UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Estudos da Linguagem

Débora Racy Soares

DOR, SOMBRA, LUCIDEZ

Leitura de *Beijo na Boca* iluminada pela trajetória poética de Cacaso e pelo *éthos* de sua geração

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Doutor em Teoria e História Literária
Área de Concentração: Teoria e Crítica Literária

Orientadora: Prof[a].Dr[a]. Vilma Sant'Anna Arêas

Campinas

2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM – UNICAMP**

Soares, Débora Racy, 1975-
Dor, sombra, lucidez : leitura de *Beijo na Boca* iluminada pela trajetória poética de Cacaso e pelo *éthos* de sua geração / Débora Racy Soares. -- Campinas, SP : [s.n.], 2011.

So11d

Orientador : Vilma Sant'Anna Arêas.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Brito, Antonio Carlos de, 1944-1987 – Crítica e interpretação – Beijo na boca. 2. Poesia brasileira – Séc. XX. 3. Poesia marginal. I. Arêas, Vilma Sant'Anna, 1936- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Pain, shadow, lucidity: Beijo na Boca 's reading illuminated by Cacaso's poetic trajectory and by the ethos of his generation.
Palavras-chave em inglês:
Antônio Carlos de Brito
Brazilian poetry - 20th century
Marginal poetry
Área de concentração: Teoria e Crítica Literária
Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.
Banca examinadora:
Vilma Sant'Anna Arêas [Orientador]
Viviana Bosi
Vagner Camilo
Ana Maria Domingues de Oliveira
Roberto Zular
Data da defesa: 08-06-2011.
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Vilma Sant'Anna Arêas

Viviana Bosi

Vagner Camilo

Ana Maria Domingues de Oliveira

Roberto Zular

Márcos Antonio Siscar

Mario Luiz Frungillo

Jaime Ginzburg

IEL/UNICAMP
2011

RESUMO: “Dor, Sombra, Lucidez” parte do livro de poemas *Beijo na Boca* (1975) para ler e atualizar a trajetória poética de Antônio Carlos Ferreira de Brito (1944-1987), o Cacaso. Se o processo de leitura supõe o desdobramento criativo do texto, *Beijo na Boca* ganha amplitude estética quando considerado no conjunto da produção de Cacaso e, também, das idéias de sua geração. Embora seus poemas sejam independentes e possam ser lidos separadamente, compõem uma espécie de poema único ou “poemão”, que sintetiza vivências subjetivas e coletivas. Logo, optamos por uma forma analítica que, coerente com as propostas de Cacaso, leva em consideração, na leitura deste livro específico, sua trajetória criativa e o *éthos* de sua geração. Assim posto, esclarecemos que este trabalho ancora-se em três partes fundamentais. Inicialmente, recuperarmos a fortuna crítica de Cacaso e de sua geração, procurando analisá-la à luz do momento de produção. Na segunda parte, buscamos esclarecer o sentido da escrita coletiva ou “poemão”, demonstrando os dilemas de uma geração impactada pela violência da história. A questão da marginalidade também será abordada, pois é fundamental entender que o modo de publicação – à margem do sistema editorial – nem sempre está vinculado à ausência de qualidade estética. Recursos lingüísticos, partilhados pelos escritores, são elucidados, à luz de alguns poemas. Em suma, nesta parte tratamos de tentar entender o *éthos* desta geração. Finalmente, percorremos a trajetória poética de Cacaso procurando nela situar *Beijo na Boca*: seja pela ênfase de suas diferenças ou pela busca de semelhanças entre os livros. Se a escolha do mote amoroso distingue o poeta dos demais de sua geração, também pode ser artimanha estética. Será que essa lírica desencantada consegue desafi(n)ar o “poemão”?

ABSTRACT: "Pain, Shadow, Lucidity" considers the book of poems Beijo na Boca (1975) to read and update the poetic trajectory of Antônio Carlos Ferreira de Brito (1944-1987), most known as Cacaso. If the reading process involves the creative unfolding of the text, Beijo na Boca achieves aesthetic meaning when considered along with Cacaso's artistic production and the ideas of his generation. Although its poems are independent and can be read separately, they compound a kind of "big poem" since they summarize subjective and collective experiences. We therefore chose an analytical form that is consistent with Cacaso's proposals and takes into consideration – when reading this particular book – his career and the creative ethos of his generation. Simply put, we clarify that this work is founded on three key parts. Initially critical essays about his production and his generation are recovered and analyzed in the light of the moment of production. In the second part we seek to clarify the meaning of collective writing or "big poem" demonstrating the dilemmas of a generation affected by the violence of history. The issue of marginality will also be addressed. It is important to understand that the way to publication – out of the editorial system - is not always linked to the lack of aesthetic quality. Linguistic resources, shared by the writers, they are also elucidated in the light of some poems. In short, this part is dealing with the understanding of the ethos of Cacaso's generation. Finally we analyze Cacaso's poetic trajectory looking for the place of Beijo na Boca on it, either by its differences or similarities. If the choice of the love theme distinguishes Cacaso from the poets of his generation, it can also be understood as aesthetic stratagem. Is this disenchanted lyric able to discord with the "big poem"?

AGRADEÇO

À Vilma querida, presença constante, apoio incondicional.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e aos seus assessores, que muito contribuíram com observações fundamentais.

Aos professores Paulo Franchetti, pela acolhida inicial e Marcos Siscar, pela ajuda imprescindível.

Aos professores Viviana Bosi e Vagner Camilo, por suas oportunas leituras e sugestões.

À professora Ana Maria Domingues de Oliveira, pelo empréstimo de material inédito.

Ao pessoal da secretaria de pós-graduação do IEL, Cláudio, Miguel e Rose, pelo carinho e atenção.

Pelos preciosos depoimentos, a participação de Clara de Andrade Alvim, Francisco Alvim, Carlos Saldanha (Zuca Sardan), Geraldo Carneiro, Ricardo de Carvalho Duarte (Chacal), Zuenir Ventura, Heloisa Buarque de Hollanda, Leilah Landim Assumpção, Pedro Landim, Afonso Henriques Neto e Davi Arrigucci Jr.

À Eliane Vasconcellos Leitão e à Fundação Casa de Rui Barbosa.

Aos bibliotecários do IEL, do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio (CEDAE) e do Arquivo Edgard Leuenroth (AEL).

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/PROEX).

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: Cultivando Riscos 01

1. FORTUNA CRÍTICA 05

2. CACASO E SUA GERAÇÃO: Presente de Grego, Saco de Gatos 43

3. TRAJETÓRIA: *Beijo na Boca* e os Percalços Poéticos de Cacaso 91

3.1 *A Palavra Cerzida*: a Gestação do "Pássaro Incubado" 119

3.2 *Grupo Escolar*: A Poesia Passada a Limbo 135

3.3 *Beijo na Boca*: As Aparências Desenganam 145

3.4 Vida de Artista: *Segunda Classe* 179

3.5 *Na Corda Bamba*: Entre o Arco e a Lua 191

3.6 Tudo que é Líquido Deságua no *Mar*, de *Mineiro* 207

CONCLUSÃO: Aberta para Balanço 241

A. Referências Bibliográficas 243

B. Bibliografia 253

APRESENTAÇÃO: CULTIVANDO RISCOS

"Dor, Sombra, Lucidez" parte do livro de poemas *Beijo na Boca* (1975) para ler e atualizar a trajetória poética de Antônio Carlos Ferreira de Brito (1944-1987), o Cacaso. Se o processo de leitura supõe o desdobramento criativo do texto, *Beijo na Boca* ganha amplitude estética quando considerado no conjunto da produção de Cacaso e, também, das idéias de sua geração. Embora seus poemas sejam independentes e possam ser lidos separadamente, compõem uma espécie de poema único ou "poemão", que sintetiza vivências subjetivas e coletivas. Assim, optamos por uma forma analítica que, coerente com as propostas de Cacaso, leva em consideração, na leitura deste livro específico, sua trajetória criativa e o *éthos* de sua geração.

Como sugere o subtítulo, para cuidarmos desta tarefa, deveras complexa, é preciso apreender diversos aspectos de sua poética, amarrar vários fios e costurá-los na multiplicidade de significados. Este modo de proceder, ao deslizar da parte – *Beijo na Boca* – para o todo – trajetória poética e geração – e em sentido inverso, ilumina certo espírito de época que poderia ficar ofuscado se analisado através de uma abordagem mais tradicional. Às vezes, o leitor pode ter a impressão de que a reflexão não avança em sentido único, o que é verdade, pois está entrelaçada na multiplicidade que a impulsiona.

Ao observar *Beijo na Boca* sob várias lentes, procurando refrear o natural impulso taxonômico que categoriza o pensamento, acabo potencializando uma forma de exposição que até pode parecer anti-sistemática. No entanto, apesar das dificuldades analíticas e dos riscos inerentes a esta abordagem – que é uma maneira de pensar – espero ter conseguido esclarecer algumas questões norteadoras. Quando problematizo a leitura efetuada, inevitavelmente, esbarro num momento crítico. É verdade que a palavra crítica partilha sua raiz etimológica com crise, pois ao realizar alguma *krinein*, isto é, ao fazer escolhas, distinguir, diferenciar, avaliar, dela não escapamos. Se, às vezes, como o poeta estudado,

tenho a sensação de estar andando na corda-bamba, cabe reconhecer que esta experiência, como a leitura que dela deriva, está imersa em radical historicidade.

Beijo na Boca é livro, à primeira vista, dissonante dentro da trajetória poética de Cacaso. Ao eleger o amor como tema, aparentemente, toma distância de seu livro anterior *Grupo Escolar* (1974), cujo tom engajado evidencia estreito diálogo com o momento de produção. Em *Beijo na Boca* afina suas penas e sua poética, através de uma lírica sentimental, muito subjetiva, que incorpora as contradições da realidade. O tema amoroso funciona, portanto, como pretexto para o poeta cantar dores e (des)amores que transcendem o âmbito de – um só – coração ferido. Ancorado nos desdizeres da ironia, *Beijo na Boca* funda uma poética muito particular, cuja aparência estética é dissimulada: engana e desengana a um só tempo.

Neste livro, é como se Cacaso encontrasse outro viés – o amoroso – para refletir, em versos com "problemas de nomenclatura", sobre a mediação entre poesia e sociedade. (BRITO, 2002 [1975], p.114). Pois é certo: o "desencontro" – entre intenção e ação, dizer e dito – parece "marcado", de antemão. (BRITO, 2002 [1982], p.15). Na esteira de Adorno, creio que Cacaso percebe que quanto mais afunda seu sujeito lírico em íntimos sentimentos, tanto mais descortina os antagonismos sociais. *Pari passu*, os impasses semânticos, figurados neste livro de 1975, são tanto estéticos e pessoais quanto coletivos. Ao refletir sobre o alcance da poesia – em versos ambíguos que permitem leitura metalingüística – Cacaso pondera sobre sua trajetória. Ao mesmo tempo, quando lidos em conjunto, estes versos ganham conotação alegórica. De certa forma, em *Beijo na Boca* procura "liberar a poesia" da "política", apostando na política da linguagem, ao invés da linguagem política. (BRITO, 1997, p.261).

Assim posto, esclareço que este trabalho ancora-se em três partes fundamentais. Inicialmente, recupero alguns textos pontuais como Candido (1972), Santiago (1972, 1975), Merquior (1974), em ordem cronológica, para acompanhar a reflexão sobre a poesia "marginal", realizada no calor do momento. Depois, retomamos um debate, realizado em 1980, em que críticos e poetas discutem a

questão da experiência literária na década de setenta. O artigo seminal de Dantas e Simon, de 1985, será percorrido e problematizado. Na seqüência, resgatamos dois outros textos de Santiago (1988) e Simon (1999) em que, de certa forma, acabam reconsiderando idéias postuladas anteriormente. Exploramos a tese de Cabañas (1999), que trata, especificamente, da geração "marginal", a partir da perspectiva pós-moderna. Quanto às dissertações, existem sete que abordam a produção poética de Cacaso, sendo a primeira, de nossa autoria, de 2003 e a última de Provase (2010). Entre elas, há uma de 2004, duas de 2005, uma de 2007 e uma de 2008. Finalmente, examinamos dois artigos: um de Oliveira (2005), outro de Bosi (2007). O primeiro aborda a poética de Cacaso pelo viés intertextual. O segundo reflete sobre a produção da geração de setenta.

Na segunda parte, busco esclarecer o sentido da escrita coletiva ou "poemão", procurando demonstrar os dilemas de uma geração impactada pela violência da história. A questão da marginalidade também será abordada, pois é fundamental entender que o modo de publicação – à margem do sistema editorial – nem sempre está vinculado à ausência de qualidade estética. Recursos lingüísticos, partilhados pelos escritores, são elucidados, à luz de alguns poemas. Em suma, nesta parte trato de tentar entender o *éthos* desta geração.

Finalmente, percorro a trajetória poética de Cacaso procurando nela situar *Beijo na Boca*: seja pela ênfase de suas diferenças ou pela busca de semelhanças entre os livros. Se a escolha do mote amoroso distingue o poeta dos demais de sua geração, também pode ser artimanha estética. Será que essa lírica desencantada consegue desafi(n)ar o "poemão"? Quando se trata de Cacaso, uma coisa é certa: "o poeta está em fase de aprendizado e cada resultado concreto, cada poema, cada livro, é um espécie de síntese parcial. Continua no próximo verso, no próximo livro, na próxima década". (BRITO, 1997, p.230).

1. FORTUNA CRÍTICA

Todo objeto é enigma.
Todo pensamento é comentário.
Cacaso

Em “A Literatura Brasileira em 1972”, Antonio Candido reflete sobre a produção literária desta época, a partir de grupos e tendências anteriores. Embora não se atenha à produção poética, entende que a “presença da política na literatura brasileira dos últimos anos” funciona como resposta ou “protesto incessante dos artistas” ao “regime militar”. (1981, p.25). É importante dizer que este texto resulta de sua conferência, ministrada nos Estados Unidos, em 1972. Este dado é relevante, pois a certa altura, Candido denuncia o “controle total” do regime sobre a produção cultural, enfatizando que “afeta a atividade intelectual e limita as possibilidades de expressão”. (1981, p.25). No entanto, reconhece: “é difícil dizer se influi na natureza e, sobretudo, na qualidade das obras criativas”. “Nada pode impedir que nalgum lugar algum escritor esteja produzindo obras que, no futuro, se revelarão as mais importantes de nosso tempo (...). (1981, p.25).

Em texto de 1972, “Os Abutres”, Silviano Santiago, equivocadamente, propõe que a produção de setenta seja entendida, na esteira da de sessenta, como “curtição”. Vê certo “atraso” na literatura desta época em relação a outras formas de manifestação artística – como o Tropicalismo e o Cinema Novo – pois teria tardado em “olhar com tremendo pouco caso a comunicação verbal” e “considerar com violento desprezo o que se define hoje como escritura”. (1978, p.124-125). Nesse ponto, é preciso dizer que, pelo contrário, a chamada literatura “marginal” valoriza a comunicação poética, tanto que parte de temas do cotidiano e da dicção coloquial para compartilhar sua mensagem com o leitor. Santiago não define o sentido de escritura, mas, provavelmente, o compreende a partir de Derrida.

Entende que a “desconsideração para com o objeto escrito” e a “congregação em torno de um acontecimento coletivo” – ou a “curtição” do “gregário” – são “oposições” postas em “jogo” por esta geração. (1978, p.125). Se este “jogo” problematizar a associação entre criação coletiva e ausência de qualidade estética é bem-vindo. De seu ponto de vista, as “manifestações artísticas” de setenta devem ser pensadas como “curtição”, pois exigem “novas regras de apreensão do objeto artístico”. (1978, p.125). Embora discorde da utilização do termo “curtição”, que pode supor irresponsabilidade política e até acentuar outros baratos, reconheço que, até certo ponto, tem razão ao sugerir outro paradigma analítico para avaliar esta geração. Santiago entende que este “objeto artístico” que se “inscrev(e) dentro de uma nova estética” valoriza o “trecho” em detrimento do “todo”. (1978, p.126). No entanto, perde de vista que o “trecho” está em diálogo com o “todo” e que ambos se iluminam, mutuamente. Aliás, ignora mesmo a própria dinâmica da produção desta geração, orientada pelo espírito do “poemão”. Através desta espécie de escrita coletiva, embalada por um mesmo *éthos*, geracional, cada verso, cada poema, cada livro participa e colabora para dar sentido a um todo maior.

Ao olhar só para o “trecho”, Santiago afirma que a esta geração faltaria o que o “escritor tradicional chamaria de alinhavo do texto”, de “costura do texto”. (1978, p.127). Logo, não percebe que os textos estão cerzidos de outra forma. Esta sua observação gera uma sobreposição de equívocos: os recursos técnicos utilizados, “menos comuns dentro da seriedade da literatura”, incorporariam desde o “barroquismo formal” até a “estética Dadá”. (1978, p.127). A certa altura, no entanto, Santiago tenta corrigir a rota de sua reflexão generalizante, dizendo ter em mente dois livros específicos, ambos publicados em 1972: *Urubu-Rei* (edições Gernasa) de Gramiro de Matos, o Ramirão e *Me segura qu’eu vou dar um troço* (José Álvaro), de Waly Salomão (ou Sailormoon). Daí em diante, trata de ler os dois textos observando certo “marginalismo de linguagem” que “dificulta a entrada do(s) escritor(es) para a História da Literatura pátria”. (1978, p.130). Se Santiago se preocupa com esta questão, os depoimentos de Ramirão e de Sailormoon

atestam sua genuína proposta de não entrar, antes, de sair, de ficar à margem da "História da Literatura pátria".

A transgressão dos "códigos lingüísticos mais contundentes" – "o dicionário e a gramática, o léxico e a sintaxe" – responde, em sua opinião, pelo "marginalismo de linguagem". (1978, p.130). Enfim, acrescenta, "nota-se pouco caso extraordinário (afinal estamos falando de literatura...) pelo que se chama o lado castiço da linguagem e do escritor". (1978, p.131). Sim, "estamos falando de (uma) literatura" que valoriza e incorpora a linguagem viva, com todas suas impurezas, donde provém sua grande força. E, também, sua maior fraqueza: quando a pesquisa formal falha, a dicção coloquial parece gratuita e sem alcance expressivo. Assim, a exigência de Santiago – purismo lingüístico – soa excessiva e anacrônica.

Às vezes, no afã de avaliar estes escritores, Santiago enovela-se em suas próprias opiniões. No entanto, procura compreendê-los e, até certo ponto, legitimá-los, dentro de um paradigma problemático. Na sexta parte de seu texto, retoma a dicção generalizante, a partir de uma afirmação de Caetano Veloso, para pontuar: "a crítica mais válida que se pode fazer ao grupo (e seria de caráter sociologizante) seria que, perdendo o contato com o nacional, com a cultura brasileira institucionalizada, mais e mais perdem a originalidade de expressão (...)". (1978, p.133). Em absoluto. Muito pelo contrário: a força expressiva da produção do "grupo" de setenta decorre da incisiva reflexão sobre a identidade nacional, associada à manutenção da "cultura brasileira" à margem das instituições. Através deste texto de Santiago – que também pretende chamar a atenção dos "críticos oficiais" para essas "manifestações" artísticas – fica claro como é perigoso e difícil avaliar uma geração em conjunto. (1978, p.134).

"Musa Morena Moça", artigo de José Guilherme Merquior, escrito em dezembro de 1974, procura esclarecer sobre a "nova poesia brasileira", desde a do "meio dos anos 50" até a da "geração 60" e acerta o tom. O crítico reconhece a multiplicidade fecunda dessa seara poética, incluindo Francisco Alvim, Roberto Schwarz e Cacaso, entre os poetas que despontaram no final dos anos sessenta.

Observa o predomínio do “estilo mesclado” que fusiona “tom sério de visão problematizante” e “temas e expressões vulgares”, incompatíveis com a “literatura de gênero nobre”. (p.137). O recurso alegórico, recorrente, enfatiza “a distância entre a representação e a intenção significativa”. De fato, através da alegoria, “tudo se faz cifra da alteridade” e “alude ao desejo reprimido”. (p.138).

É interessante perceber que o “estilo mesclado” desta geração anima, através de sua parte “vulg(ar)”, o *topos* moderno da “arte anti-artística”. (p.143). Deduzimos, então, que é preciso convocar, para o seu entendimento, formas de aproximação que não fiquem obliteradas por dicotomias estéticas, como arte e anti-arte. Se o texto é reconhecido como literário (ou anti-literário) em seu tempo e momento, será que pode deixar de sê-lo em condições diversas das que o suscitaram?

Em relação aos poetas, Merquior comenta brevemente e com muito boa vontade, sobre a produção publicada. Sobre *Sol dos Cegos* (1968), primeiro livro de versos de Francisco Alvim, reconhece o “estilo mesclado” e a “poética ‘vivencial’”. (p.147). Seu próximo livro, *Passatempo* (1974), é perpassado pelas “cifras-denúncia da ambigüidade alegórica” e surge no embalo das tendências anteriores, acentuadas pela “dicção impura”. (p.148). Aproxima os versos de Roberto Schwarz e de Cacaso, enfatizando a “antiepifania”, a “descelebração” e o “humor corrosivo” em “línguas mescladas”. (p.148). São poéticas que se aproximam do Brasil da época e não evitam o “*salto mortale*”, o “verdadeiro engajamento estético-intelectual”, distante do “realejo participante”. (p.149).

Em 1975, aparece outro texto de Silviano Santiago: “O Assassinato de Mallarmé”. Ao que parece, o autor parte de uma hipótese pouco promissora: entender como a “poesia do jovem” de setenta diferencia-se da do “jovem de 1950”. (p.182). Coloca Haroldo de Campos ao lado de Chacal para criar contrastes, enaltecendo aquele e aviltando este. Aposta na idéia de que a marginalidade poética estaria mais relacionada ao “comportamento esteticizante do que social”, pois estes poetas “frenéticos”, “ainda guarda(riam) ligações bem íntimas com o sistema”. (p.184). Entende a incorporação da linguagem coloquial

como “desprezo pelo vocabulário ‘poético’ do(s) poema(s)”, sugerindo que seriam, muitas vezes, uma “anotação das experiências vivenciais”. (185). Reconhece, no entanto, o “ovo de Colombo” desta geração: o livro como objeto “transável” ou, melhor, que transita de mão em mão. (p.186). Ao diferenciar o “transável” do “comerciável”, critica a “sensibilidade comum” que cerca “o processo de consumo”, ignorando seu alcance político, sua força de contestação. (p.187). Vê ainda nesta poesia, sempre em tom generalista, uma “ideologia rudimentar”, sem “caráter programático” ou “partidário”. (p.188).

Entendo a dificuldade da crítica no calor do momento. No entanto, às vezes, tenho a impressão de que Santiago enfatiza o lado mais frágil da produção “marginal” para tecer, de forma indiscriminada, suas opiniões. Ao ignorar a complexidade desta produção, repleta de variações estéticas, de nuances que devem ser consideradas, contribui menos para esclarecer e mais para confundir. Para arrematar, ofende os leitores desta geração que, influenciados, na década de setenta, pelos meios de comunicação, supostamente teriam “poucas leituras” e “parco conhecimento literário”. (p.188).[1] Talvez, por isso, os versos “marginais” privilegiem “eus ciclópicos e formidáveis”, em dicção “neo-romântica” e “anárquica”... (p.189).[2]

Como será visto, o termo marginal é ambíguo, incorpora vários aspectos desta produção. Portanto, a marginalidade estaria associada desde à publicação editorial, passando pelo cânone literário, até à vida política do país. É preciso reconhecer, no entanto, que a poesia “marginal” pode ter sido considerada “anti-artística” ou anti-literária, no momento de seu aparecimento, pois demarcava seu lugar em franca oposição ao experimentalismo erudito das vanguardas

[1] Ulisses Tavares fez uma experiência interessante. Em seu livro *Pega Gente* acrescentou um “memorando interno” – “use esta página para conversar com o poeta” – para descobrir quem eram seus leitores. “Chegou uma média de dez respostas por dia, sendo 80% de poetas”. E conclui: “dá para ver que quem lê poesia no Brasil são as pessoas que escrevem”. (Apud WALDMAN, SIMON, 1981, p.14).

[2] É interessante pensar esta observação de Santiago, a partir da perspectiva política de Chauí. Quando o “antigo modelo explicativo” e o “antigo projeto revolucionário” não mais funcionam diante das novas pluralidades, geralmente, elas são consideradas, pelas “esquerdas ‘clássicas’”, “desvios pequeno-burgueses e até anarquistas”. (1982, p.76).

anteriores. Norteada pelo desejo de atualizar a comunicação estética, através da dicção coloquial, do encurtamento da distância entre arte e vida, da informalidade construtiva, a produção poética desta geração desafiava os padrões vigentes de qualidade artística. A ausência de um projeto literário, de caráter programático, denunciava seu repúdio às escolas e ao reconhecimento da crítica, moldada por padrões canônicos da historiografia literária. Ademais, pelo fato de esta geração ter acolhido escritores diversos, de faixas etárias variadas, é possível afirmar que, sobretudo entre os mais jovens, havia uma parcela pouco interessada na questão da permanência da poesia, ignorando a própria arte literária.

No entanto, é preciso reconhecer a impressionante sensibilidade desta geração para cantar o cotidiano e suas artimanhas para escapar do crivo violento da censura. Em cada desvio de linguagem, em cada quebra sintática, em cada paralisação semântica, observamos o esforço de expressão de uma geração que procurou captar seu momento: seja através do estratégico desvio temático – como em *Beijo na Boca* – seja através de temas, explicitamente, políticos. Seja com maior refinamento estético, seja com menor destreza literária, todos participaram do "poemão" e acolheram o risco.

Em 1980, o Departamento de Teoria Literária da UNICAMP promoveu uma mesa-redonda, reunindo poetas e críticos, para discutir as experiências literárias da década de setenta. Alguns questionamentos vieram à tona: "como submeter" a "matéria fluida, difícil de classificar ou definir", produzida por essa geração, aos "critérios consagrados de avaliação"? "Por onde resvalam os padrões poéticos, ancoradouros de nossa identidade?" Foram coordenados por Iumna Maria Simon e Carlos Vogt, poetas tão distintos quanto Glauco Mattoso, Roberto Piva, Régis Bonvicino, Cláudio Willer, Lúcia Villares, Cacaso, Léa Mara Langone, Alcides Villaça e Ulisses Tavares. Entre os críticos: Alfredo Bosi, Benedito Nunes, Boris Schnaiderman e João Alexandre Barbosa, mediados por Modesto Carone.

A conversa dos poetas, com interferência do público, gira em torno de sua produção publicada durante a década anterior. Ao lerem seus poemas,

demonstram que cada um concebe a criação literária à sua maneira. Porém, todos concordam com a importância das manifestações coletivas, da edição conjunta e sinalizam a continuidade da dificuldade de publicação, nos anos oitenta. Willer enfatiza a necessidade de o texto “dialogar”, de “se comunicar diretamente”, não só através dos livros, mas também das leituras de poesia. (Apud WALDMAN, SIMON, 1981, p.05). Ulisses Tavares entende que a poesia “conserva” a “essência da liberdade do homem” e “tem a tarefa de transmitir a esperança”. (Apud WALDMAN, SIMON, 1981, p.12).

A discussão dos críticos recupera a questão da relação entre literatura e sociedade. Alfredo Bosi acredita que a produção da geração “marginal” deve estabelecer uma “conexão, seja de espelhamento, seja de negação” com um determinado “estado de coisas”. “Muito rente aos acontecimentos”, as poesias funcionariam como “espelhos, meio partidos” ou “negações”, “às vezes, radicais” deste “estado”. Em sua opinião, o “traço” “mais forte” desta produção, ancorada em “coloquialismo realmente imediato”, seria “desej(ar)-se anti-literária”. Ao “cava(r) um fosso entre literatura e poesia” mobiliza a “idéia de que poesia é a imediatidade do sentimento, a imediatidade da situação existencial”. Reconhece a “dificuldade de julgar esta poesia”, de acordo com “todos aqueles critérios, segundo os quais a poesia é uma representação”. É que, à primeira vista, parece ser apenas “expressão”, esquecida da “construção”. (Apud WALDMAN, SIMON, 1981, p.77-9).

Benedito Nunes considera o “aparecimento de uma inquietação” que “deriva para a poesia”, o “dado novo” da produção “marginal”. Atenta para a necessidade de não se “adotar aquela posição do crítico onisciente, julgador, que abre seu tribunal para dizer isto presta, isto não presta”. Conclui dizendo, inspirado pela leitura de um artigo de jornal, escrito por Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima), que estes poetas parecem ser, ao mesmo tempo, “solidários e solitários”. Iumna Maria Simon quer ver na “inquietação poética”, mencionada por Nunes, muito mais um “ensaio” do que a “realização realmente (d)o poético”. João Alexandre Barbosa acredita que a “tensão entre o querer expressar e a construção

do poema" deve manifestar essa "inquietação". De sua fala depreende-se que, nem sempre, "poesia mais imediata" ou circunstancial deve ser associada à ausência de construção, de trabalho formal com a linguagem. (Apud WALDMAN, SIMON, 1981, p.82-4, 88).

Iumna Maria Simon mostra-se "espantad(a) e perplex(a) com a nova manifestação poética, para a qual não temos critérios ainda". E questiona se "estamos preparados para receber este tipo de manifestação que já não é mais poesia no sentido a que nós estamos acostumados a julgar, a ler, a avaliar e criticar". Alfredo Bosi entende que é preciso "esperar ver o que a poesia vai fazer, para, depois da festa, fazer a crítica". Já Boris Schnaiderman sugere que o desafio do crítico é tentar entender a "produção poética de (sua) época". (Apud WALDMAN, SIMON, 1981, p.93-5).

Em 1985, Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas publicam um artigo com categórico título, de cunho determinista: "Poesia Ruim, Sociedade Pior". Antes de ler o texto, o leitor já fica com a impressão de que os autores estabelecem uma relação problemática de espelhamento – de causa e efeito – entre poesia e sociedade. Se a poesia "ruim" fosse tão predeterminada pelas condições sociais, como sugere o título, então, o sentimento de liberdade – que deve orientar a criação artística – não passaria de ilusão subjetiva. Nesse sentido, é como se a literatura, enquanto *mímesis* "ruim" de uma sociedade "pior" estivesse, *a priori*, condenada ao malogro. Se, num ambiente favorável à prática literária, há plena liberdade de expressão, até que ponto sua absoluta ausência não incentivaria a criatividade dos escritores? Ademais, este tipo de título insinua certo raciocínio dicotômico, eficaz para reduzir a reflexão a categorias subjetivas de análise como bom, melhor X ruim, pior.

O começo do artigo é confuso, pois impreciso. Os autores se propõem a refletir sobre "a expressão poética hoje" – o texto foi publicado em 1985 – como desdobramento da "poesia marginal", do "início dos anos 70". (p.48-9). Como as condições de produção mudaram, de uma década para outra, esta aproximação

parece problemática de antemão.[3] A partir de uma perspectiva pós-moderna, ancorada nas reflexões de Fredric Jameson e na lógica cultural do capitalismo tardio, Simon e Dantas afirmam que "poesia marginal" teria redundado, no final da década de setenta, no "sucedâneo poético para os padrões difundidos pela indústria cultural". (p.49). De acordo com este raciocínio, "prescindir(ia) da tradição e da educação literárias" que, "(n)o Brasil", "sempre são tidas como valores da classe dominante", "nivelan(do)-se", portanto, "às mercadorias homogeneizadas e padronizadas de consumo". (p.49). E acrescentam: "a incultura é maior do que se pensa e o que se cultiva hoje é a cultura dos meios de comunicação". (p.49). Antes, no entanto, tinham afirmado que "a poesia ter(ia) emigrado para as formas anti-literárias e para as atitudes anti-convencionais, adequando-se ao ritmo anti-tradicionalista do mercado". (p.48). [4]

Qual poesia? A da década de oitenta, de setenta? Como parecem equivalentes, segundo a perspectiva adotada, seus sentidos soam extensivos: o que dizem sobre a poesia da década de oitenta seria válido para a de setenta? Se assim for, a relação que ambas estabelecem com o "mercado" – qual? – é

---

[3] Nesse sentido, cf. MICELI (1984), ORTIZ (1985), RIDENTI (2000). Os autores abordam a questão da modernização conservadora da sociedade brasileira, a partir da Política Nacional de Desenvolvimento Econômico e do Plano Nacional de Cultura. Discorrem sobre a Política Nacional de Cultura (PNC), criada em 1975, durante o governo Geisel, tendo Ney Braga à frente do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Esta política começou a ser desenvolvida, em 1973, durante o período Médici, por Jarbas Passarinho que, na época, dirigia o MEC. Se, por um lado, reprimia a criação artística, por outro, dentro da lógica desenvolvimentista, procurava inserir o Brasil entre os países do primeiro mundo. A PNC foi responsável pela criação do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), da reformulação da Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME) e do Serviço Nacional do Teatro (SNT). Através deles, desenvolvia sua política "oficial", fortalecendo a "identidade nacional" e a "democratização cultural para a população brasileira". (ORTIZ, 1985, p.114). A PNC "consolida a indústria cultural" no país, através do controle sobre os meios de "comunicação de massa, como a TV Globo" e a "Editora Abril". (ORTIZ, 1985, p.85-7). Logo, "na medida em que o nacional se consubstancia(va) na existência das agências governamentais, popular passa a significar consumo". (ORTIZ, 1985, p. 114). Com o início da abertura política, a PNC teria sofrido uma série de desgastes, sobrevivendo às manifestações culturais que conseguiram se adaptar às exigências do mercado nacional.

[4] É interessante pensar esta observação em contraponto com outro artigo, de 1999, escrito por Iumna Maria Simon. Em "Considerações sobre a Poesia Brasileira em Fim de Século", afirma que a "tradição literária moderna plena", que se firmou no Brasil, é "anti-convencional, anti-tradicionalista" e "relativamente crítica". (p.29). E ainda: "inscrever-se na tradição passou a ser uma forma de inserir-se no mercado editorial, de ganhar reconhecimento e lugar nesse negócio da poesia (...)". (p.36).

completamente distinta. Na década de setenta, a produção à margem do sistema editorial tinha valor, sobretudo, de contestação e de resistência. Com a abertura política, a "marginalidade" institucional perde o sentido. Ademais, se alguma parte da produção poética, do final dos anos setenta, começa a ser publicada pelo "mercado" "anti-tradicionalista" é porque deve seguir o padrão "homogeneiza(nte)" de "consumo". (p.48-9).[5] Deste ponto de vista genérico, toda produção literária publicada pelas editoras "prescind(iria) da tradição e da educação literárias", "valores das classes dominantes". (p.49). Vejam como os equívocos se sucedem e como essa visão dos valores capitalistas soa anacrônica. Se o "mercado", "anti-tradicion(al)", parece incompatível com a "tradição" – do ponto de vista das "classes dominantes" – então, em termos de preservação da "educação literári(a)", seria coerente permanecer à margem do sistema, como o fizeram os poetas "marginais", em outro contexto. (p.48-9).

Os autores questionam se a "poesia" que adere ao mercado teria "democratizado" sua "capacidade de apreensão sensível e crítica da realidade", "transforma(ndo)-se em um modo de conhecimento e comunicação coletivos". (p.48). Problematizam, ainda, se esta "poesia" "ter(ia) se tornado um veículo acrítico e desqualificado de expressão". (p.48). Observam, também, que "por trás deste fenômeno (de imprevisto êxito comunicativo), inusitado para um gênero como a poesia, exista um aumento excepcional do índice de leitura (...), proporcionalmente a uma melhoria relativa de sua qualidade". (p.50). Vejam que associação problemática: "aumento" do "índice de leitura" e "melhoria" da "sua qualidade". No entanto, até este ponto, os autores não estavam criticando, justamente, a "paupérie da sensibilidade pós-moderna"? (p.51).

A esta altura, gostaria de saber sobre qual "poesia" Simon e Dantas estariam discorrendo. É preciso lembrar que a Política Nacional de Cultura, implantada em 1975, durante o regime militar, atuou duplamente. Se, por um lado, fortaleceu os mecanismos de censura sobre a produção artística inteligente, crítica

[5] Na década de oitenta, a Editora Brasiliense começou a publicar obras de vários poetas da geração "marginal", dentre eles, Cacaso.

e reflexiva, que fazia oposição ao governo, por outro, promoveu a “massificação” cultural no país, em consonância com a política de desenvolvimento econômico. Não se deve confundir, portanto, a produção “marginal” com a “massificação” literária, ocorrida neste período. Ademais, o “aumento excepcional do índice de leitura”, que os autores detectam no artigo, faz parte da política de “massificação” do governo e deve ser entendido como tal. Uma pesquisa realizada na época, pelo Serviço de Estatística do Ministério de Educação e Cultura (MEC), revela significativo aumento na edição de livros nacionais e traduzidos. Se, durante a década de sessenta, havia menos de um livro por brasileiro, na década de setenta esse número dobra. No entanto, crescimento do número de livros não significa maior quantidade de leitores, tampouco “melhoria” de “qualidade” da leitura.

Como os próprios autores observam, na sexta nota, este crescimento deriva de uma “máquina de fabricar *best-sellers*” que “funciona acoplad(a) a outros meios de comunicação”. “Não é raro que um grande sucesso se torne série para a televisão, filmes de cinema, peças de teatro, filão para o jornalismo”. (p.50). Porém, parece que ignoram a atuação da Política Nacional de Cultura neste quadro, aparentemente, “promissor”. Daí para inserirem a poesia “marginal” e seus desdobramentos no mesmo bojo da literatura digestiva, agarrada a objetivos mercadológicos, que podem desqualificar a importância do trabalho artístico, é mero virar de páginas. Conseguem diferenciar a literatura padronizada, de caráter apolítico, acrítico, capaz de satisfazer as demandas de um público consumidor menos exigente, daquela produzida à margem do sistema editorial?

Na seqüência, não sabemos se os autores comentam sobre aquela poesia que aderiu ao mercado ou sobre a “marginal”. Influenciados pelas leituras de Jameson, afirmam: “a experiência subjetiva, prescindindo de uma realização estilística diferenciada, funde-se ao anonimato de uma experiência coletiva em que não é mais possível a singularidade individual”. (p.50). Se estiverem pensando no espírito do “poemão”, algumas ressalvas são necessárias.

Nos anos setenta, Cacaso insistia em afirmar que sua geração estava escrevendo um vasto poema coletivo, um único poema ou “poemão”, “escrito a mil

mãos". (Apud HOLLANDA, 1998, p.261). Há vários sentidos intrínsecos à idéia do "poemão" que perpassam desde a produção conjunta dos livros, através das coleções de poesia, até a escrita a quatro mãos. No entanto, é preciso entender que o "poemão" de Cacaso pretende ser uma fala que pertence a todos e que, portanto, não é de ninguém em particular. Nesse sentido, o "poemão", escrito pela chamada geração "marginal" de setenta, é uma resposta muito específica a um quadro de época e sinaliza a urgência do que chamamos de "embaçamento da autoria poética", em nossa dissertação.

A matéria deste "poemão" seria, basicamente, a experiência histórica do período da repressão (1964-1985), apreendida pela subjetividade dos poetas. Portanto, há todo um subtexto político que perpassa grande parte do que se convencionou chamar de "poesia marginal". No entanto, o "poemão" não deve ser entendido como um esforço para anular as individualidades, as autorias. Pelo contrário, agrega as particularidades como uma somatória de forças em que o particular fala no plural e o todo remete ao particular, numa dialética tensa entre o individual e o coletivo. É oportuno lembrar que a lógica do aniquilamento, da qual as engrenagens da censura se alimentavam, operava no sentido da uniformização, da abolição do singular ou despersonalização, promovendo a destruição da identidade. Não entendamos, pois, o "poemão" como um mimetismo perverso que reproduziria uma situação de opressão. "Embaçar a autoria" não equivale a despersonalizar, pelo contrário, sinaliza um esforço coletivo que tem, sobretudo, "valor de atitude". (BRITO, 1997, p.54). Ao "poemão", mais do que ressaltar as individualidades poéticas, interessava proclamar, em uníssono, que "se estava vivo" e que, afinal, os poetas não haviam sucumbido – ou se "deixa(do) paralisar" pelos "esquemas paralisantes". (BRITO, 1997, p.54). Logo, tanto o "poemão" dos anos setenta quanto a trajetória poética de Cacaso, deixam entrever não apenas uma experiência subjetiva, mas, sobretudo, uma experiência estética e histórica de resistência. Quando a censura exigia o rompimento dos laços entre cultura e política, renunciar a esta ruptura, por si só, já significava um ato de coragem civil e de resistência estética.

Desse modo, os autores de “Poesia Ruim, Sociedade Pior” associam, erroneamente, a “experiência coletiva” à ausência de “singularidade individual” ou de “realização estilística diferenciada”, ignorando a dinâmica do “poemão”. Ademais, se a experiência histórica é coletiva, cada poeta a ela responde à sua maneira. Portanto, a geração “marginal”, como alertou Cacaso, em 1978, é um “saco de gatos” em que “nem todos, são pardos”, como pode parecer à primeira vista. (BRITO, 1997, p.154). Assim, é preciso olhar para essa geração procurando perceber suas dissonâncias e observando se, de fato, como afirmam, o “valor poético” teria sido “transferid(o) para o significado das atitudes”. (p.53).

Como mencionamos, os autores partem da perspectiva pós-moderna em sua análise da poesia “marginal”. É como se determinadas categorias analíticas a que estão acostumados não fossem suficientes para abranger esta “geração pouco interessad(a) na modernidade” e, por isso, “pouco propens(a) à reflexão”. (p.51). Ao invés de tentar entender a poesia “marginal” com categorias inerentes também à modernidade – como a “noção de comunicação”, valorizada pelas vanguardas de maneira diferente – deslocam a questão para a pós-modernidade e utilizam termos que lhe são próprios. (p.50). “Trata-se de uma produção que está calcada em clichês”, que “não assum(e) abertamente posições” diante de “uma sociedade que vive o fardo massacrante do conservadorismo e do autoritarismo” e, por aí, seguem na reflexão. (p.50).

Em seguida, sugerem que desconsideremos o modo de edição e que olhemos para a “forma poética”: ela deve “fornecer respostas objetivas acerca do conteúdo” desta poesia e “revel(ar) as conseqüências de sua desqualificação literária”. (p.53). A forma poética recorrente na poesia “marginal” é a fragmentária, capaz de incorporar a dimensão da experiência subjetiva e coletiva. Será que esta forma, utilizada à exaustão por escritores tão diversos, como os primeiros românticos alemães, poderia ser considerada “desqualifica(da)”, em termos estéticos? Logo nos próximos parágrafos, no entanto, os autores reconhecem que apesar da “desqualificação”, “há elaboração”, pois a “representação dispõe *formalmente* seus elementos”, “impondo um *padrão informal e anti-literário de*

estilização". (p.54, grifos dos autores). Depois, afirmam: "alguma coisa das vanguardas anteriores" permaneceu nesta poesia, como a "literalidade", a "informalidade" e a dicção "prosaica". (p.54). Por que enquadram, então, a poesia "marginal" dentro da perspectiva pós-moderna? Na nota dez, já reconheciam o "coloquial" como "uma conquista irreversível do movimento modernista, definitivamente incorporada aos desdobramentos subseqüentes da literatura brasileira moderna". (p.52).

Ao contrário do que afirmam, acredito que a grande força da poesia "marginal" e não sua "decepção", estaria em seus "elementos testemunhais e confessionais" ou, como dizem, na "experiência" como "transcrição estilizada". (p.54). De acordo com os autores, a "desqualificação" estaria associada à "coexistência de sentimentos dúbios" e à ausência de "singularidades" nos versos. (p.54). Como se estes poetas tivessem "um certo gosto hedonista de brincar com a desqualificação da própria sensibilidade". (p.55). Não vale a pena comentar este tipo de raciocínio. No entanto, é fundamental perceber que alguma poesia "marginal" aproveita as ambigüidades semânticas de forma estratégica, tirando delas sua força expressiva e seu viés político. Embora o canto seja em uníssono, coral, as vozes que o compõem, sublinho, são particulares, têm alcances distintos. Logo, a seguinte afirmação precisa ser repensada à luz da profusão de estilos e tendências poéticas que compõem essa geração multifacetada: a ausência de uma "voz pessoal sob a máscara multifária" "se concretiza na desqualificação estilística – confusão e mescla de dicções, rotinização de procedimentos disruptivos, naturalização e conseqüente banalização do poder de sugestão da imagem poética". (p.55).

Diante de poetas tão distintos parece arriscado tecer comentários genéricos. Para os autores, a "estética da modernidade" está ancorada no "eu singular", na "identidade privada" capaz de fornecer "uma visão singular de mundo" em "estilo, inconfundível e singular". (p.55). Assim, a ausência de "voz pessoal", que diagnosticam nesta geração, os leva a considerá-la dentro do enquadramento "pós-moderno", pois se apropriaria do "pastiche" "como negação

da experiência de estilo". (p.55). Afirmam, ainda, que estaríamos "numa era em que o sujeito, como identidade pessoal, não mais existe (...)". (p.55). Dentro da perspectiva pós-moderna, parece que confundem "identidade pessoal" com massificação ou padronização. Como se o que parece excessivamente homogêneo não guardasse sutis diferenças em seu interior.

Ainda que algumas tendências e características formais e de conteúdo possam ser partilhadas pela geração "marginal", o resultado estético dos poemas é bem variado. Logo, a reunião de vários "eu(s) singular(es)", dentro de uma mesma geração, redunda em multiplicidade fecunda: sobreposição ou excesso de estilos. Aliás, etimologicamente, o pastiche está associado à peça musical escrita em colaboração. Em sentido operístico, concerne à obra composta por fragmentos, de um ou vários compositores, ajustada a um estilo particular: estilo pastiche.

É interessante perceber que os autores citam uma observação de Cacaso, escrita em texto de 1978 intitulado "Tudo da Minha Terra", para validarem a hipótese da "desqualificação".[6] Cacaso utiliza este mesmo substantivo para alertar sobre os perigos da "desqualificação da forma artística e de seus requisitos técnicos" em relação a "boa porção da produção marginal". (BRITO, 1997, p.29). Aliás, a dificuldade, apontada por Simon e Dantas, de encontrar um estilo ou voz pessoal nesta geração já havia sido sinalizada por Cacaso, no texto citado. Na ocasião, teria mencionado certa "indiferenciação generalizada que dificulta(va) distinguir um autor do outro", pois "tudo começa(va) a ficar parecido com tudo". (BRITO, 1997, p.29). No entanto, em outro artigo, escrito no mesmo ano de 1978, Cacaso atentava para a necessidade de olhar seu "presente de grego" procurando diferenciar os "gatos" do "saco", isto é, procurando delinear as diferentes manifestações poéticas que integram sua geração. (BRITO, 1997, p.154).[7]

---

[6] "Tudo da Minha Terra" foi publicado na Revista Almanaque, n^0.6, São Paulo: Brasiliense, 1978. Disponível em *Não Quero Prosa* (1997), p.18-43.

[7] Cf. "Atualidade de Mário de Andrade", Revista Encontro com a Civilização Brasileira, n^0.2, agosto de 1978. Também em *Não Quero Prosa*, p.154-172.

Em “Poesia Ruim, Sociedade Pior” os argumentos são construídos sinuosamente, dando a impressão de que há falta de acordo entre os autores ou de que duvidam de seus pressupostos e, mesmo, de que tomam à letra as críticas contundentes de Cacaso. Após terem “desqualificado” a geração “marginal” *in totum*, por sua suposta ausência de estilo, observam que quando “estava restrita aos grupos que a inauguraram”, “ela tinha ‘estilo’”. (p.55). E continuam: “ao nosso modo de ver, os males” desta poesia “são pouco registro subjetivo e muita desqualificação. (p.56). Ora, o que não falta à poesia “marginal” é “registro” estético “subjetivo”. Destacam os poetas Francisco Alvim e Roberto Schwarz, pois, além de terem “estrategicamente (se) identific(ado) ao movimento”, conseguiram fundir “registro subjetivo e estilo pessoal”, através de “estilo(s) inconfundíve(is)”. (p.56). Discorrem sobre a “re-subjetivação” desta poesia, entendida como “subliteratura”, ao “enuncia(r) expressivamente os traços mais característicos de uma sensibilidade de época”. (p.56). Porém, até que ponto a “enuncia(ção)” “expressi(va)” não decorreria, em parte, do “registro subjetivo”? Aliás, como faltaria “registro subjetivo” a uma poesia “re-subjetiva(da)”? A construção contraditória dos argumentos dificulta a obtenção de um claro entendimento sobre a opinião dos autores.

Nos parágrafos seguintes, citam as vanguardas brasileiras e João Cabral de Melo Neto para ponderarem sobre o “estilo coletivo”. (p.56). Nas vanguardas, de forma “estratégi(ca)”, “os traços individuais diferenciadores se recolhem em nome da afirmação de uma atmosfera de formas que quer se impor, criando a convenção de seu tempo”. (p.56). Retomam reflexões de João Cabral que, observando os “jovens de (sua) geração de 45”, apostava na “criação de uma expressão brasileira, geral, que (fosse) constituída não pela coexistência de um pequeno número de vozes irredutíveis e dissonantes, mas por uma voz mais ampla e geral, capaz de integrar num conjunto todas as dissonâncias”. (p.56). De nossa parte, além do contexto de produção, a proposta do “poemão” não parece estar muito distante das tendências da vanguarda ou daquela “expressão brasileira, geral”, sinalizada por João Cabral. Aliás, os autores reconhecem: se a

“crise da modernidade pode ser interpretada como crise do estilo individual, esta eleição do estilo coletivo e geral tem sido a maneira dos poetas também se afirmarem individualmente”. (p.56). Porém, ao invés de entenderem a “poesia marginal” dentro do quadro desta “crise da modernidade”, convocam o “pós-modernismo” para enfatizarem que, seu “caso” seria, “exatamente”, o “oposto”. (p.56). Para eles, a “poesia marginal” expressaria um “mesmo dado comum”, “traduzido na estilização informal e anti-literária”, sem “projeto comum de linguagem” ou “utopia programada como meta”. (p.56). Como exigir “utopia” ou qualquer ranço de idealismo de uma poesia que desconfia da linguagem e que precisa enfrentar as agruras de seu momento, após a descrença radical no poder transformador da palavra poética?

A certa altura, percebem a “ambigüidade figurada” na poesia “marginal” como “trabalho de estilização”, o que “invalidar(ia) a tese que explica a desqualificação”. (p.57). Nesse ponto, matizam o tom generalizante das primeiras páginas do artigo e reconhecem: “há exemplos de poetas que compartilham de traços característicos da produção marginal, ao mesmo tempo que apresentam acentuado vezo literário, denotando uma informação qualificada”. (p.57). Certamente Cacaso pode ser incluído nesta categoria, pois sua trajetória oscila entre a “informação qualificada” e a aproximação com “traços característicos da produção marginal”. Geraldo Carneiro, Afonso Henriques Neto e Eudoro Augusto seriam vistos com pouco “interesse” pelos autores. (p.57). De acordo com eles, tenderiam a “acomodar os aspectos aberrantes da realidade (do mesmo modo que naturalizar(iam) os procedimentos de choque, estranhamento e ruptura da poesia moderna), aceita(ndo-os) como graça, jogo e prazer”. (p.57). No entanto, ao contrário do que sugerem, se “naturaliza(riam)” tais “procedimentos” não estariam, justamente, “denuncia(ndo) e ilumina(ndo) aquilo” que “sofre(ram)”, que teria “afet(ado) sua sensibilidade”? (p.58). Aliás, se uma parte mais desbundada da poesia “marginal” apelou para a “graça, jogo e prazer”, é preciso entender estes recursos a partir da idéia de “desrepressão”, politizada, da linguagem.

Comparando a poesia “marginal” e a “poesia confessional norte-americana” – observem como desconsideram as diferentes coordenadas históricas – Simon e Dantas enfatizam que os “marginais brasileiros” teriam “assistido aos efeitos da modernização sem sua contraparte de dilaceramentos íntimos, de abalo de seu universo pessoal e social”. (p.58). A partir do “ângulo estável de uma sala de jantar da classe média” (?!?), sua “sensibilidade” “desqualific(ada)” não conseguiria apreender o “anonimato, medo, angústia, desespero”, pois “não chegari(am) a ser experiências dilacerantes, tampouco ameaçadoras”(?!?). (p.58). E continuam: “trata-se menos de uma apropriação política que de uma idealização” que “abrange(ria) sem mais a realidade social”, revelando o “esvaziamento de toda experiência social concreta” (...). (p.58). De nossa parte, é preciso questionar qual poesia “marginal” os autores teriam lido e escolhido para ilustrar suas idéias.

Relembram as “marcas herméticas e tensas da trama de linguagem da poesia moderna” para acentuarem o “pragmatismo comunicativo” da poesia “marginal”. (p.59). E revelam que “o problema não esta(ria) na fluência da comunicação poética”, mas “nas implicações” da “desqualificação anti-literária” que “procura selar o pacto comunicativo”. (p.59). Enfim, afirmam que a “estilização” da “forma poética”, ao “simul(ar) a desqualificação”, “nega(ria) à poesia a capacidade de denunciar suas implicações histórico-sociais a partir do testemunho individual”. (p.59). Desta perspectiva de leitura, os “aspectos contraditórios” da realidade e “sua violência” não seri(am) revelados pelos poemas”, mas “tão-somente captados através de sintomas”, “sentimentos e sensações dúbios”. (p.60). No entanto, até que ponto a dubiedade dos “sentimentos” e das “sensações” não seria recurso poético eficaz para, através da criação de conflitos semânticos, sinalizar as contradições da realidade? Afinal, os poemas, funcionando como “sintomas”, não “revela(riam)” a “violência” da “realidade”? No final do artigo concluem que o “fenômeno marginal” teria contribuído para a “experiência poética culturalmente desqualificada” dos anos oitenta. (p.60).

Em texto de 1988, “Poder e Alegria – A literatura brasileira pós-64 – reflexões” – Silviano Santiago acerta o tom ao procurar remendar, implicitamente suas observações anteriores. Ao “caracterizar tematicamente” a produção “pós-64”, percebe seu afastamento da “literatura engajada” anterior. (p.11). Agora, a literatura “refleti(ria) sobre a maneira como funciona e atua o poder”, criticando, de forma “radical e fulminante”, “toda e qualquer forma de autoritarismo”, “principalmente” a que “se camufl(a) pelas leis de segurança nacional”. (p.12). No entanto, embora não trate especificamente da poesia, também concebe, como Simon e Dantas, a produção “pós-64” dentro do enquadramento “pós-moderno”. (p.12). Menciona o “projeto totalitário de Vargas”, afastando a produção “pós-64” dos princípios ideológicos “dos anos 30”. (p.13). Discorre sobre as “rebeliões” juvenis, das “décadas de 60 e 70” e suas “explosões libertárias”, “inspiradas” no “*Free Speech Movement*”. (p.14). Reflete sobre a “preocupação maior dos estudantes” – “as microestruturas de repressão do poder” – que lideraram alguns movimentos, como o de maio de 1968, em Paris e o da Universidade de Berkeley, nos Estados Unidos. (p.14). Seu léxico é claramente foucauldiano, embora Santiago sequer mencione as reflexões do autor de *Vigiar e Punir* (1975) e *Microfísica do Poder* (1979). Deslocando suas ponderações para a realidade nacional dos anos setenta deduz que onde se lia “movimento libertário” deve-se entender “regime repressor”. Assim, “imaginação no poder” significa “censura policial” e “liberação do homem” equivale a “tortura militar”. (p.15). Realidade, que fique claro, foi escamoteada através da “fachada milagrosa” do “capitalismo tecnológico” e da “tecnocracia burocratizada”. (p.15).

Pontua sobre a “violência” “visível” e a que “pode passar completamente invisível”, para afirmar que “a principal característica temática da literatura brasileira pós-64” é a “descoberta assustada e indignada da violência do poder”. (p.16). Tal tema, desmembrado na dicção “particular” ou no “cotidiano”, no “corpo” ou na “sexualidade”, funcionaria como “alavanca” para “balançar a sólida e indestrutível planificação do Estado militarizado”. (p.16-7). Segundo sua opinião, a literatura brasileira pós-64 teria contribuído, de modo geral, para “colocar

corretamente a questão do poder": teria compreendido que a "modernização e industrialização do Brasil" "estava(m) sendo feita(s)" sob os auspícios da violência "militar e policial". (p.17). Logo, descomprometida "com todo e qualquer esforço desenvolvimentista para o país", esta literatura "se insinu(a) como rachaduras em concreto, com voz baixa e divertida, em tom menor e coloquial". (p.18).

Para concluir, Santiago retoma uma frase de Mário de Andrade – "A própria dor é uma felicidade" – para refletir sobre o "grito de alegria na cultura brasileira pós-64", "dado no momento mesmo em que o corpo" era "dilacerado pela repressão e pela censura". (p.21-2). Se a "resposta mais evidente da esquerda tradicional ao autoritarismo" era o "ressentimento" e "um não sistemático", a "alegria" poderia liberar a "produção artística da pura negatividade". (p.22). Nesse sentido, teria "desabrochado tanto no deboche quanto na gargalhada, tanto na paródia e no circo quanto no corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor". (p.22). A produção desta geração é complexa, repleta de nuances e Santiago sinaliza possibilidades outras de entendimento que devem ser consideradas. No caso específico da poesia, alguma parte da geração "marginal", geralmente associada aos desbundados, certamente apostou na força política do lúdico, na abertura das "portas da percepção" e na "alegria" dolorida como forma de afirmação de identidade e de "crítica radical" ao/do "poder". (p.22). No entanto, a descrição de Santiago – sobre o "deboche" e o "circo" – talvez se aproxime mais das performances do movimento Tropicalista do que das leituras de poesia "marginal".

Em 1999, Iumna Maria Simon publica "Considerações sobre a Poesia Brasileira em Fim de Século", destacando três momentos – modernismo, concretismo e poesia "marginal" – para refletir sobre a "lógica da modernidade" e as "superações pós-modernas". (p.27). A certa altura afirma: "temos no Brasil uma tradição literária moderna plena, anti-convencional, anti-tradicionalista, relativamente crítica, mas que já não funciona". (p.29). "Não funciona", pelo jeito, em relação à poesia "marginal". Como observa, no "modernismo" e no "concretismo" havia "empenhos de atualização estética voltados para a

transformação social da vida brasileira". (p.32). Com a "entrada em cena da ditadura militar", a "poesia sai(ria) do centro da cena cultural" – e, alguma vez, ela esteve neste lugar privilegiado? – para "ced(er) lugar a outras manifestações" artísticas. (p.32). O "cinema", o "teatro" e a "música popular" seriam capazes, segundo a autora, de "lidar com as contradições" da realidade de "maneira mais interessante" e "com maior alcance comunicativo". (p.32).

Na seqüência, explica que "do lado estilístico" os poetas "marginais" "restauravam, com impulso sincero de antagonismo social, as principais armas de choque da tradição modernista, tais como a piada, a poesia-minuto, o coloquialismo, a espontaneidade, o humor". (p.33). De certa forma, mais de dez anos após a publicação de "Poesia Ruim, Sociedade Pior", Simon acaba repensando seus comentários anteriores, tecidos em co-autoria. Tomando como "referências" "João Cabral de Melo Neto" e a "poesia concreta", enfatiza que, contra o "intelectualismo", o "formalismo" e a "despersonalização" destas "poéticas construtivistas", os poetas "marginais" teriam apostado na "re-subjetivação" da "linguagem da poesia". (p.33). Se, no artigo de 1985, Iumna sinalizava a ausência desta característica para enfatizar a "desqualificação" da produção "marginal", agora, parece reconsiderar suas opiniões. Porém, não nos iludamos: na página final voltará a enfatizar o "rebaixamento do poético e o desleixo formal da poesia marginal". (p.36).

Se, em 1985, queria ver a "desqualificação" da poesia dos anos oitenta como desdobramento das tendências "marginais", em 1999 verifica que ela teria sofrido certa "retradicionalização", caracterizada pelo "pluralismo poético". (p.35). Até que ponto, no entanto, tal "pluralismo poético" já não figurava na poesia da década anterior, tendo sido seu ponto forte? A autora continua insistindo na "falência do estilo individual" sem, no entanto, considerar que a "riqueza de tendências" poéticas dos anos oitenta poderia ser desdobramento do "poemão" da década anterior. (p.36).

Se, em alguns momentos, a fortuna crítica da geração "marginal" pode parecer infortuna, é preciso considerá-la como estímulo para outras possibilidades

analíticas. Assim, conceber o "objeto" artístico como "enigma", como propõe Cacaso, significa aceitar o desafio de que toda crítica pode ser concebida como "comentário", nas sendas abertas pelo romantismo alemão. Comentário que, a considerar outros que lhe antecederam, deve ser superado em busca de uma visada que consiga ir além do bom e do mau.

Em 1999, Teresa Cabañas, orientada pela professora Iumna Maria Simon, defende tese na UNICAMP sobre poesia "marginal". Sua proposta é entender essa manifestação estética a partir da "pós-modernidade periférica". (p.5). Dessa forma, através da "reformulação dos parâmetros de interpretação e valorização", adotados pela "crítica literária moderna", enfatiza a idéia de que a "estética" marginal seria "desajustada" em relação a eles. (p.5). Na esteira do artigo de sua orientadora, citado anteriormente, o paradigma moderno a levaria a considerar a poesia "marginal" como "rebaixamento da capacidade crítica, ou empobrecimento da experiência sensível, a compactuar com escusos interesses mercadológicos. (p.07). Portanto, também desloca esta geração para o "pós-modernismo". No entanto, parte desta abordagem crítica para procurar qualificá-la esteticamente, em clara oposição à postura de Simon e Dantas, no artigo mencionado. Embora prefira entender a poesia "marginal" dentro do paradigma moderno, apesar de todas as dificuldades analíticas, o esforço de Cabañas é louvável. Entende que em "Poesia Ruim, Sociedade Pior", os autores concebem a pós-modernidade como "um bloco homogêneo apenas definido pelo que conteria de pior". (p.48). Assim, na esteira de um artigo de Ítalo Moriconi, afirma que Simon e Dantas apresentam "certa dificuldade em operar uma leitura produtiva tanto dos textos quanto da realidade como texto". (MORICONI apud CABAÑAS, 1999, p.48).[8] Logo, conclui Cabañas, sua interpretação ficaria "apenas na superfície das águas turvas", pois acabariam "penaliz(ando) ideologicamente" a poesia "marginal" ao situá-la nas "malhas de um sistema determinista e pouco exigente". (p.49).

[8] MORICONI, Ítalo. "Demarcando terrenos, alinhavando notas". In: *Travessias* (revista), nº. 24, UFSC: Florianópolis, 1992, p.17-33.

No quarto capítulo – Que poesia é essa? – Cabañas recorta vários poemas de escritores "marginais" para refletir sobre sua estética "desajustada". Cita os versos de "Um homem sem profissão", de Cacaso, do livro *Na Corda Bamba* (1978).[9] Atenta para a dicção "coloquial" deste poema e para o "comportamento brincalhão" do poeta, sem, no entanto, considerar o contexto de produção do livro. (p.59). À luz do expurgo dos professores das universidades, o tom "brincalhão" que Cabañas quer ver neste poema perde a graça, além de diminuir seu impacto crítico. Seu comentário de "Papo Furado" segue a mesma lógica interpretativa. Extraído do mesmo livro de 1978, o poema dedicado a Nilo de Oliveira diz apenas: "O transcendental se dissolvendo no/ Efêmero". (BRITO, 2002 [1978], p.50). Segundo Cabañas, estes versos sinalizariam uma "maneira de olhar para a existência" influenciada pela "*mass media*", em sua exigência de "novidades". (p.69). "Papo Furado" atestaria, ainda, a "consciência plena da finitude". (p.60). Lê "Suspiro", de Francisco Alvim, a partir da mesma interpretação. Desconfio de que a autora não perceba a ironia do título. "Papo Furado" significa conversa mole, sem compromisso. Pode significar também palavreado cujo intuito é enganar ou proposta que não se intenciona cumprir. Assim posto, é preciso lembrar que, dentro da fenomenologia, transcendental remete a uma ação por meio da qual a existência humana ultrapassa sua realidade imediata, alcançando o mundo objetivo, a temporalidade e a liberdade. Logo, quando todas estas possibilidades de transcendência são diluídas ou, antes, cerceadas pela temporalidade de um agora, então, o papo furado vira conversa séria. Sua leitura de "Natureza-Morta", de Cacaso, continua ressaltando a "estruturação miúda" dos poemas, em consonância com sua "intensificação significativa". (p.60). Que, acrescentaríamos, enfatizariam a própria efemeridade da existência, do poema, da poesia e, em perspectiva otimista, do próprio regime.

Ao adotar a visada pós-moderna, retoma um texto-chave de Baudelaire – "O Pintor da Vida Moderna" – para refletir sobre o "efêmero na modernidade".

[9] Um homem sem profissão: "Já que estava à toa resolvi fazer um poema/ Agora faço pra ficar à toa". (BRITO, 2002 [1978], p.57).

Neste texto, Baudelaire afirma que a modernidade é caracterizada pelo transitório, entendido como uma “metade da arte”. A “outra metade” seria o “eterno e o imutável”. (p.61). Daí Cabañas deduz que a poesia “marginal” tomaria distância da “outra metade” da arte, ao assumir sua efemeridade, o que justificaria sua “saída tangencial” para o enquadramento pós-moderno. (p.98). De nossa parte, se a grande questão da modernidade é descobrir como equacionar as duas metades da arte, então, a poesia “marginal”, menos do que eliminar a metade “etern(a)”, como sugere Cabañas, a problematizaria: através da construção tensa dos poemas. Não estaria a condição antagônica da arte moderna figurada, esteticamente, em poemas plenos de ambigüidades semânticas, de alto alcance expressivo?

A certa altura, Cabañas assume um tom generalizante para afirmar que “a crítica do cotidiano não parece ser objetivo importante” para a poesia “marginal”, pois ao “reconhecê-lo”, não seria capaz de “transcendê-lo”, “recri(á-lo)”, “transfigu(rá-lo)”. (p.96). No entanto, a produção “marginal”, menos que “transfigurar” o “cotidiano”, tarefa impossível diante da desconfiança da linguagem e da perda do horizonte utópico da poesia, põe o dedo na ferida, demarcando a impossibilidade de ação. A visão dos poetas é desencantada e o tom, por vezes, pedagógico dos poemas sugere que a nobre missão de “recriação” de um “cotidiano” menos sórdido deve ser compartilhada com o leitor. A poesia “marginal” não cultiva grandes ilusões, pois reconhece, sem perder o viés crítico, que as condições para a transformação lhe foram, previamente, vetadas. Ademais, opera dentro da lógica da resistência ou da sobrevivência cultural.

Oportunamente, Cabañas retoma o artigo “Poesia Ruim, Sociedade Pior” para afirmar que seus autores, apesar de adotarem a perspectiva pós-moderna, desenvolvem suas reflexões dentro de “padrões interpretativos e valorativos de cunho classicamente moderno”. (p.99). Além disso, inspirados pelas reflexões de Jameson, embasadas na “cultura norte-americana”, Simon e Dantas acabam partindo para “conclusões totalmente diversas” das “formula(das)” pelo autor. (p.106). Neste ponto, Cabañas questiona se seria pertinente, diante da

adoção de “uma nova nomenclatura historiográfica”, analisar a poesia “marginal” a partir de valores modernos. (p.107). Na verdade, afirma que Simon e Dantas apenas adotam “nova nomenclatura” sem, no entanto, conseguirem superar o paradigma analítico do “estágio anterior”. (p.107).

Cabañas recupera outro poema de Cacaso – “Sinistros Resíduos de um Samba”, em *Beijo na Boca* (1975) – para enfatizar o “enlouquecido ritmo de mudanças típico da sociedade urbana contemporânea”. (p.114). [10] No entanto, no contexto do livro, ao retomar o conhecido samba de Chico Buarque, Cacaso afirma, com pesar, que por causa de você, censura, “amanhã não será outro dia”. (BRITO, 2002 [1975], p.131). A falta de perspectiva, total e absoluta, reforçada pelo título do poema, contrasta com a ironia do consolo que, menos do que tentar conter as lágrimas, enfatiza o sofrimento. Logo, se o “amanhã é idêntico ao presente da enunciação”, Cabañas crê que o poeta teria “possibilidades objetivas para articular uma saída”. (p.114). Porém, o choro contrito revela, justamente, a desesperança da ausência de saídas, da falta de opção. Assim, sua leitura parece tão “desajustada” – ao contexto de produção – quanto afirma ser a estética desta geração. Ressalvas devem ser feitas às análises de Cabañas dos poemas “O Futuro já Chegou” e “As Aparências Revelam”, ambos de Cacaso e em *Grupo Escolar* (1974). No primeiro, que será comentado oportunamente, sugere que o poeta assumiria um “ponto de vista frio”, “neutro”, de “baixa intensidade”, pois “relata(ria) o desespero de um suicídio “assim”, naturalmente”. (p.123). Não é preciso dizer que este advérbio – “assim” – que figura no poema não significa, em absoluto, naturalização do suicídio, antes, denuncia a dificuldade do sujeito lírico em assimilar e articular a violência que conduz ao trágico desfecho. Quanto ao segundo, Cabañas parece menoscabar o impacto do contexto repressivo na produção dos sentidos. Recorta os versos “vai ser duríssimo descondicionar/ o paladar” para lê-los a partir de seu “tom zombeteiro”. (BRITO, 2002 [1974], p.155, CABAÑAS, 1999, p. 124). Ao enfatizar o “despropósito de beber aço ao invés de

[10] Sinistros Resíduos de um Samba: “não chore meu amor não chore/ que amanhã não será outro dia”. (BRITO, 2002 [1975], p.131).

café", o poeta estaria, através deste "desvio", ressaltando a "violenta imposição do poder econômico". (p.124). Ademais, em sua opinião, o "gracejo" seria útil para "tir(ar) da superfície do texto qualquer tonalidade crítica ou de revolta mais explícita" (...). (p.124). Prefiro entender este suposto "desvio" dentro da lógica anunciada pelo título do poema: "as aparências revelam". Logo, a necessidade de "descondicionar" o "paladar" transcende a questão econômica, enfatizando, assim, o viés crítico de versos altamente metafóricos que revelam a imposição, goela abaixo, de "pesadas doses de aço". (p.124). Para Cabañas, este "desvio" ou "gracejo" faria parte de uma certa "tática" de "descontração" que seria eficaz para garantir a "sobrevivência do sujeito e da criação". (p.126). No entanto, acredito que se trata menos de "gracejo" e mais de ironia. O "desvio" ou deslocamento produzido por este recurso estilístico acentuaria a tonalidade crítica do texto, através da criação de ambigüidades semânticas, produtivas poeticamente, além de ser "tática" de dissimulação. A "descontração", no caso, seria fingimento de "descontração", pois é certo: as "aparências revelam", mas também ludibriam. Ou, para dizer à maneira de Cacaso, a descontração é contraída, a contração é descontraída, ao mesmo tempo.

Segundo Cabañas, o "procedimento moderno" "recalc(a) o diferente", "amans(a) o heterogêneo", "através da exigência de universalização". Logo, a visada pós-moderna conceberia a "confluência de vários estilos" dentro do paradigma da descentralização ou da "multiplicação" do "centro" em "diversos núcleos". (p.138). Se na trajetória poética de Cacaso os estilos abundam, em consonância com sua necessidade de experimentação, nem por isso deve ser considerado poeta pós-moderno, como o faz Cabañas. Aliás, a autora recupera um dos recursos estilísticos de Cacaso – a saber, "parodiar outra paródia", como foi sinalizado por Sanches Neto (1994) – para justificar sua inclusão entre os pós-modernos. Ora, tal recurso romântico/moderno, por si, não parece suficiente para justificar esta inclusão. Não é verdade que a "paródi(a) da paródi(a)" foi praticada,

à exaustão, por alguns de nossos escritores? [11] Sanches Neto e Cabañas, no entanto, ao observarem como Cacaso utiliza a paródia, apresentam opiniões distintas. Para o primeiro, a paródia serve como simples recurso para retomar o passado sem, contudo, superá-lo. É como se Cacaso estabelecesse um "diálogo com a tradição" apenas para constatar que seu "presente vivido" é uma "convergência de épocas diferentes". (SANCHES NETO, 1994, p.108). Cabañas, por sua vez, concebe a paródia como "procedimento intertextual pós-moderno". (p.139). Na esteira de Sanches Neto, sinaliza que a paródia seria uma "sorte de adesão, de pacífica apropriação", sem a "superação crítica da matriz parodiada". (p.140). Ademais, diz a autora, a "paródia da paródia" é uma "técnica de diluição" que "enfraquec(eria)" o "impacto transgressor" da paródia moderna. (p.142). Logo, estaria mais próxima do "pastiche", pois tal paródia seria a "canibalização ao acaso de todos os estilos do passado". (p.143). De nossa parte, Cacaso seleciona e recupera trechos de poemas canônicos e estrofes do cancioneiro popular para re-significar a identidade nacional, à luz de seu contexto. Nesse sentido, desconstrói a imagem idealizada do país, de cartão-postal, para maculá-la com "gota de sangue" e criticar seu presente. (BRITO, 2002 [1975], p.113). Dentro da perspectiva poética moderna, Cacaso recupera a tradição, através da intencionalidade crítica da paródia, para operar seu canto, dissonante, em estilo próprio. Cabañas crê, ainda, que a paródia em Cacaso funcionaria como um "cantar conforme", uma espécie de "barganha do *eu* achincalhado perante o poder superior". (p.152, grifo da autora). Nesta perspectiva, sua poética perderia o impacto crítico e seu espírito de resistência frente ao "poder" instituído ficaria reduzido, ou, antes, desapareceria.

[11] Basta nos lembrarmos, por exemplo, das várias releituras e apropriações da "Canção do Exílio", de Gonçalves Dias. Recupero algumas: "Canção do Exílio" de Casimiro de Abreu, "Canto de Regresso à Pátria", de Oswald de Andrade, "Nova Canção do Exílio", de Carlos Drummond de Andrade, "Canção do Exílio", de Murilo Mendes, "Canção do Exílio Facilitada", de José Paulo Paes, "Jogos Florais I-II", de Cacaso, "Uma Canção", de Mário Quintana. Cf. também as letras "Sabiá", de Chico Buarque de Hollanda, "Terra das Palmeiras", de Taiguara e, até mesmo, "Pátria Minha", de Vinícius de Moraes.

No final de sua tese, retoma o artigo de Simon e Dantas, dele discordando e afirmando: na produção "marginal", menos do que ausência de "realização estilística diferenciada", vemos "um espaço de convivência de pluralidades", em contraposição à "unificação da experiência estética", caracteristicamente, moderna. (p.172). Cabañas entende que este "espaço" seria sustentado por um "movimento simultâneo de *desenraizamento* e *pertença*": o primeiro sinalizaria a recusa ao homogêneo; o segundo, a adesão ao grupo "marginal". (p.172, grifos da autora).

Em 2004, Daniela Pedreira Aragão contempla em sua dissertação – "Figurações Poéticas em Cacaso" – o letrista e o poeta. Procura estabelecer relações entre a poesia "marginal" e o Tropicalismo, enfatizando a produção letrista de Cacaso. Lê a canção "Dentro de mim mora um anjo" (Cacaso e Sueli Costa), a partir de referências cinematográficas, como "Je vous salue Marie", de Jean Luc Godard. (p.32). Analisa a figuração feminina em "Cabelo Pixaim" (Cacaso e Francis Hime), situando Cacaso na "geração pós-Bossa Nova" (p.34). A partir dessa canção, constata, sem aprofundar a análise, que a "morena de cabelo pixaim" se transforma em "japonesa de Pequim". Reflete sobre a "leveza" da letra e seu "arranjo", que "privilegia o desenvolvimento de uma melodia simples, facilmente memorizável". (p.36-7). Retoma "Lero-Lero" (Cacaso e Edu Lobo), para pensá-la à luz do "tema da carnavalização". (p.39). Observa que, nas canções de Cacaso, a "natureza", geralmente, está associada ao sexo feminino, funcionando como "projeção da mãe". Não desdobra, porém, essa idéia que poderia ganhar fôlego a partir da visada psicanalítica. (p.39-40). Em sua análise de "Beira Rio" (Cacaso e Joyce) ressalta que a "cadência rítmica", valorizada pela autora/intérprete, "acompanha o movimento do rio", em seu "ir" e "vir". (p.40). De acordo com sua interpretação, "Beira Rio" retomaria o ancestral "medo" dos "homens" em relação às "mulheres", sejam "Evas" ou "serpentes". (p.41). Analisa, ainda, as seguintes canções: "Pedra da Lua" (Cacaso e Toninho Horta) e "Quase Sempre" (Cacaso e Edu Lobo). Em um segundo momento, Daniela recorta passagens inéditas dos diários de Cacaso, observando que quando "fala" da

“natureza”, “emprega uma certa musicalidade”, como se a re-“orquestra(sse)”. (p.44).[12]

José Antônio Cavalcanti, também da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como Aragão, defende, em 2005, a dissertação “Cacaso: uma poética urbana”. Procura investigar como o “espaço urbano” aparece em sua obra, a partir da “desconstrução do centro”, para concluir que sua poética seria “signo da cidade”. Parte, portanto, da hipótese de que “a concepção da obra de arte e a cidade fazem parte de um mesmo registro, formam uma única leitura”, embasado em livro de Giulio Carlo Argan – *História da Arte como História da Cidade*. (p.15). Seu trabalho é norteado pelos seguintes objetivos: (i)“localizar a cidade que surge na poesia de Cacaso” e (ii) descobrir como a “poesia transita nesse espaço urbano”. (p.16). Aproxima a “obra de Cacaso ao conceito de chama”, a partir de sua leitura de *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino. (p.18). *Grupo Escolar* (1974) é o livro eleito para localizar a “poesia de Cacaso” na “transição entre modernidade e pós-modernidade”. Justifica sua escolha afirmando que o “sistema escolar” seria um “dos signos fundamentais do iluminismo como metonímia da cidade”. (p.38-9). Aproxima *Grupo Escolar* do *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia*, de Oswald de Andrade, ressaltando a importância da instituição escolar para a constituição das cidades. Lê os poemas iniciais de *Grupo Escolar* – da série “Cartilha” – como “planta poética básica" que revelaria a “natureza e os limites da voz” na “cidade”. (p.42). De seu ponto de vista, estes poemas reconstruiriam, através da escolha lexical, o “mapa de uma cidade alegorizada como corpo social”. (p.45). Ressalto, a tempo, que os poemas iniciais de *Grupo Escolar*, referidos no trabalho, privilegiam a dicção metalingüística, o que nos

[12] Observem: “Senti que era a noite que vinha. Em brevíssimo, escandalosamente, centenas, milhares de cigarras principiaram ao mesmo tempo. Que orquestração! Que combinação da natureza! Fortíssimo! Súbito, entra um pássaro, sertanejo, brasileirinho, e manda lá um gorjeio, brejeiro, crepuscular... Manda outro... e outro mais... é a natureza que canta. Neste ponto, as cigarras, sem ninguém mandar, abaixam o tom e a estridência, voam na surdina, passarinho, passarinho... E assim ficam... Ensaiam aqui e ali, salientam, tentam e preparam a volta óbvia, rascante. Cigarras baixinho, pássaros matreiros. Passarinhos retardatários, fogueiras, mandam algum canto, sempre bonito, solfejador... Aqui e ali. Natureza soberana. Motivo para muitos versos. Amor absoluto em prosa e verso”. (Anexo 2 – Cantata – de um dos diários de Cacaso).

conduz a reflexões diametralmente opostas às do autor. Segundo afirma, “os códigos de controle não domam” a linguagem “protéica” do poeta, pois sua “anti-arquitetura” seria “inabitável”. (p.52). Se na experimentação estética de Cacaso a multiplicidade estilística frutifica, Cavalcanti poderia ter avançado na reflexão procurando desvendar em que momento sua linguagem poética teria se tornado “inabitável”. Teria sido interessante também desdobrar a idéia de que, nesta “poética urbana”, as “formas românticas” – arquitetônicas? – “sobrevive(riam)” como “sedimentação de uma cidade em ruínas”. (p.78). Entende a poesia “marginal” como “prática” que “recusa o lugar marcado”, alterando o “plano da cidade”, através da criação de “espaço” “próprio”. (p.84). Nesse ponto, Cavalcanti poderia ter refletido sobre as performances poéticas, típicas dos anos setenta, como forma de intervenção – e subversão – no/do “espaço” urbano. Encaminha a conclusão procurando demonstrar que a “arquitetura moderna é impositiva”. Assim posto, a poética de *Grupo Escolar* faria oposição “às formas legisladoras e controladoras da modernidade” e “às formas centrais do poder na cidade”. (p.117-8). Então, deste livro de 1974, “emerger(ia) o conteúdo de uma nova cultura urbana” que exigiria outras referências, talvez pós-modernas, de leitura. (p.127).

Ainda em 2005, Patrícia Cardoso apresenta a dissertação “A Configuração da Ironia na Obra Poética de Antônio Carlos de Brito/ Cacaso”, na Universidade Estadual de Londrina. Afirma que Cacaso é “ilustre desconhecido” e procura “apresen(tá-lo)” aos “leitores”. Sua proposta é analisar “alguns” de seus poemas, “enfatizando a visão irônica do sujeito poético”. (p.07). No primeiro capítulo, faz uma breve introdução ao autor, localizando-o em sua geração. Depois, atém-se à reflexão sobre o sentido da ironia na retórica clássica, procurando entender a visão de mundo dela derivada e sua forma estética. Este percurso trilhado por Cardoso é bastante interessante. Etimologicamente, ironia deriva do grego *eironéia* e significa a ação de interrogar fingindo ignorância ou interrogação dissimulada. Na retórica clássica foi definida como tropo de pensamento “*per contrarium*”, isto é, como forma de expressão para dizer o contrário do que se quer dar a entender. (p.37). Na verdade, a ironia revela o

desajuste entre o que se quer dizer e o que se diz, entre o pensamento e a palavra. Ademais, ao simular ignorância para "destruir as falsas verdades", praticaria uma espécie de "dialética do distanciamento e da solidariedade" que "não aceita nem recusa nada em bloco". (ÁVILA apud CARDOSO, p.42). É preciso observar que a escolha do *corpus* analítico de Cardoso parece problemática, pois tende a ver ironia em poemas que não a comportam, como "Aquarela", "O Pássaro Incubado", "Poética", "Anulação" ou "Sinais do Progresso". "Aquarela" será retomado em momento oportuno. Sua leitura de "O Pássaro Incubado" segue as mesmas diretrizes da nossa, mencionada no trabalho, exceto pelo recorte irônico. O mesmo sucede em sua análise de "Sinais do Progresso" e "Jogos Florais I e II", poemas de *Grupo Escolar*.

Em 2007, José Francisco Cavalcante defende a dissertação – "Cacaso: poeta da canção" – na Universidade de São Paulo. O mérito desta "pesquisa documental" é ter procurado reunir "quantidade significativa de letras de canções produzidas" por Cacaso. Este primeiro esforço de sistematização vem preencher uma lacuna – até então, algumas letras figuravam em *Mar de Mineiro*, livro quase inacessível devido à tiragem limitada – e facilitar o acesso de pesquisadores a tão rico material. Se antes era preciso garimpar as letras em LPs e em CDs, a reunião desta produção facilita que se enverede pela análise das canções ou, apenas, que se conheça a face do Cacaso compositor: aluno aplicado de violão clássico, enquanto criança, e praticante de clarineta, durante a vida adulta. Cavalcante observa, n'*A Palavra Cerzida* (1967), a presença de recursos expressivos que intensificam a musicalidade dos poemas, como "o uso freqüente de nasais, as rimas em ão, as combinações entre aliterações e assonâncias" e a "recorrência das redondilhas maiores e menores". (p.17). De certa forma, essa constatação vem ao encontro de nossa idéia – sinalizada em dissertação anterior (2003) – de que alguns de seus poemas funcionam como verdadeiro celeiro para as canções. Cito, por exemplo, "O galo e o dia", poema do livro inaugural de 1967, que musicado por Lourenço Baeta vira a canção "Santa Marina". A esta altura, estou convencida de que, em seu primeiro livro, os poemas teriam nascido de um

mesmo impulso criador, como se Cacaso tivesse dificuldade em diferenciar poemas e canções. Logo, quem vier a se interessar pelo estudo do Cacaso letrista deverá tomar como referência seu primeiro livro, *A Palavra Cerzida*, e o último, *Mar de Mineiro*. Em um segundo momento, Cavalcante realiza a análise estrutural de algumas canções, considerando a "totalidade da obra", porém enfatizando mais o "texto" do que a "melodia". (p.20-1). Este trabalho é acompanhado por um CD que reúne sessenta e oito canções de Cacaso e parceiros, interpretadas por diversos cantores. Destacamos duas preciosidades: Cacaso cantando "Carro de Boi" (1961), escrita em parceria com Maurício Tapajós. Aliás, esta canção teria impulsionado sua carreira musical. E também sua leitura do poema "Surdina" que, posteriormente, seria musicado por Tapajós. Este trabalho ganha se lido em contraponto com o de Aragão, citado anteriormente, pois assim é possível observar diferentes análises para as mesmas músicas, como "Dentro de mim mora um anjo". Em anexo, o autor traz uma "discografia que apresenta a evolução da obra musical de Cacaso", além de "oferecer uma breve biografia de seus parceiros". (p.102).

Em 2008, Carlos Frederico Barrère Martin apresenta a dissertação "A Véspera do Trapezista: leitura da poesia de Antônio Carlos de Brito", na Universidade de São Paulo. A intenção do autor é "compreender como se fundamenta (sua) poesia", através da análise de alguns poemas de sua obra. Em um primeiro momento, afirma que a música seria sua "motivação de base" e sugere que seguiria certa "política do descompromisso". (p.09). Analisa algumas canções como "Veridiana" (Cacaso e Nelson Angelo) e "Sanha na Mandinga" (Cacaso e Edu Lobo), observando que esta seria a "matriz dos poemas" "Utopia" e "Notícias", ambos em *Segunda Classe* (1975). (p.13). Pelo contrário: os poemas são a origem, espécie de esboço da canção que seria gravada apenas em agosto de 1978, por Edu Lobo, em seu disco "Camaleão" (Philips), de acordo com a discografia de Cacaso, realizada por Cavalcante.[13] A partir daí, Martin se equivoca

[13] Segundo observei, a canção aparece no LP como "Sanha da Mandinga.

ao dizer que o “refrão” da “letra de música” teria sido aproveitado no poema, “de maneira diferente”. (p.13). O mesmo acontece na sexta nota, quando verifica que “Canção do desamor demais” (Cacaso e João Donato) teria servido como “matriz” para os versos do poema “Lá em casa é assim”, de *Beijo na Boca* (1975). A primeira gravação desta música está no LP “Miúcha - 1980” (RCA), como o comprova Cavalcante. Ao partir de falsas premissas, entende que “os versos” da canção teriam sido “trabalhados para servirem, antes de tudo, ao âmbito da poesia”. (p.14). No entanto, as letras teriam sido aperfeiçoadas a partir da prática poética. De certa forma, ao desrespeitar a fronteira dos sintagmas e identificar a divisão rítmica dos versos, através de *enjambements* e de cesuras, respectivamente, Cacaso estaria testando as possibilidades de pausa, de entonação por meio dos poemas. Essa prática lhe seria útil para criar, por exemplo, estribilhos de fácil memorização nas canções.

É preciso verificar, ainda, se a “ideologia do ‘nacional-popular’” apareceria nas canções, “sem crise”, como postula o autor. (p.14). De certa forma, esta questão já teria sido problematizada, posta em “crise”, nos poemas: as canções, posteriores, privilegiariam outro eixo temático. Martin acredita que “a atitude de estar disponível e o hábito de não se comprometer” “delineiam as bases de sustentação” da obra de Cacaso. (p.16-7). Nesse ponto, é preciso não confundir disponibilidade criativa com ausência de compromisso, no sentido político do termo. Como passar da linguagem política para a política da linguagem era preocupação constante ao longo de sua trajetória, que oscila entre estes dois eixos. Cacaso estava totalmente comprometido com seu momento, pois acreditava na força da poesia como resistência estética à situação paralisante. No entanto, seu compromisso, seu engajamento aparece de várias formas ao longo de seu percurso, podendo, por exemplo, estar diluído ou matizado, através da temática amorosa de *Beijo na Boca*. Ademais, em setenta, o exercício da disponibilidade criativa já significa comprometimento político. Seu bruxuleante percurso é construído na tensão entre o dever ético – orientado pela necessidade de comprometimento – e a autonomia estética – que poderia, naquele momento,

significar ausência de envolvimento. Nesse sentido, esta questão irresoluta aparece ao longo de sua trajetória, através da formulação de impasses estéticos, como se Cacaso estivesse ponderando ou reavaliando suas posições: política, existencial, poética.

A certa altura, Martin quer ver a presença da "herança modernista" em Cacaso na forma como "não se alinha ou não se deixa alinhar em grupos". (p.20). Como será visto, liderou duas coleções de poesia "marginal", a Frenesi e a Vida de Artista. Segundo o autor, "o início da produção" de Cacaso "desenvolve-se do elevado ao prosaico". (p.24). Na esteira de Cavalcanti (2005), entende seu percurso como "representação da cidade": "o corre-corre da cidade" e o "corre-corre dos amantes em *Beijo na Boca*". (p.25). Analisa alguns poemas como "O Pássaro Incubado" e "O Galo e o Dia", ambos n'*A Palavra Cerzida* (1967), procurando desvendar sua "feição cabralina" e acentuando seus "verso(s) melódico(s)". (p.31-5). Lê o poema "Anulação", identificando um sujeito lírico "em conflito entre ser e não ser", cujo "drama" seria a "imaturidade". (p.37). Segundo o autor, este livro de 1967 se caracterizaria pela "falta de contexto histórico". (p.45). Para entender *Grupo Escolar*, recupera uma carta de João Luiz Lafetá, destinada a Cacaso, sobre este livro de 1974.[14] No entanto, entende este livro como "espécie de *desdobramento* da poesia modernista", ignorando as diferenças contextuais e procurando, dessa forma, legitimar a produção de Cacaso. É uma tentativa canhestra de diferenciá-la "do que se produzia nos anos 1970". (p.47, grifo do autor). Associa o "elevado" à "lira" e o "prosaico" à "antilira", enfatizando dicotomias dentro de um paradigma analítico que tende a rebaixar a produção poética de Cacaso. Vejam a problemática associação entre "estrume" e "instrumento", efetuada pelo autor, a partir do título da 1ª. lição de *Grupo Escolar*:

[14] Nela Lafetá diz: "(...) abro seu livro [Grupo Escolar] e vejo quase um roteiro de nossa evolução literária do Modernismo até hoje: Oswald aqui, Drummond ali, algo de Murilo Mendes, qualquer jeito de João Cabral, um sinal (mesmo como negatividade) dos concretos. E acho isso muito bom e muito certo. Mostra uma capacidade de absorção enorme e, sobretudo, uma capacidade de resposta inventiva tanto ao peso dessas influências todas, quanto ao tal do "impasse" do tal "fazer-poético" que vivemos hoje. São possibilidades de realização poética que você concretiza muito bem, com muita habilidade". (Apud MARTIN, 2008, p.45-6, grifos de Lafetá).

"os extrumentos técnicos". (p.48). No entanto, ao mesmo tempo, aproxima Cacaso de João Cabral de Melo Neto, a fim de compará-los. Dessa aproximação deduz que sua "inconstância" "contraria a concretude e o equilíbrio do poeta engenheiro". (p.54). É interessante perceber que o mesmo Martin já tinha observado, em nota trinta e nove, que as "leituras que insistiam em tratar apenas do lado construtivista" de João Cabral, como a que "fez Haroldo de Campos, em 'O geômetra engajado'", "impuseram uma linha de análise" que "engessa(va) a visão sobre" sua poesia. (p.40).

Sobre *Beijo na Boca* afirma que "não chega a tratar do dia-a-dia. Ao menos não se pode afirmar que seja o cotidiano o mote dos poemas". (p.62). Se o amor é o tema norteador deste livro de 1975, como enfatizamos, em conseqüência, esse sentimento não seria inerente ao "dia-a-dia", ao "cotidiano"? Enfim, elege o poema "Há uma gota de sangue no cartão-postal", que integra *Beijo na Boca*, para lê-lo a partir de referências do Tropicalismo. (p.63-5). Lê o poema "Constatando", que está em *Segunda Classe* (1975), como se fosse de Cacaso. No entanto, há alguns equívocos na edição de 2002, na qual Martin se baseia: na verdade, este poema foi escrito por Luís Olavo Fontes, assim como "Mudando o Estado" e "Diário". Procura analisar alguns poemas, por ele considerados explicitamente políticos, mas acaba fazendo uma espécie de colagem de leituras anteriores.

Em 2010, Lucius Provase apresenta a dissertação "Da Experiência de Escrever ao Ato da Escrita: Vida e Arte na Poética de Cacaso", na Universidade de São Paulo. Seu objetivo é realizar "uma comparação entre o modernismo" e alguns poemas de Cacaso, "chegando ao livro *Beijo na Boca*": que "o autor considera", na esteira de Soares (2008), sua "obra mais madura". (p.06).[15]

Sobre a fortuna crítica, relativa a teses e dissertações, é preciso mencionar ainda "Um Frenesi na Corda Bamba", dissertação de nossa autoria,

[15] A dissertação de Provase, defendida no final do ano passado, acaba de nos chegar às mãos, no começo de abril e nos eximimos de comentá-la. O objetivo citado está sinalizado no resumo de seu trabalho.

defendida em 2003, na Universidade Estadual Paulista (UNESP/Araraquara). Nos propusemos a analisar o livro *Grupo Escolar*, procurando situá-lo na trajetória poética de Cacaso. Nossa intenção era entender os motivos da procura de um novo paradigma poético que justificasse a "re-alfabetização" estética do sujeito lírico, neste livro de 1974. Enfatizava a distância abissal que o separava do livro inaugural, *A Palavra Cerzida*. Dividimos também seu percurso formativo em três fases isoladas e independentes. A esta altura, é preciso entender suas oscilações estilísticas como experiências de aprendizagem, em consonância com seu momento de produção. Ainda que a compreensão da obra tenha sido orientada pelo esforço classificatório, tal separação não mais se justifica. Afinal, se o poeta do último livro – *Mar de Mineiro* – estava encubado no autor do primeiro, as variadas modulações estilísticas acabam se intercomunicando, tendo em vista a mesma ânsia comum de escrita. Apesar de suas limitações, como por exemplo, a ausência de fortuna crítica específica, o mérito deste trabalho foi seu ineditismo. Desde então, os interlocutores, interessados na obra de Cacaso, têm crescido. O esforço de investigação inaugural, de certa forma, impulsionou a escrita desta leitura que ora se apresenta. À diferença daquela, procuramos agora circular entre as partes e o todo de sua produção poética e a de sua geração. Talvez, dessa forma, seja possível partir das unidades mínimas – poemas – para dar sentido ao espírito de uma época. Procuramos privilegiar a análise de poemas que não foram abordados anteriormente, a fim de contribuirmos para o enriquecimento do estudo de sua obra.

Acrescentaria também a estes esforços dois artigos essenciais: "Dever de Caça: a Poesia de Cacaso" (2005), de Ana Maria Domingues de Oliveira e "Années Soixante-Dix, la Poésie en Risque: la Veille du Trapéziste", de Viviana Bosi (2007). O primeiro percorre as obras de Cacaso para observar como a "relação intertextual com a poesia brasileira canônica é retomada pelo poeta de formas diferentes". (p.28). Segunda a autora, Cacaso demonstra, n'*A Palavra Cerzida*, a "assimilação de procedimentos poéticos" e da "temática" de "poetas consagrados", como João Cabral de Melo Neto e Cecília Meireles. (p.32). Nos

livros posteriores, no entanto, o "intertexto", "longe de revelar submissão", "testemunha a maturidade e a autonomia literárias de Cacaso". (p.32). Nesse sentido, ao buscar na "melhor tradição poética brasileira", "aliment(o)" para seus versos, Cacaso revelaria seu "dever de caça", tal qual "tico-tico de rapina". (p.35).

No segundo artigo, Viviana Bosi entende que a poesia "marginal", "exaltaria, à sua maneira, a vitalidade do efêmero, o momento inconseqüente". (p.162).[16] Em "alguns casos", negaria também a "arte literária tradicional". (p.162). Retoma a discussão sobre a questão da edição alternativa, a partir de Cacaso. Na verdade, ele dizia que "marginalidade" nunca "foi opção", pois resultava de uma situação editorial precária, de exclusão. Ao mesmo tempo, como sugere Bosi, esta "marginalidade" poderia ser entendida como "opção", à medida que a "escolha de uma determinada linguagem, poética, já era conseqüência da não-integração". (p.162). Até que ponto, no entanto, a "escolha" de tal "linguagem" não seria causa da marginalidade? Enuncia que a geração de setenta teria "afinidades" com a "tendência iconoclasta do modernismo de 1922" e com "algumas idéias surrealistas" de "aproximação radical entre arte e vida". Desde que, no entanto, se considere a "diferença de gradações entre as rupturas rejeitadas" e aquelas "incorporadas" "parcialmente". (p.162). Referindo-se aos "últimos escritos de Torquato Neto" e a "alguns poemas de Ana Cristina Cesar", neles percebe uma "ironia agressiva" que problematizaria a "concepção" de "forma literária"; além de desaguar na "produção de um material bruto que se quer contingente", "rebelde a toda meditação reflexiva". (p.163). "Em seus melhores momentos", este "material" apontaria para o "tudo é ilusão" ou para a "abusiva totalidade". (p.163). Quer ver na "poesia dita marginal dos anos setenta", um "pólo eufórico e ingênuo" – no "sentido regressivo" – e, outro, "mais duplo", através do qual a "rejeição do literário" "manifesta(ria)" certa "incredulidade" no que concerne ao "papel da linguagem como comunicação efetiva" (...). (p.164). Sobre a crítica de que à geração "marginal" faltaria "estilo pessoal" – pois estaria embrenhada em "temas

[16] A tradução do artigo é nossa.

do cotidiano" e na "reiteração das mesmas formas de construção" – responde dizendo que, "seus melhores poetas", fizeram "uma escolha consciente". (p.165). Francisco Alvim, por exemplo, minimizaria sua "interioridade singular" para "captar" as "inconsistências coletivas" sem, no entanto, "renunciar" a um "olhar" que as "coloca em perspectiva". (p.165). Já Cacaso, José Paulo Paes, Sebastião Uchôa Leite e Rubens Rodrigues Torres Filho teriam "em comum o privilégio do tom satírico" para "ultrapassar uma subjetividade viciada porque circunscrita ao lugar social". (p.165). Toda "subjetividade" não seria, no limite, "viciada"?

Em um segundo momento, sinaliza algumas características dessa poesia: a "dessublimação" e o "agressivo ou irônico". Parte de Marcuse, especialmente do livro *Ideologia da Sociedade Industrial*, para entender a questão da "dessublimação". Como aponta, ele "condenava a tendência à dessublimação da arte", que poderia perder seu impacto através do "pluralismo indiferenciado" e da "redução do desejo de transformação de si e da sociedade". (p.168). Se Bosi reconhece a necessidade de se evitar "etiquetas uniformizadoras" em relação à produção poética desta geração, então, talvez, esta categoria analítica – "dessublimação" – mereça ser repensada. (p.166). Pelo menos, se partirmos da definição de Marcuse.[17] Depois, ressalta a importância da "inflexão" irônica no "estilo poético" desta geração, observando que comporta "várias tonalidades". (p.172). É interessante sua percepção de que o "humor", em "alguns poetas", guardaria um "tom sinistro", em especial naqueles casos em que a "assimetria entre o sujeito e as forças de poder" é tamanha que a ironia "compensar(ia), pela inteligência", a "humilhação constantemente infligida pelo autoritarismo". (p.173).

[17] Dessublimar, em sentido lato, significa perder a condição de sublime, baixar a um grau de perfeição menor ou se tornar mais terra-a-terra. Talvez, a utilização desta categoria, em oposição à idéia de sublime, acabe enfatizando aquela hipótese da desqualificação poética. Ademais, se partimos, *mutatis mutandis*, de Burke (1993), por exemplo, outros sentidos para o sublime podem vir à tona.

2. CACASO E SUA GERAÇÃO: PRESENTE DE GREGO, SACO DE GATOS

Caminho é escolha vária.
Cacaso

Em julho de 1976, Cacaso concede entrevista ao Jornal Movimento com o intuito de esclarecer a seguinte questão: “o que é literatura marginal”? Naquele momento, o esclarecimento tornara-se urgente porque o termo vinha sendo empregado de forma abrangente, sem que houvesse um consenso quanto ao assunto. Segundo Cacaso, em sentido lato, é considerado “marginal” o autor que, “barrado nas editoras”, decide publicar seus livros e distribuí-los “por conta própria, com recursos próprios”. (1997, p. 12). Assim, sem o apoio editorial, o escritor geralmente se responsabilizava por todas as etapas do processo produtivo das obras, muitas vezes confeccionadas artesanalmente, manuscritas, impressas em mimeógrafo ou em ofsete.

Ao assumir a “marginalidade institucional”, o que pressupunha controlar as duas pontas da cadeia produtiva - da fatura à distribuição dos livros - o escritor preservava certa margem de manobra, cujo valor era estratégico. (BRITO, 1997, p. 13). Enfatize-se que o autor desfrutava de alguma liberdade para determinar e assegurar não só o que estava sendo impresso e veiculado, mas também para regular os pontos de distribuição dos livros. Diante do “cenário lúgubre da ditadura brasileira pós-68” era fundamental o controle da variável espaço-temporal, isto é, onde, quando e também como e para quem seria feita a distribuição e/ou venda das obras, o que configurava uma estratégia de resistência cultural. (ARÊAS, 1997, p.09).

Se salta à vista a implicação política do controle autoral, mais notável parece ser o fato de este mesmo controle possibilitar a escolha do público alvo. Assim, a atitude do escritor de ir às ruas para distribuir seus livros, por sua própria conta e risco, pressupunha a existência de um receptor/leitor ativo que pudesse

reconhecer, nesta atitude, um gesto político por excelência. Não só reconhecer como também receber/ comprar o livro, assumindo um posicionamento que, de certa forma, dava continuidade ao gesto inaugural do escritor. Desse modo, fechava-se o ciclo da resistência cultural que, ultrapassando os limites do sistema editorial tradicional, redundava na crítica ao próprio regime institucional em vigor. Seguindo esse raciocínio, o meio, isto é, a forma de produção e de distribuição das obras, reforçada pela presença do escritor, era também, para dizer com Marshall McLuhan, a própria mensagem, pois ampliava os sentidos dos textos, dilatando-os para além da materialidade do objeto livro.

Manter ativa a produção cultural, fazer poesia era tão importante quanto fazê-la circular. Logo, se a distribuição de mão em mão dos livros, por si só, configurava um gesto de resistência política, também contribuía para aproximar o escritor do leitor, "quebra(ndo) a tradicional distância que costuma(va) separá-los", através da "reaproxima(ção) e recupera(ção)" dos "nexos qualitativos de convívio que a relação com o mercado havia destruído". (BRITO, 1997, p.25). Assim, a figura do poeta no meio do povo, no meio da praça promoveu a "desierarquização" do espaço literário e colaborou para que a poesia não fosse vista como um "discurso isolado e contraposto" à experiência do leitor. (BRITO, 1997, p.25).[18] De certa forma, os poetas desta geração, como diz Charles, vão ao encontro da "sabedoria" que "tá mais na rua que nos livros em geral". (Apud PEREIRA, 1981, p. 275). Portanto, esta poesia se torna *locus* privilegiado de crítica social, à medida que valoriza e redimensiona certas situações, próprias à vivência comum.

A idéia do poeta como sujeito capaz de se imiscuir em meio à multidão expressa uma atitude ambígua ou, antes, ardilosa que reverbera no modo como concebe a poesia. Tome-se como exemplo a análise de Cacaso sobre a poesia de Francisco Alvim que, ao recuperar a "experiência alheia" como substrato poético,

[18] Os poetas costumavam distribuir ou até vender seus livros a preços módicos. Chacal, por exemplo, intitulou seu segundo livro de poemas *Preço da Passagem* (1972), pois o escreveu com o intuito de arrecadar fundos para bancar uma viagem ao exterior. Normalmente, os livros eram distribuídos em bares, praças, à beira-mar, em universidades, na entrada de cinemas, teatros, shows, enfim, em locais freqüentados, majoritariamente, por jovens. Nesse sentido, cf. PEREIRA (1981).

“ced(e) a voz” ao outro, “desocupa(ndo) espaço” para a palavra coletiva. (BRITO, 1997, p.308-9). Logo, a “matéria do poema” seria a “contingência anônima e fugaz” e sua “linguagem” “tender(ia)” para a “impessoalidade”, como se “não tivesse autoria ou fosse de autoria anônima”. (BRITO, 1997, p.323). Portanto, a “mágica sutil” da poesia de Alvim reside em sua capacidade de “se despersonaliza(r) para melhor se personalizar”. (BRITO, 1997, p.317).

Pensemos, agora, na leitura que Cacaso faz de Chacal que utiliza a informalidade da linguagem coloquial para estar em “desacordo” com “um conjunto de valores e normas bem medidos e estabelecidos”. (BRITO, 1997, p.34). Inspirado pelas idéias de Antonio Candido, em sua análise do pícaro Leonardo, Cacaso acredita que Chacal retoma a tradição da linguagem malandra para revelar seu “lado mais brasileiro”. (BRITO, 1997, p.35). O pícaro é o paradigma do sujeito capaz de apreender a sociedade em conjunto: “viv(e) situações e lugares variados”, devido aos seus constantes deslocamentos, o que lhe permite desfrutar de variadas perspectivas. (BRITO, 1997, p.34).

Chacal, ao perambular, multiplica pontos de vista; ao se diluir na multidão, passa despercebido. Em suma, pratica a “dialética da malandragem”, para utilizar a expressão de Candido. Ao criar, por exemplo, o anti-herói Orlando Tacapau – cuja “origem é indefinida no tempo” e a “idade”, “indeterminada no espaço” – Chacal nos fornece uma “ficha de identificação” que serve como “despistamento”. (BRITO, 1997, p.31). Se Alvim parte da voz alheia para não se identificar, Chacal elege o astuto Tacapau – impossível de ser encontrado – para criticar (“meter o pau”), declarando seu desacordo e afirmando seu combate. Cacaso quer ver nessa “falta de integração com o mundo prático” uma atitude “existencial e malandra de engajamento”. (BRITO, 1997, p.35). O mesmo procedimento adotado para narrar as aventuras de Tacapau, em *Preço da Passagem*, será retomado em *Quampérius* (1977). Dessa vez, no entanto, alternando prosa e verso, será Quampa o encarregado de relatar as situações do dia-a-dia. Ao criar suas personagens, Chacal promove certo efeito de realidade,

eficaz tanto para borrar a identidade autoral quanto para problematizar os limites, já tênues, entre vida e literatura.

Os poemas de Alvim e de Chacal – guardadas as devidas diferenças – encontram-se na colheita daquela "corrente anônima" e coletiva que, antes de se diluir na "cadeia do fluxo vivido", cristaliza-se em versos. (BRITO, 1997, p.323). Se a experiência de vida é geracional, comum ao grupo, cada poeta resolve, à sua maneira, o embate entre o substrato coletivo e a vocação individual. No entanto, é preciso reconhecer que, apesar das sensíveis diferenças de tom e de atitude entre os poetas, todos participam do "poemão". A idéia do "poemão", como escrita coletiva, orienta a produção desta geração e funciona como se "cada poeta e cada poema" fossem "partes integrantes de um impulso organizador maior, onde todos são parceiros de todos, onde tudo se intercomunica e se completa, sem se esgotar". (BRITO, 1997, p.324). Daí decorre que o "poema de cada um" seria, na verdade, "uma cifra de uma experiência mais geral e transcendente". (BRITO, 1997, p.324).

Se o convívio e, por conseguinte, a troca de idéias era um dado comum aos integrantes da geração, logo, as influências recíprocas também precisam ser consideradas. Guilherme Mandaro, um dos integrantes da Coleção Nuvem Cigana, confirma: "bem, era gente chegada, não é? (...) um grupo de pessoas que curtia juntas uma determinada jogada (...) que tinh(a) um ritmo de produção poética semelhante (...) no vai e vem da vida (...) se encontra(va) (e) no bate-bola da poesia também". (Apud PEREIRA, 1981, p.233). E ainda: "nós tivemos uma vida comum muito intensa (...) a ligação afetiva da gente era muito grande... O negócio do afeto era primordial, mais do que qualquer conjuntura, mais do que qualquer produção". (MANDARO apud PEREIRA, 1981, p.233). Ronaldo Bastos, outro integrante do mesmo grupo, comenta: "a gente não fazia reuniões; a gente se encontrava pra curtir (...) e, a partir daí, discutia". (Apud PEREIRA, 1981, p.237). A questão da "turma" era fundamental, pois era através dela que "rolavam várias informações", inclusive a "literária", que "cheg(avam)" através dos "livros emprestados". (MANDARO apud PEREIRA, 1981, p.256). Percebam que a

aprendizagem acontecia, muitas vezes, de maneira informal, alheia ao controle institucional. Mandaro afirma: “eu acho que devem existir sociedades secretas de livros nas ruas”. E Charles alerta: “pra quem quer se soltar/ ou saber se tá sabendo/ PROCURE SABER”. (Apud PEREIRA, 1981, p.256).

É interessante apontar que a influência dos poetas um pouco mais velhos sobre os mais novos, dentro da mesma geração, parece ter sido “mais significativa do que a influência da tradição sobre eles”. (BRITO, 1997, p.87). Cacaso e Roberto Schwarz estavam ligados à carreira acadêmica, enquanto Francisco Alvim e Carlos Saldanha (Zuca Sardan) eram diplomatas, vinculados à área cultural do Itamarati. Todos já tinham livros publicados, seja de forma independente – como Sardan, que desde a década de cinqüenta produzia seus gibis e “spholhetos” em mimeógrafos e Francisco Alvim que financiou seu *Sol dos Cegos* (1968); ou da maneira tradicional – como Cacaso que teve seu primeiro livro, *A Palavra Cerzida* (1967), impresso pela José Álvaro e Roberto Schwarz que editou *A Sereia e o Desconfiado* (1965) pela Civilização Brasileira.[19]

Cacaso, contudo, estava em contato permanente com os poetas mais jovens, pelo fato de ter sido professor de muitos deles na Pontifícia Universidade Católica, no Rio de Janeiro. Logo, sua função aglutinadora era essencial, pois não só facilitava o trânsito entre os poetas, como também tratava de pôr os mais jovens em contato com a produção dos mais experientes. Além disso, era uma espécie “de poeta crítico” dos poetas marginais, função que assumia com naturalidade. (Apud PEREIRA, 1981, p.228). Como pontua Ana Cristina Cesar, dentro do grupo, Cacaso era considerado “o bom leitor”, o “classificador” de poemas. (Apud PEREIRA, 1981, p.229).

[19] Como afirmou Sardan, em depoimento por e-mail, desde o “mimeógrafo” até o “xérox”, “da gráfica Tupy à minha própria gráfica Gralha, as prensas não pararam”. A Editora Civilização Brasileira teve importância fundamental durante o período de repressão. Apesar da perseguição econômica e política, manteve uma linha de publicação inconformista, tanto em relação a livros traduzidos quanto a inéditos, produzidos no Brasil.

Retomando a idéia inerente ao "poemão", ela se concretiza, em termos materiais, a partir da publicação conjunta, seja através das coleções, antologias ou revistas literárias ou da composição poética a quatro mãos. Quanto às antologias, algumas são significativas, pois contribuíram para o reconhecimento e orientação do debate em torno da poesia marginal. Inicialmente surgiu a *Antologia de Poesia Brasileira Hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda e publicada na Revista Tempo Brasileiro "Poesia Brasileira Hoje", números 42/43, de julho/dezembro de 1975. No mesmo ano, vem à tona, no primeiro número da Revista Malasartes, a antologia de poesia carioca *Consciência Marginal*, organizada por Eudoro Augusto e Bernardo de Vilhena. Em 1976, aparecem a *26 Poetas Hoje* e a *Folha de Rosto.* Em 1978, a Civilização Brasileira publica *Ebulição da Escrivatura – Treze Poetas Impossíveis*, reunindo poemas de autores inéditos.

Nesta época, as revistas de poesia também proliferaram, pois eram o modo mais barato de fazer a produção circular. Geralmente eram impressas em mimeógrafo ou xerocadas. Em São Paulo, por exemplo, apareceram as seguintes: Escrita (1977), Corpo Estranho (1976), Muda (1977).[20] Em Salvador, a revista Código (1975, 1978) e, no Ceará, O Saco. Em Minas Gerais, Protótipo e, em Brasília, Tribo. No Rio de Janeiro: Órion, Pólen, Navilouca, Gandaia (1978), Anima (1976-7) e os Almanaques Biotônico Vitalidade (1976-7), publicação oficial do grupo Nuvem Cigana. Paulo Leminski costumava dizer que, nos anos setenta, os "maiores poetas não eram gente", mas, sim, "revistas". "Revistas pequenas, atípicas, prototípicas, não típicas, coletivas, antológicas, onde a poesia e os

[20] Participaram da publicação coletiva Muda poetas da Bahia, do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Curitiba, entre eles, Waly Sailormoon, Duda Machado, Antônio Risério, Paulo Leminski, Regis Bonvicino que explica: era uma "revista" "sincrética", "mistura poesia concreta com a coisa mais expressional, com a coisa pop, sei lá". O jornal Dobrádil também pode ser incluído neste rol. Era "um jornalzinho" "composto só de frente e verso", "em que todos os números" eram "múmeros", como explica Glauco Mattoso. E acrescenta que sua tiragem não passava de "100 exemplares", "todos remetidos pelo correio". "A pessoa que recebe não sabe que vai receber, porque pego o endereço com outras pessoas e ela recebe de surpresa; só sabe de onde veio porque eu coloco a caixa postal no envelope". "Eventualmente, recebo resposta". (Apud WALDMAN; SIMON, 1981, p.1-3, 30-1).

poetas se acotovelam. Em comum: a auto-edição (samizardat) todo mundo juntando grana para comprar a droga da poesia". [21]

A edição coletiva se deu tanto no âmbito das antologias, das revistas, das coleções de poesia, quanto através da co-autoria dos livros.[22] *Segunda Classe* (1975) – de Cacaso e Luís Olavo Fontes – *Dia Sim Dia Não* (1978) – de Francisco Alvim e Eudoro Augusto e *O Misterioso Ladrão de Tenerife* (1972) – de Eudoro Augusto e Afonso Henriques Neto – são exemplares. Vejam o depoimento de um dos integrantes da coleção Frenesi que confirma a facilidade de Cacaso para mobilizar pessoas em torno de suas idéias: "quando o Cacaso falou assim: – "Olha, por que você não publica com a gente?" – a sensação que eu tive é que, de repente, se abriu um caminho (...). O que me seduziu justamente na proposta do Cacaso era que era uma experiência, assim, em conjunto e de pessoas... numa mesma jogada, numa mesma faixa de idade, mesma experiência (...) jogando no mesmo time; então, era um negócio que pra mim teve um apelo imediato; eu falei: – "não, vai ser com vocês". E aí surgiu o barato". (Apud PEREIRA, 1981, p.62). [23]

O "poemão" também pode ser pensado a partir da relação que os poetas queriam estabelecer com seu suposto leitor, seja através da linguagem utilizada nos textos, seja através do modo como sua produção circulava. No primeiro caso, o depoimento de Ana Cristina Cesar é esclarecedor. Ela se lembra de ter lido para Cacaso um poema que "tinha adorado fazer". Ele a "olhou com olho comprido" e disse: "é muito bonito, mas não se entende (...) o leitor está excluído". Diante dos "diários" de Ana Cristina e de seu "livro de cinqüenta poemas" teria reiterado: "legal, mas o melhor são os diários, porque se entende...

---

[21] Cf. "A poesia marginal", de Heloisa Buarque de Hollanda. Em: http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=559

[22] Entre as Coleções, destaco: Frenesi (RJ), Vida de Artista (RJ), Nuvem Cigana (RJ), Folha de Rosto (RJ), Gandaia (RJ), Garra Suburbana (RJ), Pindaíba (SP), Cooperativa de Escritores (PR), Limiar (RN). A Pindaíba também publicou um jornal chamado Poesias Populares. Dele participaram Ulisses Tavares, Cacaso, Lúcia Villares, entre outros. Tavares explica: era um "jornal sangrento", do tipo "Notícias Populares", "mas só com poesia": "recurso para chamar a atenção". Do jornal derivou o "núcleo Pindaíba" e, depois, a antologia *Contramão* para ser vendida em "banca de jornal". (Apud WALDMAN, SIMON, 1981, p.12-3).

[23] Pereira (1981), talvez influenciado pelo espírito da geração estudada, infelizmente, não identifica todos seus entrevistados.

são de comunicação fácil, falam do cotidiano". (CESAR apud PEREIRA, 1981, p.229).

A participação do leitor, portanto, era fundamental para Cacaso. Se a poesia tinha função de conhecimento e comunicava uma experiência de vida, era preciso que atingisse o leitor, de forma a torná-lo uma espécie de cúmplice do escritor. Para isso, era importante calibrar a linguagem poética, aproximá-la da familiar linguagem cotidiana para garantir a recepção da mensagem. Pois é certo: havia informações a serem transmitidas, ainda que fossem "subterrâneas" ou permanecessem na "região de silêncio". (BRITO, 1997, p.318). De algum modo, ao buscar uma linguagem de "comunicação fácil", que se "entend(a)", Cacaso procura construir certa relação afetiva com o leitor. No entanto, até que ponto, não calçaria também – como Ana C. – luvas de pelica?

Em um de seus cadernos anota: "é preciso partir para a comunicação", "a experiência que interessa", "a contaminação pela 'impureza' do cotidiano". [24] Cacaso daria falsas pistas nestes cadernos ou suas anotações revelariam uma poética com desejos epidérmicos? Em outras palavras: qual seria a relação entre prática artística e consciência teórica? É interessante pensar como sua trajetória poética é plena de contradições. Ao mesmo tempo em que aposta na tendência comunicativa da poesia, não perde de vista os meandros e as potencialidades semânticas da linguagem. Donde se deduz: talvez não leve tão à risca a exigência comunicativa, aconselhada a seus pares. Logo, sua trajetória oscila entre a necessidade de equilibrar a "prática da vida", "a experiência direta" e a "figuração simbólica". Ao testar – e tensionar – os limites e as possibilidades da linguagem poética, está à procura daquela "necessária *transcendência*" que acreditava ser um "problema de solução estritamente literária". (BRITO, 1997, p.212, grifo do autor). Até que ponto, no entanto, consegue equacionar, ao longo de sua trajetória, este "problema" relativo à literatura?

[24] Citação retirada de um de seus cadernos, sem identificação, que compõem seu acervo na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

Seria o procedimento irônico, explorado *ad nauseam* em *Beijo na Boca*, uma tentativa de articulação do distanciamento e da comunicação? A estrutura irônica é estabelecida de acordo com o seguinte pressuposto: é preciso que haja um "eu", "enunciador", e um "tu", "receptor", que funcione como "complemento textual e confirme a estrutura comunicativa do texto". Logo, o "autor" abdicaria de sua "posição de autoridade que sabe e pode ensinar" para "equilibra(r) o seu (não) saber com a capacidade de percepção do leitor". Se o leitor deve ser "conquistado", "seduzido", "convencido" em relação ao texto, o astuto poeta primeiro o atrai – através do apelo comunicativo – depois o ludibria, fechando o (curto-)circuito da ironia. (DUARTE, 1994, p.56).

É certo: em Cacaso toda intenção é aparência de intenção, então é bom que o leitor seja precavido. Se afirmava que Ana Cristina Cesar escrevia "pisando em ovos" ou, antes, "nas entrelinhas", guardadas as devidas proporções, Cacaso também joga com o velar e o revelar, como se prometesse mais do que oferece, sugerisse mais do que afirma. (BRITO, 1997, p.88). De fato: sua poesia "vê" e "ouve", "revela" e "esconde", exigindo que o leitor se "transform(e) em detetive": "formula(ndo) hipóteses, levanta(ndo) possibilidades, estabelece(ndo) associações, investiga(ndo) indícios". (BRITO, 1997, p.315). Certamente leitor co-autor, leitor "autor amplificado", dentro das sendas abertas pelo primeiro romantismo alemão. (NOVALIS, 1988, p.103).

Desse modo, é interessante recuperar "os princípios universalmente válidos da comunicação literária", estabelecidos por Schlegel e aplicáveis aos poetas modernos: "(i) devemos ter algo que precise ser comunicado"; (ii) "devemos ter alguém a quem possamos comunicá-lo"; (iii) "devemos realmente comunicar, partilhá-lo com esse alguém, e não apenas exprimir-nos a nós mesmos. Do contrário seria preferível calar." (1994, p.89-91). Os poetas de setenta muito têm a comunicar. No entanto, como diz Cacaso, na primeira parte do poema "Imagens": "para evitar mal-entendidos/ digamos desde já que nos amamos". (BRITO, 2002 [1974], p.164). Sua fala poderia ser dirigida ao leitor, como se dissesse: para evitar que os sentidos colapsem, vamos estabelecê-los *a*

priori. Partir da idéia de que os sentidos já estão estabelecidos, no limite, conduziria à impossibilidade de leitura. Se os sentidos estão dados, restaria ao leitor confirmá-los, atentando para os rodeios da linguagem, em seus subterfúgios. Até que ponto esses poemas se sustentam, alheios a qualquer sentido externo, primordial? O que restaria do texto quando varremos seu contexto?

Se as respostas parecem embutidas nas perguntas, é preciso atentar para que não descambem para o lado do determinismo *stricto sensu*. Explico: essas perguntas, menos do que orientar a interpretação, devem preveni-la de um risco maior que implica a desconsideração da mediação, entendida em sentido adorniano; ou seja, é preciso analisar como se estabelece aquela tensão dialética entre forma literária e processo social. Esperamos chegar a este ponto na análise dos poemas que, como diz Cacaso, funcionam como "ponte" ou "vaso comunicante". (BRITO, 1997, p.328). No entanto, adiantamos que um recurso lingüístico como a elipse, somado à forma econômica, às vezes fragmentária dos poemas, sugere a impossibilidade de apreensão – e compreensão – da realidade em sua totalidade. Ademais, o sentimento de mundo a emoldurar esses versos deriva da assimilação da experiência mais imediata, ainda em processo de definição. Talvez o poeta escreva para entender o que se passa em seu entorno ou, antes, porque sabe que "uma história não foi contada". (BRITO, 1997, p.319). É como se os poemas nascessem do embate entre um suposto saber e o não-saber, um (re)conhecer e o desconhecer; enfim, entre a certeza e a dúvida em relação a um realidade controversa. Nos poemas essa tensão (des)estruturante reverbera em dizeres plenos de silêncio e em silêncios plenos de dizeres. Daí a predileção por recursos que encerram paradoxos, por títulos que desmentem o que os versos afirmam, pelos desdizeres da ironia. O momento é instável, donde decorre a impressão de "não (se) sabe(r) praticamente nada de uma situação da qual (se) sab(e) alguma coisa". (BRITO. 1997, p.319). Os sentidos poéticos entram em conflito quando a realidade é sentida em seu antagonismo.

Retomando o que dizíamos sobre o "poemão", consideremos a participação dos autores no processo de circulação das obras. Em primeiro lugar,

ao distribuir seus livros e ao fazer contato com os leitores, os escritores perdem a aura de intangibilidade. Depois, é como se a literatura que produzissem dispensasse a legitimação institucional – da academia ou da editora – para ser reconhecida. Caberia, portanto, ao leitor acolher e valorar sua produção. Ademais, o estabelecimento de um vínculo – afetivo até – entre poeta e leitor promove e confirma, em decorrência, a associação entre literatura e vida, entre poesia e experiência social. Nesse sentido, o envolvimento do leitor está pressuposto no "poemão".

Cacaso via nesse movimento de aproximação os "germes" de uma "atitude revolucionária diante da cultura", pois esta deixava de ser tratada como "fetiche, como algo apartado e alheio à vida" e "recupera(va) seu posto e significado na continuidade viva da experiência". (BRITO, 1997, p.25). De fato, grande parte do "efeito" dessa literatura advém não só da "feitura" da obra, mas sobretudo, de seu modo de distribuição e recepção, enfim, de sua "repercussão". (CANDIDO, 2000, p.20). Enfatizo: para Cacaso, "a socialização da experiência", através da "criação poética", determinava o "valor literário" da obra.[25] Então, sua capacidade de compartilhar experiências em versos deve ser considerada como parâmetro avaliativo na análise dos poemas. Não há dúvida de que Cacaso não descuidou desta preocupação que norteou sua produção, principalmente a da década de setenta. No entanto, em alguns momentos de seu percurso – mais notadamente em *Segunda Classe* (1975) – embora tenha sucesso ao compartilhar experiências em versos, temos a impressão de que a potência estética falha, devido ao registro direto, quase imediato do cotidiano. Já *A Palavra Cerzida* (1967) parece aquém desta proposta de socialização, pois obedece a outro paradigma poético. Chegaremos aos livros em momento oportuno.

A afirmação de Cacaso – os escritores foram "barrado(s) nas editoras" – abre um leque de possibilidades semânticas que precisam ser consideradas. (1997, p.12). Ser "barrado" pode significar desde ter o trabalho interditado,

[25] Citado no caderno azul que faz parte de seu acervo, mantido pelo Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

censurado por questões político-ideológicas, até tê-lo recusado em função de sua qualidade literária ou de sua falta de consonância com uma dada linha editorial. Não deixa de ser sintomático o fato de Cacaso fazer, em 1976, afirmações genéricas, sem explicitar quem e, tampouco, quais editoras "barraram" os escritores.

Através de entrevistas concedidas a Pereira (1981), por poetas que publicaram de forma independente, percebe-se que não é equivocado entender esta expressão – "barrados" – em sentido ampliado. A reboque também começamos a vislumbrar as diversas acepções do que começou a ser chamado, por volta de 1972-73, de "poesia marginal". [26]Deriva daí que as variações do termo contribuem mais para confundir do que para esclarecer o sentido de marginalidade em poesia. Fato que, inevitavelmente, pode gerar dificuldades para os críticos dessa geração, sobretudo os que tendem a priorizar e a valorizar o texto literário como objeto autotélico, minimizando a importância que deve ser atribuída ao seu modo de produção, circulação e recepção.

Para um dos integrantes da coleção Folha de Rosto, "marginal quer dizer marginal à editora, à grande editora, ao grande sistema". (Apud PEREIRA, 1981, p. 42). Essa também parece ser a opinião de um dos participantes da coleção Frenesi, para quem ser marginal é "est(ar) fora do circuito da comercialização". (Apud PEREIRA, 1981, p.43). No entanto, apesar de ter sido "assum(ido)", entre os poetas, que "a coisa era feita desse jeito porque era pra ser desse jeito mesmo", outro integrante da Frenesi esclarece: "(...) eu acho que, basicamente, é publicado assim porque a editora não aceita". (Apud PEREIRA, 1981, p.43). "Eu fugi de editora por várias coisas", diz um dos poetas da Folha de Rosto, porque "a primeira coisa é que eu tinha que mostrar esse texto a alguém

[26] A primeira aparição da poesia "marginal" foi através dos folhetos mimeografados *Travessa Bertalha,* de Charles Peixoto e *Muito Prazer*, de Chacal, ambos de 1971. Em 1972, surgem *Me segura qu'eu vou dar um troço*, de Waly Salomão e a edição póstuma de *Últimos Dias de Paupéria,* de Torquato Neto. Em 1973, acontecem dois eventos que também contemplam o que foi denominado "poesia marginal": Expoesia I, na PUC-RJ, e Expoesia II, em Curitiba. Em 1974, no MAM-RJ, é realizado o PoemAção, acontecimento de três dias, com debates sobre poesia, inclusive a "marginal", que reuniu muita gente.

que ia, de certa forma, exercer censura sobre mim, dizer se o meu texto prestava ou não, se queria editar ou não (...)". (Apud PEREIRA, 1981, p.53). Um dos escritores da coleção Nuvem Cigana acreditava que "ninguém tinha preocupação de procurar editora, de ser poeta" (...) Fazia porque fazia (...) mimeógrafo é assim: descolado, arrumado... sempre varando a produção... sempre cortando por fora". Como acrescenta outro integrante da mesma coleção, o que interessava era "escrev(er) as coisas". (Apud PEREIRA, 1981, p.56). Já a opinião de Afonso Henriques Neto é contundente: a publicação alternativa "foi uma resposta da gente a todos esses problemas editoriais, políticos, que havia na época... uma época braba de fechamento mesmo, de estrangulamento da universidade (...) Então, isso tudo valeu também pra gente chegar a esse tipo de resposta... de desvincular do sistema (....) foi uma *busca de abertura pro sufoco mesmo*". (Apud PEREIRA, 1981, p.193, grifos nossos).

Folha de Rosto, Frenesi e Nuvem Cigana são coleções que surgiram na década de setenta e, embora seus textos tenham sido publicados à margem das editoras, apresentavam diferentes propostas estéticas. A Folha de Rosto resulta do desdobramento da revista Assim, editada em setembro de 1975, por quatro universitários – Claudius Hermann Portugal, Adauto de Souza Santos, César Cardoso e Maira Parulla – da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. "Não havia uma proposta teórica unindo" seus integrantes, mas "ideológica", pois "tinham um certo comprometimento com o mesmo pensamento". (Apud PEREIRA, 1981, p.315). Da coleção participam: Claudius com *Konfa & Marafona*, uma carta à família, publicada em 1975 e Adauto, com livro homônimo, acrescido do subtítulo *Urbanóide*, editado em novembro do mesmo ano. Em 1976 sai o livro de poemas *Em mãos*, de Claudius, escorado em temas explicitamente políticos (repressão, medo, violência). Em "Tempo" diz: "vai tudo passar/ e ai de quem ficar/ parado passivo mudo calado calmo quieto tranqüilo". E continua: "o sufoco é o meu pão de cada dia", "todos os amigos desapareceram onde só a situação atual poderia explicitar", "deitado na cama, é frio o suor, sente o corpo inteiro tremer; não consegue articular palavra e com as mãos no rosto impede

deixar escorrerem as lágrimas. Repetidamente. Escorrem apesar do esforço de retê-las e não é dor nem alegria, é medo", "E a gente vivendo na pátria sente saudades da pátria", "mas, pra que saída levará a porta de entrada/ se a entrada é feita pela porta de saída?". Folha de Rosto, como o próprio nome sugere, pretende ser, "ao mesmo tempo", "a primeira página de um livro", "a página de informações" e o "rosto", a "exposição". (Apud PEREIRA, 1981, p.319-20, 315, 325, 333). De 1976 é também a antologia do grupo – intitulada Folha de Rosto – e lançada em setembro na Livraria Folhetim, no Rio de Janeiro. Deste trabalho coletivo participaram, além de seus integrantes iniciais, Marcos Vinício, José Castello Branco, Durval de Barros, Ricardo Arnt.

A proposta da Folha de Rosto estava em franco desajuste com a da coleção Nuvem Cigana. Havia certa cobrança política entre os grupos; no entanto, é preciso perceber que as formas de engajamento eram diferentes. Fundada como firma, em 1972, por Ronaldo Bastos, a Nuvem Cigana foi pensada como "uma coisa misturada com a vida" e também "ligada" à "música". (Apud PEREIRA, 1981, p.231). Composta por pessoas bem diferentes entre si, cujos interesses variavam bastante, incorpora os valores da contracultura de modo especial. Até o bloco de carnaval – Charme da Simpatia – e o pessoal da "pelada" de "todas as quintas-feiras no Caxinguelê" – participavam dos encontros da Nuvem. (Apud PEREIRA, 1981, p.235). Volta e meia, o grupo era acusado de "desbundado", não só em função do estilo de vida de seus integrantes, mas também porque problematizava o discurso tradicional da esquerda mais radical. Um deles afirma: "o desbunde" é em "termos de desrepressão, de sacação, sabe? De desenvolvimento de papo com as pessoas, de... sabe? Basicamente de desrepressão, (...) de vivência de lugares, de dificuldades, de sacar que conviver não precisa ser só dentro de um esquema (...)". (Apud PEREIRA, 1981, p.88). Como se percebe, tal atitude transcende a questão comportamental e redunda, em termos literários, em crítica profunda ao *status quo*. Em outras palavras: não se pode perder de vista a política do desbunde que funda esta literatura.

Aliás, Nuvem Cigana intitula também a canção de Ronaldo Bastos, escrita em parceria com Lô Borges e gravada por Milton Nascimento, no LP Clube da Esquina (1972): “Se você quiser eu danço com você/ no pó da estrada/ pó, poeira, ventania/se você soltar o pé na estrada/ pó, poeira/ eu danço com você o que você dançar”. Ronaldo Santos, um dos participantes da Nuvem, explica que o grupo discutia “tudo”: “vida política”, “vida artística”, “o que vai dar isso, o que está acontecendo”. A “proposta inicial era: o que dá pra gente fazer?” (Apud PEREIRA, 1981, p.237). O primeiro livro editado por esta coleção foi *Creme de Lua* (1975), de Charles. Inicialmente seria publicado pela Vida de Artista – que àquela altura estava às voltas com o problema do financiamento das obras. Cacaso, que encabeçava a Vida de Artista, não sabia se editava *Prato Feito* (1974), de Luís Olavo Fontes, se esperava para publicar vários livros ao mesmo tempo, à semelhança da coleção Frenesi ou se apostava no esquema de vender os primeiros exemplares para financiar os seguintes.

Pelo selo Nuvem Cigana foram publicados os seguintes: *Vau e Talvegue* (1975) de Ronaldo Santos – que já tinha editado *Entrada Franca* (1973) com seus próprios recursos e morrera, precocemente, em 1979 – *Perpétuo Socorro* (1976) de Charles, financiado por Luís Olavo Fontes, *Hotel de Deus* (1976) de Guilherme Mandaro e *Quampérius* (1977) de Chacal. Em conjunto produziram, ainda, duas edições – uma em 1976, outra em 1977 – do Almanaque Biotônico Vitalidade. Pessoas ligadas ou não a outros grupos participavam dos Almanaques. É o caso de João Carlos Pádua, da Frenesi, Luís Olavo Fontes e Carlos Saldanha (Zuca Sardan), da Vida de Artista e Adauto de Souza Santos, da Folha de Rosto. A Nuvem Cigana também editava calendários e cartazes para gerar alguma renda que pudesse incentivar a publicação de mais livros e de outros autores. Ganharam o selo desta coleção *O Rapto da Vida* (1975) de Bernardo de Vilhena e *América* (1975) de Chacal que já tinha vindo à luz pela Vida de Artista. *O Rapto da Vida* tinha sido editado pelo próprio autor, através das Edições Mirabolantes que “é uma editora que não existe, é tudo mentira”. (VILHENA apud PEREIRA, 1981, p.269).

Em artigo publicado no jornal Movimento, Cacaso reflete sobre a poesia de Guilherme Mandaro e afirma seu "tom áspero, de uma lucidez seca e obstinada" que exprime, "quase sempre, um sentimento duro e dramático de vida". Seus versos teceriam uma crítica "ácida e indeterminada", pois combinariam a "fala coloquial" e "imagens e metáforas de grande poder de abstração". A "estratégia de luta e de negação diante do presente" que Cacaso via nos versos de Mandaro nasce de "uma incerta dor/ na ansiedade de ocupar/ com a palavra certa/ os espaços que vão aparecendo". (BRITO e MANDARO apud PEREIRA, 1981, p.257, 259). Dor que, como diz Ronaldo Santos, molda "um ser só/ silêncio". Pois é certo: "o único testemunho válido/ é dos que arriscam sentir/ o sopro humano em cada ser". (Apud PEREIRA, 1981, p.248-9). Para dizer com Adorno: "só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade". (2003, p.67).

O grupo Nuvem Cigana diferencia-se dos demais por promover espetáculos performáticos – espécie de *happenings* coletivos – denominados Artimanhas. Estas apresentações promoviam verdadeira interferência no cotidiano, pois aconteciam em lugares abertos – à exceção da Livraria Muro – onde era possível concentrar grande público, como o Museu de Arte Moderna e o parque Lage, no Rio de Janeiro.[27] Bernardo de Vilhena explica que o maior interesse do grupo era "levar a poesia para um público novo" através de "festas"

[27] Segundo Chacal, a primeira Artimanha aconteceu na Livraria Muro, em Ipanema, em outubro de 1975. Em janeiro de 1976, no MAM-RJ, é a vez de a II Artimanha mobilizar um público maior. É importante lembrar que a cidade de São Paulo também foi palco de manifestações parecidas. Ainda está para ser feito um estudo que contemple a movimentação "marginal" fora do eixo carioca. Em 1977 acontece, no Teatro Municipal de São Paulo, a Feira Poesia e Arte, um grande evento que comemorou os 55 anos da Semana de Arte Moderna. Foi organizado por Cláudio Willer. Em 1978 a poesia marginal torna-se assunto acadêmico, na reunião anual da SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência) ocorrida na capital paulista, entre os dias 9 e 15 de julho. No mesmo ano, o MASP expõe "Poucos e Raros", mostra de trabalhos produzidos de forma independente. Ao mesmo tempo, acontecia a Mostra Nacional de Publicações Alternativas, na Casa do Estudante Universitário, reduto da resistência estudantil no Rio de Janeiro, como o foi o Largo de São Francisco, em São Paulo. A poesia, que também circulava na forma de folhetos mimeografado, livros artesanais, livros-envelopes, *posters*, cartões-postais, cartazes, pichações em muros, varais, virou chuva. Em 4 de dezembro de 1979, uma tempestade de poesia inundou o centro da capital paulista.

para “chamar gente”. “A preocupação maior nem é vender livros, mas divulgar o trabalho. Nessas transas a gente acaba até dando livro”. (VILHENA apud PEREIRA, 1981, p.97). Observem o alcance político desta mobilização festiva que incluía “um palco de madeira meio improvisado com aparelhagem de som, projeções de *slides*, dramatizações à fantasia, momentos musicais, mas, sobretudo, os poetas dizendo os seus poemas e os de outros autores”. (BRITO apud PEREIRA, 1981, p.264). Ronaldo Santos queria ver nestas Artimanhas uma “forma de traficar emoções”. Recitar poesia, “usar a palavra via oral” é como “aprender a falar”. Além disso, menos do que a “voz”, importa o “corpo” capaz de “transmitir o sentimento completo do está acontecendo ali, mais o que acontece no que vai ser dito”. (PEREIRA, 1981, p.97). Nesse ponto, menos do que desenvolver esta questão, a registro: seria interessante pensar estas performances a partir do *acting out* psicanalítico. Observem que o *acting out* é “uma conduta do sujeito dirigida a alguém”, pois é sempre “mostração velada, mas em si mesmo, visível onde o sujeito dá a ver em forma de ato ou, melhor, atuação (como se traduz *acting out*), aquilo que não pode dizer.” (QUINET, 2004, p.121). De certa forma, a atuação performática do grupo Nuvem Cigana traz “à cena o que está fora dela”. (QUINET, 2004, p.121). Logo, a cena se torna encenação e os limites – entre o que está dentro da cena (poesia) e o que está fora dela (vida) – acabam se confundindo. O que está interdito pela linguagem é trazido à luz pela encenação, através do “tráfico de emoções”, ancorado na gestualidade do corpo. A poesia encenada ato se torna, ganhando amplitude política. Ademais, quando a palavra de ordem era dispersar, aglutinar pessoas em torno destas Artimanhas tinha valor de resistência.

É impressionante observar, nos depoimentos citados, o discurso lacunar de alguns poetas: quase sempre sua fala vem acompanhada da mais completa indeterminação – validada pelo substantivo “coisa”, “coisas” – atrelada à dificuldade em dizer a realidade de maneira direta. Colhidos entre janeiro de 1978 e dezembro de 1979, o que justifica seu viés tergiversado, estes depoimentos também revelam certa dificuldade de balizar os termos do debate, no calor dos

acontecimentos. Parece não haver consenso, entre os poetas, sobre a questão da marginalidade em literatura. Se a denominação “marginal” pode compreender “tanto os pressupostos materiais e institucionais”, também comporta “aqueles efeitos que serão sistematizados no plano independente da linguagem”. (BRITO, 1997, p.23-4). Dessa forma, é preciso ter cautela na utilização do termo, pois nem sempre marginalidade institucional pressupõe precariedade estética, entendida como falta de acabamento ou descuido com a linguagem poética. Alguns discursos críticos, no entanto, se atêm a um só lado da questão, desequilibrando a interpretação. Aliás, nesta geração há tantos modos de poetar quanto poetas que, embora se aproximem quanto à publicação alternativa dos livros e à necessidade de escrever sobre o cotidiano, apresentam fisionomias estéticas variadas.

Um dos integrantes da coleção Folha de Rosto captou bem essa questão, sinalizando a existência de arranjos poéticos variados em sua geração. “O que ‘tá se misturando é a forma de produção e de divulgação, de vendagem com a feitura da coisa, com o processo criador da coisa. Então eu estar fazendo, vendendo de mão em mão o livro, pagando a edição, não tem nada a ver com outras pessoas que estão fazendo a mesma coisa (...) acho que tem uma grande diferença, citando nomes, entre o que Charles faz e o que o Adauto faz, sabe? Apesar dos dois estarem aqui e terem a mesma forma de produção e divulgação”. (Apud PEREIRA, 1981, p.43).

Tomando como exemplo o depoimento acima, ao “misturar” Charles com Adauto e assim por diante, ou seja, ao avaliar uma geração *in totum*, alguns discursos críticos pecam quando reduzem a complexidade e a multiplicidade a um denominador comum: a falta de qualidade estética. A mesma distância que separa a produção de Charles da de Adauto pode ser verificada em outros poetas alternativos. Então, nunca é demais insistir que, sem perder de vista o todo, é preciso estudar cada poeta, individualmente, procurando apreender a dinâmica de sua produção e a especificidade de sua forma.

Veja-se a modesta produção poética de Cacaso que, embora se resuma a seis livros, a maior parte deles produzida na década de setenta,

apresenta notável variação de tom e de atitude. Pode haver quem argumente que Cacaso não sirva como parâmetro analítico, pois talvez seja poeta dissonante em sua geração. No entanto, basta considerar a produção de escritores como Francisco Alvim, Zuca Sardan ou Afonso Henriques Neto que, embora continuem publicando, na década de setenta já se diferenciavam quanto ao modo de poetar. O que afirmamos é válido tanto quando comparamos os poetas entre si, quanto quando comparamos a produção poética de cada autor, em suas diferentes obras.

Serve como exemplo, na comparação dos poetas entre si, a antologia *26 Poetas Hoje* que veio à luz em 1976, no calor da hora, através da iniciativa da Labor, uma editora espanhola. Organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, pretendia ser uma amostra do que "*los hijos de la dictadura*" estavam produzindo e acabou se tornando emblemática por expor também tendências poéticas ecléticas, que não queriam ser identificadas com um determinado projeto estético, tampouco a ele reduzidas. (HOLLANDA, 1998, p.258). Com palavras outras: "contra a tela da palavra coletiva, espécie de precipitado ideológico da sociedade", configuram-se vozes que, embora partilhem algumas características, alcançam agudos distintos. (ARÊAS, 2004, p.03). É uma pena, no entanto, que no prefácio, de novembro de 1975, Heloisa afirme: os "poetas voltam-se" para o "modernismo de 22" "num recuo estratégico". (1998, p.11). Não se trata, em absoluto, de "volta" ou de "retomada", mas de apropriação de alguns recursos lingüísticos – tom coloquial, forma concisa, ironia, ambigüidades, alegorias – caros aos primeiros modernistas. Entendo esta aproximação, de caráter explicativo simplificador, como tentativa de legitimação da produção dos poetas de setenta. Se alguns deles parodiam poetas modernos e modernistas conhecidos, com intuito crítico, aproximá-los de uma realidade literária e de um universo ideológico totalmente distinto parece exercício retórico.

No segundo caso, tome-se Francisco Alvim como exemplo e logo se percebe que "a dificuldade" em "falar" de sua poesia decorre dos diferentes poetas que habitam o mesmo autor e se revelam "ao virar da página". (BOSI, 2006, p.132). No entanto, se esses diferentes poetas "dialogam entre si", o desafio do

crítico é “aprende(r) a reconhecê-los” e “tentar relacioná-los”. (BOSI, 2006, p.132). De certa forma, as variadas temperaturas depreendidas da poética de Alvim decorrem de seu posicionamento crítico-reflexivo diante de um mundo contraditório que “deman(da) do escritor alterações constantes de atitude para abarcá-(lo) em seus diferentes graus”. (BOSI, 2006, p.132).[28] Este mesmo raciocínio pode ser aplicado para entendermos as diversas feições do percurso poético de Cacaso, ainda que cada escritor reaja, à sua maneira, às exigências da vida “caótica” e do “futuro sombrio”. (BRITO, 1997, p.87).

Embora seja necessário considerar as particularidades estilísticas de cada escritor que produziu sob o estigma da marginalidade poética, é possível fazer algumas aproximações. Em termos formais, há uma notável preferência pelo verso curto, sucinto, como se o poeta tivesse pressa em registrar seu momento e transmitir sua mensagem. A fugacidade do tempo, a efemeridade da vida – e, talvez, da poesia – alia-se à imprecisão da percepção. Vejam este “Suspiro” de Francisco Alvim: “A vida é um adeusinho”. (ALVIM, 2004 [1981], p.187). A utilização da elipse é um dado comum aos poetas de setenta, exigindo que o leitor faça sua parte, isto é, reconstrua a cena para entender a situação. Pois a “informação” transmitida pelo poema está envolta em “silêncio grave e sugestivo” e, ainda que seja “escassa”, pode “frustra(r)” o leitor, deixá-lo em suspenso, sem saber muito bem do que trata o breve “Suspiro”. (BRITO, 1997, p.318). É interessante perceber que um poema tão sucinto tira sua força desse “adeusinho” polivalente. O cumprimento de despedida, a separação física, a sensação de perda, estão todos sinalizados pelo substantivo. Lido à luz do contexto de produção, o poema ganha tonalidade sombria e, no entanto, não perde voltagem

[28] Sobre a produção poética de Francisco Alvim, listamos alguns trabalhos na bibliografia. Remeto também à polêmica suscitada em torno de seu último livro, *Elefante* (2000). Nesse sentido, confiram Franchetti (2000) e Schwarz (2001 e 2002). Vejam as dissertações de Tabak (2000) e Mello (2001). A primeira trabalha com a hipótese de que o conjunto da produção poética de Alvim privilegia a notação mínima, através do verso curto. Procura confirmar, nas trilhas de um ensaio inacabado de Cacaso, a vocação do poeta para “ceder a voz” (BRITO, 1997, p.306-336). A segunda dissertação identifica três momentos em sua trajetória: “palavra fecundada”, “palavra circulando” e “palavra envenenada”.

na atualidade. Afinal, a consciência do tempo como “suspiro” remete tanto à existência, ao seu sucessivo acúmulo de perdas, como também à vida cotidiana, em evidente esvair-se. Assim como em Cacaso, ganham os poemas de Francisco Alvim quando considerados em conjunto e em diálogo, pois os sentidos se ampliam nas relações de complementaridade. Há certa equivalência semântica entre o “Ai, ai”, de Alvim e o “Ah!”, de Cacaso, como se as interjeições que intitulam os poemas fosse intercambiáveis:

> Ai, Ai
>
> - Ai, ai
> - Ai, ai pra mim também
>
> (ALVIM, 2004 [1978], p.222)

> AH!
>
> Ah se pelo menos o pensamento não sangrasse!
> Ah se pelo menos o coração não tivesse memória!
> Como seria menos linda e mais suave
> Minha história!
>
> (BRITO, 2002 [1975], p. 120)

Como conciliar consciência da história e dever da memória? Os interditos da linguagem e a necessidade política do dizer? O que pode ser dito no poema e o que deve ser lembrado? Como lidar com a própria construção paradoxal da memória, composta por recalques e lembranças? História e memória andam juntas na poética de Cacaso. Logo, o “pensamento” que “sangra” traz à tona sentidos outros para a memória coletiva. Sentidos deveras sentidos, a um só tempo pessoal e coletivo, pois passam pelo filtro afetivo do “coração”. Sentidos que compõem uma “história” subjetiva, da qual participa o sujeito lírico, mas que também é nossa. Sentidos que, embora tornem a “história” menos “suave”, precisam ser atribuídos, a fim de que não sejam silenciados, tampouco reiterados. Neste caso, a memória, menos do que derivar do acúmulo da experiência

sedimentada, é construída no poema, pelo poema, como esforço de assimilação e atualização de uma dada experiência.[29] A energia para a denúncia condensa-se na memória, recente, comprometida com o presente, com o agora da enunciação. Memória no presente, do presente, confiante na promessa libertadora do futuro.

Se o "pensamento" "sangra", escrever seria uma forma catártica de estancar o sangue, de purgar a ferida. No entanto, o processo é doloroso – pleno de "Ais" – de dores que precisam ser enfrentadas em tempo de atos institucionais (AIs). Observem que o pronome possessivo "minha" e a forma oblíqua do pronome pessoal – "mim" – ganham valor coletivo à luz do contexto de produção.

A idéia do "pensamento" que "sangra" não remete apenas à ferida, mas também, por analogia, à capacidade reflexiva que perde forças, debilita-se, tornando-se fraca, à força de consenso. "Discordância": "Dizem que quem cala consente/ eu por mim/ quando calo dissinto/ quando falo/ minto". (ALVIM, 2004 [1981], p.191). Nesse sentido, ao "detectar um sintoma", os poemas "tra(zem) à tona" "uma verdade sonegada, pressentida, pactuada". (BRITO, 1997, p.309). Em outras palavras: o poema-antena ou radar capta a "experiência emergente", em "via de constituição", através de determinadas "técnicas que são formas de aproximação". (BRITO, 1997, p.312-314). Uma dessas "técnicas" compreende o emprego da linguagem cotidiana, que ganha força poética através da transposição semântica, reforçada por recursos expressivos como as interjeições, cujo maior efeito é exprimir emoções. É como se a apreensão da realidade só fosse válida e possível através de uma linguagem pulsante que, à semelhança da viva, seja capaz de suster seu ritmo. Linguagem de alto alcance expressivo, debulhada do foro comum, eficaz para partilhar a experiência poética.

Outra "técnica" de "aproximação" é a utilização do verso curto, a funcionar quase como *flash* fotográfico, comprimindo um instante historicamente

[29] Ao longo da produção poética, publicada, de Cacaso, em alguns raros momentos – quando se lembra da família, por exemplo – a memória funciona como anamnese. É sintomático perceber como a memória atua nos poemas publicados na década de setenta e nos inéditos. Nestes, em fina sintonia com um passado remoto, a memória o conserva como lembrança.

situado. Verso fácil de reter (n) a memória. Verso-retrato, de época. “Codaque”: “O sol recorta as nuvens no meu mapa/E a sombra bate de chapa”. (BRITO, 2002 [1978], p.66). A ausência de luz, contrariando os princípios fotográficos, não impede que o verso seja (re)velado em negativo. Observem o alcance metafórico destes versos sucintos que não deixam de sinalizar certa esperança de luminosidade (“sol”), apesar do “mapa” nebuloso. Atentem ainda para a indeterminação temporal, corrigida pela escolha lexical de uma trajetória poética barométrica. Noite, escuridão, aridez, deserto, sombra, pedra são palavras constantes ao longo de sua produção e remetem tanto à dificuldade da escrita poética quanto à atmosfera, ao clima do momento.

Quando toda recordação reconduz ao presente, estamos diante de uma concepção inusitada de história que orienta o percurso de Cacaso, sendo a principal linha de força de sua poética. Vejam como títulos de alguns poemas recuperam a idéia de tempo cíclico, própria ao mito: “Ciclo Vicioso”, “Logia e Mitologia”, “Rotina”. Quando o ciclo (político) roda sobre eixo próprio reitera a falta de perspectiva. É como se o *continuum* da história fosse suspenso, interrompendo o calendário, maculando a “Agenda”, instalando a cesura: momento crítico. O tempo estancado – que torna a “história” menos “suave” – corrobora o retrocesso, político, fazendo girar em falso a continuidade da história. Abala a idéia de progresso, prometida pelo discurso oficial, através do milagre econômico e da propaganda ideológica, de cunho nacionalista, a insuflar os bordões: “Brasil, ame-o ou deixe-o”, “Este é um país que vai pra frente”, “Ninguém segura este país”. Nesse sentido, em fina sintonia com seu momento, o poeta declina, com ácida ironia, sua “Literatura”: “Não é a moderna e contemporânea/ é a antiga e medieval/ Posso trocar?” (ALVIM, 2004 [1981], p.168). E Cacaso pondera: “ficou moderno o Brasil/ ficou moderno o milagre: / a água já não vira vinho,/ vira direto vinagre”. (BRITO, 2002 [1974], p.157).

Vários poetas de setenta estabelecem uma relação testemunhal com a história e desejam salvar seu presente do esquecimento. No entanto, o impacto da violência institucional interdita o dizer, tornando elípticos os poemas. Logo, o

sentido do todo só pode ser apreendido no diálogo das partes que funcionam como fragmento e convocam o espírito alegórico. Ao incorporar as contradições da realidade, muitas vezes, os versos lidam com impasses que, em termos estéticos, redundam em dúvida ou paralisação semântica. A sobreposição de sentidos, derivada do recurso irônico, pode inviabilizar a síntese libertária e enfatizar a aporia – cujo sentido etimológico remete à ausência de via. Nestes casos, problematiza-se o *continuum* da história, abalado frente à promessa de felicidade.

Em Cacaso e, talvez, em Alvim, trata-se menos de recuperar o passado à luz do presente, para salvá-lo do esquecimento. Trata-se mais de salvar o presente de seu próprio esquecimento, à luz da poesia. Neste ponto, sua escrita poética, ao apresentar uma determinada visão da história, trabalha em função do futuro. Poesia-legado, conduzida por uma primordial razão ética. Daí seu apelo comunicativo, pois urge transmitir às gerações vindouras uma perspectiva histórica que não deve ser esquecida, a fim de que a barbárie não se repita. A educação estética do leitor não se dissocia, portanto, da política pedagógica do autor. Em 1976 Cacaso já havia previsto: “daqui a algum tempo, quando forem estudar a literatura feita aqui e nos dias de hoje, vai se ver que boa porção do que interessa sobreviveu à margem e muitas vezes apesar das instituições”. (BRITO, 1997, p.13).

As observações tecidas por Cacaso, em consideração à poesia de Francisco Alvim, também se aplicam à sua produção, pois ao falar do amigo, fala de si. Ambos os poetas, dentro da melhor tradição moderna, extraem a poesia do “éter raro e onipresente”, isto é, do ar plúmbeo da década de setenta. (BRITO, 1997, p.314). Leitor de Manuel Bandeira, dele Cacaso “desentranha” algumas idéias para explicar que o poeta é o sujeito que deve ser capaz de “trazer à tona, de tornar aparente esse éter que há em tudo, de que tudo está contaminado”. (1997, p.314). Porém, como as condições meteorológicas da época registravam pressão elevada e céu de “brigadeiro”, o “éter” que insufla os poemas revela certo “sentimento de mal-estar” que, transferido para o leitor, o torna uma espécie de

"testemunha ou cúmplice" da situação. (BRITO, 1997, p.315). Como anota, em 1974, "para a receptividade do pleno conteúdo" de alguns poemas, "é necessário que o leitor tenha vivido" ou possa se "apropria(r) da experiência alheia". [30]

Assim, o poeta, ao lançar mão de suas "técnicas" de "aproximação" deve ter "cautela e ousadia", "senso de iniciativa e precisão", pois "corre muitos riscos". (BRITO, 1997, p.315). A precisão, isto é, a necessidade de fazer o poema, de resistir esteticamente, torna-se "técnica" à medida que convoca o verso sem excesso, exato, acurado em sua forma. Verso curto, que remonta a um procedimento caro a Oswald de Andrade, sobretudo em seu *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia* (1927). Portanto, essa "técnica" parece eficiente para captar os aspectos violentos do cotidiano, sem nuanças; enfim, a cor local que se desdobra em amplo espectro de variações poéticas. A linguagem tensionada amplia, como lente de aumento, as contradições da realidade, iluminando conflitos e impasses poéticos, associados a profundo questionamento existencial. Diferentemente dos poetas vanguardistas – norteados pelo futuro – os poetas de setenta, preocupados com a urgência do dizer e com certa política da memória, comprometiam-se com o presente.

A respeito da poesia de Manuel Bandeira, Davi Arrigucci Jr. observa que deixa transparecer um "sujeito que se entrega ao outro, num movimento de abertura para o mundo, de que deriva uma espécie de *objetivação do lirismo*". (1990, p.92, grifos do autor). Nascidos no "quadro de uma circunstância adversa" – sua grave doença – os poemas de Bandeira seriam inspirados por "algo que nasce de dentro do poeta e, ao mesmo tempo, de fora": são "forma(s) de desabafo". (ARRIGUCCI Jr., 1990, p.134). *Mutatis mutandis,* a "objetivação do lirismo" e o "desabafo", presentes em Bandeira, também caracterizam alguns poemas produzidos na década de setenta. Observem que Bandeira "se afasta (...) da esfera elevada onde tradicionalmente se situava o poético" para "meter as mãos na matéria impura do mundo". (ARRIGUCCI Jr., 1990, p.92). Já nos

[30] Caderno azul do acervo de Cacaso, na Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ).

escritores “marginais”, o poema particulariza o “tumulto cotidiano” e “pode ser tudo”: “um orgasmo, uma baba-de-moça, uma queda-de-braço, um rebate falso”. (BRITO, 1997, p.314, 93). Todos os temas, nas sendas abertas pelo modernismo, são permitidos, desde que o poema seja “reconhecido e tratado” como “composição literária”. (BRITO, 1997, p.93).

POESIA –

espinha dorsal
Não te quero
fezes
nem flores
Quero-te aberta
para o que der
e vier

(ALVIM, 2004 [1957-1963], p.349)

O poema acima, de Francisco Alvim, funciona como “coluna vertebral”, espécie de profissão de fé ou declaração dos princípios que sustentam sua geração. Uma poesia aberta para a vida – “para o que der/ e vier” – inevitavelmente equilibra-se na corda bamba e configura-se como risco:

NA CORDA BAMBA
[para Chico Alvim]
Poesia
Eu não te escrevo
Eu te
Vivo

E viva nós!

(BRITO, 2002 [1978], p.55)

Em estreito diálogo com o poema de Alvim, este, de Cacaso, o complementa. Pois, além de validar a poesia aberta à experiência, ainda a brinda, dando-lhe vivas para que tenha vida longa. Essa leitura é possível em virtude da

polivalência do verbo viver que também pode ter valor de substantivo masculino (viva).

Observem agora a (dificuldade de) apreensão do instante, tornada matéria poética: “PASSOU UM VERSINHO voando? Ou foi uma gaivota?” (BRITO, 2002 [1978], p.55). Nesse caso, a rapidez com que o acontecimento se desenrola comanda o tempo da percepção do sujeito lírico, ratificando sua falta de certeza quanto ao momento presente. A grafia em caixa alta sugere também que “um versinho” pode ter passado, morrido, acabado, o que destoa da idéia do poema anterior. Em tensão, vivas, vida e morte, recolhidas nos poemas, parecem equivalentes diante do risco de uma escrita que convoca a vida em seu imediatismo.

As figuras da gaivota, do pássaro e de seus equivalentes semânticos são recorrentes nos poemas de Cacaso. Criam metáforas cujos sentidos são previstos, pois já foram estabelecidos pela tradição literária e/ou pelo cancioneiro popular. Mais uma vez, trata-se de assegurar a comunicação com o leitor.

NATUREZA-MORTA

[para Charles]

Toda coisa que vive é um relâmpago

(BRITO, 2002 [1978], p.54)

Neste micro-poema de Cacaso, de apenas um verso, o título remete ao gênero de pintura em que coisas ou seres inanimados são representados. A ausência de vida, pincelada do quadro mais amplo da situação política do país, reverbera no reconhecimento da efemeridade da existência. O poema em aberto – observem a falta de conclusão, de ponto final – sugere tanto que a situação de natureza-morta possa ser passageira – rápida como um relâmpago – quanto que “toda coisa que vive” possa desaparecer em tempo mínimo. Na primeira hipótese, em contraponto com o momento de produção, ainda haveria a “desesperada esperança” de que a situação pudesse modificar-se em breve. (BRITO, 2002

[1974], p.165). Na velocidade de um clarão, talvez, seja a poesia “marginal”, sem pretensão de permanência. Pois é verdade: “o poético que é visado nessa poesia”, nem sempre, é “um poético da linguagem”. “É um poético vivido”, com “porosidade em relação à experiência da geração”. (Apud PEREIRA, 1981, p.94). De certa forma, esta poesia – que também comporta leitura metalingüística – dialoga com a anterior – “Na Corda Bamba” – em sua reflexão sobre a efemeridade da arte. Resgata, ainda, o espírito das Artimanhas, as citadas performances realizadas pelo grupo Nuvem Cigana. Observem que, de acordo com a segunda hipótese de leitura, “a desesperada esperança” não faz parte da “Agenda”:

> Noite profunda. Sono profundo.
> Esperança rasa.
>
> (BRITO, 2002 [1978], p.61)

Aqui, Cacaso é conclusivo. Aquela esperança “desesperada” – des-esperada: sem espera ou expectativa e, também, enorme, excessiva – não pode ser incluída no registro diário das anotações. A “profundidade” de um “sono”, semelhante à morte, enfatizado pela escuridão – “noite profunda” – comporta, apenas, uma “esperança rasa”. Observem o alcance metafórico deste poema que, em mínimo dizer, potencializa sentidos de uma “vida” que “anoitece provisória”. (BRITO, 2002 [1974], p.163). Vejam o próximo:

> IN-CONSTANTE
>
> a l
> a 2
> a 3 X 4
>
> (CHACAL, 2007 [1972], p.356)

O título destes versos de Chacal remete, por assonância, a instante que funciona como suporte semântico. A separação silábica – a palavra IN-CONSTANTE é, propositadamente, grafada em maiúsculas – enfatiza a inconstância do momento. É como se o poema, elíptico, precisasse recorrer à

forma de exposição do título – espécie de placa de trânsito que chama a atenção e direciona os sentidos – para ser validado. A quebra silábica no ponto nevrálgico – IN – acaba tendo valor de prefixo. Ademais, o traço demarca uma separação ao enfatizar, através da ampliação da distância e do contraste, um tempo passado – quiçá percebido como sendo constante – que, em contraponto com o da fatura do poema, parece inconstante.

Estes versos sugerem a rapidez com que a situação pode mudar em espaço de tempo tão curto, mais precisamente, da passagem de um verso a outro. A homofonia com o verbo haver – há I, há 2, há 3 X 4 – pode remeter à progressão com que toda sorte de danos se multiplica. Observem que, no primeiro verso, diz a I e, não, a 1, confundindo os sentidos. No entanto, sinaliza: a acumulação de atos (institucionais) pode crescer em progressão geométrica, num átimo, de uma linha para outra.

A demissão e a perspectiva frustrada de um novo emprego participam dos versos de "Um homem sem profissão": "Já que estava à toa resolvi fazer um poema/ Agora faço pra ficar à toa". (BRITO, 2002 [1978], p.57). [31] A prisão figura em "Voltas": "Aqui a gente sai/ e não sabe se volta" e também em "Visita": "Não bateram na porta/ Arrombaram". (ALVIM, 2004 [1978], p.236 e [1981], p.168). O exílio, em "Quem fala": "Está de malas prontas?/ Aproveite bastante/ Leia jornais não ouça rádio de jeito nenhum/ Tudo de bom/ Não volte nunca". (ALVIM, 2004 [1981], p.174). Observem que o breve diálogo introduzido por esse poema, suspenso na atmosfera da indeterminação, não oferece resposta alguma para o pronome interrogativo que o intitula. O leitor, por sua vez, capta uma impressão sem conseguir, no entanto, saber direito o que está acontecendo, tampouco quem são as pessoas envolvidas na cena poética. O efeito da não-particularização do relato sugere que a experiência individual é de foro coletivo.

---

[31] Nesse sentido, vejam também o tom explicativo de "Revolução": "Antes da revolução eu era professor/ Com ela veio a demissão da Universidade/ Passei a cobrar posições, de mim e dos outros/ (meus pais eram marxistas)/ Melhorei nisso - / hoje já não me maltrato/ nem a ninguém". (ALVIM, 2004 [1974], p.289). *Um Homem sem Profissão* (1954) é título de um livro de Oswald de Andrade, narrado em primeira pessoa, cujos fatos parecem se confundir com sua biografia. A data de publicação do livro coincide com o ano da morte do autor.

A dificuldade – impossibilidade até – de relatar e de apreender a experiência, no momento de seu acontecimento, aparece também em "Marcatempo", de Charles:

- olha a passarinhada
- onde?
- passou

(CHARLES, 1975, s/p)

Por assonância, o título remete a marca-passo, aparelho elétrico instalado, geralmente, no coração, cuja principal função é estabelecer sua atividade vital, mediante descargas rítmicas. Ressaltamos que o dicionário eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa registra esta palavra separada por hífen, enquanto no Dicionário Aurélio consta a grafia marcapasso. Assim posto, considerando-se a grafia escolhida pelo poeta, percebe-se o encurtamento da distância entre o tempo e sua contagem. Marcar o tempo é também marcar passo: movimentar os pés sem sair do lugar, sem progredir. O tempo a passo lento sugere paralisação confirmando o ciclo vicioso. Além disso, contrasta com sua fugacidade, enfatizada pelo poema, ele também, instantâneo. A esperteza, a rapidez da percepção, acaba sendo valorizada, indiretamente, como se o poeta dissesse ao leitor: não marque bobeira. Afinal, quem marca tempo, perde a "passarinhada". Se o vôo da "passarinhada" pode modificar, num instante, a paisagem, o poeta deve "fica(r) na escuta" e "fica(r) de olho". Por isso, sua "distração é atenta" e sua "atenção", "distraída", pois deve ser capaz de apreender a instabilidade do momento. (BRITO, 1997, p.313-314). Vejam que o título, em diálogo com o contexto, revela mais sobre o poema do que seus próprios versos, que poderiam ser reduzidos ao flagrante de um instante banal. Nesse caso, o título funciona menos como introdução do assunto e, mais, como o próprio assunto. O poema até parece secundário, pois diz mais pelo título-bússola, que orienta a percepção dos sentidos. De certo modo, trata-se, ainda, daquela dificuldade de relatar a experiência *in totum* que é validada pela forma

fragmentária dos versos. Forma que rumina os interditos da linguagem, pela linguagem, desafiando os limites do dizer e da compreensão.

Vejam este “Reflexo Condicionado”, escrito por Cacaso:

pense rápido:
Produto Interno Bruto
ou
brutal produto interno
?

(BRITO, 2002 [1974], p.156)

O “pense rápido” é imperativo ante a interdição do dizer. Construído em forma de adivinha, o poema joga com a sigla econômica do PIB – Produto Interno Bruto – deslocando seu sentido imediato e, aludindo pela inversão das letras – BPI – à situação do contexto de produção. O PIB é um índice que mede as atividades econômicas do país, representando o valor total da geração de bens e serviços. Ao transportar o sentido econômico para a crítica social, Cacaso denuncia: o Brasil da década de setenta também pode ser avaliado pela soma da produção ou, antes, pela redução de seus bens, decorrente de seu brutal produto interno. “Sinais do Progresso”: “tudo legal./ Tudo legalizado”. (BRITO, 2002 [1974], p.155).

Em “Reflexo Condicionado” – o título, novamente, é esclarecedor – a aderência à tessitura social é revelada pelo conteúdo dos versos, deveras dependente das condições, isto é, condicionado. A idéia de reflexo remete tanto à reação rápida – validando o tom categórico do primeiro verso – como também à resposta a um estímulo exterior. Em sentido figurado, reflexo indica cópia, imitação, o que pode conduzir à reflexão sobre os perigos da adesão mimética ao mundo. “Não há na violência/ que a linguagem imita/ algo da violência/ propriamente dita?” (BRITO, 2002 [1974], p.155).

Enfim, reflexo condicionado é a resposta psicofísica que não ocorre naturalmente, mas é obtida pela associação de alguma função fisiológica com um estímulo externo. É interessante pensar nos poemas como “corpo vidente”, objeto orgânico, espécie de reação estética – “arco decifrável” ou “palavra sibilina”.

Poemas em que “as aparências revelam”: “vai ser duríssimo descondicionar/ o paladar”. Logo, expõem o “trabalho intelectual militante” de Cacaso, “comprometido com o imediato”. (BRITO, 2002 [1974], p.145, 155, BRITO, 1997, p.193).

A forma criativa do poema, antes de ser ofuscada por seu viés engajado, o valoriza. Forma-adivinha que remete à idéia de *joc partit* – jogo de perguntas e respostas.[32] A adivinha é, ao mesmo tempo, “a forma que mostra a pergunta” e a “pergunta que pede uma resposta”. (JOLLES, 1976, p.111). Embora “exista uma resposta presente na adivinha, pela adivinha”, a participação do leitor – ainda que seja sempre imprescindível – é pressuposta como condição *sine qua non* no ato mesmo da produção do poema, interferindo em sua modelagem. A adivinha “põ(e) à prova a perspicácia” do leitor-“adivinhador”, pois lhe fornece uma “palavra de passe” – que foi “cifrada” – exigindo sua “resolução”. (JOLLES, 1976, p.115-117). Funciona porque tira seu efeito da língua comum, fértil em ambigüidades que “pode(m) sustentar várias coisas”. (JOLLES, 1976, p.124). Em suas origens, a adivinha estava relacionada ao “saber cifrado” e ao “saber como poder”. (JOLLES, 1976, p.126).

No que concerne aos recursos criativos, utilizados pela “geração marginal”, o apelo comunicativo, a forma concisa, com seus fragmentos alegóricos, associada ou não ao humor e à ironia são freqüentes. Como se verifica nos poemas citados, os modos de utilizar o humor variam e, no limite, podem desaguar numa espécie de poesia debochada, com grande amplitude contestadora. O arco circunscreve gradações que vão desde o humor ácido, passando pelo escancarado, até o desolado, aparentado com o desespero. De forma geral, nesta geração, o humor deriva da sensação de reconhecimento, como se “reencontrássemos”, nos poemas, “algo que na verdade nunca vimos ou ouvimos. Mas que é muito parecido com o que vemos e ouvimos”. (BRITO, 1997,

[32] É oportuno sinalizar que a forma etimológica da palavra inglesa *jeopardy* deriva de *joc partit*. Em tempo: *jeopardy* é utilizado com o verbo *to be* para significar que alguém ou alguma coisa está em perigo, está correndo risco.

p.311). Veja-se o caso de Zuca Sardan, exemplar quando se trata de um tipo de humor encarniçado, acompanhado, muitas vezes, da dicção escatológica, para construir fábulas de moral duvidosa, poderosas para retalhar e subverter *loci* do poder instituído. Seus gibis ou "spholhetos" cortam rente a Igreja e o Estado, revelando o alcance político de versos que jamais se descolam de sua mais genuína intenção: "transmitir" a "sabedoria" para as "gerações presentes e futuras". (Apud ALVIM, 1984, p.115). Atentem para "Questão de Ponto de Vista", a se apropriar, com perspicácia, da conhecida frase de Marx:

> Dizem que a religião
> é o ópio do povo
> ... E você acha que isso é pouco?...
>
> (SALDANHA, 1975, s/p)

Em *Beijo na Boca*, por exemplo, o humor/amor/dor, associados à ironia, deixam entrever uma espécie de (re)tensão dissimulada. É como se o poeta, diante dos aspectos violentos da realidade da década de setenta, segurasse o choro através da ironia, cuja contraparte é o desespero. Observem este "Sina": "o amor que não dá certo sempre está por/perto". (2002 [1975], p.116). Até que ponto, "o amor", no contexto do livro e da geração, não significa também a poesia, o país? Estaria o poeta sugerindo a difícil convivência com uma sina que, parece, de antemão, fracassada?

A associação do humor e da política, como estratégia de resistência cultural, é bastante produtiva e não se limita ao terreno literário. Vejam o caso dos cartunistas do Pasquim, Jaguar, Henfil, Millôr, cujas personagens são o melhor exemplo do sucesso desta combinação, ainda que cada um deles tenha sua maneira de fazer humor. Jaguar, por exemplo, ao fazer "humor em estado bruto", torna-se "eternamente inoportuno" aos olhos da censura. (HENFIL apud SOUZA, 1984, p.60, 64). Quando a "censura foi total" e os censores sabiam "exatamente o que você estava fazendo e cortavam quando você fazia", a "única solução foi fazer uma linguagem cifrada". Linguagem que, à maneira da "língua do P", exigia a

“cumplicidade do público”. (HENFIL apud SOUZA, 1984, p. 82). Linguagem-adivinha.

Comparem a ironia melancólica, condoída, de “Bodas” com o tom amargurado, cruel, desesperado de “Preto no Branco” ou com a dicção galhofeira de “Ecologia”:

BODAS

Bombucado
Casadinho
Suspiro
Brevidade

(BRITO, 2002 [inéditos & outros], p.264)

PRETO NO BRANCO

De colorida já basta
a vida

(BRITO, 2002 [inéditos & outros], p.264)

ECOLOGIA

Num tá fácil, malandro,
A natureza tá ficando desarvorada

(BRITO, 2002 [1978], p.52)

Quando estabelecemos uma relação de complementaridade entre estes poemas de Cacaso, atentamos para a expansão das possibilidades semânticas. Observem o humor desprendido, quase leviano, que transparece em “Boêmia”:

Acho que hoje já é
Amanhã

(BRITO, 2002 [1978], p.63)

Nesse caso, a incerteza quanto aos dias parece advir mais dos efeitos etílicos, que inebriam a percepção temporal do sujeito, do que de sua relação com o meio, com o ecossistema. “Boêmia” e “Ecologia”, em conjunto, ampliam as ambigüidades e embaraçam os limites entre o exterior e o interior. Da interioridade do corpo afetado pelo excesso alcoólico, desliza para a “natureza” “desarvorada” de uma “vida” sem nuances de cor. “Preto no branco”: tentativa de esclarecer, de registrar em versos, sem, supostamente, deixar margem a dúvida. No entanto, a artimanha do poeta, forjada em ironia, revela versos que passam do branco ao preto: que desviam, completamente, do assunto. Cacaso costuma apelar para os efeitos da bebida para mudar de assunto e “sai(r) de fininho”. Ao fazê-lo, confirma seu envolvimento e sua opinião. Vejam a ironia do título e a inversão semântica em “Façanha”:

> Tomou muita cachaça
> Ficou lúcido
> Quis se matar
>
> (BRITO, 2002 [1978], p.65)

E também os versos finais de “Jogos Florais” (II): “Bem, meus prezados senhores/ dado o avanço da hora/ errata e efeitos do vinho/ o poeta sai de fininho./ (será mesmo com 2 esses/ que se escreve paçarinho?)”. (BRITO, 2002 [1974], p. 157). A “errata”, contudo, não funciona. Antes de corrigir o erro ortográfico, amplia a confusão, talvez justificada pelos “efeitos do vinho”. A ironia coagulada em versos faz menção ao então Ministro da Educação, Jarbas Passarinho.

Enquanto teórico e crítico de sua geração, Cacaso era cuidadoso ao avaliar os “produtos poéticos” que nasciam naquele tempo. (1997, p.55). Tal zelo deriva do reconhecimento de que é tarefa das mais complexas desfiar comentários críticos sobre uma geração, no calor dos acontecimentos, devido à dificuldade em se “ter uma visão de conjunto” do que está sendo produzido. (BRITO, 1997, p.53). Depois, Cacaso tinha plena consciência de que, em meados

de setenta, os “critérios propriamente literários de avaliação” poderiam ser minimizados frente a uma necessidade maior: resistir poeticamente.

A própria maneira de produzir os livros falava por si: o significativo ato de editar de forma independente já configurava um “modo de resistir” às “forças sociais do presente”; “forças” que “exig(iam) o esfacelamento do indivíduo, da subjetividade ou de tudo aquilo” que delas se diferenciasse ou a elas não se submetesse. (FRANCO, 2003, p.367). Disso decorre que escrever poesia, em si, era visto como um “exercício radical de liberdade” e implicava “coragem civil”. (FRANCO, 2003, p.367).

Grande parte das manifestações literárias da década de setenta, não é exagero afirmar, deve ser entendida em sua amplitude: como intervenção política, enfim, como resistência cultural. Perder este horizonte na leitura é ignorar que, naquele momento, “estar fazendo poesia” tinha “valor de atitude”, pois era “mais importante do que o produto final”. (BRITO, 1997, p.54). Se a função da crítica é saber valorizar o “produto final”, também precisa perceber a intenção dos poetas. Na época, menos do que promover um verdadeiro “acontecimento literário”, estavam interessados em resistir, “não se deixa(ndo) paralisar pelos esquemas paralisantes”. (BRITO, 1997, p.54). Afinal, “mais precário” seria “parar de escrever ou esperar sentado as soluções exteriores”. (BRITO, 1997, p.14). A contrapartida é que “boa parte da produção marginal que rola(va) na praça padec(ia) (...) de desqualificação da forma artística e de seus requisitos técnicos”, pois “tudo” ajudava a “engross(ar) o caldo”. (BRITO, 1997, p.29, 325).

Esta última questão, deveras controversa do ponto de vista literário, parece ser o calcanhar de Aquiles desta geração, pois gera “problemas difíceis de serem contornados pela crítica”. (BRITO, 1997, p.55). Portanto, o esforço da crítica atual, no que diz respeito a essa geração, deve caminhar em sentido invertido, pois somente a filtragem do “caldo” pode promover diferenciações interiores. Assim, tal atitude crítica pode contribuir para realçar os temperos, impedindo que o gosto do que é diferente não seja saboreado como o igual.

Ao longo de seus escritos em prosa, Cacaso jamais se exime de criticar seus pares, mesmo reconhecendo sua importância para a sobrevivência cultural do país. Ao procurar entender o "vale tudo" poético de sua geração e o conseqüente "rebaixamento do nível qualitativo", em termos literários, observa um fenômeno interessante. De certa forma, a figura social do poeta, seu "desempenho" e sua "pose" vinham ganhando espaço, em prejuízo da própria poesia. (1997, p. 91-93).

Assim, na opinião de Cacaso, determinados jovens poetas – como Ulisses Tavares, Paulo Nassar e Aristides Klafke – teriam utilizado seus poemas como suporte para a sustentação de uma "pose". Ao permanecerem colados a determinados "estereótipos de geração", ancorados num certo "ideal de marginalidade", esses poetas não teriam conseguido escapar de uma poesia "normativa", "crua", "esquematizante" e propensa "à exposição de regras". (BRITO, 1997, p.93).

Ademais, um dos perigos inerentes a esta postura seria o sofrível encurtamento da distância que separa o "eu estético, imanente ao texto", do "autor empírico". (BRITO, 1997, p.75). É como se estes poetas tivessem levado ao pé da letra a proposta de mesclar arte e vida, confundindo seus limites. Uma coisa é modelar a linguagem de acordo com a experiência. Outra é transportar, automaticamente, esta experiência para a linguagem. Poetizar a vida – dela partir para escrever – não é sinônimo de viver poeticamente, seja lá o que isso signifique enquanto idealismo juvenil. A aderência imediata à experiência, nua e crua, e seu simples transplante para o poema acabam, na maioria das vezes, redundando em relato autobiográfico e circunstancial. Assim, sem mediação, fazer "pose" parece estar muito longe de fazer poesia. Como será que Cacaso lida com esta questão ao longo de sua trajetória, já que, em meados de setenta, decididamente, "levanta(r)a" "a bandeira de uma aproximação politicamente radical entre arte e vida"? (HOLLANDA, 2000 b, p.102).

Em meio à "multidão de novos poetas" que pipocaram nos anos setenta, não foram poucos os que seguiram essa tendência que pressupõe um

conceito de poesia apartado da criação e da crítica. (BRITO, 1997, p.91). Some-se a isso o fato agravante de que alguma parte desta produção, carente de consistência crítica, atrelou-se ainda à intencionalidade ideológica proletária. De certa forma, o predomínio desta tendência, em setenta, sinaliza a continuidade das propostas e dos valores ligados à produção cepecista, explicitamente engajada, dos anos anteriores.

Nos anos sessenta, o debate cultural que girava em torno das relações entre arte e sociedade precisava enfrentar questões associadas ao potencial das manifestações artísticas como força de intervenção e de transformação social. O que estava em jogo era a discussão da viabilidade de uma "forma peculiar de engajamento cultural diretamente relacionada com as formas da militância política". (HOLLANDA, 1992, p.15). Em termos poéticos, quando a "eficácia revolucionária da palavra poética" era posta à prova, redundava, quase sempre, em uma poesia utilitária, a serviço de um determinado ideal que a transcendia. (HOLLANDA, 1992, p.15). Esta espécie de utopia estética pode até ser interessante do ponto de vista teórico. No entanto, o trabalho lingüístico e formal, a própria preocupação estética, com raras exceções, ficava relegada em favor de uma poesia de "eficácia mais imediata", engessada pela temática político-social. (HOLLANDA, 1992, p.15). [33]

Cacaso teceu severas críticas aos poetas da "esquerda oficial" que adotaram esta atitude artística, pois entendia que não há possibilidade de engajamento fora da "forma literária, onde se desenvolve uma ação crítica no domínio mesmo da criação". (BRITO, 1997, p. 122). Se a "pretensão de engajamento" é de "difícil realização", Ferreira Gullar e Capinam são exemplares

[33] Sobre a proposta estética engajada, dos anos 60, remeto ao manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC). Escrito em 1962, propunha a "atividade revolucionária conseqüente", apostando na idéia de que "fora da arte política não há arte popular". De acordo com este manifesto, "revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo". Logo, estava ancorado em uma "concepção de arte como instrumento de tomada de poder". Entre 1962 e 63, surgem três volumes, editados pela coleção Violão de Rua, ligada ao CPC, com poemas de Moacir Félix, Geir Campos, Paulo Mendes Campos, Fernando Mendes Viana, Oscar Niemeyer, Arnaldo Jabor, entre outros. Em consonância com as propostas do manifesto, esta coleção identifica o "sentido da vida" com a "militância política". (HOLLANDA, 1992, p.17-20, 49).

ao conjugar o “ideal declarado de engajamento” e a “consistência literária e reflexiva”. (BRITO, 1997, p.124). Por outro lado, um poeta como Thiago de Mello que transita entre o “desleixo artístico” e a “oratória de celebração”, segundo Cacaso, não teria conseguido dar o salto qualitativo necessário para superar a “pura encheção de lingüiça” que resulta na “poética do etecétera”. (1997, p.121, 126-7).

Ainda que uma parte do “caldo” poético de setenta possa ser considerada sopa rala, nem tudo, em termos literários, é “pindaíba”, isto é, “dureza, pendura”. (BRITO, 1997, p.94). Se a alguns poetas Cacaso recomendava o “jejum”, também sabia reconhecer que havia aqueles que “não fazi(am) carreira”, tampouco “cultiva(vam) artificialmente o estilo”. (BRITO, 1997, p.87). Poetas que entendem que a poesia é “linguagem a ser refeita a cada momento, num esforço de formulação e análise da própria experiência e da experiência de mundo”. (BRITO, 1997, p.87).

Nesse sentido, ao falar de Francisco Alvim, Pedro Lage, Luís Olavo Fontes, Afonso Henriques Neto, Ana Cristina Cesar, Ledusha, Eudoro Augusto, Carlos Saldanha, Cacaso acaba falando de si. Como veremos, seu percurso é pautado por determinadas experiências que, convertidas em poesia, ganham força – estética e política – pois “comenta(m)” e “atualiza(m)” o cotidiano. (BRITO, 1997, p.73).

A esta altura, seria apropriado tentar diferenciar livro marginal e poesia marginal. Lembrem-se de que, em julho de 1976, em entrevista para o Jornal Movimento, Cacaso faz recair, de imediato, a ênfase da literatura “marginal” na questão editorial. Assim, o fato de a produção à margem do sistema ser “uma resposta política ao conjunto de adversidades reinantes”, não é sublinhado de antemão. (BRITO, 1997, p. 54). A manobra discursiva é notável, pois a entrevista seria veiculada em um jornal da imprensa alternativa, portanto de esquerda, que fazia franca oposição ao regime.

No entanto, o leitor que se dispuser a ler a entrevista até o final irá perceber que a “situação de marginalidade” advém também e, sobretudo, do

impacto dos dados conjunturais sobre a produção artística da década de setenta. (BRITO, 1997, p.14). O fato é que, como enfatiza Cacaso, "marginalidade não (era) 'opção'", mas uma forma de o escritor "reag(ir) como pod(ia) e acha(va) que dev(ia)". (1997, p.14). Indignado com a existência de poetas que "empunha(vam) a bandeira da marginalidade, como se fosse uma opção a ser defendida", reafirma seu posicionamento: "a marginalidade não pode nem deve ser uma meta", mas "deve ser entendida naquilo que realmente é, ou seja, uma situação compulsória e discriminadora, precaríssima". (BRITO, 1997, p.79).

Logo no início da entrevista, observa que "o número de escritores e poetas" crescia "numa velocidade muito maior do que o número de vagas tolerado por nosso restrito" e, sublinhe-se, "restritivo sistema editorial". (1997, p.12). Desta situação de "transbordamento" ou "marginalização por não-absorção" teria resultado um "circuito cultural paralelo", cujas características ainda estavam em "processo de definição". (1997, p.12).

Mais adiante, Cacaso faz certa correção de rota para esclarecer que o termo marginal ultrapassa o âmbito da questão editorial, pois engloba também certa "marginalidade" "literári(a) e de visão". (1997, p.13). Ao longo da entrevista vai ampliando os sentidos inerentes ao adjetivo "restritivo", o que faz pensar, num primeiro momento, que o sistema editorial pode ter servido como uma espécie de bode expiatório para justificar a "situação de marginalidade". Diante deste dizer enviesado, interessa reter: as motivações que impulsionaram a produção independente transcendem a questão editorial e, portanto, devem ser entendidas dentro de uma perspectiva mais ampla.

A fim de enfatizar seu ponto de vista – ou de confundir a censura? – Cacaso joga com o trocadilho "livros marginais de poesia" e livros de "poesia marginal", cujo valor diferencial não passa ao largo de suas observações. (1997, p.13). "Livros marginais de poesia" seriam aqueles produzidos à margem do sistema editorial tradicional. Nesta categoria podem ser incluídos todos os livros de Cacaso, exceto o primeiro, *A Palavra Cerzida* (1967). No segundo caso, ainda

que os livros possam ser feitos de forma independente, a poesia também é considerada “marginal”.

Mas o que significa “poesia marginal”? Segundo Cacaso, na “poesia marginal” os “poemas assumem a forma de receituário de vida, com formulações explícitas do que deve ser e não ser na vida e na arte; uma ética diminuta que o poema realiza e registra, como se fosse o melhor veículo para a divulgação de um programa de vida”. (1997, p.13). Glauco Mattoso e Chacal brincam com o assunto, embaralhando os limites que Cacaso procurava estabelecer. A dificuldade em determinar os termos do debate resulta de posições distintas sobre a questão “marginal”.

Chacal em “– Alô, é Quampa?”, um dos poemas do livro *Quampérius* (1977), procura esclarecer o assunto para “o foca mota da pesquisa do jota brasil”, através de uma conversa telefônica. Pergunta o foca: “– (...) gostaria de saber suas impressões sobre essa tal de poesia marginal”. Diz Quampa: “– ahhhh... a poesia. a poesia é magistral. mas marginal para mim é novidade. você que é bem informado, me diga: a poesia matou alguém, andou roubando, aplicou algum cheque frio, jogou alguma bomba no senado?”. Ao que o foca responde: “– que eu saiba não. mas eu acho que é em relação ao conteúdo.” Quampa: “– mas isso não é novidade. desdadão... ou você acha que alguém perde o paraíso e fica calado. (...)”. O foca argumenta: “(...) mas deve haver algum motivo pra todos chamarem essa poesia de marginal”. Quampa: “– qual, essa? eu tô achando até bem comportada. sem palavrão, sem política, sem atentado à moral cristantã”. E o foca mota: “– não. não tô falando dessa que se lê aqui. tô falando dessa outra que virou moda” (...). Ao que outro, evasivo, responde: “– ahhh... dessa eu não tô sabendo (...)”. (CHACAL, 2007 [1977], p. 293-4).

Desse diálogo podemos inferir, de imediato, que “a tal” “poesia marginal” sofre com a ausência – impossibilidade momentânea? – de definição e, assim, pode ser entendida em sentido amplo e com conotação pejorativa. Para remendar um provável mal-entendido, Quampa apela para a relativização do termo. Quando o jornalista tenta associar a “poesia marginal” ao conteúdo, a

reação do interlocutor é contundente. A poesia seria “marginal” desde Adão, desde o tempo de sua criação. Não é demais lembrar que Platão expulsou os poetas de sua república por serem considerados perigosos à ordem social. O fato é que, diante da perda do “paraíso”, – editorial, nacional – os poetas resolveram manifestar sua indignação em versos.

Quando somos levados a pensar que o “conteúdo” poderia definir a “poesia marginal”, Quampa promove mais confusões do que esclarecimentos. Haveria uma determinada “poesia marginal” que “se lê aqui” e “outra que virou moda”. Logo se percebe que os interlocutores não estão falando da mesma poesia. No entanto, o tom irônico de Quampa, associado à falta ou impossibilidade de comprometimento – “dessa eu não tô sabendo” – corrige os eventuais disparates. Assim, afirma-se pelo avesso que a “poesia marginal” que “virou moda” comporta também aquela em que há “palavrão”, “política” e “atentado à moral cristantã”.

De fato, a utilização de um linguajar vulgar, grosseiro, até obsceno, em suma, o “palavrão” deve ser entendido, neste contexto, como uma espécie de revolução que passa pela linguagem, uma “revolução verbal”. (VENTURA, 1988, p.51). O “palavrão”, incorporado como procedimento artístico, por determinados poetas alternativos, visa atingir os valores burgueses – *épater le bourgeois* – através do choque e do insulto. A crítica às instituições tradicionais – Igreja, Família, Estado – faz parte do universo poético da “poesia marginal”.

Atentando para a distinção de Cacaso, esse universo poético também seria recorrente nos “livros marginais”? Até que ponto é possível distinguir as expressões “livros marginais de poesia” e livros “de poesia marginal”? (BRITO, 1997, p.13). Apesar de seu esforço para definir esses termos, no calor dos acontecimentos, Glauco Mattoso (1982), em meados de oitenta, sinaliza que os “livros marginais de poesia” também comportavam o que Cacaso entendia por “poesia marginal”. (BRITO, 1997, p.13). De fato, pois o “rótulo poesia marginal” era “muito inconsistente no plano literário”. (MATTOSO, 1982, p.41). Assim, como o

debate não avança em termos teóricos, é preciso atentar para as diferenciações no interior de cada produção.

O termo “marginal” funciona como um imenso guarda-chuva, capaz de acolher extensa variedade de modos de fazer poesia. A “marginalidade”, na década de setenta, pode englobar, portanto, desde os poetas que publicaram de forma independente, até os que aderiram a um tipo de poesia panfletária e engajada no populismo de esquerda, como a praticada pelo grupo Violão de Rua, da década anterior. Este tipo de poesia está associado à defesa dos direitos das massas, dos desfavorecidos, enfim, dos excluídos da dinâmica social, e na crença do poder da palavra poética como instrumento de humanização e de transformação social. Observem que o sentido de engajamento, na produção marginal, difere daquele atribuído à poesia dos anos sessenta. A conjuntura política é outra; logo, em setenta, embora continuem cultivando temas de cunho político-social, o engajamento dos poetas está mais ligado à participação ativa em torno de atividades práticas que envolvem a edição artesanal dos livros, sua distribuição de mão em mão, declamações de poesia ou performances artísticas, reuniões em grupos de discussão.

Foram ainda incluídos no rol “marginal” poetas cujo comportamento social alternativo lhes rendeu a pecha de desbundados. Na esteira de Tropicalistas, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, eram considerados também “alienados, inconseqüentes, porra-loucas, traidores do povo”. (MATTOSO, 1982, p.45). Entenda-se que os assim chamados desbundados estavam “à margem do tabuleiro institucional esquerdas x direita” que, “na verdade, se traduz por oposição x situação”, além de incorporarem os “valores da contracultura”. (MATTOSO, 1982, p.46).

Diferentemente dos poetas engajados, os que se aliavam à turma dos desbundados não se “prend(iam) a diretrizes estéticas nem políticas”. (MATTOSO, 1982, p.46). Sua atitude descompromissada resultava, quase sempre, no “tratamento irônico, de todos os temas, indistintamente”. (MATTOSO, 1982, p.46). Assim, como é quase impossível dissociar a visada irônica de sua dimensão

crítica, poderíamos dizer que estes poetas também faziam política, à sua maneira. Se os poetas mais engajados tracionavam sua temática para questões eminentemente sociais, os considerados desbundados abusavam da ironia. É interessante perceber, contudo, que este recurso lingüístico não é privilégio dos desbundados. Pelo contrário, aliada à temática social, a ironia ganha voltagem inusitada. Afinal, em termos políticos, o "tratamento irônico" pode ser mais eficaz na construção de uma cultura de resistência do que a veiculação da mensagem de forma explícita. Os poetas de setenta souberam explorar as ambigüidades da linguagem coloquial para criar indeterminações semânticas, enfatizadas pela ironia.

Acreditamos que, ao tentar diferenciar "poesia marginal" dos "livros marginais", Cacaso procura demarcar sua posição estética, distanciando-se da produção "popular revolucionária", do início dos 60. No entanto, é preciso questionar se a crença no poder transformador da palavra poética, coagulada na arte dita participante, não teria transbordado para a lírica de Cacaso. Afinal, ele era um "intelectual de seu tempo" e, nem sempre, o poeta está tão consciente de sua prática como quando está a escrever um texto de cunho teórico ou crítico. (ARÊAS, 1997, p.09).

Em alguns momentos, o discurso do teórico-crítico Cacaso parece entrar em contradição com sua produção poética e musical. De nossa parte, esta suposta falta de coerência gera dificuldades analíticas que podem ser superadas se soubermos conduzir a leitura crítica com rigor. Em outras palavras: até que ponto seria interessante nos debruçarmos sobre os versos do poeta, tendo como parâmetro analítico seus textos em prosa e a expectativa criada a partir de sua leitura? Será que a leitura dos poemas poderia ser abafada ou sugestionada pelas intenções expostas no discurso teórico? Em que medida o lirismo da desilusão que figura em *Beijo na Boca*, não estaria relacionado à falência de um ideal poético e político?

É preciso convir, contudo, que a década de setenta foi um período de "transição e reflexão" que acolheu "toda a sorte de experimentações,

radicalizações, redefinições e desenvolvimento de tendências que já vinham se projetando anteriormente". (MARTINS, 2005, p.159). Como a trajetória poética de Cacaso desenvolve-se juntamente com suas reflexões teóricas e críticas, parece inevitável que incorpore também seus dilemas estéticos.

Em 1978, Cacaso, observador arguto da produção poética de sua geração, faz um balanço do que vinha sendo produzido até então, com o intuito de avaliar sua contemporaneidade.[34] Ao ponderar sobre esta produção, da "perspectiva de sua história presente", constata que seu "presente" é de "grego", além de "ser um saco de gatos". É que "correntes e estilos", os "mais discordantes e incompatíveis", "conviv(em) lado a lado" na produção literária dos anos setenta, configurando uma verdadeira "especialização de anacronismos". (BRITO, 1997, p.154). Do ponto de vista da crítica de poesia, um "presente de grego" pode suscitar aborrecimentos ou dificuldades em termos avaliativos, justamente porque neste "saco de gatos", "nem todos são pardos". (BRITO, 1997, p.154). Assim, urge diferenciar os miados, atentando para os pontos de convergência e também para "controvérsia(s) entre visões literárias distintas". (BRITO, 1997, p.156).

Naqueles "tempos literários em contratempo", a diversidade estilística, comum não só entre autores diferentes, mas também dentro da produção de um mesmo escritor, resulta da necessidade de experimentação como "parte e condição mesma do fazer artístico". (BRITO, 1997, p.154, 159). Esta necessidade de experimentação, atrelada à "participação" e à "liberdade de pesquisa", caracteriza a poética de Cacaso e, ousaríamos dizer, de sua geração. (BRITO, 1997, p.156). Se a "liberdade de pesquisa" acompanhava as "necessidades expressionais que iam surgindo", também pressupunha, na expressão de Mário de Andrade, o "direito de errar". (BRITO, 1997, p.159). Pois a "possibilidade do erro", cujas "conseqüência(s) direta(s)" são "a pesquisa e a inovação", é inerente à

[34] Cf. o ensaio "Atualidade de Mário de Andrade", publicado no segundo número da Revista Encontro com a Civilização Brasileira, em agosto de 1978. Também em *Não Quero Prosa* (1997), p.154-172.

criação artística que pretende “continuar viv(a) e em dia com os tempos”. (BRITO, 1997, p.160).

O “direito de errar”, tão valorizado por Cacaso, convoca o risco, o “salto no abismo” como condição criativa, pois implica a negação do “fixamente definido” e a recusa de “só pisar em terreno bem firme e já provado”. (BRITO, 1997, p.159). De certa forma, o “direito de errar”, inseparável da “liberdade” e do “autoconhecimento, em sentido pessoal e social”, ao “forç(ar) a abertura em todos os sentidos”, mais do que atitude estética, reverte em resposta política criativa ao fechamento vigente. (BRITO, 1997, p.160, 157). É preciso entender que esta “abertura em todos os sentidos”, no plano estético, conduz à “expansão do campo de consciência”, através da crítica “ao meio”, à “ruptura com padrões estabelecidos” e também à necessidade de “atualização expressiva”, movida pelo desejo ou “vocação de conhecer o país”. (BRITO, 1997, p.157). Assim, o trabalho criativo, mediado pela pluralidade das subjetividades poéticas, teria como função principal “atualizar” o “meio”, o que conduz à re-descoberta nacional.

Se a expressão “direito de errar” deve ser compreendida a partir das idéias de Mário de Andrade ou, até mesmo, da interpretação que dela faz Cacaso, não está isenta de equívocos. Talvez, hoje, como na década de setenta, seja mais pertinente pensar em termos de direito de criar do que de “errar”, pois este está pressuposto naquele, compondo a experiência.

A “ruptura”, mencionada por Cacaso, deve ser entendida em sentido lato, pois incorpora também certa maneira de estar no mundo, de se comportar. De alguma forma, as trocas de roupa na vida real reverberam em variação poética, sendo mais nítida da passagem do primeiro livro – *A Palavra Cerzida* (1967) – para o segundo – *Grupo Escolar* (1974). Em termos estéticos, tal “ruptura” pressupõe o questionamento dos valores canônicos e da tradição literária que os sustenta. Se, de fato, a “tradição só é negada por aqueles que jamais a romperão”, menos do que negá-la, Cacaso, antropofagicamente, a incorpora, assimilando-a em proveito próprio. Ao “percebe(r) seus traços” e “enfrentá-la”,

demonstra que “não teme as afinidades eletivas com aquilo de que se afastou”. (ADORNO, 2003, p.92).

Tanto em Cacaso quanto em parcela significativa da literatura produzida na década de setenta, preocupação estética e participação política andam juntas. Esta conjunção explosiva pode ser justificada pelo fato de que, diante da situação do país, “uma perspectiva de conhecimento que não faça *parte* e que não *tome* parte no conjunto” seria absolutamente “impertinente”. (BRITO, 1997, p.155, grifado pelo autor). Quando é necessário “situar para conhecer, conhecer para situar”, a poesia, enquanto forma de conhecimento que “situa”, também *se* situa, isto é, se envolve, toma partido nas preocupações do momento. (BRITO, 1997, p.155). Assim, se “conhecer” é “um privilégio de quem participa”, é interessante observar como cada poeta irá se “situar” para expressar seu “sentimento de vida”. (BRITO, 1997, p.155).

De modo ampliado, esta poesia “traz a marca da experiência imediata de vida dos poetas, em registros às vezes ambíguos e irônicos”, além de revelar “quase sempre um sentido crítico independente de comprometimentos programáticos”. (HOLLANDA, 1992, p.98). De certa forma, o encurtamento da distância que separa a vida da literatura redunda, em alguns poetas, no “registro do cotidiano quase em estado bruto” o que, levado ao extremo, pode pôr em risco a própria poesia. (HOLLANDA, 1992, p.98).

Unidos pelo desejo de partir de temas cotidianos, através da linguagem informal, “muito próxima da formulação viva da linguagem oral”, estes poetas apresentam notável preferência pelo verso curto, plasmado em humor e ironia. (BRITO, 1997, p.24). Portanto, ao promoverem a aproximação da poesia e da vida, transportam certos efeitos de realidade para o interior dos poemas, gerando determinados “focos de infecção” que precisam ser considerados na análise. (BRITO, 1997, p.20).

Aliás, se a “separação entre a vida e a arte é um velho trauma da modernidade”, o encurtamento desta distância e a redefinição destes limites são questões que essa geração precisou enfrentar. (KURZ, 1999, p.05). Atrelado a

essas ponderações surge, inevitavelmente, o problema do valor da obra de arte, assunto que costuma passar ao largo de uma abordagem sociológica da literatura, "disciplina de cunho científico, sem a orientação estética necessariamente assumida pela crítica". (CANDIDO, 2000, p.06).

Logo, é imprescindível que a reflexão sobre a chamada literatura marginal considere como a "dimensão social" da arte foi assimilada através da forma, da construção estética. (CANDIDO, 2000, p.08). Para dizer com Cacaso, o "engajamento *na* vida" redunda em "engajamento *da* forma" poética. (1997, p.156, grifos nossos). Forma que remete ao inacabado, ao inconcluso, ao que está em processo ou em "via de constituição". (BRITO, 1997, p.312). Forma dispersa em fragmentos, a sinalizar tanto a impossibilidade de apreensão do todo – convocando o "poemão" para o diálogo – quanto a imprecisão do ponto de vista. Forma que faz ressoar a própria "fragmentação interna do indivíduo moderno" e questiona a "concepção representacionista" da "linguagem e da verdade". (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.41).

3. TRAJETÓRIA: *BEIJO NA BOCA* E OS PERCALÇOS POÉTICOS DE CACASO

Minha desilusão com a vida foi
tão grande que virei poeta.
Cacaso

Antônio Carlos Ferreira de Brito (1944-1987), mais conhecido por Cacaso, no universo cultural brasileiro da década de setenta, publicou seis livros de poemas: *A Palavra Cerzida* (1967), *Grupo Escolar* (1974), *Beijo na Boca* (1975), *Segunda Classe*, com Luís Olavo Fontes (1975), *Na Corda Bamba* (1978) e *Mar de Mineiro* (1982).

À primeira vista, *Beijo na Boca* (1975) parece um acidente de percurso em sua trajetória criativa. Diante desse curioso fato, elegemos seu terceiro livro de versos como ponto de partida para trilhar um caminho sinuoso e repleto de desafios. A fim de entendermos as mudanças de tom e de atitude, configuradas em *Beijo na Boca*, é preciso percorrer seus livros anteriores: *A Palavra Cerzida* (1967) e *Grupo Escolar* (1974).

Através deles poderemos reconhecer se *Beijo na Boca* consolida, de fato, tendências poéticas de antes. Acreditamos que o princípio de composição, desencadeado por *Grupo Escolar*, motiva a escrita deste *Beijo na Boca*. A frustração advinda com a publicação do livro inaugural – *A Palavra Cerzida* – e a reviravolta política, suscitada pelo AI-5, em dezembro de 1968, certamente condicionam a busca de um novo paradigma poético. Em relação a *Beijo na Boca*, há que se considerar, ainda, se a Política Nacional de Cultura – adotada em 1975 para intensificar a censura sobre a produção cultural – surtiu efeito na forma de composição do livro.

Grupo Escolar, motivado pelo impulso participativo de seu momento, distancia-se, portanto, do paradigma poético que funda *A Palavra Cerzida*, pois mobiliza questionamentos de outra ordem. Se, em 1967, Cacaso estava mais próximo do que supunha ser a poesia tradicional, com dicção grandiloqüente, em

1974 o tom será outro. Os temas também mudam, revelando sua aderência às preocupações sociais e ao desmonte de certo ideal de nacionalidade, cultivado pelo discurso oficial. Se *Grupo Escolar* marca certa ruptura com *A Palavra Cerzida* também abre caminho, em termos de concepção estética, para *Beijo na Boca*. Observem que a mudança de dicção poética pode ser associada à publicação independente das obras da década de setenta. Nessa época, Cacaso articula duas coleções de poesia – a Frenesi (1974) e a Vida de Artista (1975-1978) – incentivando a edição em conjunto.

Após a passagem pelo primeiro livro – *A Palavra Cerzida* – a atividade criativa, retomada pós-1968, exigiria nova aprendizagem. A volta ao *Grupo Escolar* é sintomática, pois exige re-alfabetização em matéria de poesia. Logo na "1ª. lição" deste livro de 1974 – intitulada "os extrumentos técnicos" – declina sua cartilha, através de uma série de poemas metalingüísticos. A troca da primeira sílaba de instrumentos por um "ex-", que tem valor de prefixo, cria o neologismo "extrumentos", sugerindo um aluno em processo de aprendizagem, a trocar as letras. De propósito, certamente, pois "ex-" remete a algo exterior à linguagem, além de promover oposições, instrumentais. Vejamos o primeiro poema desta "Cartilha":

a

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

(BRITO, 2002 [1974], p.142)

O poema "apenas pedra" não é suficiente em 1974. Menos do que negar a tradição cabralina, Cacaso, através dessa declaração de princípios, afirma, em negativo, o que procura. No entanto, o que seria um "poema apenas pedra"? E seu "avesso"? É como se, "explicar" um poema, fosse reconhecer sua falha na intenção comunicativa. Intervenções cirúrgicas, portanto, realizadas em

“mesas de operação”, podem conter a apreensão do fluxo vivo da experiência, pois valorizariam certa assepsia estética, que poderia conter o vezo participante. No entanto, é curioso perceber que, em *Grupo Escolar*, poemas “apenas pedra” – metalingüísticos – convivem, em harmonia, com outros menos neutros, de dicção mais direta e politizada.

Grupo Escolar guarda distância d’*A Palavra Cerzida*, pois nele Cacaso experimenta várias formas estéticas, sem dissimular sua intenção crítica e seu viés social. Em 1967, ao cerzir a palavra na tradição poética moderna brasileira, Cacaso revela-se exímio aprendiz. Afundado em léxico cabralino e drummondiano, recupera a idéia do poeta-geômetra e apura sua faca precoce – “palavra de dois gumes” – na “fímbria intemporal”. (BRITO, 2002 [1967], p.219). Observem que seus poemas iniciais estão ancorados em uma noção de tempo, excessivamente, abstrata.

Desse livro inicial, importa reter a idéia da palavra toda lâmina, de “dois gumes”. Palavra afiada, capaz de talhar “o lado de dentro”, pelo lado de fora. (BRITO, 2002 [1967], p.175). Embora já se anuncie, neste primeiro livro, esta palavra ainda é cultivada com parcimônia pelo poeta. No entanto, em plena década de setenta, teria seu poder de fogo posto à prova.

Enfim, a passagem d´*A Palavra Cerzida* para *Grupo Escolar* revela que o poeta “pássaro incubado”, de 1967, eclodiu, definitivamente, para a “vida” que “lateja e propõe outro costume”. (BRITO, 2002 [1967], p.176, 206). Menos do que “propor”, diríamos que a “vida”, em setenta, exigiria outra prática poética, outra fantasia, capaz de camuflar suas verdadeiras intenções. É certo: o signo petrificado, “peixe morto”, do livro inaugural, prenuncia mudança de rumos, convertendo-se em “Alegorias”: através delas o poeta questiona se “dev(e) aceitar as palavras” “incendiadas”, capazes de “resgatar” “o mundo posto à margem”. (BRITO, 2002 [1967], p.245-247). Assim, negar o poema em sua dimensão limitante – “apenas pedra” – significaria ultrapassar o “peixe morto” para reivindicar a palavra “incendiada”. Palavra em combustão, palavra viva. Seria ela o “avesso” do poema “apenas pedra”?

Ainda que *A Palavra Cerzida*, quando comparado com os demais livros da década de setenta, apresente uma temperatura distinta, é possível vislumbrar, em estágio larval, o poeta que viria a eclodir na década seguinte. Oscilando entre o "poder do eterno" e a palavra "filha da existência", isto é, problematizando sua própria idéia de poesia e sua prática, evita o risco. A palavra dada como certa, naquele momento, era "faca engolindo a própria lâmina". (BRITO, 2002 [1967], p.242, 247, 217).

Após a fase inicial, de aprendizado, a questão seria driblar outra pedra, para dizer com Drummond. O "poema apenas pedra", objeto inerte, anestesiado, parece insuficiente diante de determinadas experiências que, ancoradas na urgência do dizer, exigem outras formas de expressão. O verso curto, rápido, quase espontâneo responde a essa urgência, como se não houvesse tempo – à primeira vista – para elaborações estéticas. No entanto, em Cacaso, a aparência de "espontaneidade" é um "troço trabalhadíssimo". (BRITO, 1983, p.141).

Em setenta, "tempos de alquimia", o "avesso" do poema não precisa ser dissecado, "explicado", nas esterilizadas "mesas de operação". É que a palavra é corpo: sofre e "sangr(a)", transpirando "memória" e "história". (BRITO, 2002 [1974], p.169, [1975], p.120). Palavra-conhecimento da qual se extrai um tipo de "lucidez" que "sai da dor" e é "sombria". (BRITO, 1982, p.135, 182).

Há algo contraditório na cartilha metalingüística que abre *Grupo Escolar*. Ao decliná-la – declinar, em sentido etimológico, significa não só enunciar, declarar, dizer, mas antes afastar, desviar, mudar de direção – Cacaso sinaliza que a troca de dicção viria durante o transcorrer deste próprio livro. É como se partisse da forma metalingüística para negá-la, apostando na (re)alfabetização que procura evitar o "fechamento da linguagem literária". (BRITO, 1997, p.14). Apesar dos volteios de estilo e das experimentações formais, o sujeito lírico que se apresenta, neste livro de 1974, ainda confia na palavra poética.

Quanto ao livro *A Palavra Cerzida*, o sujeito lírico se apresenta em franco processo de aprendizagem poética, a experimentar a linguagem, ainda que

imerso em negações absolutas. “Parto da negação para existir”. “Meu suicídio é diverso”. “Fico na morte irrealizado”. “Postumamente sobrevivo”. (BRITO, 2002 [1967], p.238, 203, 220, 212). Essa atitude, às vezes radical, vai se dissolvendo – ou se equilibrando – à medida que o jovem poeta encontra seus próprios meios para representar as contradições da existência.

É certo: este livro de 1967 nasce sob a influência de poetas tão diferentes entre si, como Drummond, Cabral e Cecília Meireles. O poeta – “aurora que não se arrisca” – cisca em terreno seguro. (BRITO, 2002 [1967], p.175-6, 179). Prefere formas consagradas pelo cânone literário, como o soneto e a quadrinha. Nesse primeiro momento de cerzidura, não há sequer vestígio de desconfiança em relação à linguagem, tampouco à capacidade do sujeito lírico de apreender o mundo. Pelo contrário, este sujeito ainda se apresenta de forma tradicional, como centro irradiador de uma visão segura da existência, pelo menos enquanto permanece “elabora(ndo) o eterno”, na “fímbria intemporal”. (BRITO, 2002 [1967], p.218, 219).

Se o poeta está “do lado de dentro” do cubo – tal qual “pássaro incubado” – também se filia a uma dada tradição literária ou maneira de fazer poesia. Ainda que não haja um tema norteador, neste livro de 1967, o sujeito lírico está mergulhado em especulações a respeito da natureza do ser e da realidade. Seus questionamentos giram em torno da vida, da morte e, de maneira indireta, do signo poético. Assim, vemos um sujeito lírico, às voltas com sua consciência, procurando entender as coisas que estão no mundo e como se relacionam entre si. É tempo dos primeiros passos, ainda balbuciantes, que exploram o mundo para converter descobertas primárias – também literárias – em aprendizado poético.

A leitura dos livros posteriores a *Beijo na Boca – Segunda Classe* (1975), em parceria com Luís Olavo Fontes, *Na Corda Bamba* (1978) e *Mar de Mineiro* (1982) – permite estabelecer sua importância em breve trajetória poética. Segundo hipótese inaugural, apresentada no projeto de pesquisa, *Beijo na Boca* seria o livro da maturidade de Cacaso. A essa altura, acreditamos ser difícil pensar em maturidade em percurso tão sucinto, pois Cacaso publicou apenas seis livros,

sendo quatro na década de setenta. Ademais, o diminuto espaço de tempo transcorrido entre essas publicações e seu resultado estético invalida aquela hipótese. Os livros subseqüentes a *Beijo na Boca*, apesar da variação de tom e de estilo, revelam o desdobramento das questões configuradas em obras anteriores.

Beijo na Boca mobiliza nossa atenção, pois soa tão dissonante em relação aos livros anteriores que temos a impressão de estarmos diante de outro autor. O mais surpreendente, contudo, é que *Grupo Escolar* também é um tanto inusitado quando comparado ao livro de estréia, *A Palavra Cerzida*. A dificuldade em analisar a produção poética de Cacaso decorre da sistemática variação de temperamento estético. A inquietude do poeta reflete nas oscilações de sua trajetória, indicando que o único fio condutor possível de ser recortado, em meio ao frenesi, é a permanente transformação.

De nossa parte, procuramos investigar se a metamorfose é mesmo completa ou se é possível reconhecer o "pássaro incubado", do livro inaugural, no "tico-tico de rapina" das produções posteriores. É como se o sujeito lírico almejasse a permanente indefinição ou indeterminação, acentuadas, a cada passo de seu caminho, nas variações de estilos e tendências. Ainda que haja vários "Cacasos" dispersos ao longo desse itinerário, moldados na profusão de ritmos, formas e imagens, é possível estabelecer um diálogo entre as mudanças de tom e de atitude, em contraponto com o momento de produção.

Dessa forma, as freqüentes alterações de estado poético reafirmam a necessidade constante de reinvenção subjetiva e são coerentes quando entendemos essa trajetória como processo de aprendizado poético-existencial. Afinal, estamos diante de um poeta que "está querendo saber demais o que (é)" e que procura referências não só no Brasil de sua época, mas também tateia a tradição literária. (BRITO, 1983, p.141). Atentemos, agora, para a descrição de duas fotos de Cacaso, tiradas em diferentes momentos de seu percurso. Depois, observem os depoimentos de Roberto Schwarz e de Charles para completar a "figurinha".

A foto tradicional que aparece na quarta capa d´*A Palavra Cerzida* (1967) retrata um poeta muito sério, diante de uma estante repleta de livros, em um cômodo que parece ser uma biblioteca. Os cabelos penteados e divididos, a barba bem feita, o traje austero – blusa de gola rulê preta – e o olhar perdido destacam a aparência de moço de família. Aliás, menções a ela não faltam no primeiro livro. As dedicatórias, do livro e de alguns poemas, remetem ao universo familiar, ainda que os poemas não tratem, expressamente, deste assunto. Já no último livro, *Mar de Mineiro* (1982), o registro fotográfico capta, em preto e branco, um poeta à vontade, imerso na informalidade do cabelão, da barba e do bigode. Trajando chapéu de palha e óculos de aro redondo, pita um cigarrinho, limpa as unhas com a ponta de uma faca, calmamente sentado diante de uma mesa bem rústica, em companhia de uma canequinha de latão e bebidas.

A partir da descrição de Roberto Schwarz, visualizamos um Cacaso *hippie,* que contrasta tanto com o poeta bem comportado do primeiro livro, quanto com o mineiro sossegado do último. Entre *A Palavra Cerzida* e *Mar de Mineiro* estão os livros da década de setenta que, talvez, correspondam à seguinte "estampa" do poeta "rigorosamente 68": "cabeludo, óculos John Lennon, sandálias, paletó vestido em cima de camisa de meia, sacola de couro". O "cavalheiro de masculinidade ostensiva" costumava usar "a sandália com meia soquete branca, exatamente como era obrigatório no jardim-de-infância. A sua bolsa a tiracolo fazia pensar numa lancheira, o cabelo comprido lembrava a idade dos cachinhos, os óculos de vovó pareciam de brinquedo, e o paletó, que emprestava um decoro meio duvidoso ao conjunto, também". (1988, p.135).

Vista desta forma, a estampa *hippie* de Cacaso pode até soar caricata para quem não o conheceu pessoalmente. No entanto, quando questionadas sobre a descrição de Schwarz, algumas pessoas de sua convivência – Clara de Andrade Alvim, Vilma Arêas, Heloisa Buarque de Hollanda, Leilah Landim Assumpção – a autenticaram. Charles, por sua vez, relata: "Cacaso era único", pois "fazia aquele número ressabiado de quem está chegando do interior e não entende bem. Mesmo falando sobre Filosofia, ele encarnava esse personagem. Às

vezes, ele chegava a ser chato por conta disso (...). Mas isso também rendia por outro lado. Ele não era um matuto enrustido. Era um jeca abusado". [35]

Moço de família, *peace and love-flower power*, mineiro tranqüilo, jeca abusado, Cacaso se multiplicava para se "desidentificar"? Quando se apresentava dizia: "sou paulista de Uberaba" ou "sou do interiorzão de Goiás". E justificava: "sou mineiro de Uberaba, mas Uberaba pertenceu a Goiás no século XIX". (Apud HOLLANDA, 2000 a, p.239 e BRITO, 1983, p.140). Para Eudoro Augusto, Cacaso tinha uma "mineira maneira, já infiltrada de maresia pelos muitos anos de Rio". (1997, s/p). Augusto Massi diz que Cacaso era um "mineiro convertido à religião carioca". (1997, p.05). De fato, havia uma "construção consciente desse personagem que unia todos os Cacasos numa figura bastante coerente de descontente por opção". (HOLLANDA, 2000 b, p.103).

Seria possível estabelecer uma relação entre suas diferentes imagens e a estrutura de seus livros? Como o desdobramento em "figuras" tão dessemelhantes, à primeira vista, poderia influenciar a composição dos poemas? O próprio Cacaso dá pistas: "o poeta de agora é aquele que se desidentifica necessariamente de si mesmo, não assumindo o artificialismo da personalidade inteira e uniforme".[36] Pelas referências históricas, cremos que essa observação seja da segunda metade da década de setenta. Será que Cacaso conseguiu articular esse desejo de "desidentificação" – decorrente daquela necessidade primeira de experimentação como condição estética e também dos percalços da vida de artista – ao longo de sua trajetória?

Certamente, em seus três primeiros livros – *A Palavra Cerzida* (1967), *Grupo Escolar (*1974) e, talvez, em *Beijo na Boca* (1975). Os três últimos – *Segunda Classe* (1975), *Na Corda Bamba* (1978) e *Mar de Mineiro* (1982) parecem resultar da mesma motivação estética que impulsionou a criação dos livros anteriores. São quase livros residuais, uma vez que neles não parece haver

[35] Depoimento de Charles sobre Cacaso.
Disponível em: http://www.aeroplanoeditora.com.br/aerograma/hbh_charles_peixoto.html

[36] Anotações retiradas de um de seus cadernos, inéditos, mantidos em seu acervo, na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

grande variação temática, tampouco formal, embora manifestem certo desejo de inovação. Consideremos o deslocamento estratégico, em busca de novas experiências que pudessem mobilizar à criação, seja através da viagem ao longo do rio São Francisco ou de temporadas fora do Rio de Janeiro. A experiência da viagem fica registrada em *Segunda Classe*. Os passeios pelas propriedades de seu pai ressoam nos poemas "Fazenda São Pedro" e, mais especialmente, nas canções, em *Mar de Mineiro*.

Como confirma Luís Olavo Fontes: "o pai (de Cacaso) era fazendeiro de gado, tinha terras em vários estados. As maiores fazendas ficam no Pantanal". No mesmo depoimento revela, ainda, que Cacaso era "quieto" e "sedentário" e que a mudança para o Rio de Janeiro "foi um choque para ele, menino interiorano na cidade grande". Em sua opinião, Cacaso "nunca deixou de ser aquele mineiro calado, observador, esperto". [37]

Cacaso nasceu em Uberaba (MG), em treze de março de 1944, viveu no interior paulista – Alfredo de Castilho e Barretos – e, depois, mudou-se com a família para a cidade do Rio de Janeiro. Em depoimento, confessa: "vim para o Rio com 11 anos e era mineiro, sou mineiro, quer dizer, era porque já deixei de ser esse mineiro que eu era. Eu falava diferente: faziam a chamada e eu respondia: "É eu". Desse "é eu" todo mundo ria. Então, parei de falar pra ninguém perceber que eu era do interior. Eu achava até uma inferioridade, olha que loucura, então eu escondi. Como tinha muita coisa na cabeça, passei a falar por escrito. Então, parte da motivação não era literária". (BRITO, 1983, p.140).

Estudou para prestar vestibular em Agronomia, mas começou a cursar a Faculdade de Direito, na Universidade do Estado da Guanabara, e formou-se, em 1969, em Filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Entre 1969 e 1975 trabalhou como professor, no Rio de Janeiro, na Escola Superior de Desenho Industrial

[37] "Desentranhando Lui" – entrevista de Masé Lemos com Luís Olavo Fontes. Disponível em: http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4494

(ESDI), na Universidade Federal Fluminense, na Escola de Comunicação da UFRJ, no Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Econômico e Social (IBRADES). Entre 1970 e 1975 lecionou também História da Arte e Teoria Literária no Departamento de Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica (PUC), no Rio. Neste período, foi aluno aplicado em um curso de mestrado, na Universidade de São Paulo, que acabou não concluindo. [38]

Casou-se, em 1969, com Leilah Landim Assumpção – xará da autora teatral – e teve um filho, Pedro, em 1971. Foi nesta época também que conheceu Ana Luisa Escorel, na ESDI, que foi responsável pela capa da primeira edição de *Grupo Escolar* (1974). Aliás, as fotos deste livro são de Maria Elizabeth Carneiro, a Bita, irmã do poeta Geraldo Carneiro.[39] Ainda nestes anos férteis, em termos de produção artística e de contatos profissionais – Cacaso escreveu a maior parte de sua obra poética e de seus ensaios críticos neste período – transitou, com desenvoltura, entre o circuito literário e o musical.[40] Organizou duas coleções de poesia – a Frenesi (1974) e a Vida de Artista (1975-1978) – e preparou, ainda, o que chamava, carinhosamente, de seus "baús".

Compostos por mais de 40 cadernos e cadernetas de capa dura, com material inédito, estes "baús" fazem parte de seu acervo, preservado no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa, na cidade do Rio de Janeiro.[41] Davi Arrigucci Jr., amigo de Cacaso, declara: os "cadernos de

---

[38] Conforme afirma: "abandonei minha carreira universitária", "não suportei os relatórios da FAPESP" e "dissolvi minha tese em ensaios". "Ainda batalho para dissolver também meu lado professor. O que se firmou realmente como profissão para mim foi a disponibilidade". (Apud HOLLANDA, 2000 a, p.241-2).

[39] Geraldo Carneiro é poeta e letrista. Foi aluno de Cacaso na PUC. Sobre ele disse: "Cacaso é um sujeito que viveu dilacerado o seu tempo. Se engajou na luta política da década de 70. (...) Era um letrista como poucos, tinha uma ironia rara". Sobre o engajamento de Cacaso, José Arrabal revelou: ele "não fazia militância direta, como muitos jovens da época, porém tinha posturas muito claras diante da situação ditatorial (...)". (Apud CAVALCANTE, 2007, p.28,71).

[40] Cf. ensaios em *Não Quero Prosa* (1997), organizado por Vilma Arêas.

[41] Inicialmente, o espólio de Cacaso estava sob a responsabilidade de sua mãe, Dona Wanda que resolveu confiá-lo a Davi Arrigucci Jr. Ele leu todo o material e o lacrou, pois acreditava que deveria ser aberto apenas 50 anos após a morte de Cacaso, ou seja, em 2037. Porém, Pedro Landim, filho de Cacaso, teve acesso ao material, ficou estupefato, fez seu inventário e resolveu entregá-lo à Fundação Casa de Rui Barbosa, com o intuito de torná-lo acessível aos pesquisadores. É possível encontrar parte deste material fotocopiado no CEDAP – Centro de

formato grande eram mais elaborados que os 'cadernos do ano'". Nestes, a turma escrevia, deixava palpites, colaborava com a criação, fazia anotações que pontuavam as vivências do ano determinado pelo caderno. *Na Corda Bamba* (1978), cuja maior parte dos versos é dedicada a amigos, derivou de um destes "cadernos do ano". Nos "cadernões", destinados à escrita de projetos maiores, Cacaso "punha enorme capricho, bordando as letras", conforme relata sua segunda esposa, Rosa Emília Machado Dias. [42]

Estes "baús" são preciosos e elucidativos, pois revelam outro perfil do artista Antônio Carlos Ferreira de Brito. Neles descobrimos anotações, ensaios esboçados, desenhos e caricaturas – vocação infantil que cultivava – muitos poemas, pequenos contos, letras de música, reflexões sobre projetos em andamento; enfim, uma coleção de trabalhos em desenvolvimento que atestam suas multifaces e seu talento criativo. Juntamente a esses "baús", também encontramos documentos pessoais, cartas, várias fotografias – outra paixão de Cacaso – e fitas cassetes que registram sua parceria com Sueli Costa, Novelli, Nelson Ângelo, Djavan, João Donato, Miúcha, Danilo Caymmi, entre outros.

Os cadernos manuscritos revelam que vinha se dedicando, com afinco, à escrita de contos – "Inclusive... Aliás..." e "Buziguim" foram publicados na Revista Novos Estudos CEBRAP, vários outros ficaram esboçados; à adaptação musical para peças infantis – entre as quais "Pluft, o Fantasminha" e "O Cavalinho Azul", ambas de Maria Clara Machado – e ao auto, gênero esquecido após João Cabral de Melo Neto. Há sete anos ilustrava os versos de seus "cadernões" com desenhos de paisagens nordestinas, coloridas a lápis e giz de cera, no mesmo ritmo que estudava sobre Antônio Conselheiro e a saga de Canudos. Planejava escrever um livro sobre música popular brasileira, reunir seus poemas inéditos em

---

Documentação e Apoio à Pesquisa, da UNESP/Assis. O sucesso da empreitada – cópia, organização e cessão do material ao Centro – deriva da iniciativa meritória da profa. Ana Maria Domingues de Oliveira, a quem agradecemos por nos ter facilitado o acesso ao Centro na ocasião em que o acervo de Cacaso, no Rio de Janeiro, encontrava-se indisponível porque passava por processo de higienização.

[42] Cf. esses depoimentos em artigo "Todo objeto é enigma" de Humberto Werneck para o Jornal do Brasil, 17 dez. 1988.

volume único e terminar “Canudos – uma epopéia no sertão”. Este projeto é composto por uma série de trechos dramáticos, ilustrados, que poderia vir a ser um longo poema épico ou uma narrativa em prosa. No entanto, embora “Canudos” tenha sido concebido como roteiro cinematográfico – a ser levado às telas por Ruy Guerra – anotações à sua margem revelam que seria transformado em auto. Deixou também, em esboço, “Casa de Família”, delineado em “dezembro de 79 quase 80”. Trata-se de um “foto-romance” que, à maneira das fotonovelas, prometia misturar “sexo, dinheiro, paixão, sangue, perfídia, interesse”.

Cacaso pretendia, ainda, montar um musical – “Táxi” – com dezesseis canções escritas em parceria com Nelson Angelo. [43] Estava se dedicando também à composição, em parceria com Francis Hime, de um musical infantil que deveria ter como título “A Patuscada”. Aliás, a canção “Patuscada”, composta com Hime e que figura no livro de 1982, dá mostras do que poderia vir a ser o musical. A letra recria a popular estória “A festa no céu” que, além de fazer parte do folclore luso-brasileiro, conta com várias versões, segundo Luís da Câmara Cascudo. Na versão de Cacaso e Hime, a festa é democrática: todos os bichos – não apenas os que voam – podem participar dos comes e bebes. Se, na versão mais conhecida, o sapo, inconformado, invade a festa pegando carona na viola do urubu, agora tem papel secundário: é apenas mais um dos convivas e não se esfola em queda livre.

Os “baús” são um arquivo da vida do poeta. É bem possível que todo esse material, acumulado ao longo dos anos, viesse a se tornar criação literária e/ou musical. Cacaso dizia a Rosa Emília – cantora e compositora que conheceu na Bahia, a quem se uniu em 1982 e com quem teve Paula – “Neguinha, estou preparando um grande baú”. Rosa Emília relata, em depoimento já citado, que em sua passagem por Paris, em 1985, Cacaso tratou de fazer um grande “estoque de

[43] Apesar de homônimos, poema e canção são distintos. Cf. Em *Mar de Mineiro*, “Táxi”: “O poeta passa de táxi em qualquer canto e lá vê/ o amante da empregada doméstica sussurrar/ em seu pescoço qualquer podridão deste universo. / Como será o amor das pessoas rudes?/ O poeta não se conforma de não conhecer/ todas as formas da delicadeza”. (BRITO, 2002 [1982], p.14). Vejam a canção “Táxi”: “táxi, táxi, táxi/ táxi, táxi, táxi/ me tira daqui/ eu quero sair/ eu quero sumir/ táxi/táxi”.

cadernos da reputada papelaria *Papier*" e, que depois, faria a mesma coisa, em Nova Iorque. Tinha "mania" de colecionar coisas: "cadernos, canetas, lápis-cera, penas, nanquim". A grande bolsa de couro "bem anos 70" – que tinha comprado na Bahia e usava, "até se desmilingüir", "com a alça cruzada no peito, feito Lampião" – acomodava vários objetos. Desde um "canivete suíço comprado no Paraguai", "um livro seu para autografar para alguém que aparecesse", "uma bombinha de asma", "palitos de dente (numa bolsinha à parte)" até o "caderno do ano": "misto de agenda e bloco de anotações". [44] No poema "Manias" externa sua biografia, através do desejo do sujeito lírico de "coleciona(r)", "pra sempre", "a vida" "no álbum de figurinhas". (BRITO, 2002 [inéditos & outros], p.254). Funcionariam estes "baús" como "álbum" de "figurinhas" e outros retratos?

Creio que a produção poética de Cacaso estava em processo de adensamento e, talvez, os impasses estéticos configurados em *Beijo na Boca* possam ser lidos como índices do que seria sua produção futura, se um infarto fulminante do miocárdio não o tivesse ceifado, em plena fase produtiva, aos 43 anos, em vinte e sete de dezembro de 1987, numa "tarde cinzenta de sábado, entre o Natal e o Ano Novo". (LANDIM, 2000, p. 114).[45]

Os cadernos e cadernetas que compõem "seus baús" revelam não só seu percurso literário, mas também um escritor em percurso. São uma espécie de "inventário de ruínas – familiares, ideológicas, pessoais" ou, antes, "ossos do paraíso", escritos biográficos que Cacaso, possivelmente, tentaria "resgatar com a criação". (BRITO, 1997, p.88). Torna-se evidente, através da leitura destes

---

[44] Cf. artigo "Todo objeto é enigma" de Humberto Werneck para o JB.

[45] Sueli Costa, amiga e parceira musical de Cacaso, declarou: "acho que ele (Cacaso) pensou que estava tendo uma crise asmática. Foi encontrado com o braço estendido tentando pegar a bombinha que arrebenta o coração da gente". Sobre Cacaso, diz: "foi um parceiro muito querido, muito amigo mesmo, uma preciosidade. O bacana do Cacaso é que ele conseguia ser amigo íntimo de gerações diferentes; de mãe e de filha. Era amicíssimo da Miúcha e também íntimo da Bebela (*hoje, Bebel Gilberto*), amigo íntimo da filha do Lucio Costa e da neta dele também. Foi uma grande sorte na minha vida tê-lo como um parceiro e amigo querido. Tem gente que passa a vida inteira e não tem um amigo dessa qualidade. Pena que ele se foi tão cedo, numa hora que estava tão feliz, com a filha recém-nascida. (*Paula, filha de Cacaso com Rosa Emília, segunda esposa, nasceu no ano de sua morte – 1987*). (Apud CAVALCANTE, 2007, p.24, 27, grifos do autor).

manuscritos, que estava a rever suas convicções estéticas, talvez em busca de certa depuração dos assuntos e da linguagem.

Com o esgotamento e a perda de sentido da poesia-resistência, após a abertura política, em 1982, Cacaso começava a buscar outras formas de expressão. Se não chegou, contudo, a desistir da poesia escrita, sua produção futura certamente seria pensada a partir de outro paradigma. Deixou mais de cento e cinqüenta poemas inéditos, sendo que uma parte significativa deles foi produzida entre 1961 e 1966, ou seja, antes da publicação d´*A Palavra Cerzida* (1967). Em anotações em seus cadernos revela a dúvida em relação ao que havia escrito: não sabia, ao certo, se aqueles versos eram música ou poesia. Devido à sua forma – a quadrinha, que valoriza a estrofe rimada, através da reiteração sonora – os poemas seriam, provavelmente, musicados. É sintomático observar entre os inéditos de 1974 – "Sótão", "Tudo Certo" e um sem título, cujo primeiro verso é "Bem me lembro" – o tom menos engajado de versos excluídos de *Grupo Escolar*. Aliás, também é importante pontuar a dicção menos politizada da maioria destes inéditos. Certamente Cacaso estaria esperando pelo momento adequado para publicá-los. De algum modo, sua edição, nos anos setenta, poderia desequilibrar – e enfraquecer – a vocação militante do conjunto publicado. Alguns destes inéditos, compostos por poemas e letras, aparecem, posteriormente, nos volumes *Beijo na Boca e Outros Poemas* (1985) e em *Lero-Lero* (2002).[46]

Quanto a *Beijo na Boca*, o que mais chama a atenção – em relação às obras anteriores e também posteriores – é a eleição do amor como tema. O que teria motivado um poeta, recém-saído do *Grupo* e (re)alfabetizado em meio ao furor participante de setenta, a afinar seu canto a partir de um dos temas repisados, à exaustão, pela literatura ocidental? Aquela verve social e engajada, coagulada no livro de 1974, teria sido substituída pela lírica amorosa? O poeta estaria adolescendo, tornando-se outro? É difícil responder a essa última questão,

[46] Algumas letras e vários poemas inéditos – muitos sem data, alguns escritos entre 1961 e 1967, outros de 1974 – foram compilados por Ana Maria Domingues de Oliveira, a quem agradecemos pela cessão do arquivo.

bastante ardilosa. Como pode o poeta tornar-se outro se, em cada livro, aparece de modo diferente, do ponto de vista da construção estética?

Pelo menos, é o que percebemos em relação aos três primeiros livros: *A Palavra Cerzida* (1967), *Grupo Escolar* (1974) e *Beijo na Boca* (1975). Neles, as oscilantes formas de expressão – temas, recursos lingüísticos – moldam estilos que acompanham as preocupações estéticas de um sujeito que parece se equilibrar em corda bamba. No entanto, *Beijo na Boca* supera e consolida algumas tendências poéticas, germinadas nos livros anteriores. Após *Grupo Escolar*, talvez continue a conjugar poesia e política. O tema amoroso deste livro de 1975 apropria-se também daquela "ironia" que "ruge", prenunciada n'*A Palavra Cerzida*. (BRITO, 2002 [1967], p.188).

O amor é tema bissexto entre os poetas da chamada geração "marginal". Logo, a grande força de *Beijo na Boca* está na escolha temática, artimanha estética de considerável alcance crítico, capaz de diferenciar Cacaso dos demais poetas de sua época. Ao partir da lírica amorosa, que tem como pressuposto a "sinceridade" sentimental, revela todo seu fingimento em versos, criando ambigüidades que podem abalar a leitura. Se em uma carta ou poema de amor o destinatário, geralmente, é inequívoco, em *Beijo na Boca* a indeterminação do referente é produtiva semanticamente, pois tensiona e amplia os sentidos.

Em *Beijo na Boca*, a desconfiança do poeta em relação à linguagem ganha força, validada pelos desdizeres da ironia. Na impossibilidade de estabilizar os sentidos – o que, talvez, deva ser feito na leitura dos poemas, em detrimento de sua alta carga expressiva – o poeta põe em crise a linguagem. O leitor, por sua vez, diante da indeterminação crescente e sucessiva dos significados, sente certa vertigem e pode perder o rumo. No entanto, é preciso saber suportar essa espécie de alucinação do significado, inerente à própria construção estética do livro. Na verdade, a intenção do poeta é mesmo essa: causar falsas impressões, enganos, ilusões, problematizando essência e aparência. Se a temática amorosa, em *Beijo na Boca*, funciona como filtro para um dizer outro, um dizer alegórico, o que, afinal, o poeta estaria a afirmar? Menos que buscar respostas conclusivas, é

preciso observar como as escolhas construtivas – que impulsionam a proliferação semântica – podem ser entendidas à luz do contexto de produção.

Beijo na Boca orienta-se pelo movimento de pôr em crise a razão poética. Problematiza tanto a capacidade do sujeito lírico em apreender, em re-conhecer o mundo, ainda que sempre parcialmente, quanto o alcance da linguagem poética e os limites da representação. Etimologicamente, crise remete ao momento de decisão, de mudança súbita e também à capacidade de distinguir, de decidir e de julgar. Será que, após a passagem por este livro de 1975, Cacaso mudaria de rumo estético? Se criticar uma obra significa despedaçá-la, quebrá-la em pedaços a fim de colocá-la em crise, isto é, problematizá-la, operando distinções, o que dizer quando o próprio momento crítico é inerente à obra que se critica?

Através da ironia, os sentidos se sobrepõem e não se resolvem, criando impasses que funcionam como momento reflexivo. Em *Beijo na Boca*, atividade poética e exercício crítico andam juntos: estaria o poeta a ponderar sobre os rumos que tomaria após este livro? De certa forma, é como se tivesse percebido, após a passagem por *Grupo Escolar*, que a "política da poesia é, antes de tudo, liberar a área dela". (BRITO, 1983, p.141). Então, a escolha do amor como tema poderia ser lida como tentativa de liberar a poesia da política, ponto crucial na trajetória poética de Cacaso.

A atitude do sujeito lírico, em *Beijo na Boca*, talvez esclareça este ponto. Se estávamos esperando a efusão do eu, o compromisso com a expressão íntima, de um livro cujo grande tema é o amor, fica evidente, pelo contrário, que quanto mais o poeta afunda em sua subjetividade, tanto mais revela as contradições da realidade. É certo: a intensificação da consciência poética borra os limites do eu lírico e afirma uma voz que ganha matizes coletivos. A certa altura, a confusão entre eu e nós é tanta e tamanha que se torna quase impossível separar o acento subjetivo do lamento coletivo.

Em *Beijo na Boca*, a desconfiança do sujeito lírico – em crise de identidade derivada de sucessivos estranhamentos – repercute na forma

fragmentária dos poemas, incapaz de apreender a totalidade da experiência. A instabilidade semântica dos versos, moldados pela ironia, confirma os impasses constitutivos do sujeito cindido – "dividido" entre "dois amores" – e transcende o âmbito estético. (BRITO, 2002 [1975], p.117). A ausência ou impossibilidade de opção, figurada em *Beijo na Boca*, está sempre às voltas, incomodando o sujeito lírico (auto-)reflexivo. Será resolvida pela cisão – do poema, da identidade – e pela indecisão sentimental. Com o "coração" ora "calcinado", ora em "frangalhos" que, em decorrência, "já não palpita fagueiro", o sujeito lírico é embalado pelo "pensamento" que "sangr(a)" e precisa "pensa(r) rápido". (BRITO, 2002 [1974], p.163, 156, [1982], p.11, [1975], p.117,120).

Em Cacaso, "mudança de estilo e recuo político são termos que se harmonizam". (BRITO, 1997, p. 261). Assim, os deslocamentos de *Beijo na Boca* devem ser lidos em sua ambigüidade: como necessidade de afastamento político, espécie de "des-envolv(imento)" (fingido?) e como matização ou graduação de cores, isto é, de ajuste de foco dentro de uma mesma ideologia estética. (BRITO, 2002 [1975], p.119). Vejam as dúvidas oriundas da reflexão:

MEDITAÇÃO

Com meu amor eu me envolvo felizmente.
Mas também me des
envolvo
infelizmente?

(BRITO, 2002 [1975], p.119)

Alguns poemas de *Beijo na Boca*, como o acima transcrito, podem ser lidos em chave metalingüística. Observem que, desde o princípio, o sujeito lírico não define seu "amor", mantido como destinatário secreto ou inominado. A sintomática ausência de determinação expande as possibilidades semânticas. Da perspectiva metalingüística, o "amor" equivale a estes versos, aos poemas e até ao livro. Em termos de construção estética, a cesura separa o verbo envolver – no ponto do prefixo "des" – interrompendo a continuidade discursiva e suspendendo

os sentidos. O primeiro verso não perde seu tom categórico, ainda que seja encerrado por um advérbio – "felizmente" – que, depois, ganha conotação irônica. A cesura funciona como instante de "Meditação", pois através dela, o que estava dado como certo, no primeiro verso, é problematizado.

Aliada à ironia, a cesura desestabiliza e suspende os sentidos. Nesse ponto, vemos a política da linguagem de Cacaso atuando. O verbo envolver, conjugado no presente do indicativo, na primeira pessoa do singular – "envolvo" – é destacado no terceiro verso. O que pode sugerir, pela separação, o tamanho do não-envolvimento, des-envolvimento. Ou, ao contrário, confirmar o envolvimento, através do destaque. A ironia advém da cesura e também do contraste de advérbios de sentidos opostos, no primeiro e último versos: "felizmente" x "infelizmente". No final, a ausência de conclusão, encarnada pela dúvida, sugere impasses estéticos e semânticos.

O leitor, na expectativa da resolução, passa ao próximo poema – "Primeiros Sinais de Terra". No entanto, percebe que o poeta só faz adiar a solução: através da ironia os sentidos são acumulados, sobrepostos, protelados. Estes versos – e alguns outros do livro – funcionam como uma espécie de dialética mal resolvida, sem síntese ou superação. É como se a dúvida do sujeito lírico fosse transferida para o leitor, incapaz de realizar a síntese dos significados. Assim, o primeiro verso funcionaria como tese, o segundo como antítese, e o ponto de interrogação, como problema a ser resolvido. A ironia gera ambigüidades semânticas, sugerindo resolução em negativo, pela não-resolução.

Até que ponto, estes impasses, configurados em versos, não sinalizariam (in)certa vontade de Cacaso de tomar distância, de se des/envolver, de sua geração ou do contexto político? Se os impasses são também inerentes ao seu percurso criativo, adverte: em *Beijo na Boca*, o "amor" é "dividido" e insuflado com "intenções" que são "sempre contrariadas". (BRITO, 2002 [1975], p.116, 130). Logo, diante deste livro, qualquer afirmação categórica parece frustrada de antemão: impasses interpretativos se tornam riscos a cultivar.

Na seqüência de "Meditação", temos:

PRIMEIROS SINAIS DE TERRA

no momento e contra o tempo eu amo o
verso que requebra
a inenfática e cabralina voz da pedra e amo
a sinceridade que jamais – que tempo! – me
ofertou aquela que de tão sincera se
privou

contra o tempo e o momento rememoro e mato meu
amor

(BRITO, 2002 [1975], p.120)

Requebrar, em sentido figurado, remete à dicção terna ou expressa com languidez, em consonância com o tema de *Beijo na Boca*. De certa forma, "o verso que requebra" justifica seu ímpeto contido ou, antes, seu jogo de cintura pelo "momento" (da enunciação).[47] "Contra o tempo", isto é, na contramão da dicção explicitamente engajada de sua geração e, também, em oposição ao "momento", o sujeito lírico apropria-se da "inenfática e cabralina voz da pedra". Se, em 1974, o "poema apenas pedra" parecia insuficiente, agora, em 1975, diante da intensificação da censura sobre a produção cultural, parece imprescindível. Nesse sentido, vejam a ironia do título que insinua certa esperança de terra firme, após o navegar/naufragar. Os "primeiros sinais de terra", avistados por um sujeito exilado na metalinguagem, contudo, revelam dificuldade em aportar em estética firme.

Observem o *enjambement*, no terceiro verso, a criar ambigüidades semânticas. O sujeito lírico afirma o amor – "e amo" – ou, antes, ama "a sinceridade"? No segundo caso, "a sinceridade" "jamais" "ofert(ada)" – pelo poema metalingüístico? – revela sua falsa aparência, afirmando sua dissimulação. "Aquela" pode ter valor de pronome ou de substantivo feminino. Como substantivo, remete à dificuldade de nomeação, que também é própria ao poema. Como pronome, acentua a indeterminação do "amor", genericamente mencionado. Pode

[47] A canção "Gingado Dobrado" (Cacaso e Edu Lobo) revela a artimanha do poeta: "o meu verso não/ revela, cancela/ digo uma palavra só pra ver/ o requebrado dela".

também sugerir o afastamento espacial e/ou temporal dos interlocutores, através da alusão aos sentidos poéticos desviados. A interjeição – "que tempo!" – enfatiza o tom irônico, corrigindo a rota dos sentidos, afirmando o que está implícito. Aliás, o substantivo "tempo" é recorrente neste diminuto poema: aparece três vezes, sendo que em uma delas é enfatizado pelo travessão, recurso que reforça o enunciado. "Momento" aparece duas vezes e pode ou não ser equivalente a "tempo", em termos semânticos, gerando ambigüidades.

Vejam o jogo do substantivo feminino – "sinceridade" – e do adjetivo – "sincera". "Aquela", no contexto do livro, pode ser a "namorada", a "ex-namorada", o "amor". Quando o "amor", em perspectiva metalingüística, é o verso, o poema, o livro, então, o excesso de sinceridade sinaliza sua ausência. Os versos, justamente por serem "tão" "sincer(os)", são dissimulados. O advérbio "tão", perpassado pela ironia, afirma seu oposto, a insinceridade, revelando as artimanhas construtivas do poeta. Ou sua genuína intenção: enganar ou disfarçar seu pensamento através do sentimento amoroso. Em *Beijo na Boca*, a "sinceridade" aumenta na medida da dissimulação. Nesse ponto, a visada metalingüística funciona como segunda intenção, mobilizando a aparência poética e denunciando sua fragilidade. É como se, ao insistir no "verso que requebra", sugerisse que convoca a linguagem como meta para transcendê-la. No verso final, "rememor(a)", insinuando o esforço da memória – que é presente, como observado – para ir "contra o tempo" ou sua passagem, retendo a lembrança. Nesse sentido, a rememoração pode ventilar a idéia, elíptica, de matar as saudades do "amor". No entanto, ao fazermos uma pausa na conjunção "e", temos: "contra o tempo e o momento rememoro"/ "e mato meu amor". Assim, a ênfase recairia sobre o ato de rememorar, cujo sentido intransitivo dispensaria o complemento verbal. E o último verso poderia ser lido como: "mato" meu "poema", através da visada metalingüística, que dissimula sua intenção, iludindo a percepção. Ainda que a preposição "contra" implique antagonismo, também pode significar justaposição. Assim, em contigüidade com o "tempo e o momento", o

“verso” “requebra”, através de sua forma elíptica, irônica, indeterminada, geradora de ambigüidades semânticas, produtivas para ampliar e turvar os sentidos.

O problemático *modus operandi* de *Beijo na Boca* torna a leitura verdadeiro *tour de force*. Talvez, por isso, o poeta não desista de lançar seus dardos, consciente de que seu “produto leva dentro de si, exposta, a própria fábrica”. (BRITO, 1997, p.293). De algum modo, reconhece que a “maldita metalinguagem”, apesar de fazê-lo se sentir “tão cruel consigo mesmo”, ao funcionar como linguagem figurada, é eficaz em contexto de repressão. É como se a fuga da linguagem, para dentro dela mesma, enfatizasse o silêncio e a própria auto-repressão da expressão. (BRITO, 2002 [1967], p. 208, 255).

Assim posto, a ausência de referências estáveis permite afirmar que duas linhas reflexivas – “dois amores” – perpassam a construção estética de *Beijo na Boca*. Ambas extrapolam as artérias do coração e “nenhuma é um verso” que “não (seja)” parte “do poema” ou do livro. (BRITO, 2002 [1975], p.117). A primeira linha reflexiva diz respeito à própria linguagem e à poesia. Os poemas são auto-reflexivos, pois “pensa(m)” e pesam “suas penas”. (BRITO, 2002 [1974], p.169). De certa forma, Cacaso esbarra no que seria o “grande tema da poesia”: “a própria poesia” que “tem de poetizar a valorização dela mesma”. (BRITO, 1983, p.141). A segunda linha reflexiva permite, em perspectiva alegórica, vislumbrar o encontro da visada subjetiva/ sentimental com a conjuntura política/ coletiva. Vejam:

HÁ UMA GOTA DE SANGUE NO CARTÃO-POSTAL

eu sou manhoso eu sou brasileiro
finjo que vou mas não vou minha janela é
a moldura do luar do sertão
a verde mata nos olhos verdes da mulata

sou brasileiro e manhoso por isso dentro
da noite e de meu quarto fico cismando na beira de um rio
na imensa solidão de latidos e araras
lívido
de medo e de amor

(BRITO, 2002 [1975], p.113)

Observem a paródia, logo no início, que retoma o título do primeiro livro de poemas de Mário de Andrade – *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917) – escrito sob o impacto da primeira guerra mundial. O de Cacaso, no entanto, convoca à reflexão sobre a identidade nacional e a função do sujeito poético, pois surge maculado de "sangue". O cartão-postal ilustra, através de uma imagem, o símbolo mais característico de um lugar. Se há destinatários/leitores para este cartão, sabemos que o remetente encontra-se exilado em sua própria pátria-linguagem. Logo, a ironia do título remete à incomunicabilidade do sujeito poético ou, antes, revela que o trânsito dos sentidos, no poema, se fará em curto-circuito. A imagem do título é forte e problematiza a modernização conservadora da sociedade brasileira, ancorada na lógica desenvolvimentista, sustentada pelo discurso oficial. Um cartão-postal maculado denuncia a falácia dos discursos totalizantes e abstratos.

No primeiro verso, o poeta afirma a "manha", antes da nacionalidade – "sou brasileiro". Nesse caso, apropria-se daquela idéia do brasileiro jeitoso, esperto, que tem jogo de cintura – que ronda o imaginário popular e é estimulado pelo discurso midiático – para dela se aproveitar esteticamente. Aqui, ser "manhoso" é recurso eficaz para fazer o "verso requebr(ar)" e sugerir, nas entrelinhas, o que não pode ser dito, com todas as palavras. Este verso que saracoteia retoma também certa alegria festiva, tipicamente nacional, associada ao carnaval, para demonstrar que o estilo de seu meneio se faz por meio da mascarada: se estes versos têm jogo de cintura é porque são capazes de fintar, para contornar os problemas. De estilo?

Em Cacaso, a sobreposição de estilos, via procedimento intertextual ou paródia, funciona como retrato, através da mediação subjetiva, da incoerência coletiva de um país imerso em violência. Como esclarece Clara de Andrade Alvim, em *Beijo na Boca*, "a autoria e o poema mesmo se fazem e se escondem no atiçar a luta não só de estilos, mas de paródias contra paródias". (2000, p.59). Aliás, tal atitude é própria dos "poetas contraditórios" que "fogem do estilo" e o "procuram", ao mesmo tempo. (NUNES, 1991, p.178). Assim, se a voz do sujeito lírico é

enfatizada – através dos pronomes pessoal ou possessivo, relativos à primeira pessoa do singular – também assume matiz coletivo, à medida que põe em perspectiva os dramas nacionais. De certa forma, é como se a "poesia do eu" jogasse com a "palavra através do ego malandro" ou manhoso do sujeito lírico, em proveito coletivo. (SÜSSEKIND, 1985, p.68). Na confluência do metapoema e de versos alegóricos, filtrados pela temática amorosa, Cacaso pondera sobre a função da poesia e reflete sobre sua capacidade de iluminar a sociedade, através da dicção pessoal.

Na esteira de Mário de Andrade, parece querer assumir também o "papel de alegria da casa", um tanto às avessas, pois circunscrito e adaptado a seu momento. Cacaso admirava em Andrade seu "empenho de sinceridade" que tinha valor de "desmascaramento". (BRITO, 1997, p.187). Em *Beijo na Boca* praticaria, no entanto, o "empenho" de dissimulação para revelar, através das brechas da linguagem e do vaivém semântico dos versos, sua vocação desmistificadora e libertária. Nesse sentido, como em Mário, o "papel de alegria da casa" não seria desempenhado por "pessoa alegre, otimista". Pelo contrário, seria função daquele que "tem coragem de dizer" "uma verdade deslumbrante", que "toda família precisava dizer", mas "não tinha coragem". (BRITO, 1997, p.186). *Mutatis mutandis*, se Mário criticava a dinâmica do *páter-famílias*, em Cacaso a "família" ganha dimensão patriótica.

Observando o jogo intertextual deste poema, é interessante retomar a canção "Lero-Lero" (Cacaso e Edu Lobo) de 1978, pois nela o poeta elucida sua manha, confirmando sua nacionalidade: "sou brasileiro", "de estatura mediana" (...)/ "eu sou poeta/ e não nego minha raça/ faço versos por pirraça/ e também por precisão"/(...) "não entro em rifa/ não adoço não tempero" (...). (BRITO, 1982, p.167-9). Vejam a atitude ardilosa do poeta – que "não adoç(a)", nem "temper(a)" – sinalizando seu (falso?) desejo de não comprometimento. Pelo tom irônico da canção e, também do poema "Há uma gota de sangue no cartão-postal", podemos entendê-los como forma de reflexão estética. Na verdade, o que Cacaso parece problematizar é como coordenar o "singular" e o "anônimo", coletivo, sem aderir à

suposta uniformização que parecia caracterizar o “poemão” de sua geração. (SANTIAGO, 1989, p.58).

Observem a paródia atuando como “esfolhamento das tradições”, sejam musicais ou literárias. “Esfolhamento das tradições” significa a “conversão de cânones”, o “esvaziamento de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis”, com as quais os poetas dialogam. (NUNES, 1991, p.179). Assim, o poeta que finge “que v(ai) mas não v(ai)”, acompanha o ritmo de seus versos que, com muito ardil, ficam divididos entre o dito fingido e o fingimento do dizer. O terceiro e quarto versos, através das expressões “luar do sertão” e “verde mata”, recuperam trechos da canção “Luar do Sertão”, de Catulo da Paixão Cearense: “não há, ó gente, oh não/ luar como este do sertão/ (...) esse luar cá da cidade tão escuro/ não tem aquela saudade/ do luar lá do sertão (...)/se a lua nasce por detrás da verde mata/mais parece um sol de prata prateando a solidão (...)”. Os versos de Catulo são melancólicos e exaltam o luar do sertão, em contraponto com a escuridão da cidade. No final, afirma desejar “morrer numa noite de luar do meu sertão”.

A canção “Olhos Verdes”, de Vicente Paiva, conhecida pela interpretação de Dalva de Oliveira, também é retomada por Cacaso, através da expressão “olhos verdes da mulata”. Esta música exalta a “cadência bem marcada”, os “requebros” e “maneiras” do andar de “uma baiana”. A certa altura entoa: “são da cor do mar, da cor da mata/ os olhos verdes da mulata”. “Tropicália”, de Caetano Veloso, ressoa nos versos de Cacaso, pois atualiza as canções de Paiva e Catulo: “o monumento/ é de papel crepom e prata/ os olhos verdes da mulata/ a cabeleira esconde/ atrás da verde mata/ o luar do sertão”.

Na seqüência, o verbo do sexto verso – “cismando” – alude à “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias: “em cismar, sozinho, à noite,/ mais prazer encontro eu lá”. Como se sabe, o poeta da primeira fase do romantismo brasileiro mescla nostalgia e nacionalismo para exaltar nossa exuberância natural. Percebam que Cacaso elege versos canônicos e trechos conhecidos de nosso cancioneiro popular para desmistificar certa imagem pátria, neles idealizada. Interessa

observar ainda que o sujeito lírico romântico, incapaz de resolver seus conflitos, lança-se à evasão, através de uma posição regressiva em relação ao mundo. Assim, por exemplo, o retorno à mãe-natureza ou o abandono do eu à solidão e ao devaneio são atitudes de fuga, portanto, de não enfrentamento. O sujeito lírico do poema apresentado, pelo contrário, comprometido com sua história, é guiado pelo dever ético de desvelá-la, através de seu cartão-postal, a dar notícias inequívocas.

Atentemos para a utilização insólita do *enjambement* no segundo verso, a separar o verbo – "é" – de seu predicado. É como se fizesse uma pausa para expor um retrato, sintético, parodiado, idealizado do país. Único retrato que a "janela" (poema?) permite vislumbrar. A ruptura do sintagma pode ser lida como momento de reflexão, a problematizar os sentidos destes versos. É como se, neste instante, os sentidos, em curto-circuito, só pudessem ser seguidos pelo duplo espaçamento. Como se a ênfase no branco da página demarcasse um silêncio. Que será rompido no verso seguinte, pela retomada do primeiro, com a ordem dos adjetivos invertida. Logo, afirmar "eu sou brasileiro", imediatamente após a suspensão mencionada, enfatiza certa lacuna na nacionalidade. O poema corrói a linguagem, através da paródia, até a paralisação do significado ou o silêncio. Aqui, a "noite", à maneira romântica, é expressiva. No entanto, é impositiva: traz à realidade sombria o sujeito que constata sua "imensa solidão". O estado do sujeito lírico, de dor e de desesperança, é acentuado pelo substantivo "noite". A sensação de isolamento revelaria um sujeito separado de seus pares? Exilado em sua própria pátria-linguagem? Incomunicável? Capaz de arquitetar seu próprio afogamento? Se, no "quarto", a individualidade do sujeito parece assegurada, neste espaço viriam à tona também seus desejos mais íntimos e suas preocupações. É no "quarto" que o sujeito se imagina "cismando na beira de um rio", imerso em "imensa solidão". "Em cismar, sozinho, à noite,/ menos prazer..." O ruído – "latidos e araras" – pode tanto ser externo como interno. No primeiro caso, poderia perturbar a reflexão de um sujeito absorto em seus próprios pensamentos. No segundo, teria sido interiorizado por este sujeito "lívido", pálido

de “medo e de amor”. Os “latidos” sinalizam a presença de estranhos a rondar a vizinhança e podem gerar “medo”. As “araras” (menos do que aludir ao pau-de-arara) recuperam a face festiva, colorida, barulhenta do país. “Latidos e araras”, dessa forma, refletem os sentimentos ambíguos de um sujeito que não (se) reconhece (n)a “moldura” de um país contraditório.

Assim, dividido, com o “coração em frangalhos”, o sujeito lírico convoca a palavra poética como “alquimia sensual” para ponderar sobre a falência da idealização, seja relativa ao amor ou ao país. Nesse ponto, *Beijo na Boca* poderia ser lido como alegoria do Brasil de setenta, disfarçada através do viés amoroso. Essa leitura ganha força quando consideramos os poemas em conjunto, em sintonia com o *éthos* de sua geração. Nesse livro, ao que parece, Cacaso não libera a poesia da política. É possível que esta questão não tenha sido resolvida ao longo de sua curta trajetória poética. De fato, em sua forma de pensar, “acerto político e nível poético” são “tendências inseparáveis que se confirmam mutuamente”. No entanto, ao fundar sua política da linguagem, Cacaso supera a obra como “mera ilustração de qualquer sociologia”. (BRITO, 1997, p.261).

Alguns poemas deste livro de 1975 – “E com vocês a modernidade”, “Há uma gota de sangue no cartão-postal”, “Primeiros sinais de terra”, “Jogo de reflexos” – conjugam reflexão metalingüística e visada alegórica. Neles, através do “efeito dessacralizante da ironia”, imagens nacionais estereotipadas – eficientes quando é preciso garantir a identidade homogênea e fixa do país – são problematizadas. (BRITO, 1997, p. 221). A essa altura é possível estabelecer um paralelo entre este procedimento, utilizado nos poemas, e a própria necessidade de reinvenção subjetiva, explícita nas figuras ou, antes, nas personagens que Cacaso parecia encarnar. Se a disposição inequívoca para a mascarada problematiza a identidade – isto é, se cria o “problema de identificar a identidade”, – também valida aquela “falta de autenticidade (ou de caráter...)” que, segundo a leitura de Cacaso, Mário de Andrade entendia ser inerente à brasilidade. (BRITO, 1997, p.182, 184).

Nos poemas, a tendência à “des-identificação” é reveladora: ao partir do “país-projeto” e para denunciar as mazelas do “país existente e real”, Cacaso anuncia a falácia do discurso oficial e o impacto da violência institucional sobre a identidade do sujeito lírico. É como se *pari passu* ao esfacelamento de um ideal de nacionalidade, a própria identidade do sujeito – que não mais se reconhece – ruísse. Em outras palavras: a “integridade e a coerência da experiência individual” estariam ameaçadas, ressoando em certa dificuldade de representação poética. (BRITO, 1997, p.194, 221). De nossa parte, apostamos que na “identidade desidentificada consigo mesma” ressoam as contradições coletivas, em consonância com o “poemão”. Ademais, poderia ser uma forma astuta de afirmação da identidade subjetiva, às avessas; talvez, em detrimento da impossibilidade/dificuldade de confirmação da identidade nacional. (BRITO, 1997, p.192).

Os poemas de *Beijo na Boca* são ambíguos e potencializam os sentidos, explorando as possibilidades da linguagem em cada verso, através da ironia, da fragmentação e da contradição. Seu tema parece defeituoso, pois estabelece uma relação falha entre o que é lido e ouvido, entre o que é visto e dito nos poemas, alterando a perspectiva de leitura. (BRITO, 1997, p. 264). Posto de outra forma: a linguagem, ao “fala(r) daquilo que não fala” exigiria do leitor certo “consenso subjetivo”. (BRITO, 1997, p.266). Logo, o que parece defeito converte-se em artimanha lingüística, “virtude estética” quando a cumplicidade é estabelecida. (BRITO, 1997, p.266). A idéia clássica de representação poética é problematizada à medida que o poeta evidencia a distância que separa as palavras do que elas dizem, mostrando sua desconfiança no poder expressivo da linguagem. Ao mesmo tempo, insiste em dizer, desafiando a comunicabilidade, através dos volteios da ironia, de alto poder sugestivo e alcance poético. A temática amorosa funciona como aparência estética, dissimulação, para dizer algo essencial, interdito, em um momento histórico deveras conturbado.

Se a temática é amorosa ou, antes, insinua-se amorosamente, é difícil afirmar, categoricamente, qual é a concepção de amor que alicerça *Beijo na Boca*.

Cacaso problematiza a visão idealizada do amor romântico que, na tradição ocidental, pressupõe a total identificação dos amantes, através da fusão das metades. Logo, a desilusão amorosa que aflige o sujeito lírico decorre da ausência de identificação ou, antes, do choque de realidades antagônicas. As contradições amorosas em tensão, irresolutas, revelam a ausência de síntese e problematizam a noção de verdade absoluta: fecham o sinal impedindo o trânsito dos sentidos.

Assim, *Beijo na Boca* encena o embate entre dois pólos estéticos, aparentemente opostos – um auto-referido, outro figurado, em que cada verso pode ser lido como disfarce da idéia representada. Alegoria e ironia se complementam neste estilo dissimulado. E quando o relato da experiência parece problemático, a dicção poética faz da linguagem sua meta, enfatizando seu desconcerto e a interdição do dizer. Se a representação da experiência é interiorizada como risco na subjetividade do sujeito lírico, então a dificuldade de poetização é correlata à dificuldade de compreensão desta mesma experiência. Em decorrência, este sujeito poético vive seu impasse, vive no impasse, oscilando entre o desejo do relato, entre a plenitude ou, antes, entre a possibilidade de sentido e sua absoluta ausência ou impossibilidade. Nesse momento, a "nomeação" parece "falhada", quase "emudeci(da)", como se o "relato de uma experiência significativa" tivesse sido "eclips(ado)". (BENJAMIN, 2004, p.23 e SARLO, 2007, p.27). Se na "nomeação" as "idéias dão-se destituídas de intenção", então, quando ela "falha", "participa(ria)" menos a "linguagem" e, mais, sua "intenção". (BENJAMIN, 2004, p.23). Nesse sentido, a poética de *Beijo na Boca* é repleta de *intenções* dissimuladas. O recurso metalingüístico, por sua vez, pode ser pensado como pura consciência reflexiva, forma encontrada pela linguagem para meditar sobre sua auto-insuficiência.

A certa altura, as reflexões sobre o amor, o país e a linguagem estão tão emaranhadas que causam dificuldades analíticas. Enquanto estratégia construtiva, a forma paradoxal acumula contradições, encerra a confusão, embaralhando e dilatando as possibilidades semânticas. Assim, é como se a visada alegórica, associada à metalingüística, estivesse em ponto máximo de

indeterminação, paralisando os sentidos. Nesse instante, parece que o poeta deseja turvar seu momento de produção, através de uma artimanha poderosa: a precisa imprecisão. A dissimulação da aparência poética é tentativa de despiste, de apagamento contextual. A escolha lexical, associada à temática amorosa, faz parte de sua "alquimia" verbal, "sensual". Através deste estilo, insuflado de intenções contrariadas, nada românticas, estaria o poeta operando a passagem da linguagem política para a política da linguagem? Superaria o "poemão" de sua geração, afirmando um estilo próprio, "amoroso", sem açúcar e com afeto?

3.1 *A PALAVRA CERZIDA:* A GESTAÇÃO DO "PÁSSARO INCUBADO"

Senti, ainda moço, o emperramento
da máquina do mundo.
Cacaso

Desde seu primeiro livro – *A Palavra Cerzida* – Cacaso está às voltas com o problema da identidade poética, sentida como excesso e não como falta. Porém, como "pássaro incubado", em processo de maturação, esta questão já anunciada parece menos sensível. À medida que sai de "dentro do cubo" e conhece o "mundo que o cerca", os conflitos começam a vir à tona, até atingirem potência em *Beijo na Boca.* (2002 [1967], p.176). A identidade, inicialmente multiforme, fragmentar-se-á em estilhaços, acompanhando o pulso do coração partido – "uma navalha corta em dois meu coração". (2002 [1975], p.85). O mote amoroso do livro de 1975 será, portanto, terreno fértil para resolver este "problema" que, convertido em poema, parece de difícil resolução. (BRITO, 2002 [1975], p. 117).

Em "Explicação do Amor", de 1963, o poeta mostra-se consciente das armadilhas da idealização amorosa, impeditiva, em se tratando de realmente "ver o outro rosto". Neste poema, o amor aparece como contemplação "diante do espelho", o que faz pensar em amor narcísico. O espelho, porém, remete aos

olhos da amada e sinaliza a impossibilidade de re-conhecimento integral da alteridade. (BRITO, 2002 [1967], p.177). Em *Beijo na Boca*, a suposta ausência dos olhos da amada embaralha o auto-reconhecimento e conduz ao primordial e lacaniano "Estágio do Espelho". (BRITO, 2002 [1975], p.121). A fascinação exercida pelo espelho enganoso – refletido em olhos próprios ou alheios – figura como lição, logo no livro inicial. Aos poucos, o espelho mostrar-se-á inoperante para os reflexos, porém poderoso para a reflexão: a aparência de todas as coisas será denunciada como ilusão sobre a qual repousam os ideais. Os ideais, por sua vez, abalados diante da realidade, passarão a ser sentidos como engodo, desaguando na desilusão amorosa que dá tônus ao livro de 1975. Explique-se: Cacaso parte do desmonte da identidade, mediado por uma poética desencantada, para mobilizar questões filosóficas importantes, tais como aparência e essência, realidade e ficção, verdade e mentira. Logo se percebe que as desilusões encenadas neste livro transcendem os limites do coração. Ferido? Por certo, mas as setinhas do Cupido, ao que parece, desviaram-se do alvo. O crescente desencantamento com o mundo fora "do cubo" aparece diluído no problema sentimental, revelando um processo de aprendizagem poética pautada pelas dores de crescimento e de re-conhecimento. A probabilidade de entrega amorosa parece bastante reduzida pelo poeta que sente a idealização como ilusão. Quando o "ato se faz pela artéria", haverá final feliz com beijo na boca? (BRITO, 2002 [1967], p.209).

Antes da publicação d'*A Palavra Cerzida*, Cacaso trilhava o caminho musical. Em 1961, com 17 anos, compôs "Carro de Boi", em parceria com Maurício Tapajós. Esta canção foi gravada pelo grupo "Os Cariocas", em 1963, e ficou tão popular entre o pessoal do "Clube da Esquina" que Milton Nascimento resolveu regravá-la em seu disco "Geraes", de 1976. A dedicação à música, embora tenha acompanhado Cacaso desde o início, intensificou-se somente no final dos anos setenta. No primeiro momento sobressai o gosto pela poesia escrita.

Entre 1962 e 1966 sua produção poética ganhou força, enquanto cursava as faculdades de Direito – não concluída – e de Filosofia, no Rio de Janeiro. Entre seus professores diletos estava José Guilherme Merquior, que teria lido seus primeiros poemas e incentivado sua publicação em livro. Assim, estimulado pelo mestre, estréia com *A Palavra Cerzida*, editado pela José Álvaro. Aliás, Merquior teria sugerido como título *As Palavras Incendiadas*, a partir do último verso de "Alegorias", poema que encerra o livro. Responsável pela nota introdutória elogiosa, apresenta um poeta jovem que consegue "infundir muito de novo" e de "definitivo" à "rica tradição poética do modernismo". Após expor, de forma breve, as quatro partes que compõem este livro – "O Lado de Dentro", "O Triste Mirante", "A Palavra de Dois Gumes", "O Sono Diurno" – Merquior define como "poesia autêntica" os versos de "sabor eminentemente visionário", que tornariam "as coisas heterogêneas" "poéticas". (Apud BRITO, 1967, p.11-14).

Mesmo tendo sido louvado em sua estréia, Cacaso relata ter passado por uma "experiência muito frustrante", pois seu livro inaugural "foi editado, distribuído e não aconteceu nada. Quer dizer, o livro nunca foi lido, nunca foi comprado por ninguém". "Foi uma coisa tão inexistente na minha vida, a publicação do livro, que eu tinha a sensação de ser editado, e não ser". (BRITO, 1981, p.06). Diante de suas expectativas frustradas, Cacaso teria questionado sua capacidade artística, como registra em nota à primeira edição de *Grupo Escolar*: "depois de cinco anos sem escrever um só verso, desconfiado mesmo da poesia, voltei a arriscar (...)". (BRITO, 2002 [1974], p.139).

Em sua opinião, a recepção quase nula de *A Palavra Cerzida* deriva do fato de ter escrito "uma poesia muito complicada, muito intelectualizada, com pretensão um pouco filosófica". (BRITO, 1981, p.06). É "um livro de estudante de Filosofia", "tem o ser e o nada", "está cheio de metafísica existencialista", além de ser "mais construído" e "menos voltado para a vida". (BRITO, 1983, p.141, BRITO apud PEREIRA, 1981, p.164). Motivado pela suposta baixa receptividade deste livro, Cacaso procurava justificar sua "complicação" poética dizendo que "os poemas são um pouco forçados por alguém que tinha assuntos abstratos, queria

escrever e tinha lido muita poesia modernista". (BRITO, 1983, p.141). Em 1983 declarara ter relido *A Palavra Cerzida* e se perguntara: "será que fui eu que fiz?" Segundo acredita, "de lá [1967] pra cá [1983] fiquei mais espontâneo, li e me informei mais". "Hoje busco um pouco a falta de autoria. Eu era estudante de Filosofia e estou ficando filósofo". (BRITO, 1983, p.141).

Acreditamos que Cacaso se aproveitou, justamente, da comentada "falta de autoria" do "poemão" de setenta – ou, antes, de sua profusão de estilos – para trilhar sua oscilante trajetória. Nesse sentido, é interessante percorrer seus cadernos, que reúnem sua produção inédita, procurando investigar como teria ocorrido o refinamento da ausência de autoria. No entanto, é preciso ter cuidado: a pretensa "desindividualização", na década de setenta, pode ser lida como estratégia, pelo avesso, de afirmação da identidade lírica. Será que a "mágica sutil" – "a despersonaliza(ção) para melhor personaliza(ção)" – que Cacaso havia detectado nos versos de Francisco Alvim, também se aplicaria a *Beijo na Boca*? Antes de "ceder a voz", como o colega de geração, afirmaria – na "transparência" do "eu" e do "meu" – a força de uma voz lírica pessoal? (BRITO, 1997, p.317, 308). Até que ponto a reiteração excessiva da individualidade do sujeito lírico não conduziria, em sentido oposto, à personalização "para melhor" despersonalização? Se os versos são tensionados pela ironia, quais seriam os contornos deste eu lírico: singular e plural? *Beijo na Boca* é poética emplastrada em justaposições, fusões e confusões de vários níveis e opera em vaivém, pois borra os limites entre o próprio e o alheio, o individual e o coletivo.

Beijo na Boca é exemplar, pois se insiste na identidade do sujeito poético, seu "coração em frangalhos" denuncia sua desarticulação, confirmada através da forma fragmentária dos poemas. A própria linguagem, cristalizada em ironia, pode entrar em colapso, à maneira do sujeito lírico. Ao dizer e desdizer em vários níveis, os poemas criam instabilidades através da sobreposição semântica, que pode ampliar ou imobilizar os sentidos. Assim, imagens poéticas falantes e falas mudas, em tensão, reafirmariam os "problemas de nomenclatura" de uma linguagem "contrariada", insinuada em tom menor. Dentro da melhor tradição

moderna do signo como *tései*, o leitor precisa entrar na dança dos significados, ainda que fique com a impressão de que só podem ser apreendidos naquele intervalo entre o desejo de dizer e sua impossibilidade. É deste abismo que o poeta se aproveita esteticamente para refletir sobre a essência da linguagem que, imbricada ao conflito amoroso, também dá tônus a *Beijo na Boca.* Estarão os sentidos "rachados e perdidos", como sugere a "2ª. lição" de *Grupo Escolar*? Que tipo de cerzidura aparece em *Beijo na Boca*? O poeta que tem vocação para pássaro alça vôo para acabar preso nas amarras da linguagem e/ou nas teias da realidade? Acompanhemos seu trajeto.

N'*A Palavra Cerzida* o sujeito lírico exibe algumas fantasias: de samurai, de jardineiro, de arlequim, esta talvez emprestada de Mário de Andrade. O desfile de fantasias anuncia sua multiplicidade fecunda como exercício de escrita. A palavra ainda está sendo cerzida sob múltiplas influências, mas é notável a presença tanto do léxico drummondiano quanto do cabralino. Poderíamos afirmar que sua "palavra de dois gumes" foi adestrada, sobretudo, na escola das facas e no museu de tudo. (BRITO, 2002 [1967] p.207). D´*A Palavra Cerzida* é importante reter a idéia da construção e da reinvenção de si: "me invento na laje, no corte e na palavra./Inútil: estou sempre começando". (BRITO, 2002 [1967] p. 188). Esta "reinvenção" na/da palavra, pela palavra será útil na década seguinte, pois seu poder de incisão e seus gumes serão postos à prova.

A precisão do verso aliada à concisão formal será refinada em sua trajetória. O poeta que está em aprendizagem, em "Processo", atenderá à exigência da vida que "lateja e propõe outro costume". (BRITO, 2002 [1967] p. 202, 206). Portanto, a busca de outro paradigma poético, de uma nova dicção, será pautada pela necessidade de sobreviver. Talvez, não, posteriormente, como no "Mito que anuncia: "postumamente sobrevivo". Entre o poema de "duração fugaz" e o "impenetrável", o poeta irá convocar, na década de setenta, a sina do "Arlequim" e do "Jardineiro". (BRITO, 2002 [1967], p.210-12). Neste ponto, é preciso retomar a origem etimológica do signo – *sèma*: túmulo e signo. A palavra poética refloresce a cada leitura, desabrochando sentidos cerzidos, para desafiar,

no tempo, o silêncio. No entanto, significar é mobilizar sentidos, sempre provisórios, sempre passíveis de enlutamento.

A figura do "Arlequim", como a do "Jardineiro", negará a "morte servida em pedra" para convocar o "nervo exposto", a palavra que palpita vida, como "ausência ritmada". "Palavra escrita nos ossos do girassol, no alimento". (2002 [1967], p.210-11). De certa forma, na fase da cerzidura, o poeta dispensa o risco e acolhe a palavra segura: metalinguagem. No entanto, já deixa entrever seu desejo de correr riscos, de tirar e pôr fantasias, enfim, de (se) experimentar (n)uma poética multicolorida. Os poemas finais deste livro de 1967 anunciam seu destino. Ante o "poder do eterno" convoca o efêmero: "Na ânsia de resgatar o mundo/ posto à margem, /me transformo em verbo:/ as palavras incendiadas". (2002 [1967], p.242-7).

De fato, outro será o costume em *Grupo Escolar*, ainda que o (re)nascimento seja sempre "parto insólito", a "concentr(ar)" e "dissip(ar) as formas varridas". (2002 [1967] p.202). A essas "formas varridas" acrescentar-se-ão outras, conduzindo a poética em "Processo" a (auto-)estranhamentos inusitados: até o poeta é "mapa" e não se "desvend(a)". (2002 [1967] p.184). A crítica poética teria como tarefa aprender a ler o mapa para desvendar o poeta que, como o esperado, jamais se despe das fantasias e, além do mais, as coleciona. Estamos, portanto, diante de uma carta geográfica bastante acidentada. A topografia incerta, contudo, aponta o norte: antecipa uma trajetória ambígua que já nasce confundida entre dois veios: a "origem" e o "limite". (2002 [1967] p.21). A "origem", *A Palavra Cerzida*, revela que o "limite" não reconhece "formas de contenção". (2002 [1967], p.185). O poeta-"peixe" transborda em estilos, num "fluir além das escamas", para desaguar no *Mar*. Sua poesia, como a vida, é "travessia" e "geração", experimentação permanente, reinvenção de si. (2002 [1967], p.186-7).

Oscilando entre extremos, em busca de superação, esse percurso estético apresenta um sujeito poético indeciso entre o desejo de definição, extrapolado em multiplicidade fecunda, e a dissolução consciente, através da explosão fragmentária. Se a superação estética é princípio criativo e remonta a *A*

Palavra Cerzida, as possibilidades de expressão serão testadas ao longo do percurso, apesar de todos os riscos. Percebam que alguns poemas de Cacaso, sobretudo os da década de setenta, terminam sem ponto final, em aberto, como se bailassem ao próprio ritmo da criação. Em *Grupo Escolar*, por exemplo, o exercício formal faz parte do percurso de aprendizado e redunda em poemas referenciais ("Logias e Analogias", "Sinais de Progresso", "Reflexo Condicionado", "Logia e Mitologia", "História Natural", "Grupo Escolar"), metalingüísticos ("Cartilha", "Protopoema") e alegóricos ("Aquarela", "O Futuro Já Chegou"). A experimentação poética, através da passagem pela diversidade estilística, revela um sujeito à procura de voz que o identifique. Observadas as devidas oscilações de tom e de atitude entre os livros, a constante busca de identidade poética mobiliza uma reflexão que concerne à própria essência da atitude estética, da *poiesis,* isto é, da criação enquanto arte da aparência. Ao ponderar sobre sua prática poética, Cacaso, sem perder sua vocação filosófica e teórica, vai "se modela(ndo)" ou, antes, sendo por ela modelado. (BRITO, 2002 [inéditos & outros], p.258). Portanto, se a reflexão direciona sua trajetória e reverbera na identidade da lírica, também orienta seu movimento.

Em conseqüência, as constantes transformações do sujeito poético variam não apenas ao longo de seu percurso mas, também, até dentro de uma mesma obra. *Grupo Escolar* é exemplar, pois apresenta um poeta anfíbio, cujo temperamento já vinha anunciado em versos de 1965: "sou alimento e fome". (BRITO, 2002 [1967], p.222). A necessidade de reinvenção, a fome criativa, ainda que motivada pelo momento histórico, também obedece à vocação pessoal. Ademais, é autofágica: poemas ou letras servem como fagulha criativa para outros versos, como se o poeta estivesse reescrevendo a própria obra. De fato, alguns poemas "se fecham em diálogo", como a primeira estrofe de "Fábula", em *A Palavra Cerzida,* que redunda no poema "Lar doce lar", em *Na Corda Bamba*, entre outros. (BRITO, 2002 [1967], p.197, [1978], p.53). Se este percurso também envolve o constante repensar e refazer – dos poemas, das canções – poderia ser lido como "poemão", desde que as diferenças entre as obras sejam observadas.

Cacaso estaria a escrever um único e mesmo poema, várias vezes? Afirmá-lo seria reconhecer sua obra como "construção" inacabada ou, antes, interrompida por sua morte precoce em 1987. Obra em progresso, em busca de depuração "sem fronteiras", a refletir a formação do poeta, declaradamente influenciado por sua mãe. (BRITO, 1983, p. 143). "D. Wanda, minha mãe, que não é artista (...) me levou a acreditar na disponibilidade do espírito como predisposição básica da criação. O que marca meu caminho é exatamente essa predisposição que aprendi muito cedo e da qual não abro mão. (...) O que se afirmou realmente como profissão para mim foi a disponibilidade". (Apud HOLLANDA, 2000 a, p.241-2).

A "disponibilidade" – enquanto atitude estética – redunda em uma obra que se faz "vivendo e aprendendo" e, portanto, está sujeita a oscilações e interferências diversas. (BRITO, 2002, p.258). Aberto à experiência vital, esse modo de conceber a poesia acolhe o risco como matriz poética, instabilizando, permanentemente, o sujeito. Escrever, afinal, é "como andar de bicicleta com as mãos soltas": prazer e risco. (BRITO, 1997, p.160). Seu espírito, portanto, assemelha-se àquele do equilibrista na corda bamba, cujas evoluções nascem divididas entre o desejo e o medo, entre a vontade de voar e o perigo da queda, que pode ser mortal. Os poemas são uma espécie de enfrentamento, de tentativa de superação desse medo-susto que, se pode ser paralisante, também faz o poeta rodopiar em acrobacias de estética multiforme. A palavra precisa o veste "não da memória do susto", mas da "véspera do trapezista". (BRITO, 2002 [1974], p. 142). Convocar a "véspera" como impulso poético significa captar o pulso do momento, da espera, que pode até levar o coração disparado ao disparate poético. Se, em *Grupo Escolar*, o "coração" "já não palpita fagueiro", em *Beijo na Boca* anda aos pulos, "lívido de medo e de amor". (BRITO, 2002 [1974], p. 163, [1975], 113).

Sublinhamos: ao longo do caminho, o poeta "corre muitos riscos", alguns inerentes à própria dinâmica da criação, pois são riscos de quem "não traz a lição inteiramente decorada" e pode "reagir dessa ou daquela forma conforme as circunstâncias (...)". (BRITO, 1997, p. 314). Outros são os riscos que transcendem

o processo de aprendizagem poética, pois estão relacionados ao fato de sua poesia ser uma tentativa de captar "estados vivenciais tangíveis". (BRITO, 1997, p. 92). É como se a "reação nervosa e reflexa", disparada pela "véspera" – e pelo "susto" – fosse elaborada esteticamente para comunicá-los. (BRITO, 1997, p.92).

A "disponibilidade do espírito como predisposição básica da criação" mobiliza a experimentação como procedimento estético, ampliando as possibilidades expressivas. Artimanha literária de sobrevivência? Artimanha de sobrevivência literária? Certamente, as duas. Se esta trajetória é pautada por transformações, logo, é irredutível a qualquer definição. Tal como o "Signo" capaz de, "na travessia da noite", se transfigurar: "peixe metade cavalo". (BRITO, 2002 [1975], p.102). Dotado de "útero híbrido", o poeta camaleão gesta sua metamorfose. Demarca seu lugar em um "lá" indeterminado, "como achá-lo"? Poesia definível por "Indefinição"? (BRITO, 2002 [1974], p.145, [1975], p.102, 92).

A dinâmica de correr risco, inerente à trajetória poética de Cacaso, revela um poeta "à procura de algo", em processo de aprender e de "desaprender". "Desaprender" significa "desabituar do hábito" que faz com que "não" se "consiga mais mudar", tornando-se "sempre semelhante a si mesm(o)". (BRITO, 1997, p.312). Essa trajetória, portanto, incorpora o movimento de "(des)aprendizagem", com vistas à dessemelhança do sujeito lírico, o que torna até paradoxal o uso da palavra identidade. O poeta, tão desigual em si, nos faz pensar que a forte aversão ao "hábito", antes de ser resposta estética a certa paralisia conjuntural, revela a necessidade de encontrar formas de "assimilar" a "experiência emergente". (BRITO, 1997, p.312). Ainda que corra riscos, sua tarefa é "resgatar o mundo posto à margem", pois para Cacaso, a "poesia moderna" tem "função de conhecimento", além de ser "toda resistência". (BRITO, 2002 [1967], p.247, 1983, p.142-3).

Diante dessa produção *sui generis* é preciso ter cautela. Em nossa dissertação – *Um Frenesi na Corda Bamba* (2003) – partimos dos depoimentos de Cacaso para dividir sua trajetória em três momentos bem distintos. Neste ponto, certa correção de rota é necessária. Em tão curta trajetória, seria equivocado

dividir seu percurso formativo em três fases isoladas e independentes. Logo, suas oscilações estéticas devem ser concebidas como experiências de aprendizagem. A heterogeneidade dessa produção poética tem dificultado sua análise quando procuramos encontrar, no conjunto, um fio condutor. Os estilos e as intercalações de tom, ainda que variem bastante nos livros, não chegam a configurar heterônimos. É até possível sistematizar três vertentes poéticas distintas – a lírico-amorosa, a social-participante e a auto-reflexiva – desde que tal esquema didático não seja encarado de forma estanque e redutora. Posto de outra forma: como estas três tendências estão conjugadas ao longo deste itinerário, deve-se procurar evitar o apego a certa paralisia classificatória que pode redundar em leituras ilhadas. Estas distintas inclinações convivem num mesmo livro e, até, num único poema. Funcionam como vasos comunicantes e se sobrepõem, revertendo em efeitos de sentido interessante que margeiam aquela indefinição poética.

No caso específico de *Beijo na Boca,* há certo momento em que não sabemos se o poeta está a falar da amada, do próprio fazer artístico ou da situação do Brasil na década de setenta. As camadas surgem embaralhadas e permitem múltiplas leituras, pois jogam com a indeterminação do conteúdo. O mais interessante, contudo, é a maneira pela qual os poemas se articulam. A impressão é de que o sentido do verso anterior só é completado pelo poema seguinte, como se todas as poesias do livro guardassem uma relação de interdependência. A forma fragmentária dos versos aponta certa insuficiência de sentido, por isso é quase impossível considerar alguns poemas isoladamente. Não que eles não tenham autonomia semântica, mas é que só no conjunto podemos decompor suas camadas e apreender a multiplicidade dos significados. Dessa forma, podemos encarar aqueles micro-poemas que compõem *Beijo na Boca* como partes integrantes de um poema maior – o “poemão”.

Esse processo construtivo, sistematizado neste livro de 1975, pode até, *mutatis mutandis*, ser estendido ao conjunto da produção poética do autor. Reafirmamos: os livros, principalmente os da década de setenta, podem ser lidos separadamente e fazem sentido. Porém, ganham se considerados em conjunto,

pois os poemas partilham do mesmo espírito de época, ainda que figurem decompostos em diversidade formal. Assim, os livros se iluminam mutuamente e todos refletem as oscilações de uma trajetória bastante dinâmica. Essa poética frenética, por sua vez, rebate no movimento da leitura que deve ser capaz de deslizar da parte, do poema, do livro, para o todo da produção, da geração, sem perder de vista o ponto de partida: *Beijo na Boca*. Pois quando se trata de Cacaso, uma coisa é certa: "o poeta está em fase de aprendizado e cada resultado concreto, cada poema, cada livro, é um espécie de síntese parcial. Continua no próximo verso, no próximo livro, na próxima década". (BRITO, 1997, p.230).

Desse modo, sua produção poética da década de setenta pode ser lida como uma espécie de "texto-testemunho" ou "texto-sintoma" que amplifica, como uma caixa de ressonância, uma outra história do Brasil, muito diferente da oficial. (VIÑAR, 1992, p.125). Nesse ponto, é interessante pensar com Seligmann-Silva para quem a literatura, *lato sensu*, guarda um "teor testemunhal" que precisa ser devidamente considerado. (2003, p.08). Em outras palavras, dizer que há um "teor testemunhal" latente nos versos de Cacaso significa reconhecer a possibilidade de ler sua escritura poética como "grafia da memória" ou como "historiografia baseada na memória". (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.389 e 395). Assim, não só sua produção, mas também a da chamada geração "marginal", articulam subjetividade lírica, memória e história, isto é, incorporam várias constelações que estão *in nuce* no texto e podem ser potenciadas pela leitura.

A abordagem do texto literário, através da perspectiva do testemunho, mobiliza algumas questões importantes que precisam ser esclarecidas. A primeira delas diz respeito à linguagem, ou antes, à sua insuficiência no que concerne à apreensão da realidade. Diante de um contexto traumático, marcado pela institucionalização da violência, os limites e as possibilidades da representação são problematizados. Pensando, especificamente, na poesia de Cacaso, poderíamos afirmar que a forma excessivamente fragmentária dos versos de *Beijo na Boca, Segunda Classe* e *Na Corda Bamba* aponta a dificuldade de articular a violência da experiência cotidiana, enfim, de compreendê-la completamente.

Nesse sentido, essa poética truncada precisa ser entendida à luz do momento de produção, o que implica conhecimento histórico. Entenda-se, aliás, a expressão poética truncada a partir da idéia paradoxal que sustenta o *double bind* e instaura a necessidade de dizer, ao mesmo tempo que sinaliza sua dificuldade ou impossibilidade. A poética de Cacaso, ao nascer sob o signo do desencanto, problematiza a apreensão da experiência e conduz à reflexão metalingüística, como se a viragem para o centro da linguagem pudesse elucidar sua incapacidade instrumental.

O estabelecimento do conhecimento histórico envolve questões éticas importantes que estão relacionadas a uma determinada política da memória. O que é lembrado? O que é recalcado? Quais as relações de poder envolvidas nessas decisões? Enfim, indagações como essas sustentam as reflexões sobre o testemunho. Portanto, falar em memória pressupõe entender como se operam as construções das visões do passado. Nesse sentido, a produção literária pode ser bastante reveladora, sobretudo a que precisou enfrentar o terrorismo de Estado, como a brasileira e a da maioria dos países da América Latina. Logo se percebe que o "campo da memória é um campo de conflitos", pois a própria constituição da memória já é problemática, principalmente em um contexto traumático. (SARLO, 2007, p.20). Isso significa afirmar que os limites e as possibilidades da memória estão diretamente relacionados à questão do *double bind* representacional.

No entanto, apesar das dificuldades, o imperativo da memória sustenta o dever ético de narrar, de registrar os fatos – ainda que pelo viés da subjetividade literária – a fim de que eles não sejam naturalizados, repetidos, alimentando o ciclo vicioso da violência. Violência que vem à tona justamente quando o poder está fragilizado, pois "poder e violência são opostos; onde um domina absolutamente, o outro está ausente". Ainda que a violência não possa ser "derivada de seu oposto", ela sempre "aparece onde o poder está em risco". (ARENDT, 2009, p.73-4). É preciso, contudo, considerar que quando o relato – sempre parcial – da experiência torna-se difícil, quase impossível, devido ao choque oriundo de um evento traumático, é como se ocorresse o "emudecimento"

da memória e do discurso. (SARLO, 2007, p.27). Então, qualquer possibilidade de construção de um sentido, ainda que instável e precário, representa-se problemática.

Em *Beijo na Boca*, a falsa aparência da totalidade histórica reverbera na impossibilidade de encontro amoroso, sinalizando a falência da idealização, através de versos desencantados e fraturados: lingüística e formalmente. Como afirma Cacaso, "existe uma continuidade profunda de experiência entre os poetas" que "se manifestará na produção de cada um, com os poemas se interpenetrando, se confundindo uns com os outros, como se fossem partes complementares de um mesmo "poemão" que todos, sem qualquer combinação prévia, estivessem compondo juntos. A poesia um pouco como sintoma". (1997, p.81-2).

É preciso ter cautela diante dessa afirmação. Ainda que seja produtivo entender essa poesia como sintoma de uma época, como parte de um todo maior, não devemos perder de vista as individualidades poéticas. Considerando apenas a trajetória poética de um único autor, percebemos tantas oscilações de estilo que somente através de uma análise cuidadosa das obras dos demais poetas poderemos apreender, do conjunto, as particularidades. Implícita nesta idéia do "poemão", sobretudo, está a possibilidade de encarar a produção dos anos setenta como força de resistência coletiva. Daí decorre que o fazer conjunto não pressupõe, necessariamente, impossibilidade discriminatória. Portanto, há um imenso trabalho crítico a ser feito no que concerne à análise dos poemas daquela década. Há que se considerar os poetas e suas obras de forma isolada – sem perder a dimensão do todo – porém, visando a auscultar de que modo as diversas subjetividades modelam o "poemão".

Se, por um lado, Cacaso insistia na idéia do "poemão", por outro também atentava para seu "presente de grego", verdadeiro "saco de gatos". (BRITO, 1997, p.154). Conceber todos os poetas de uma geração sob rótulo único – como insiste em fazer certa vertente crítica – significa ignorar o alcance de suas diferentes vozes. Da mesma forma que é preciso desviar o foco do coletivo para a individualidade, devemos também atentar para os estilos "discordantes" que

coexistem na trajetória de um mesmo autor. (BRITO, 1997, p.154). Transferindo a dinâmica do "poemão" para a trajetória poética de Cacaso, percebemos que embora os livros não sejam equivalentes, visto que cada um tem uma particularidade formal e temática, todos – talvez à exceção de *A Palavra Cerzida* – parecem partilhar da mesma experiência estética.

Nesse sentido, os poemas podem ganhar tonalidade alegórica. Leitor de Walter Benjamin, Cacaso orientou seu percurso estético a partir de algumas idéias-chave – como a alegoria – do filósofo alemão. A leitura de seus ensaios teóricos e críticos, reunidos em *Não Quero Prosa* (1997), revela que suas reflexões foram influenciadas tanto por Benjamin quanto por Adorno e Nietzsche. No entanto, principalmente Lukács teria deixado rastros sensíveis em seu pensamento. É difícil estabelecer os limites, pois sabemos que Benjamin e Adorno, leitores de Marx, Lukács e Nietzsche, influenciaram-se mutuamente.

Da leitura do livro sobre o barroco alemão, Cacaso depreende que a alegoria tira sua força da "falta de especificação" que seria "fatal" para o "estilo simbólico". Entende também que, no discurso simbólico, o "conteúdo satura-se cada vez mais de forma, até realizar a identidade de forma e conteúdo como estrutura e totalidade da obra". (BRITO, 1997, p.149). Na "poética do símbolo a maneira de significar significa: os objetos refigurados ligam-se de forma indissolúvel ao seu modo de aparecer, sempre único e determinado". (BRITO, 1997, p. 149). Já na alegoria, a "relação entre a idéia e as imagens que a devem suscitar é externa e convencional". Daí decorre que o "afastamento entre conteúdo e forma fundamenta um estilo onde não existe, entre o modo essencial sensível dos objetos representados e o seu sentido, nenhuma conexão fundada na natureza mesma de tais objetos". (BRITO, 1997, p.149-50). Nas trilhas de Benjamin, Cacaso constata que a alegoria é uma "espécie de destroço, de ruína da história real". (BRITO, 1997, p.150).

No entanto, questiona a construção da imagem alegórica no que ela guarda em si de "passado sob a forma de males sempre ativos e capazes de constantemente voltar". Este ponto nevrálgico da filosofia benjaminiana da história

incomoda Cacaso no que tem de fatalista, como se os "males" fossem "nosso destino". (BRITO, 1997, p.150). Cremos, contudo, que Benjamin reivindica a atenção ao passado justamente para que os "males" não sejam nosso destino. Aliás, interessa entender que embora símbolo e alegoria sejam tomados por Cacaso como opostos, há no "sistema benjaminiano" uma relação de "complementaridade na função desses dois conceitos". (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.232). Na verdade, a teoria do símbolo "reafirma" a teoria da alegoria, "acentuando apenas o pólo oposto da tensão inerente à linguagem". Explique-se: "a teoria da alegoria acentua o ponto de vista da fragmentação da comunicação, da impossibilidade de uma comunicação direta". Já a teoria do símbolo remete à "imediaticidade" da "linguagem dos signos". (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.233).

Em nossa dissertação, elegemos o termo "poesia em dupla-fita" para definir a atitude poética de Cacaso em *Grupo Escolar*, especificamente. Naquela ocasião, utilizamos esta expressão para denominar uma "poesia híbrida" em que o "símbolo e a alegoria convivem lado a lado, não se excluindo mutuamente". (SOARES, 2003, p.150). Enfim, já havíamos percebido, embora sem avançar nas reflexões, as multifaces ou variações estilísticas de sua poética.

Cacaso estava interessado em refletir sobre a "contraposição de princípio entre alegoria e símbolo", procurando entender se seria correlata a uma "profunda divergência em termos de concepção de história". (BRITO, 1997, p.151).[48] Em suma: queria saber se a "raiz dessa contraposição" poderia justificar os "modos de comportamento do indivíduo diante da realidade em que vive". (BRITO, 1997, p.151). Se "toda conformação estética inclui em si e se insere no momento histórico concreto de sua gênese", a trajetória poética de Cacaso precisa ser entendida a partir deste ponto de vista. (BRITO, 1997, p.151).

Na década de sessenta, o "descontentamento com o presente" impulsionava sua transformação. Em setenta, após o AI-5, o "inconformismo" da

[48] No ensaio citado, "Tropicalismo: sua estética, sua história" (nov.1972, Revista de Cultura Vozes), Cacaso faz a análise do movimento tropicalista, comentando um texto de Roberto Schwarz – "Cultura e Política, 1964 -1969". No entanto, entende a diferença entre alegoria e símbolo a partir da obra de Benjamin, como sinaliza na quarta nota. (BRITO, 1997, p.139-152).

década anterior fica restrito, em termos literários, ao “puramente formal”. O “estilo alegórico” poderia ser lido como modo de transportar o “inconformismo” para a literatura. Embora Cacaso não conceba a alegoria nestes termos, ressalta que a ausência de esperança, sobretudo no futuro, impulsiona a montagem de poéticas que são “mosaico(s) de relíquias nostálgicas”. (BRITO, 1997, p.151).

Aliás, a idéia de montagem ou de mosaico relaciona-se também à forma de exposição fragmentária. Ademais, ao pensarmos em montagem teatral ou em colagem, nas artes plásticas, precisamos considerar o registro visual. Se a montagem teatral pode ser entendida como uma forma de mostrar, ao invés de dizer, na montagem poética a dinâmica é parecida: é como se ao criar imagens que convocam um sentido outro, alegórico, o poeta pudesse dispensar a palavra em seu imediatismo semântico. Afinal, não seria esta “operação mágica”, em si mesma “revolucionária”, o próprio procedimento poético? (PAZ, 1984, p.138).

Em linhas gerais, o Cacaso prosador, isto é, teórico-crítico, herdaria de Adorno, sobretudo, a forma de exposição dialética, a crítica à ideologia – que também transborda para a poesia – e aos “criticastros”, férteis em nosso “meio cultural parasitário”. (ADORNO, 2001, p.10 e BRITO, 1997, p.180). Quando a “autoridade do crítico” é o que “garant(e)” o escritor e eles são “tudo a mesma gente”, fica comprometido aquele “princípio de liberdade espiritual” que deveria ser inerente à atividade crítica. (BRITO, 1997, p.108 e ADORNO, 2001, p.10).

O reconhecimento da “incompatibilidade da ideologia com a existência, com o espírito” redunda, na poética de *Beijo na Boca*, na forma fragmentária e na cisão do sujeito lírico, sugerindo sua desarmonia com o mundo. Assim, o princípio constitutivo de sua poética seria a des-totalização ou, antes, a afirmação da impossibilidade de totalização: da experiência, da verdade, da memória, da história, da poesia, do amor. (ADORNO, 2001, p.18). No fundo, o problema da identidade – uma das questões centrais da modernidade – é retomado ao longo de seu percurso. Assim, o desajuste com o mundo reverbera no “desencontro do indivíduo consigo mesmo, suas máscaras e seus papéis sociais”. (BRITO, 1997,

p.182). Logo, *Beijo na Boca* é construído de forma dissimulada, sob falsa aparência, com intenção reveladora e crítica.

3.2 *GRUPO ESCOLAR*: A POESIA PASSADA A LIMBO

No á-bê-cê eu não
passei do bê-á-bá.
Cacaso

Grupo Escolar (1974) é o segundo livro de poemas de Cacaso, embora tenha sido o primeiro a ser publicado de forma alternativa, através da coleção carioca "Frenesi", considerada um "misto de euforia e falta de ar". (HOLLANDA, 2000 a, p.203). Integram essa coleção de poesia, lançada em outubro de 1974, na livraria Cobra Norato, na cidade do Rio de Janeiro, os seguintes livros: *Passatempo* de Francisco Alvim, *Corações Veteranos* de Roberto Schwarz, *Na Busca do Sete-Estrelo* de Geraldo Carneiro e *Motor* de João Carlos Pádua.

Ainda que os autores publicados pela "Frenesi" apresentem dicções poéticas particulares, é possível fazer algumas aproximações. De forma geral, em todos eles está presente a "politização do cotidiano" que sobressai como força de grupo. (PEREIRA, 1981, p.32). Como diz um dos integrantes desta coleção, era urgente "reportar", através da "poesia referencial", "o que esta(va) acontecendo fora". (Apud PEREIRA, 1981, p.38). É certo que a "poesia referencial" não predomina em todos os poetas, embora compareça na maior parte dos livros. A ironização da idéia de progresso ganha força em Cacaso e Schwarz que também se encontram frente à necessidade de fazer uma crítica veemente ao Concretismo e de pensar as "conseqüências do marxismo pra produção cultural". (SCHWARZ apud PEREIRA, 1981, p.143). Embora houvesse tendências convergentes solidificando a cumplicidade grupal, não havia homogeneidade em termos de linguagem poética. Pelo contrário, como confirma Geraldo Carneiro, há "cinco poéticas diferentes" convivendo na coleção "Frenesi". (Apud PEREIRA, 1981, p.

145). Nesse sentido, é interessante pensar que aquela miscelânea de estilos poéticos, muitas vezes “discordan(tes) e “incompatíveis” que Cacaso diagnostica em sua geração, está presente não só entre os poetas que compõem a “Frenesi”, como também no âmbito do próprio livro *Grupo Escolar.* (BRITO, 1997, p.154).

Posto de outra forma, *Grupo Escolar* pode se lido como um livro de aprendizagem ou de realfabetização em matéria de poesia, em “tempos de alquimia”. (2002 [1974], p.169). Assim, o poeta experimenta vários modos de fazer poesia que contemplam desde a vertente metalingüística, passando pela “poesia referencial” até a entonação alegórica. Embora Cacaso não seja poeta de estilo único, predominam, em *Grupo Escolar*, a perspectiva alegórica e a referencial, em versos que cantam o Brasil de setenta. A palavra, agora, será encarada como uma espécie de *phármakon* ou “química perversa”, capaz de “desvelar” e de “repor”, funcionando como remédio ou veneno, a depender da dose. (2002 [1974], p.169).

Como acredita Cacaso, “a poesia moderna é toda resistência”, além de ter “função de conhecimento”. Está, portanto, “ligada ao tempo, à matéria local. É um tipo de conhecimento”. (1983, p.142-3). Portanto, *Grupo Escolar* partilha daquele “poemão” coletivo que deu forma à chamada geração marginal de setenta. Desse modo, é produtivo ler os poemas deste livro de 1974 a partir da chave do testemunho, que convoca outros conceitos como alegoria, melancolia e catástrofe.

A idéia de alegoria benjaminiana pressupõe a história como um “amontoado de ruínas”, além de ser indissociável da melancolia que sinaliza a condição catastrófica. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.391). A realidade, entendida como catástrofe, questiona as possibilidades da representação nos moldes tradicionais. Posto de outra maneira: a forma tradicional de representação, que garantia a diferenciação entre história e ficção, fica abalada em sua fundamentação diante da perspectiva da realidade como catástrofe ou como trauma. Portanto, essa “virada freudo-kantiana” inaugura um novo paradigma: ao invés de “centralizar a reflexão sobre os modos de reproduzir a realidade”, questiona-se “a possibilidade mesma de se experienciar essa realidade”.

(SELIGMANN-SILVA, 2000, p.83). O que está em jogo, agora, são os limites e as possibilidades da representação. É por isso que uma das características do testemunho é a tensão (ou *double bind*) entre a necessidade e a impossibilidade da representação.

Em tempo: o conceito de trauma – entendido aqui via Freud, como um acontecimento que não pode ser assimilado nem enquanto ocorre, tampouco posteriormente, a não ser de modo precário – problematiza também a "possibilidade de um acesso direto ao 'real'". (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.85). Se o trauma é "uma ferida na memória", *Grupo Escolar* pode ser lido como um "inventário de cicatrizes". (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.84).[49] A tentativa de representação sem metáforas, a literalidade extrema, o "excesso de realidade", vislumbrados em alguns poemas deste livro de 1974, poderiam ser entendidos como sintomas de uma realidade traumática. (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.92). Vejamos "O futuro já chegou":

- Como foi?
- Com revólver, arrebentou
  a cabeça. E nem o sangue bastou
  pra desatar seus cabelos.
  O desespero cortou-se
  pela raiz.
- Impossível, como foi?
- Assim.
- Mas como?
- Dizia que estava desanimado,
  que as coisas não faziam sentido.
  Ultimamente
  já nem saía de casa.

(BRITO, 2002 [1974], p.151)

[49] Nos apropriamos do título – *Inventário de Cicatrizes* (1978) – de um livro de Alex Polari.

"O futuro já chegou": o advérbio "já" remete ao agora, ao instante da enunciação.[50] Portanto, o futuro anunciado no título do poema perde sua dimensão temporal de porvir, do que há de suceder após o presente. Qualquer possibilidade de projeção está delimitada pelo advérbio "já". Logo, não há futuro. O futuro condensa-se em uma cena, presente, que se passa diante dos olhos do leitor, testemunha de um acontecimento.

O poema constrói-se na forma de um diálogo entre sobreviventes, em que um dos interlocutores transmite a notícia de um suicídio – que provavelmente testemunhou – na condição de "testemunha secundária". Aqui, a perspectiva do testemunho não é a da vítima, mas de alguém próximo a ela. Como explica Seligmann-Silva, nesse caso, a "testemunha é pensada segundo a noção de *testis*, de um terceiro que seria citado diante do tribunal para dar sua versão dos 'fatos'". Nesse sentido, o poema funciona menos como uma espécie de tribunal e mais como tentativa de apreensão e de representação de uma situação traumática. A voz que sentencia no poema pode ser a de um "*superstes*" ou "*mártir*" (sobrevivente), que remete ao duplo sentido de "testemunha ocular" e de "alguém que passou pela experiência extrema da dor". (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.84).

- Com revólver, arrebentou
  a cabeça. E nem o sangue bastou
  pra desatar seus cabelos.
  O desespero cortou-se
  pela raiz.

A descrição crua, literal, do acontecido remete à "incapacidade de traduzir o vivido em imagens ou metáforas". (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.85). A

[50] Agradeço à profa. Viviana Bosi pela observação de que este poema é decalcado de "Asesinato" de García Lorca. "Cómo fue?/ - Una grieta en la mejilla. / Eso es todo!/ Una uña que aprieta el tallo./ Un alfiler que bucea/ hasta encontrar las raicillas del grito./ Y el mar deja de moverse./- Cómo, cómo fue?/ - Así./ - Déjame! De esa manera?/ - Sí/ El corazón salió solo/ - Ay, ay de mí!" In: *Poeta en Nueva York* (1940).

tentativa de apreender a situação traumática pode guardar semelhanças com o trabalho de "perlaboração" de Freud. Em outras palavras: o esforço narrativo, condensado no poema, ao tentar simbolizar o "real" – estamos bem distantes da imitação da realidade pressuposta no conceito de *mímesis* – revela-se como uma espécie de manifestação do "real". Como explica Seligmann-Silva, não se trata de uma "transposição imediata do real" para a literatura, mas de uma "passagem para o literário", em que o "real resiste à simbolização". (2003, p.382-383).

A realidade "excessiva", concebida como trauma, difícil de ser assimilada, expõe o poema-ferida: a linguagem funciona como uma espécie de alquimia verbal poderosa, capaz de revelar e curar, expurgando em versos todo o pus de um país inflamado. Desinflamar, através da linguagem, as feridas abertas de um país traumatizado seria, portanto, uma forma terapêutica de assimilar a cena, isto é, uma tentativa de dar forma a uma violência "sem-forma" que transcende os limites da percepção e põe em xeque os próprios limites da representação. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.382-383).

- Impossível, como foi?
- Assim.
- Mas como?

A dificuldade que o interlocutor encontra em acreditar na veracidade dos fatos pode ser entendida como uma forma de recusa, portanto, de não assimilação, de não aceitação do "real" do poema. O testemunho, por definição, "só existe na área enfeitiçada pela dúvida e pela possibilidade da mentira". (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.374). A própria possibilidade de questionar, de não aceitar uma determinada versão dos fatos, desestabiliza as outras versões, problematizando também o conceito de verdade. O advérbio "assim" funciona como uma espécie de vazio discursivo a confirmar que tudo transcorreu como o narrado, em tal grau, do mesmo modo. O "mas" sinaliza a objeção, a dificuldade

de elaborar a violência do suicídio e que demanda outras explicações: mas como? De que modo? A que preço?

- Dizia que estava desanimado,
que as coisas não faziam sentido.
Ultimamente
já nem saía de casa.

A falta de sentido: a dificuldade para dar forma à violência. A reclusão como recusa: isolamento de um mundo adverso, sem sentido. A violência como norma aniquila (des-anima: tira o ânimo: coragem, espírito, alma, valor, intenção, desejo) o sujeito de várias formas. Podemos entender o desfecho do poema como uma possível sucessão de três momentos. Segundo Marcelo Viñar, à destruição dos valores e das convicções do sujeito segue-se o que chamou de "demolição", isto é, a desorganização do sujeito consigo mesmo e com o mundo. Depois da "demolição", o sujeito precisa resolver a experiência-limite. A morte seria uma forma radical de resolução subjetiva quando o mundo muda de signo.

Na seqüência, um poema alegórico. Sucintamente, interessa reter que a alegoria (de *allo*, outro e *agorein*, dizer) possibilita descobrir um sentido encoberto, interdito, recalcado sob o véu das palavras. A alegoria, ao instaurar a possibilidade de um dizer outro, diferente do sentido imposto, abre um espaço de liberdade polissêmica, "insist(indo) na sua não-identidade essencial", isto é, na dissociação entre significante e significado. (GAGNEBIN, 2004, p.38). Portanto, se a alegoria foge a um sentido único, a leitura de um poema alegórico pode ser entendida como um atentado ao poema, pois tende a fixar um sentido possível. Por outro lado, a ausência de um referente último inaugura a possibilidade de novas leituras. Porém, diante da alegoria qualquer leitura é melancólica, pois reconhece a impossibilidade do sentido definitivo.

Benjamin, em seu livro sobre o drama barroco alemão, ensina que o sentido não nasce somente da vida, mas que "significação e morte amadurecem juntas" (1984, p.188). Somente a morte põe fim ao jogo dos sentidos, o que pode

remeter ao trágico final do poema anterior (vida x morte, sentido x não-sentido). Estamos novamente diante da morte, mas a de um corpo torturado. Antes, porém, lembremos que a alegoria, no forte sentido benjaminiano, parte sempre da fragmentação e da "desestruturação da enganosa totalidade histórica", desenterrando sentidos excluídos ou esquecidos pela história oficial. (GAGNEBIN, 2004, p.43).

AQUARELA

O corpo no cavalete
é um pássaro que agoniza
exausto do próprio grito.
As vísceras vasculhadas
principiam a contagem
regressiva.
No assoalho o sangue
se decompõe em matizes
que a brisa beija e balança:
o verde – de nossas matas
o amarelo – de nosso ouro
o azul – de nosso céu
o branco o negro o negro

(BRITO, 2002 [1974], p.150)

Ao contrário da ufanista "Aquarela do Brasil" (1939) de Ary Barroso, esta é um quadro lutoso, uma aquarela em preto e branco.

O corpo no cavalete
é um pássaro que agoniza
exausto do próprio grito.
As vísceras vasculhadas
principiam a contagem
regressiva.

Trata-se da descrição alegórica de uma cena de tortura. O substantivo "cavalete", mantida a ambigüidade, remete ao instrumento de tortura, mas também faz alusão ao tripé utilizado para apoiar a tela. A pintura, porém, se fará com tintas

diferentes. O “corpo” definido como “pássaro que agoniza” é um corpo moribundo, torturado. Atentar contra a integridade do corpo, através da tortura, é desarticular corpo e linguagem, ou seja, as “estruturas arcaicas constitutivas do sujeito”. (VIÑAR, 1992, p.73).

A tortura é uma espécie de escrita da história no martírio dos corpos. Portanto, é possível auscultar, no sofrimento do sujeito, a violência da história. Metáfora da liberdade por excelência, a imagem do pássaro agonizante não poderia ser mais contundente. O som da dor (grito) atravessa esses primeiros versos, sinalizando o limite da exaustão física e psicológica. Os últimos suspiros da vida – agora em contagem regressiva – têm início com o corpo torturado, sinalizado pelas “vísceras vasculhadas”. A intensidade da dor física e a privação sensorial levam à “demolição” que, como num crescente, ecoa nos versos iniciais para depois silenciar com o absurdo da morte:

> No assoalho o sangue
> se decompõe em matizes
> que a brisa beija e balança:
> o verde – de nossas matas
> o amarelo – de nosso ouro
> o azul – de nosso céu
> o branco o negro o negro

As cores da aquarela são feitas de sangue, na escuridão de algum porão e pintam uma outra história do país, decomposto em matizes que o discurso oficial tende a anular, em favor da predominância de cor (e vale o trocadilho: de uma dada memória). Porém, a aquarela, enquanto técnica de pintura, permite que as cores se sobreponham, sem que se anulem.

A tríade “brisa beija e balança” poderia até fazer ressoar aquela idealização verde-amarela, repisada em nosso cancioneiro e, principalmente, em nossa literatura canônica primeiro-romântica. [51] A assonância bilabial (brisa beija e

[51] Após a independência política do Brasil, em 1822, a literatura passou a ser vista como modo de construção e afirmação da identidade nacional, já que antes importava temas e

balança) poderia evocar o mar, o encontro, a harmonia, a possibilidade da festa, da dança, do samba e do carnaval, *topoi* conhecidos quando se trata de idealizar o país. No entanto, este momento mais sonoro do poema remete ao sexto e último canto de "Navio Negreiro", de Castro Alves. Vejam: "Auriverde pendão de minha terra,/ Que a brisa do Brasil beija e balança (...)". Acontece, porém, que o poeta condoreiro, da última fase romântica, denuncia a face sangrenta de uma nação, edificada às custas da exploração escravocrata. Indaga: "que bandeira" seria "esta", utilizada "p'ra cobrir tanta infâmia e cobardia" e "serv(ir) a um povo de mortalha". Indignado, o poeta dos escravos anunciava a degradação de nosso pendão: servir de "mortalha". Cacaso atualiza: na década de setenta, o emblema nacional está maculado por outros tons.

O sangue decomposto tinge as cores da bandeira nacional; o verde, o amarelo e o azul relembram nossas belezas naturais e nossos recursos. Em meio às cores (im)puras, o branco, sem adjetivos, nega a paz, o pássaro, invertendo seu sentido: o luto é branco, negro, negro. Ou, ainda, o luto atinge brancos, negros, indistintamente. Portanto, o lábaro que essa poesia ostenta é bem outro e

---

formas da metrópole. Assim, o escritor brasileiro do período romântico tinha como missão "manifestar a especificidade requerida pelo ideário nacionalista" e "construir a instituição 'literatura'" em pleno século XIX. O projeto de construção do imaginário brasileiro ganhou força em nosso Romantismo literário a partir de alguns mitos fundadores, como o indianismo exótico que embasava o nacional. Portanto, a idealização do que se entendia por nação, associada ao mito do bom selvagem, representado pela figura do herói autóctone, teria sido determinante para configurar uma literatura "à altura da nação que emergia, distinta da metrópole". (FRANCHETTI, 2007, p. 41, 11). No entanto, essa literatura que desejava manifestar a "nossa sensibilidade" e a "nossa visão das coisas", ainda estava atrelada às configurações mentais das "camadas dominantes". (CANDIDO, 1989, p.175-176). Isto significa que, se por um lado, os escritores supunham-se libertos das influências portuguesas, por outro, estavam presos às mesmas "respostas que a inteligência européia dava a seus conflitos ideológicos". (BOSI, 1994, p.92). Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto Alegre e, especialmente, Gonçalves Dias são alguns dos escritores da primeira geração romântica, irremediavelmente atados a esquemas conservadores, cuja tendência idealizante fazia evocar uma imagem paradisíaca de nação. São considerados, portanto, autores canônicos em nossa historiografia por escreverem de acordo com o paradigma literário de sua época. Quase dois séculos depois, Cacaso desconstrói, poeticamente, o mito de nação que fundamentou nossa lírica primeiro-romântica. É evidente que não ignora as reviravoltas da Semana de Arte Moderna (1922) e seus desdobramentos, como a poesia "tupi *or not* tupi" *Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, Macunaíma, o "novo" herói nacional, tampouco a explosão Tropicalista. *Mutatis mutandis,* todos esses movimentos procuraram repensar o Brasil em chave crítica. Nesse sentido, "Aquarela", assim como "O futuro já chegou", também podem ser lidos como um retrato do país, porém configuram re-descobertas poéticas das coisas que a história oficial não quis ver.

só faz confirmar o que as "aparências revelam": que "há na violência que a linguagem imita algo da violência propriamente dita". (BRITO 2002 [1974], p.155).

Contra o historicismo "servil" ou "conformista" que se identifica com o "cortejo triunfante dos dominantes", Benjamin propunha-se a "escovar a história a contrapelo". (Tese VII, apud LÖWY, 2005, p.70). A expressão benjaminiana, de um "formidável alcance historiográfico e político", como ressalta Michael Löwy, pressupõe duas dimensões: uma, histórica, que instaura a necessidade de "ir contra a corrente da versão oficial da história" e outra, política, que entende que se a história for "acariciada no sentido do pêlo", produzirá "novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e de opressão". (2005, p.74).

Portanto, resistir em versos contra uma situação opressora é uma das formas de "escovar a história a contrapelo", mostrando uma outra versão ou, como diz Cacaso, a "verdadeira versão" – sempre muito subjetiva – dos fatos. (BRITO 2002 [1974], p.151). Assim, a poesia encarada como resistência a uma situação adversa, ganha em amplitude ao transcender o propriamente estético, compreendendo uma ética que não suporta formas arbitrárias de poder e que se indigna diante de qualquer ato de barbárie. Ainda que o alcance efetivo da poesia seja bastante questionável, enquanto força agenciadora de transformação social, mesmo assim, ensina um poeta egresso do *Grupo*, é preciso "já sem resistência, resist(ir)". (BRITO 2002 [1974], p.169).

A impossibilidade de passar a limpo a poesia de maneira definitiva, isto é, de se livrar dos rascunhos, supõe uma concepção de história necessariamente aberta, sempre a se construir, ainda que a partir da libertação das imagens recalcadas no limbo da memória. Nesse sentido, a poesia política, com toda a sua dimensão crítica, também mobiliza uma política da poesia e, conseqüentemente, da leitura.

3.3 *BEIJO NA BOCA*: AS APARÊNCIAS DESENGANAM

Meu coração não é sincero
o meu lado torto é o direito.

Quando o amor tem mais perigo
é quando ele é sincero.
Cacaso

À primeira vista, *Beijo na Boca* é livro de poemas de amor, nos leva a crer o desenho caprichado que ilustra a capa da primeira edição, de 1975. O trabalho gráfico foi feito a quatro mãos – Cacaso e Massoca – dentro do melhor espírito da produção coletiva da época. A letrinha miúda, redonda e alinhada de Cacaso imprime a autoria e dá a impressão de que o poeta escreveu em folha pautada, própria àqueles cadernos utilizados no grupo escolar, durante a fase de alfabetização. A mesma letrinha anuncia também que se trata de um livro de poesia. De fato, e ainda parece um diário, daqueles de adolescente, derramado de segredos íntimos e confissões muito sentimentais.

A capa, emoldurada por flores e ramagens, traz no alto um singelo coraçãozinho entre duas flores menores. Logo abaixo, impresso em letras maiúsculas, vem o título: BEIJO NA BÔCA, acompanhado por uma borboleta esvoaçante que completa a paisagem idílica. Na última capa, o carimbo de um balão identifica a coleção Vida de Artista, bem como a produção alternativa.

Em *Beijo na Boca*, da capa ao carimbo, tudo transmite idéia de leveza, como se o poeta estivesse andando nas nuvens – de balão – de braços dados com Eros. A primeira impressão é de que estaria a adolescer em matéria de poesia, o que até faz sentido, após a passagem anterior pelo *Grupo.* Talvez esteja, agora, no ginásio, encontrando seus primeiros amores, o que nos faz pensar no livro como diário debulhado em impressões assaz subjetivas.

Um diário, *a priori*, acolhe confissões e meditações, além de registrar fatos cotidianos. Mormente, o sujeito que se dá a conhecer através do diário é o "verdadeiro", que abre seu coração, derramando todas as suas emoções, em

límpida sinceridade. A julgar pela capa, estamos, de fato, diante de uma lírica amorosa.

A idéia do carimbo que caracteriza a coleção Vida de Artista partiu de Cacaso, que assim justifica seu invento: “essa coleção é inteiramente arbitrária, porque o Vida de Artista é um carimbo que eu mandei fazer e então servir(ia) pra carimbar os livros que fossem da coleção (...) E é capaz dessa coleção continuar (...) como eu tenho o carimbo, não vou voltar a fazer outro; então... vai continuar a Vida de Artista. (Apud PEREIRA, 1981, p.284).

Cacaso era o principal articulador desta coleção, pois além de transitar entre músicos e poetas, conseguia aglutinar pessoas com tendências diferentes, em torno de uma idéia comum. Além disso, era “uma espécie de mentor e legitimador preferido por nove entre dez poetas” de sua geração, pois os escritores o procuravam para “comentar” e “classificar” seus livros. (Apud AZEVEDO, 2000, p.3 e PEREIRA, 1981, p.141). Dessa forma, a Vida de Artista agrega poetas variados, a despeito de suas tendências artísticas. Pelo fato de ter sido financiada pelo próprio Cacaso – que na época confessou: “eu tive despesas com o fazer poesia” – não havia nenhuma restrição quanto à duração da coleção, tampouco quanto aos autores ou ao número de livros que seriam publicados. (1981, p.07).

Em termos materiais, os volumes eram grampeados e apresentavam um acabamento gráfico artesanal, ressaltando a participação dos poetas em todas as etapas do processo produtivo. Distribuídos de mão em mão, pois a “iniciativa pessoal dá mais resultado”, a intenção era garantir o livre trânsito dos exemplares entre acadêmicos, universitários e produtores de cultura. A distribuição manual, além de assegurar que o livro chegasse ao leitor, pretendia conduzir à repetição do gesto: a idéia era passar os exemplares adiante, fazê-los circular, como se o esforço coletivo pudesse configurar uma “ideologia da contestação” que pretendia resistir “às marés contrárias”. (BRITO, 1997, p.23).

Foi nessa época que Cacaso “tev(e) a sensação de ser um autor” de poemas porque as “pessoas vinham, falavam, mas isso num circuito minúsculo”.

(1981, p.07). Suas observações sobre o acabamento de *Muito Prazer* (1971), de Chacal, podem ser aplicadas à coleção Vida de Artista: na "era do *designer* e do planejamento", "livrinhos de aspecto precário, cheios de resíduos românticos e artesanais" transitavam no meio cultural brasileiro, sugerindo "qualquer coisa de anacrônico, em desacordo com os padrões do tempo". (1997, p.18).

A capa da segunda edição de *Beijo na Boca* (2000) traz um desenho de Cacaso, a ratificar a idéia já sugerida naquela da primeira publicação. O *close* do rosto de um casalzinho se beijando, em fundo branco, não deixa margem a qualquer dúvida. O colorido da capa é dado pelo título do livro, escrito em vermelho encarnado e em minúsculas. Agora o Antônio Carlos de Brito de antanho foi substituído pelo pseudônimo CACASO, assim mesmo, em maiúsculas. Este *Beijo na Boca* ainda é recheado por algumas ilustrações do autor, tais como flores e rostos que não constavam na edição de 1975.

Vamos ao título. À primeira vista, beijo tem valor de substantivo, mas também pode ser verbo, o que amplia os sentidos: o/um beijo na boca ou eu beijo na boca. A passagem da representação do gesto à ação pode ser questão de leitura. Mantido o sentido verbal, poderíamos estar diante de um sujeito que, no título, afirma a coragem da entrega e acata o envolvimento amoroso e/ou geracional.

Há 43 poemas na primeira edição (1975) de *Beijo na Boca*, número confirmado na coletânea *Lero-lero* (2002). Em sua segunda edição (2000) constam, equivocadamente, 40 poemas. Na edição de 1975, o poema "Ex" aparece ao lado de dois outros poemas sem título. O exemplar consultado, anotado pelo autor, dá pistas interessantes sobre a relação parte-todo. Aqueles dois poemas inominados foram integrados ao poema "Ex". Antes, porém, de configurarem como partes de um mesmo e único poema, figuram sob a forma de três poemas distintos e com o mesmo título. O parâmetro utilizado pela coletânea respeitou as anotações do autor à primeira edição.

No sumário do livro de 2000, contudo, há um equívoco que precisa ser observado. Os poemas "Ex" desapareceram sob um único título, "Alquimia

Sensual", o que causa a errônea impressão de que este poema – que tem vida própria nas edições de 1975 e de 2002 – é composto por quatro partes. A segunda edição de *Beijo na Boca* ainda descaracterizou a forma de configuração dos poemas. Os poemas que tinham sido impressos lado a lado, na primeira edição, foram deslocados para páginas diferentes nas edições posteriores e, conseqüentemente, não mais se complementam, pois não estabelecem um diálogo. Este perde o sentido e não provoca o efeito desejado, porque fica perturbado diante da nova configuração gráfica. Dada tal (des)ordem, respeitaremos, para efeito de análise, a edição de 1975. Contudo, tomaremos a coletânea como referência para a citação das páginas, pela ausência de sua numeração na primeira edição.

Os títulos dos poemas, enumerados no sumário, começam a gerar certa desconfiança em relação à idéia sugerida pela capa. Há alguma coisa mal sonante e sinistra anunciada de antemão. O "Happy End" está invertido: aparece no começo, seguido do poema-aviso "Problemas de Nomenclatura". Segue-se outro que, antes de ser a confirmação, é a constatação de que "Lá em casa é assim". Diante desses poucos títulos iniciais não causa espanto que esta casa esteja confusa, pois o poeta não consegue – está impossibilitado de – "dar nome aos bois", que nunca estiveram "com os nomes tão impróprios e trocados". (BRITO, 1997, p. 228).

Seguindo com os títulos, o estranhamento continua: depois das "Estações" vem o "Ciclo Vicioso". A passagem do tempo sugerida de antemão é estancada na imutabilidade seguinte, o que só faz contrariar a ordem natural dos fatos. "Assim como os nomes estão trocados, os relógios também não marcam a mesma hora" – se é que marcam alguma. (BRITO, 1997, p.228). Depois de "Meditação" o poeta suspira "Ah!" – serão suspiros de amor? – para, logo em seguida, confundir-se no "Jogo de Reflexos" e retornar ao "Estágio do Espelho". Na seqüência, se declara "Aos pés! da musa". Nem é preciso percorrer os títulos até o final para perceber o acúmulo de confusões. Como confiar em um poeta com evidentes problemas de identidade e que, ainda por cima, parece ter perdido o

juízo? Será embriaguez amorosa ou, de fato, o “sorriso” da musa inspiradora faz “confundi(r)” até a “direção dos cachorros que viajam com as cabeças para o abismo”? (2002 [1975], p.123).

No entanto, não se enganem, incautos! A “Alquimia” do verbo que figura nesse *Beijo na Boca* pode até ser “Sensual”, mas as flechinhas daquele menino gorducho erram o alvo. Não esperem beijo na boca, tampouco final feliz. A trama é outra e se “as aparências enganam”, também “revelam”. (BRITO, 1997, p.299). Como diz Cacaso, “a intenção da sinceridade implica sempre uma segunda intenção”. (1997, p.183). Assim, a capa funciona como (en)cobertura das intenções dissimuladas do poeta.

O objetivo imediato é mobilizar a atenção do leitor para gerar uma atmosfera de cumplicidade que transcenda o alcance estético. A leitura dos poemas, contudo, desfaz a ilusão anunciada de antemão e ensina que o leitor “distraído” pode bem ser “vítima das aparências enganosas”. (BRITO, 1997, p.284). Ademais, o recurso irônico que molda estes versos instala deslocamentos semânticos sucessivos – movimento que pode, no limite, esvaziar qualquer possibilidade de construção de sentidos estáveis – e ensina a desconfiar das palavras e do que é mostrado. O leitor, por sua vez, diante da dança oscilante de significados, pode ser acometido por certa vertigem, mas logo aprende a “desconfiar das coisas tal como aparecem” e, também, do sujeito lírico que se (re/)apresenta. (BRITO, 1997, p.299).

Esta técnica de derrapagem começa pela capa e funciona como tentativa (descarada) de descontextualização por despistamento. É bom que os leitores continuem hipócritas, como exige Baudelaire. Aliás, Cacaso sabe equilibrar a hipocrisia ou “perfídia”, como diria Francisco Alvim, pondo o dedo em feridas que ultrapassam os abalos afetivos. Mestre em promover contradições em versos, o poeta se aproveita dessa estratégia ampliando o alcance semântico de poemas que já nascem problemáticos. Os p(r)o(bl)emas de difícil resolução são adiados para o próximo verso e, tão-somente, sugerem que a fatura do poema não resolve o problema. Ao converter a temática em problemática, Cacaso faz

com que o velho tema amoroso, antes enraizado em profunda subjetividade lírica, ganhe fôlego renovado, à luz de seu momento de produção.

É sintomático perceber que, em julho de 1976, em entrevista para o jornal Movimento, Cacaso destaca a vilania das editoras na questão da "literatura marginal". [52] (BRITO, 1997, p.12). Foi astuto ao justificar a produção alternativa pelo "boom" poético e pela insuficiente absorção editorial, pois seu depoimento iria ser veiculado em jornal de oposição. Das entrelinhas dessa entrevista depreende-se que, de fato, estava em pauta a "resistência e a sobrevivência cultural pelo Brasil afora". (BRITO, 1997, p.14). Cacaso mostra-se muito mais cauteloso neste depoimento de 1976 do que em outro, de 1974. Antes, havia afirmado que a produção à margem do sistema editorial – ainda que restrita a "um circuito minúsculo" – era "certamente uma resposta política ao conjunto de adversidades reinantes". (1981, p.07 e 1997, p.54). Nesta ocasião sublinhou a necessidade da manutenção da produção artística, mesmo de forma precária, pois era urgente "não se deixar paralisar pelos esquemas paralisantes". (1997, p.54). O que teria acontecido entre 1974 e 1976 que repercutiria na forma enviesada com que Cacaso articulou seu discurso?

Em 1975 é divulgada a Política Nacional de Cultura, formulada por Ney Braga e pelo Conselho Federal de Cultura, do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Este documento corroborava a posição central do Estado autoritário na vida cultural do país, lembrando que cabia a ele ser o guardião da tradição e da memória do povo brasileiro. De acordo com Flora Süssekind (1985), a partir de 1975 a produção literária seria o alvo predileto dos mecanismos de censura que, até então, tinham se preocupado mais com as mídias que atingiam um público maior.

---

[52] Movimento - jornal semanal editado em São Paulo - começou a circular, já censurado, em 1975. Sobreviveu até 1978, apesar da apreensão de três edições. Durante esse período, foram cortados "3.093 artigos, 3.162 ilustrações, correspondentes a 4 milhões e 500 mil palavras. Os prejuízos atingiram mais de 18 milhões de cruzeiros". (PEREIRA, 1979, p.163).

Diante desse quadro da época aparece *Beijo na Boca,* sendo arquitetada a coleção Vida de Artista que desde seu título sinaliza uma tomada de posição criativa em face das agruras político-existenciais. Também participaram desta coleção os seguintes: *Segunda Classe* (1975) de Luís Olavo Fontes e Cacaso, *Aqueles Papéis* (1975) de Zuca Sardan (Carlos Saldanha), *América* (1975) de Chacal (Ricardo de Carvalho Duarte), *A Vida Alheia* (1975) de Eudoro Augusto e *Na Corda Bamba* (1978) de Cacaso.

A informalidade construtiva que perpassa desde o acabamento artesanal dos livros até a dicção coloquial dos poemas circunstanciais, remete ao processo criativo dos autores. A Vida de Artista foi articulada num local que funcionava como ponto de encontro de pessoas ligadas ao circuito cultural da década de setenta: a fazenda de propriedade da família de Luís Olavo Fontes.

Além dos poetas que constituíram esta coleção, à exceção de Sardan, João Carlos Pádua, Ana Cristina Cesar e Charles também freqüentavam a "fazenda do Lui". Lá "tinha o convívio", o "bate-papo" sobre a vida e a poesia que facilitavam a troca de idéias sobre seus livros. (CACASO apud PEREIRA, 1981, p.285). "As pessoas iam se conhecendo, por acaso, no momento e tal. (...) a gente conversava muito", diz Charles. (Apud PEREIRA, 1981, p.285). A disponibilidade para ler e dar palpites na produção alheia alude ao espírito do fazer coletivo que permeia essa geração. Chacal poetiza este "Outro papo": "(...) vamos conversar trocar idéias coisas vividas./ figurinhas./ vamos confessar nosso amor dividir/ nossa dor aumentar nosso prazer./ vamos conversar francamente/ sobre todos os nossos pecados/ e sobre o vir a ser". (2007 [1979], p.225).

Os encontros começaram a acontecer por volta do final de 1974 e duraram até 1976. "As pessoas ficavam lá discutindo e fazendo seus livrinhos", diz Ana Cristina Cesar, ao explicar que o tempo de permanência no local variava desde "uma semana, até férias inteiras". (Apud PEREIRA, 1981, p. 285). Nesse sentido, o carimbo Vida de Artista já foi imaginado para permitir flexibilidade à coleção e facilitar a adesão de autores ao grupo. Diferentemente da coleção anterior, a Frenesi, da qual Cacaso também participou com seu *Grupo Escolar*, a

Vida de Artista reuniu cinco poetas de “outra turma”. (Apud PEREIRA, 1981, p.141). A turma de 1974 era composta por Francisco Alvim, Roberto Schwarz, Geraldo Carneiro e João Carlos Pádua. Ana Cristina Cesar, no entanto, já fazia parte do grupo ligado à coleção Frenesi e, inicialmente, publicaria através desta coleção. Seu *Cenas de Abril*, contudo, só seria lançado em 1979, também de forma independente, porém fora do âmbito das coleções de poesia.

Os poetas da Vida de Artista, assim como os da Frenesi, precisam ser diferenciados quanto à variação de tom e de comportamento estético. Embora estejam unidos pelo desejo de poetizar o cotidiano, pela tendência à concisão formal, por certa atitude irônica de engajamento e pela exploração expressiva das ambigüidades da linguagem, apresentam estilos próprios e dicções bem particulares. Assim como em Cacaso, seus modos de poetizar, além de específicos, mudam até dentro de um mesmo livro. Vejam *Grupo Escolar* e *Beijo na Boca*: são livros tão diferentes que dão a impressão de não terem sido escritos pelo mesmo autor. As modulações alternantes, todavia, não só dialogam como também são estratégicas, pois geram indefinições que amplificam os sentidos. Embora dificultem a análise, é preciso apreender o movimento oscilante para, a partir dele, vislumbrar certa coerência entre as multifaces poéticas.

Os poemas da Vida de Artista, à semelhança dos que compõem a Frenesi, funcionam como “comentário e atualização” da experiência cotidiana. Isto significa que expõem um tipo de experiência “muito próxima” da “experiência vivida” e “reconhecida” em meados de setenta. (BRITO, 1997, p.73, 218). Logo se percebe que “vazam uns para os outros”, formando, juntos, “um único texto solidário e revelador”. (BRITO, 1997, p.206). Nesta perspectiva, a coleção Vida de Artista pode ser entendida como ampliação da Frenesi, como sugere Heloisa Buarque de Hollanda.

Em *Beijo na Boca*, a ironia, envolvida pela temática amorosa, produz deslizes semânticos, como se diluísse a “experiência vivida” na atmosfera das incertezas, impulsionadas pela instabilidade dos sentidos. Ao tornar o conteúdo latente – dissimulado na aparência poética – e a forma manifesta em fragmentos,

Cacaso revela sua artimanha construtiva. Esta espécie de forma poética mutilada pode funcionar um pouco como sintoma de uma ordem social violenta, pois denuncia "a própria violência que sofre". (BRITO, 1997, p.59).

Logo, a leitura dessa poética precisa mobilizar a relação entre forma e experiência social que está sugerida através das correspondências oblíquas e flutuantes, traçadas pela ironia instrumental. Em Cacaso – já sabemos – "todos" os "atos são pretextos", pois "a Inquisição era/ fogo". (2002 [1982], p.18). Ou, para dizer com *Beijo na Boca*: os poemas são problemáticos, o "encontro" (semântico) parece "desmarcado", os "estilos" estão "trocados" porque "lá em casa é assim": "as vacas" estão "magras" e tudo é "dente por dente". (2002 [1975], p.128, 115, 125, 127).

Beijo na Boca é dedicado a Leilah Landim Assumpção. Que musa é essa? Cacaso foi casado em primeiras núpcias com Leilah com quem teve um filho, Pedro Landim. À época da escrita de *Beijo na Boca* o casal tinha acabado de se separar.[53] O trânsito entre poesia e vida era uma das palavras de ordem de sua geração. No entanto, isso não significa que se deva fazer uma leitura biográfica dos poemas ou estabelecer nexos diretos. A poesia, como mediação, sinaliza para a disfunção do signo, aparentemente inoperante, com dificuldades de nomeação de seus próprios conflitos. Se, em alguns momentos, o "encurtamento de distância" entre a vida e a poesia parece risco cultivado pelos poetas, é preciso considerar as diferenças nos resultados estéticos daí derivados. (BRITO, 1997, p.20). Como ensina Cacaso, há momentos em que a poesia de sua geração fica tão contaminada pelo "fluxo vivo da experiência" que "ger(a) focos de infecção".

[53] Agradeço à Leilah por essa informação e pelos depoimentos. Deles, transcrevo uma parte: "Conheci Cacaso em 1962. Não, errei: em inícios de 1963. Éramos alunos do Colégio Andrews, naquele tempo uma escola prestigiada de "classe média esclarecida". Eu tinha 14 anos e ele 19 (...) Nos casamos em maio de 1969. Cacaso foi meu primeiro namorado, desde os 14 anos (...), paixão adolescente, com quem me casei aos 20 e me separei aos 25. Etc. etc. Éramos muito amigos quando ele morreu". Foi também neste Colégio, em Botafogo, que Cacaso conheceu José Antônio Ortega, hoje violinista. Influenciados pela Bossa Nova, ambos se divertiam inventando canções. Maurício Tapajós que, depois, seria parceiro de Cacaso também freqüentava aulas lá.

(BRITO, 1997, p. 20). “Infecção” que nem sempre corresponde à perda de voltagem poética.

Explique-se, a partir da trajetória poética de Cacaso: *Grupo Escolar* é dedicado ao filho Pedro, nascido em 1971 e retratado em nove fotos espalhadas pelo livro. A mãe de Cacaso, Dona Wanda, também comparece em uma foto de juventude. A essas fotos familiares somam-se outras que enquadram o Brasil de setenta. A exposição, simultânea, da genealogia e do contexto de produção, sugere a aproximação da vida à poesia. Como *Grupo Escolar* demarca a (re)alfabetização poética de Cacaso, as fotos do filho podem aludir ao período de sua nova gestação criativa. Que fique claro: essa gestação não durou apenas nove meses, mas “cinco anos”, pois o poeta estava “desconfiado mesmo da poesia”, tanto que demorou sete anos para publicar este segundo livro. (BRITO, 1974, s/p). O crescimento de Pedro pode ser acompanhado através da obra de Cacaso. Em 1978, com sete anos, seus desenhos infantis ilustram a capa e a contracapa de *Na Corda Bamba*. Em 1982, com onze anos, escreve dois poemas – “O mar” e “Brinquedos” – que aparecem em *Mar de Mineiro*. De certa forma, ao deixar traços biográficos em seus livros, Cacaso aproxima a poesia da vida, de sua geração, criando “focos de infecção” interessantes em termos analíticos.

Vejam como *Beijo na Boca* é sintomático. Seus versos pairam em atmosfera ambígua, compondo um retrato poético-sentimental da vida “passada a limbo”. (2002 [1974], p.159). A idéia de reintegrar a arte à práxis vital não é novidade, haja vista que esta era a grande proposta dos movimentos históricos de vanguarda do começo do século XX. Daí decorre que os desdobramentos teóricos dessa idéia precisam lidar com questões sensíveis e imbricadas como a autonomia estética, o valor da obra e a relação entre arte e política.[54]

A epígrafe de *Beijo na Boca* pertence a Mário de Andrade: “sou um tupi tangendo um alaúde”. É interessante perceber a presença constante do escritor

[54] Cf. BÜRGER (1993). A relação entre arte e política causou polêmica entre teóricos como Lukács e Adorno. Cacaso, leitor de ambos, certamente conhecia essas discussões, pois influenciaram sua formação intelectual. Para perceber essas influências, basta percorrer seus ensaios, reunidos em *Não Quero Prosa.*

modernista nas reflexões teóricas de Cacaso.[55] Embora esteja menos presente na poesia, Mário ressoa em certo sujeito lírico, travestido de arlequim, que aparece n´*A Palavra Cerzida.* A epígrafe escolhida é do poema "O Trovador", de *Paulicéia Desvairada* (1922), "primeiro livro de poesias a difundir no Brasil os princípios estéticos das vanguardas européias", além de "sistematizar o uso do verso livre". (SOUZA apud ANDRADE, 1997, p.7). É nele, também, que Mário explora formas tradicionais, como o soneto, de maneira irônica. A iniciação poética de Cacaso, n´*A Palavra Cerzida*, revela certo gosto pelo soneto que funciona mais como exercício de aprendizagem do que como sutileza de estilo. Ainda que os poemas de *Beijo na Boca* e de *Na Corda Bamba* (1978) sejam, especialmente, concisos, não apresentam a forma da quadrinha.[56]

A trajetória poética de Cacaso revela sua vontade de pensar a realidade nacional atrelada ao desejo de auto/re/conhecimento. Assim, a epígrafe de Oswald de Andrade – "que a poesia é a descoberta/das coisas que eu nunca vi" – que introduz *Segunda Classe*, ganha tonalidade política em contexto de repressão. Diante de re-descobertas tão difíceis, os estranhamentos frutificam: o conhecimento pátrio abalado reflete nas contradições do sujeito lírico de *Beijo na Boca.* Vejam como, em sua trajetória, o sujeito lírico revela os percalços do poeta. N'*A Palavra Cerzida* (1967) e em *Grupo Escolar* (1974), opera em expansão: é múltiplo, aparece debulhado em versos de temas variados. Aliás, a diversidade estilística, que não aparecia no livro inaugural, consolida-se em 1974. A partir de *Beijo na Boca*, no entanto, parece que o sujeito surge estilhaçado, reduzido à compressão formal. É como se houvesse uma tendência ao desbaste – dos poemas, cada vez mais concisos, da voz lírica – que passará a nortear sua identidade artística, a partir de 1975. Assim, torna-se "conciso, econômico, ponderado", refinando sua "busca de essencialidade". (BRITO, 1997, p.247).

---

[55] Cf. *Não quero prosa*, sobretudo, o ensaio "Atualidade de Mário de Andrade", p. 154-172.

[56] Trova ou quadrinha: menor composição poética da língua portuguesa, formada por quatro versos, cada um com sete sílabas poéticas. Alguns poemas do primeiro livro parecem trovas expandidas, pois apresentam versos formados por quartetos, alguns deles, heptassílabos.

A epígrafe – “sou um tupi tangendo um alaúde” – dentro da produção de Mário de Andrade sintetizaria o espírito macunaímico, introduzindo a questão da identidade nacional. A idéia do herói sem nenhum caráter é interessante para pensarmos a produção de Cacaso em relação ao “poemão” da década de setenta. Esse herói não possui nenhum caráter em particular, porém, ao mesmo tempo, tem todos os caracteres possíveis. Esta especificidade de Macunaíma faz lembrar certa astúcia homérica de Ulisses quando encontra o ciclope Polifemo. Para salvar a própria pele, apresenta-se ao monstro como certo Ninguém, que pode ser todo mundo. A *Odisséia* narra as aventuras de um herói com saudades da pátria, resistente ao sofrimento e configura o paradigma da busca e da errância humana.

Deslocando este raciocínio para a curta odisséia de Cacaso, sua experimentação criativa, que redunda em multiplicidade fecunda, também é procedimento estratégico. Seu duplo alcance serve a dois propósitos distintos: identificar e “desidentificar”. Assim, sua trajetória poética apresenta afinidades com o “poemão”, consolidando tendências grupais e, ao mesmo tempo, dele se afasta em razão da sistemática – e astuta – variação de comportamento estético.

A imagem antitética, sugerida pela epígrafe de *Beijo na Boca*, além de indicar certa filiação de Cacaso à tradição modernista, sinaliza a ironia como procedimento construtivo que sustenta o livro. [57] A ironia é a “forma do paradoxo”, pois engendra a “alternância de dois pensamentos conflitantes”. (SCHLEGEL, 1997, p.66, 28). Ao se apropriar de certa doxa, Cacaso funda seu paradoxo poético. Além do mote amoroso, o diferencial deste livro de 1975 é a expressividade contrariada em seu máximo grau, facilitada pelo dispositivo irônico. Com *Beijo na Boca* a “consciência” poética ficará cada vez mais “desencantada e crítica”. (BRITO, 1997, p.87). Nele, através de sua política da linguagem, Cacaso funda uma poética que vale, sobretudo, como re-conhecimento. Nesse sentido, os impasses constitutivos, ao serem configurados esteticamente, funcionam como análogo histórico. *Beijo na Boca*, que já foi considerado a “educação sentimental

[57] Cf. a leitura de Gilda de Mello e Souza (1979) sobre estes versos – “sou um tupi tangendo um alaúde” – de Mário de Andrade, acentuando sua dimensão irônica.

de sua geração", é retrato calado do Brasil de setenta, pelo viés amoroso. (ALVIM, 1982, p.05). Estamos, portanto, diante de uma lírica des-amorosa, frustrada, repleta de "envolvi(mentos)" e "des-envolvi(mentos)", de "amor(es) que não d(ão) certo". (2002 [1975], p.116, 119).

À primeira vista, *Beijo na Boca* é recheado de poemas de amor. À segunda visada, entretanto, começamos a perceber que o livro oculta mais do que revela. Ou, deveríamos dizer, revela mais do que oculta? De qualquer forma, Cacaso parte desta tensão – espécie de artimanha construtiva – entre o velar e o revelar para sustentar uma lírica que, *pour cause*, traz para o cerne dos poemas – através da configuração do sujeito lírico – conflitos de difícil resolução. Sua pedagogia estética começa pela capa. O leitor precisa "morder" a "isca" para "ter acesso àquilo que as aparências não revelam". (BRITO, 1997, p.283). A "isca", no caso, é a capa do livro que seduz e dissimula as verdadeiras intenções do poeta. Cria-se, portanto, um abismo entre a intenção e o gesto, sugerindo a "inadequação entre aquilo que está sendo dito e o que se preten(de) dizer". (BRITO, 1997, p.284).

No entanto, o que "se preten(de) dizer"? Seria esta intenção da ordem do indizível, do intraduzível em palavras? E ainda: como "o que se pretend(e) dizer" se dá a ver no poema, concretizando a passagem da intenção ao ato? Se o que é da ordem do indizível também atinge a linguagem poética, pois ali está, a ponto de se deixar perceber, então, o indizível, embora *a priori* arredio à linguagem, não escapa à percepção. É certo: "o que se pretend(e) dizer" acaba sendo dito pelo poema. Dessa maneira, se o que se quer dizer parece interdito pelo que se pode dizer, a "linguagem conserva o indizível, dizendo-o, ou seja, colhendo-o na sua negatividade". (AGAMBEN, 2006, p.28). Por isso, ao manter o indizível no "próprio coração da palavra", a linguagem hospeda o silêncio. (AGAMBEN, 2006, p.28).

Uma das maneiras de sinalizar a permanência do indizível na linguagem e, ao mesmo tempo, operar a passagem da intenção ao ato é através da forma poética fragmentária. Se a forma é indissociável do que se diz, a eleição

do fragmento para dizer, além de reafirmar a precariedade de todo dizer, traz para a cena da escrita a ordem do não dito. O fragmento convoca ainda a idéia do *work in progress* que, à maneira da "vontade hermenêutica subversiva e inconclusiva", deixa entrever certo "pudor do definitivo", certo "temor da conclusão". (BARRENTO, 1999, p.11). Tal "pudor do definitivo" se aplica tanto à trajetória poética de Cacaso – que reconhece: "está tudo por se inventar" – como também aos poemas, aos livros, que são partes de um "poemão". (BRITO, 1997, p.91).

Ademais, ao introduzir o conteúdo aos poucos e em frações, a forma fragmentária reafirma a incompletude da experiência e a falta de transparência do conhecimento. Logo, além de problematizar o conceito de verdade, este tipo de construção estética acaba inaugurando, no cerne dos poemas, uma espécie de crise da verdade. Crise que rebate na instabilidade do sujeito lírico, dividido entre sucessivos estranhamentos, com problemas de identidade e de identificação com e de seus amores, namoradas. Amores e namoradas que, diga-se de passagem, sintomaticamente não são nomeados. Essa constatação, por si só, já seria impeditiva para a concretização do amor, pois se "só existe amor por um nome", é imprescindível que esse nome seja explicitado, "pronunciado". (LACAN, 2005, p.366). Assim sendo, embora se proponha amorosamente – mediante sua temática – esta lírica só faz alegorizar ausências, através da "falta de quem nos olhe", "daquele amor que nunca tive". (BRITO, 2002 [1974], p.161, [1975], p.132). Se, por um lado, ela sinaliza a lacuna constitutiva do sujeito, por outro, enfatiza a onipresença da ausência no cerne dos poemas. De certa forma, o sujeito só pode ser à medida que não é, isto é, à medida que existe enquanto desejo, enquanto ser em falta, enquanto falta a ser. Esta consciência da carência, esta explicitação da falta que constitui a subjetividade deste sujeito lírico, não é nada reconfortante. Pelo contrário, seu reconhecimento conduz à angustiante sensação de estranhamento.

A configuração cindida do sujeito lírico seria, portanto, a outra maneira de sinalizar o indizível na linguagem, realizando a passagem da intenção ao ato. Dividido entre seus "dois amores" e com o "coração em frangalhos", este sujeito –

“parte” que se “reparte” – sofre com a dificuldade, impossibilidade até de afirmar sua subjetividade. (BRITO, 2002 [1975], p.117, 118). Se esta dificuldade repercute na desarticulação do discurso, também conduz, no limite, à própria decomposição subjetiva do ser em “suave dispersão na inexistência”. (BRITO, 2002 [1975], p.134). Por isso, não causa espanto perceber que, à medida que avançamos na leitura de *Beijo na Boca*, presenciamos o estiolamento do sujeito lírico. Os conflitos internos que experimenta são tantos e tamanhos – seja em relação às expectativas do outro, figurado pelas namoradas e ex-namoradas – seja em relação a si próprio – “já não recordo meu nome” – que só poderiam conduzir à radical dissociação de sua subjetividade. (BRITO, 2002 [1975], p.134). “Não recordar” o próprio “nome” significa não mais saber quem é, pois se o nome identifica, sua ausência expõe a alienação que reifica e desumaniza, além de sinalizar certa amnésia sintomática, em consonância com a violência conjuntural.

Se esta amnésia, na verdade, não é bem uma amnésia, isto é, não consiste em um total esquecimento ou apagamento da memória, dado que o sujeito insiste em afirmar e confirmar, ainda que pela ausência, sua certeza, sua falta de nome, a violência, por outro lado, é evidente. Nesse ponto, perpassado pela experiência da dor, este sujeito estilhaçado, ao revelar seus traumas mais radicais também expõe as dores de um “país traumatizado”, cuja história, desde o período da colonização, tem sido marcada pela “injustiça” e pela “iniqüidade”. (RIBEIRO, 1999, p.10-11). De fato, enquanto este sujeito lírico que, sublinhamos, fala no plural, for incapaz de elaborar suas dores, estará fadado à sua compulsão repetitiva. Assim, observar o que se repete em *Beijo na Boca* é uma das maneiras de descobrir o que escapa à representação. Escapa e, paradoxalmente, está lá representado, dado que o sujeito poético insiste em falar sobre o interdito.

Partindo deste pressuposto, poderíamos pensar que a linguagem poética guarda um segredo ou “está cifrada”. Logo, este segredo precisa ser “decifr(ado)”, vindo à tona no encontro com outra subjetividade leitora. (BRITO, 1997, p.284). Do segredo, na verdade, só temos os resquícios, pois ele é, por definição, da ordem do interdito. No entanto, se a “linguagem pode perfeitamente

nomear aquilo de que não pode falar", então, este segredo pode ser compartilhado. (AGAMBEN, 1999, p.104). A operação de leitura, por sua vez, menos do que se contentar em acolher a "aparência", aceitando o "jogo de representações", pode contribuir para problematizar este "jogo" e "colocar em palavras o inominável". (SCHLEGEL, 1997, p.61; ABRAHAM; TÖROK, 1995, p.239). Nesse sentido, a leitura pode resgatar e reafirmar sua dimensão ética, à medida que colabora para explicitar a violência inerente ao inominável. Quando as "cicatrizes" não podem ser "transfer(idas)", ficamos impossibilitados de sentir na própria pele as marcas do sofrimento alheio. (BRITO, 2002 [1975], p.133). No entanto, ainda podemos escutar e testemunhar a violência da história através da dor que perpassa este sujeito lírico. Assim, os poemas, à semelhança de uma "casca", ainda que fiquem "marcad(os) por aquilo que el(es) abriga(m), aquilo que é ocultado por el(es) nel(es) se revela". (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p.192).

Neste ponto, gostaríamos de retomar a idéia de segredo, a partir do ponto de vista da psicanálise, lembrando que ela pode nos auxiliar, pois um de seus maiores temas é a "oposição entre o aparente e o escondido, o manifesto e o latente, os disfarces e o desejo". (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p.238). É importante entender que a "realidade metapsicológica" do segredo não se dissocia da "realidade do mundo exterior", tanto que a "negação" daquela implica na "recusa" desta. (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p.237-8). Nesta perspectiva, se a "realidade" é sempre "realidade a escamotear", ela é o próprio "lugar em que o segredo está escondido". (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p.237). Assim sendo, o segredo abriga o que é "recusado, mascarado, denegado". (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p.237). Posto de outra forma: o segredo encerra o recalcado que se revela nas palavras como sintoma. Nesse sentido, podemos pensar que os poemas de *Beijo na Boca* são sintomáticos, à medida que abrigam o segredo de uma "realidade" que "nasce pela exigência de permanecer escondida". (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p.238). É como se "as palavras do sujeito" tivessem sido "atingidas por uma catástrofe que as pôs fora de circuito", tornando-as indizíveis. (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p.238). Por outro lado, quando o sujeito lírico enuncia nos poemas seus "neo-românticos

segredos", deles se liberta. (BRITO, 2002 [1975], p.122). Desse modo, a escrita pode ser encarada como um esforço terapêutico, capaz de conduzir à elaboração, à assimilação do "que não cabe nas palavras". (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p.239). É aí, neste ponto, que o "indizível" muda de signo, tornando-se "desejo recalcado" de "não dizer" e se diz, se enuncia através de seus "desvios", de "suas mil maneiras de se simbolizar". (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p.242).

A idéia de catástrofe, há pouco mencionada, está relacionada à questão da representação, à medida que a problematiza. Catástrofe deriva do grego e, em sentido literal, quer dizer "virada para baixo", podendo também significar "desabamento ou desastre". Sua definição remete a "um evento que provoca um trauma, um "ferimento". (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p.08). O conceito de trauma, do ponto de vista da psicanálise freudiana, remete a acontecimentos que não podem ser assimilados enquanto ocorrem e, tampouco, posteriormente, a não ser de modo precário. Por não terem sido inteiramente elaborados, estes acontecimentos tendem a retornar, de forma insistente, através de sua repetição compulsiva. Vejamos o poema de abertura de *Beijo na Boca*, observando o que pode ser dito pelo sujeito ferido:

> E COM VOCÊS A MODERNIDADE
>
> Meu verso é profundamente romântico.
> Choram cavaquinhos luares se derramam e vai
> por aí a longa sombra de rumores e ciganos.
>
> Ai que saudade que tenho de meus negros verdes anos!
>
> (BRITO, 2002 [1975], p.113)

Salta à vista a relação dissonante estabelecida entre o título do poema e seu conteúdo, de apenas quatro versos. Este procedimento criativo – promover incongruências – é próprio a Cacaso e aparece, embora em menor freqüência, no

livro anterior: *Grupo Escolar*. Clara de Andrade Alvim, no posfácio à primeira edição de *Beijo na Boca*, observara que nele "não há afirmação que se fixe como a derradeira: dos títulos ao último verso, instaura-se um movimento de contínuo desmentir-se, e parece que a grande luta se trava entre o fazer e o não fazer o poema, entre o destruir e o resistir à destruição da sinceridade ou da seriedade – de conteúdo e de expressão". (2000, p.59).

De fato, *Beijo na Boca* é construído *sub specie ironiae*, recurso eficiente para promover conflitos e contradições em versos. Através da ironia, o que é posto contradiz o que é pressuposto, acentuando o contraste entre aparência estética e essência poética. O leitor, por sua vez, diante de falsas impressões, oriundas de versos muito dissimulados, precisa entrar na dança instável dos significados. Ou, antes, deve captar a "verdadeira" intenção do poeta para, assim, poder descobrir ou reconhecer algum sentido outro, diferente, inverso até, daquele que aparece à primeira vista. *Beijo na Boca* é, portanto, livro de segundas intenções, ou antes, de intenções, aparentemente, "não formuladas". (BRITO, 1997, p.218).

Neste embate de intenções discordantes, a ironia – enquanto estratégia lingüística desviante – amplifica a tensão entre o dito e o não dito/desdito, revelando sua força crítica e seu alcance poético e político. Afirma ao revés, o não dito/desdito pelo dito, criando mal-entendidos que, acumulados no decorrer do livro, ampliam suas possibilidades semânticas. Em suma: Cacaso aproveita-se dos deslocamentos promovidos pela ironia para criar instabilidades semânticas, fazendo os sentidos deslizarem, ampliando as incertezas. Utiliza a ironia não só para acentuar os contrastes, criando incongruências, mas também com efeito zombeteiro. Em sentido figurado, zombar significa escapar por meio de artimanhas, burlar. Logo, o deslocamento temporal, sugerido no primeiro verso do poema acima, só faz contrariar as intenções anunciadas pelo título. Atentem para o efeito irônico decorrente da utilização do advérbio "profundamente". Na tensão entre o que é prometido – "a modernidade" – e o que aparece no corpo do poema – "versos profundamente romântico(s)" – os sentidos vacilam. Será o caso de questionarmos se apenas o primeiro verso é "profundamente romântico", e os

demais modernos? Pois “meu verso” pode referir-se tanto ao primeiro verso do poema, como aos demais que o compõem. Em sentido extensivo, pode remeter também à composição literária, à poesia. Esta indeterminação, provocada pelo desvio semântico, redunda na estratégica tentativa de despiste, através da confusão contextual. Moderno ou romântico? Como ficamos?

Quanto à cena do poema acima, estes versos modernos sugerem uma atmosfera aparentemente romântica, seja através da presença da noite ou da utilização da prosopopéia – “Choram cavaquinhos luares se derramam” – como recurso estilístico. Em outras palavras: o estado d´alma do sujeito lírico é correlato à configuração da paisagem, pois interioridade e exterioridade se confundem, como num “Jogo de Reflexos”. A atmosfera sombria é sinalizada pelos “luares” que, se mantida a ambigüidade do verbo derramar, podem tanto verter lágrimas, quanto estarem tomados de paixão ou dispersos, espalhados. A idéia de que os “luares” testemunham pessoas que foram postas em debandada também cabe dentro do significado do verbo derramar. Quanto à natureza – sugerida pela presença destes “luares” – menos do que *locus amoenus*, refúgio edênico à maneira romântica, figura como *locus horribilis*, incapaz de confortar o sujeito lírico. Aliás, à medida que o livro avança, vamos percebendo que o cenário sombrio, traumático, responde pela desarticulação do poema, do sujeito, clivado em “part(es)” que se “repart(em). (BRITO, 2000, p.22). Se o poeta romântico era o vate, o decifrador da natureza *par excellence*, ao poeta moderno, atado à sua trágica existência, resta a constatação de que nada há a decifrar, pois o “enigma” não é “mais que aparência” e “refere-se apenas à linguagem e à(s) sua(s) ambigüidade(s)” ou maneiras de simbolizar. (AGAMBEN, 1999, p.106).

Novamente a indeterminação gera ambigüidades semânticas produtivas do ponto de vista poético. Por quem “choram” os “cavaquinhos” quando emitem sons plangentes? Por quem os “luares se derramam”, manifestando efusivamente seus sentimentos? O profundo sentimento de tristeza – sugerido pela escolha dos verbos líquidos chorar e derramar – leva a crer que o sujeito lírico suspire de dor, não de amor. “A longa sombra de rumores e ciganos” traz a questão do exílio para

o cerne do poema. “Os “negros verdes anos”, se podem remeter à infância, também recolocam o poema no contexto de produção, através da visada irônica que anula o deslocamento temporal, sugerido no primeiro verso. O último verso é parodiado do poema “Meus Oito Anos” de Casimiro de Abreu: “Oh! que saudades que eu tenho (...)”. [58]

A interjeição, recurso estilístico bastante comum entre os poetas da segunda geração romântica, é aproveitada por Cacaso. No entanto, vejam sua artimanha ao trocar a interjeição, substituindo o “oh!” pelo “ai” desgostoso. Do “oh” para o “ai” confirma-se a dor, o sofrimento, o desespero, ao invés da surpresa. O que era “aurora” da “vida”, “infância querida”, nostalgia feliz no poeta das primaveras, ganha nova floração em Cacaso. “Saudade”: sentimento melancólico de incompletude, mobilizado pela memória, relacionado à ausência de alguém ou de algo, ao afastamento de um lugar, à falta de determinadas experiências consideradas agradáveis. Logo, a “saudade” dos “negros verdes anos” ganha conotação irônica quando referida ao presente da enunciação. Não há deslocamento temporal, portanto, a “saudade” não se justifica. Ademais, os “negros verdes anos” remetem a um percurso poético repleto, desde seu início, de percalços. Atentem para o duplo espaçamento, antes do último verso, confirmando a ironia que viria a seguir. Pois é certo: a ironia representa uma interrupção, uma pausa no pensamento, um momento de reflexão e de inflexão. É como se o poeta pusesse seus versos em perspectiva e tomasse fôlego para arrematá-los. Arrematar, no caso, significa encontrar sentido, não concluir: é força de expressão. Quando os versos permanecem em aberto, como muitos de *Beijo na Boca*, a

[58] As primeiras estrofes são: “Oh! que saudades que eu tenho/ Da aurora da minha vida,/ Da minha infância querida/ Que os anos não trazem mais!” Este poema aparece em seu único livro, *As Primaveras* (1859), que contou com recursos paternos para publicação. Casimiro de Abreu pertence à segunda geração romântica, marcada pelo extremo subjetivismo à maneira de Byron e Musset, e composta por poetas adolescentes, mortos precocemente, como Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e Laurindo Rabelo. Segundo Bosi (1994), Abreu foi muito popular por ter operado uma “descida de tom” em relação aos poetas de sua geração. Em sua opinião, o que o “singulariza” é seu “modo de compor”, que “remonta seu modo de conhecer a realidade na linguagem e pela linguagem”. (p.115-6). No entanto, o “modo de compor” não singularizaria todos os poetas?

ausência de conclusão prolonga a instabilidade semântica, as incertezas. A ironia é forma de exposição de um conflito, pois permite a inversão de tudo ao seu contrário, desestabilizando qualquer ancoragem, qualquer linguagem segura. Ao problematizar a representação, expressa a consciência dilacerada de um sujeito lírico dissolvido em pura negatividade, incapaz de fixar sua identidade, pois impossibilitado de significar a experiência dos "negros verdes anos" em sua totalidade.

Do Romantismo Cacaso teria herdado, além da "transfusão do coletivo no individual", uma concepção de palavra poética "que (se) vê e (se) considera, essencialmente, mediação e insuficiência". (ADORNO, 2003, p.77, BRITO, 1997, p.163). E também o espírito irônico e seus desdobramentos, que geram dificuldades tais como: (i) a impossibilidade do relato da realidade – decorrente não só da experiência traumática, mas também do descompasso entre aparência e essência, teoria e prática, discurso e ação: "meu amor diz que me ama/ mas jamais me dá um beijo". (2002 [1975], p.115); (ii) a disseminação da dúvida e da incerteza, impeditiva para o estabelecimento de sentidos definitivos: "como pode o meu amor sendo um só/ ser tão dividido?", "daquele amor que nunca tive tenho/ saudade ou esperança?" (2002 [1975], p.116, 132).

A cisão do sujeito lírico – âmago de todas as contradições – reflete em ausente de-cisão, além de desvelar uma situação que ultrapassa o âmbito individual. Esse sujeito fraturado – "parte" "que se reparte" – é falta que não ama. (2002 [1975], p.118). Em *Beijo na Boca* não há lugar para idealizações de qualquer espécie. Estamos diante de um sujeito lírico "rejeitado", às voltas com "o amor que não dá certo", a se alimentar – "contra o tempo" – da memória dos "ecos daquele amor", impossível de ser nomeado porque "o nome (dela) dançou". (2002 [1975], p.115, 116, 120, 117, 114).

A partir de certo momento do livro, começamos a desconfiar de que talvez o poeta não esteja, de fato, falando sobre suas "namorada(s)", "ex-namorada(s)" e "futuro(s) amor(es)". (2002 [1975], p.119, 115). A visada irônica gera tantas ambigüidades que é possível ler alguns poemas em chave

metalingüística ou alegórica. Em “Sina”, reclama: “o amor que não dá certo sempre está por/ perto”. Será que “o amor”, nesse caso, não significa também o verso, o poema, o país? (2002 [1975], p.116).

À primeira vista, o amor impossível e o desejo insatisfeito fazem o poema brotar da “tensão entre carência e querer”. (BRITO, 1997, p.248). Quando pensamos que o próximo poema resolverá o verso anterior, somos desenganados. A expectativa previamente armada será frustrada até o final do livro, sem final... Feliz? Sem final mesmo. Poetização de ausências, eis do que trata esse *Beijo na Boca*. A impossibilidade ubíqua é antes, impossibilidade de realização da obra que, estilhaçada em poemas-fragmentos, permanece inconclusa.

O “tombo”, se pode até remeter à falácia da idealização amorosa, sinaliza, sobretudo, o desencanto – e o desencontro do canto – do poeta moderno, sem aura, nem auréola:

ESTILOS TROCADOS

Meu futuro amor passeia – literalmente – nos
píncaros daquela nuvem.
Mas na hora de levar o tombo adivinha quem cai.

(BRITO, 2002 [1975], p.115)

Como se percebe, embora esse sujeito eleve sua musa – “futuro amor” – às alturas, de forma bastante idealizada, suas projeções têm vida curta: não sobrevivem ao terceiro verso. A falta de perspectiva quanto ao “futuro amor” sugere que o poeta esteja paralisado em “Ciclo Vicioso”. Os “estilos” aparecem “trocados” porque as “intenções” do poeta são “sempre contrariadas”. (2002 [1975], p.130).

Assim, essa “configuração lírica” ancorada em contradições, só faz “expressa(r)”, de forma muito “subjetiva”, “um antagonismo social”. (ADORNO, 2003, p.76). O princípio da contradição, por sua vez, funda um paradoxo chamado

double bind: imperativo quanto à necessidade do fazer poético, mas também indicativo de uma impossibilidade fundadora. O espelhamento recíproco entre o sentimento individual e os conflitos sociais pode ser depreendido dos próximos poemas:

QUEM DE DENTRO DE SI NÃO SAI
VAI MORRER SEM AMAR NINGUÉM

A parte perguntou para a parte qual delas
é menos parte da parte que se descarte.
Pois pasmem: a parte respondeu para a parte
que a parte que é mais – ou menos – parte
é aquela que se
reparte

(BRITO, 2002 [1975], p.118)

ESTÁGIO DO ESPELHO

Ah os olhos que me viam!
Como eu era belo e gentil a certos olhos que me viam!
Agora, diante de mim mesmo,
não suporto esta coisa horrenda que brota
de minhas macias faces, que morre e nasce.

Nos olhos de quem terei perdido a minha face?

(BRITO, 2002 [1975], p.121)

O título do primeiro poema é um trecho da canção "Berimbau", de Baden Powell e Vinícius de Moraes: "quem é homem de bem/ não trai!/ o amor que lhe quer/ seu bem!/ quem diz muito que vai/ não vai!/ assim como não vai/ não vem!..." O poema pode ser entendido, em perspectiva metalingüística, como reflexão entre as partes – poemas, versos, livros – e o todo – geração, remetendo ao sentido do "poemão". Dentro dele, não há "parte que se descarte", pois a força da soma das partes está na experiência "reparti(da)" pela palavra coletiva. Nesse

caso, “a parte” é “mais parte” quando “se reparte”. Paradoxalmente, na repartição, a “parte” torna-se “menos parte”, pois é “parte da parte”. Nesse ponto, a “parte da parte”, ou o verso mínimo, o poema, contém a “parte” maior, livro ou produção geracional. A forma dos poemas reafirma ser “parte” “repart(ida)” quando tende ao fragmento, convocando outras “parte(s)” para o diálogo ou completude semântica. Em outras palavras: a força da forma-fragmento que molda os poemas está no “poder de revelar”, no “detalhe”, uma fisionomia que pode ser própria ao todo. (BRITO, 1997, p.300). Logo, *Beijo na Boca* não é uma “coleção de poemas acabados em si, mas a expressão integrada de uma atitude que necessita de todos eles para se manifestar plenamente”. (BRITO, 1997, p.96).

No entanto, diante da impossibilidade de apreensão integral da realidade e de seus sentidos, a consciência, já contrariada e crítica, devido à ironia, torna-se dilacerada, o que conduz ao lacaniano “Estágio do Espelho”. O texto homônimo de Lacan aborda a questão da formação da identidade, que começa a se consolidar por volta dos seis meses, com a descoberta do espelho. Em seu estágio mais arcaico, o *infans*, destituído de linguagem e de identidade, não consegue identificar-se com a alteridade e operar a passagem para o social. Mediada pelo espelho, a transformação ocorre quando há identificação, ou seja, quando o sujeito assume sua imagem. No caso do poema, “os olhos que me viam” podem ser tanto os da mãe quanto os do sujeito – diante do espelho – ou, ainda, os olhos da amada, em consonância com a temática amorosa do livro. O fato é que esses “olhos” que garantiam o reconhecimento ou a identidade do sujeito lírico não mais existem. Vejam que os verbos estão conjugados no pretérito imperfeito: “viam”, “era”, indicando, no passado, uma ação em processo de realização ou concebida como não concluída. A ausência da alteridade perturba a identidade do sujeito lírico que não se reconhece, pois tem “esta coisa horrenda que brota” em suas “faces”. A falta de referências e de identidade conduz, portanto, ao estranhamento da realidade. O desconhecimento é generalizado, pois o poeta não se reconhece em lugar nenhum: nem no espelho, nem em olhos alheios, tampouco na linguagem. É como se estivesse destituído de qualquer

subjetividade e regredido ao estágio primordial do *infans*, daquele que não fala. O último verso parodia o poema "Retrato", de Cecília Meireles: "em que espelho ficou perdida a minha face"? Se ela andava às voltas com a dificuldade de reconhecimento, oriunda do envelhecimento, em Cacaso a questão é outra. A perda da "face", da identidade, estilhaça o espelho que deveria servir ao reconhecimento, conduzindo o sujeito ao estágio primitivo. Ou, antes, ao "Jogo de Reflexos" que confirma a interdição do dizer:

JOGO DE REFLEXOS

Como o espaço nega ao pássaro a abertura do vôo
como o pássaro nega a si mesmo os espaços
ai meu amor! assim dizes não como uma criança
nega à outra o consentimento em brincar
e agora indago e cravo aos anjos medusados:
dizei: nem somos amigos nem somos amados?

(BRITO, 2002 [1975], p.121)

No "Estágio do Espelho" a superação ou passagem do estado de *infans* para a linguagem está interditada, devido à ausência de identidade e de identificação, tonando o espelho inoperante para os reflexos. Em "Jogo de Reflexos", os versos encarnam sua impossibilidade. Funcionam como espelho, a refletir a imagem da realidade ao/de revés, através da decantada metáfora do "pássaro", agora sem "abertura do vôo". A imagem do "pássaro"-poeta que "nega a si mesmo os espaços" poderia ser lida na chave da introjeção da censura. Vejam a reafirmação da recusa e da negação através do verbo "negar" e do advérbio "não". Este verbo aparece em três versos distintos, de um total de seis. Se a atmosfera de época é revelada nos dois versos iniciais, nos seguintes reverbera no universo amoroso, que também entra no "jogo", pois é "reflexo". Ao que parece, neste poema a visada alegórica, a reflexão meta-poética e a lírica amorosa estão confundidas na indeterminação semântica que sugere interdição generalizada. Há momentos especialmente ambíguos no poema, em que é

possível fazer pausas distintas, provocando os sentidos. Vejam o terceiro verso que pode ser lido: “assim dizes não”, enfatizando a negatividade. “Como uma criança”, “dizes não”. Ou ainda: “assim dizes/ não como uma criança”, ou seja, diferentemente de uma “criança”. “Assim dizes”, sem complemento, ainda pode afirmar o dizer, em detrimento do “não”. A dicção metalingüística ganha força quando o “não” que “nega” o “consentimento em brincar”, sinaliza os “problemas de nomenclatura” ou a interdição da linguagem. O uso afetivo do pronome de tratamento tu, enfatiza a atmosfera amorosa deste poema sinuoso, cujo “amor” permanece insuspeito. Amor amada, amor linguagem? A dificuldade em dizer, em re-(a)presentar, é validada pelo jogo da linguagem que funciona como reflexo de uma experiência poético-existencial problemática. O poema é uma “quebra do silêncio”, mas também uma “forma do poeta silenciar”. (BRITO, 1997, p.247). Portanto, a linguagem, como o amor, revela-se em

ESTILHAÇO

não me procure mais
não relembre
cada um sofre pra seu
lado

(BRITO, 2002 [1975], p.127)

A forma fragmentária reafirma as impossibilidades, em tom menor, acentuado pelo diminutivo:

RÉ MENOR

fazendo versinho
querendo carinho

(BRITO, 2002 [1975], p.126)

Quando os sentidos já estão confundidos pelo “Jogo de Reflexos”, pelo “Estágio do Espelho”, pelos “Primeiros Sinais de Terra”, o poeta recupera a dicção metalingüística, através da lírica amorosa, para reafirmar sua poética em “Ré

Menor”: insinuada ao revés, de revés, de marcha à ré, para não ser ré. Em meio ao “Estilhaço” explode a interdição da lembrança. O verso irônico e categórico não deixa margem a dúvida: “não relembre”, enfatizando a interdição da memória sob a desculpa de que “cada um” “sofr(a)” sozinho. Consciente de que o “amor”, o poema, a linguagem “têm” “mais perigo” quando são “sincero(s)”, o poeta segue fingindo:

> FALANDO SÉRIO
>
> Outro amor? Não caio mais.
>
> (BRITO, 2002 [1975], p.127)

Beijo na Boca aparece em “hora de dizer verdades”, pois o “presente” era “urgente” e o “futuro”, “sombrio”. Hora de “mostrar que a vida continua”, apesar da “situação paralisante e castradora da liberdade”. (BRITO, 1997, p.91, 286). Será que o poeta fala a sério? “Outro” poema? “Não caio mais”? Porém, continua no próximo verso, no próximo livro. Quando a “identidade” está “cindida”, o “amor” é “enganoso”, os “valores”, inclusive os estéticos, “carecem de credibilidade”, os poemas resolvem a não-resolução semântica – que é adiada para o próximo verso – pela resolução construtiva. (BRITO, 1997, p.91). Através do recurso irônico, os sentidos derrapam, enfatizando sua instabilidade e as incertezas, confirmadas pelos “estilos trocados”. Ao fundar uma poética que não chama as coisas pelos nomes, que não dá “nome aos bois”, Cacaso problematiza a representação estética. Pois é certo: os “bois” “nunca (...) estiveram com os nomes tão impróprios e trocados”. (BRITO, 1997, p.228). Assim como os “nomes” estão “trocados”, os “relógios” não “marcam a mesma hora”. (BRITO, 1997, p.228). O “encontro” é “desmarcado”, os “problemas de nomenclatura” acumulam-se conduzindo ao extremo, à paralisia semântica. Ademais, o “relógio quebrado” do poeta não consegue “parar na hora certa”, só “fora de hora”, pois o “Ciclo” é “Vicioso”.

(BRITO, 2002 [1978], p.51,68). Desse modo, o descompasso entre aparência e essência, entre expressão e ato, enfatiza o “Xis” do poema, pois

LÁ EM CASA É ASSIM

meu amor diz que me ama
mas jamais me dá um beijo

pra continuar rejeitado assim
prefiro viajar para a Europa

(BRITO, 2002 [1975], p.115)

PROBLEMAS DE NOMENCLATURA

Rememoro com resignado e fervoroso amor
a primeira namorada.
Mas o nome dela dançou.

(BRITO, 2002 [1975], p.114)

Nos próximos poemas, o léxico amoroso é artifício estético, pois todos permitem leitura metalingüística. Os títulos parecem dizer mais do que os versos, sinalizando

AS VACAS MAGRAS

é porque entrei demais na sua intimidade que
estou fora dela agora

o excesso de amor nos separou

(BRITO, 2002 [1975], p.125)

PROPRIEDADE PRIVADA

meu bem que
pena seu
silêncio
assim ninguém saberá
– nem eu – deste amor enfezado e
doce

que você me
tem

(BRITO, 2002 [1975], p.128)

ENCONTRO DESMARCADO

admiro muito meu amor
porque sempre está por perto de si mesma e
longe de mim e eu tenho
andado muito longe de mim e perto de si mesma

(BRITO, 2002 [1975], p.128)

CAPA E ESPADA

meu amor sentindo-se incapaz de ser amada
levanta herméticos escudos e duendes a qualquer
dádiva
que de mim – ai de mim! – possa brotar

nada mais ameaçador que os olhos do amor

(BRITO, 2002 [1975], p.129)

O XIS DO PROBLEMA

é muito triste que nossas intenções sejam
sempre contrariadas
você me compreende, meu amor?

(BRITO, 2002 [1975], p.130)

AOS PÉS! DA MUSA

o meu amor e eu passamos a
sensação um para o outro de que
ainda somos crianças adoráveis cheias
de gozo e neo-românticos segredos

e assim voam verdes anos

(BRITO, 2002 [1975], p.122)

DE ALMANAQUE

Como pode o meu amor sendo um só
ser tão dividido?

(BRITO, 2002 [1975], p.116)

SINA

o amor que não dá certo sempre está por
perto

(BRITO, 2002 [1975], p.116)

Se o tempo é de “vacas magras”, antes de elas ou os poemas irem para o brejo, é preciso enfrentar a “Sina” dos amores “de almanaque”: superficiais, imperfeitos. No entanto, como o “encontro é desmarcado” e o poema tem lá seu “xis”, o poeta arma-se de “capa e espada” para declarar-se “aos pés” da “musa”, poesia. As aventuras de espadachim, ou antes, de linguagem revelam um sujeito poético irônico, que procura um “ponto de vista fora de si através da reflexão” ou da visada metalingüística, para “superar”, no nível da aparência estética, “a fenda” aberta entre “seu eu” e o “mundo”. Essa fenda intransponível, tal como a que orienta a linguagem, leva este sujeito poético – cuja “capacidade de ação” foi interditada pela consciência – a “voltar-(se)” menos “sobre si mesmo” e, mais, sobre a linguagem. (SZONDI, 1975, p.38). Através dela, constata que a “realidade” aparece à consciência como “forma incompleta que incomoda e constrange”. A

este sujeito “dividido” – como seu “amor” “de almanaque” – resta apenas a certeza de que a “realidade” ou o “presente” “não corresponde à idéia”. (KIERKEGAARD, 2005, p.226). Assim, desta consciência desencantada e lúcida, só poderia derivar tal lírica desilusão. “Aos pés” da metalinguagem, a ela rendido, o poeta afirma, para acertar, uma dicção que “não dá certo”. Repleta de “segredos”, de “intenções” “sempre contrariadas”, de “herméticos escudos” esta poética defende-se como pode, através da linguagem irônica, de “encontros desmarcados”. Vejam a ironia dos títulos que afirmam o que não pode ser dito, quase sempre em contradição ao que vai anunciado de antemão. Em “Propriedade Privada”, o poema afirma “o que ninguém saberá” pelo “silêncio” revelador. Se *Beijo na Boca* gira em torno da indeterminação do “amor”, parece rodar em

CICLO VICIOSO

minha namorada sempre sonha que namora
seu namorado antigo minha ex-namorada
sempre sonha que me namora e eu, desconfiado,
tenho feito tudo para não sonhar....

(BRITO, 2002 [1975], p.119)

Aqui, Cacaso recupera a idéia da “Quadrilha” de Drummond para acentuar os “desencontros” afetivos e da linguagem, sinalizando que a dança não avança, pois tende ao “Ciclo Vicioso”. Afinal, esta poética é “dente por dente”, isto é, responde na mesma medida da ofensa:

DENTE POR DENTE

meu amor
por aqui tem se ido continuo
o mesmo e você
já
continua a mesma?
apesar
de tudo
demônio te
amo

(BRITO, 2002 [1975], p.127)

O poema é estruturado em forma de notícia, sendo que o advérbio “já” teria valor de “ainda”. “Por aqui tem se ido continuo o mesmo” confirma que o “Ciclo” é mesmo “Vicioso”. Este “apesar” faz ressoar um outro samba. “Apesar de tudo”, “apesar de você”:

SINISTROS RESÍDUOS DE UM SAMBA

não chore meu amor não chore
que amanhã não será outro dia

(BRITO, 2002 [1975], p.131)

O último verso deste poema é decalcado da canção “Apesar de Você”, de Chico Buarque. Apesar da censura, a esperança desponta na letra do samba: “amanhã há de ser outro dia”. Em Cacaso, no entanto, o futuro é sombrio: “amanhã não será outro dia”. O consolo – “não chore meu amor não chore” – perde efeito diante da perda de perspectiva. Em versos de “Ex (1)”, o sujeito poético revela: “quando penso no futuro me transformo/ no passado de minha ex-namorada”. (BRITO, 2002 [1975], p.123). A triste constatação de que não adianta “sonhar” valida o que viemos chamando de melancolia do futuro. A consciência está cindida e o poema, como o corpo, fraturado: “uma clarineta inconsolável distribui/ minhas vísceras como gomos ao luar”. (BRITO, 2002 [1975], p.123). A forma-fragmento reafirma as fraturas subjetivas e coletivas, aliada à ausência de ponto final; que pode até sugerir certo essencial não acabamento, convocando soluções em aberto, aumentando as incertezas. Vejam a dúvida figurada em

CARTESIANA

daquele amor que nunca tive tenho
saudade ou esperança?

(BRITO, 2002 [1975], p.132)

Se o poema encena a autonomia da razão dubitativa, parece formular questões sem respostas. Nesse sentido, a suspensão semântica instaura uma espécie de dialética sem síntese ou sem superação, congelando a solução na irresolução:

> HORA DO RECREIO
>
> O coração em frangalhos o poeta é
> levado a optar entre dois amores.
>
> As duas não pode ser pois ambas não deixariam
> uma só é impossível pois há os olhos da outra
> e nenhuma é um verso que não é deste poema
>
> Por hoje basta. Amanhã volto a pensar neste problema.
>
> (BRITO, 2002 [1975], p.117)

A falta de opção, ou antes, sua dificuldade reverbera na manutenção de "dois amores", pois "nenhuma é um verso que não é deste poema". O "problema", não resolvido é adiado para um incerto "amanhã". Que "não será outro dia"? Para Clara de Andrade Alvim, em "Hora do Recreio" "figura a poética fundamental de *Beijo na Boca*: a da não escolha, face à impossibilidade de opção – entre dois amores, entre dois poemas". (2000, p.60). De certa forma, revela também o percurso de Cacaso, que oscila entre "dois amores": a linguagem política e a política da linguagem; entre a vontade de participar do "poemão" e a necessidade de "liberar a poesia" da "política". (BRITO, 1997, p.261). Se, em setenta, ainda não era possível liberar a "poesia" da "política", Cacaso refina, em *Beijo na Boca*, sua política da linguagem. Assim, recursos lingüísticos tais como a ironia, as cesuras, os insólitos *enjambements* vêm ao seu auxílio, gerando indeterminações semânticas, desestabilizando os sentidos, ampliando as possibilidades poéticas. Em sua trajetória, multifacetada, todos os versos, todos os estilos participam do "poema" compartilhando o "problema", dialogando com o "poemão". A visada

metalingüística, que também sustenta esta “Hora do Recreio” funciona como modo de distanciamento e de envolvimento: dissimulação das aparências. Apesar dos “negros verdes anos” e, *pour cause*, “as façanhas inenarráveis” são narradas, através dos volteios da linguagem. (BRITO, 2002 [1975], p.125). Volteios que anunciam que o poeta “foge do sufoco”, porém como o “sufoco está em todo lugar”, “torna-se nômade”, exilado na metalinguagem. (BRITO, 1997, p.239). A partir dela, reafirma a “impossibilidade de dizer” e a necessidade de “falar a partir de uma língua específica”: meta-poética. (AGAMBEN, 2005). Neste ponto, ela também é o “xis” do poema, a denunciar seu problema. Aludindo, ainda, a um outro X: àquele que os artistas de setenta procuravam – a todo custo – driblar através de artimanhas mil. Se os poemas não apontam soluções, pelo menos expõem a consciência do problema, chamando os leitores à responsabilidade da tarefa. Impossível? Resolver o poema pode até não ser problema, já a resolução do problema... dá poema. Será feliz o final?

HAPPY END

o meu amor e eu
nascemos um para o outro

agora só falta quem nos apresente

(BRITO, 2002 [1975], p.114)

Sem final feliz ou sem final, os poemas anunciam o desencontro das intenções, dos amores, das idéias, da linguagem. Se ausência de fala corresponde a boca vazia, a fala em ausência convoca a boca, cheia de palavras, a compartilhar a linguagem no *Beijo*. Ainda que Cacaso conceba o poeta como “homem-ponte” ou “vaso-comunicante”, insiste em isentá-lo da responsabilidade de “curar o mal social”. (BRITO, 1997, p.328). Como afirma, a missão primeira do poeta é escrever versos e, na esteira de Machado de Assis, revela: “as letras também precisam de anistia”, demarcando sua política da linguagem. (BRITO, 1997, p.244).

3.4 VIDA DE ARTISTA: *SEGUNDA CLASSE*

Todo cuidado inda é pouco
pouco descuido é montão
meia palavra é sufoco
palavra inteira é ação
Cacaso

Escrito a quatro mãos, com o poeta Luís Olavo Fontes e publicado pela coleção Vida de Artista, no mesmo ano de *Beijo na Boca*, *Segunda Classe* (1975) resulta da viagem que ambos fizeram, através do "vapor do São Francisco", de Pirapora (MG) a Juazeiro (BA)/Petrolina (PE), entre 1974 e 1975. (PEREIRA, 1981, p.295). Ao percorrem os 1.371 km de extensão navegável do velho Chico, seguindo um roteiro turístico típico dos jovens dos anos setenta, estes poetas estavam, declaradamente, em busca de aventura e de curtição. Dentro do universo do desbunde, próprio daqueles anos, a viagem ganhava um sentido especial, pois propiciava o deslocamento espaço-temporal, além de significar a abertura para novas experiências, "descobertas" que poderiam redundar em poemas. A primeira edição, que contou com quinhentos exemplares, apresenta a ficha técnica do livro e um poema de Chacal, suprimidos na reedição.[59] Como epígrafes, trechos de poemas de Augusto Ribas Lopes, do livro *Rosamário*, e de Oswald de Andrade – "que a poesia é a descoberta/ das coisas que eu nunca vi" – versos de "3 de maio", do *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia* (1927).

Na primeira edição, os cinqüenta poemas que compõem o livro não trazem indicação de autoria. Assim, temos a impressão de que o sujeito lírico é único, apesar de moldado por duas vozes biográficas distintas. Se esta ausência de distinção acentua a parceria, problematizando e minimizando a importância da

[59] Poema de Chacal: "lá se vai no vai e vem/ gado povo turistas e/ dois poetas: prá quê?/ prá sentir no ar o barulho do rio;/ prá sentir na pele o/ áspero ribeirinho;/ prá sorrir;/ e depois tirar uma/ pena da cartola e um papel/ do bolso e mostrar/ prá você, a poesia".

Ficha Técnica – datilografia: Newton, offset: Zé Luiz, fotos: Bita, desenhos: Massoca, capa: Serginho e Bita. "A todos estes competentes artistas desejamos os reinos da terra".

autoria literária, também sugere que os poemas têm valor coletivo. A edição de 2002, no entanto, discrimina os autores, anulando o efeito do "poemão". É preciso, contudo, ressalvar que há erros na identificação, em itálico, dos poemas de Fontes. Em *Segunda Classe*, vinte e dois poemas são de Cacaso e vinte e oito de Luís. "Diário", "Constatando" e "Mudando o Estado" pertencem a Olavo e, não, a Cacaso, como indicado na reedição.

O título concerne à embarcação de segunda classe, econômica, utilizada pelos poetas durante o percurso. Por analogia, remete também à precariedade da edição, artesanal, e sugere certo rebaixamento estético da poesia. Seguindo o ritmo da viagem, os versos retratam as impressões dos poetas sobre as regiões ribeirinhas visitadas. A certa altura, no entanto, a realidade local e a nacional estão tão imbricadas que se torna quase impossível discerni-las. Assim, a "descoberta" "das coisas" "nunca" vistas, convertida em redescobertas difíceis, traz algo de mal sonante e sombrio para os poemas.

Os versos curtos, objetivos e despojados são derivados do ímpeto de apreender o instante revelador, num átimo, como se os poetas estivessem acionando o disparador de fotos da câmera. O registro, contudo, soa improvisado, pois condensa o instante e o entusiasmo, inerentes à experiência da viagem. A dicção coloquial, ao recuperar expressões comuns, delas tira certo efeito expressivo, que tem lá sua graça. No entanto, o excesso de informalidade sugere ausência de acabamento estético. Às vezes, os poemas soam espontâneos em demasia. Captados ao balançar da embarcação, os versos são quase *flashes* em tom menor, insinuando certo descuido literário. Estariam a reproduzir, de fato, a paisagem percorrida, sem mediação? No entanto, a construção do efeito de não acabamento pode desorientar a percepção, porquanto revela seu viés crítico.

Segunda Classe parece encenar uma espécie de *action poetry*, como se alguns versos fossem lançados ao papel, aleatoriamente, sem qualquer mediação reflexiva. São quase retratos sem retoques, saturados pelo desejo do registro. Há certo "efeito de continuidade" entre os poemas, como se fossem "peças de um mesmo relato" ou fizessem "parte da mesma história". (BRITO,

1997, p.89). Alguns poemas funcionam como uma espécie de exercício criativo, talvez, com pouco alcance literário. Em alguns momentos, parece que a curtição da viagem ganha força em detrimento da expressividade poética. Em decorrência, parece que há certa perda de voltagem estética. Nesse sentido, *Segunda Classe*, quando considerado integralmente, pode se aproximar daquela "marginalidade" poética, entendida como desqualificação da forma artística. No entanto, é preciso ter cautela e observar que relação os poemas estabelecem entre si e quem são seus autores.

Quanto a Cacaso, é preciso reconhecer que já assinalara o caráter "informal", nada "literário", de *Segunda Classe*: "é uma coisa inteiramente informal (...) inclusive eu não tenho a menor pretensão de ler aquilo como poesia, é um negócio (...) meio repentista assim (...). A gente estava era curtindo, a verdade é essa (...) o acontecimento em si mesmo já estava bom, independentemente do resultado literário". (Apud PEREIRA, 1981, p.296). Como ficamos? Devemos tentar lê-lo "como poesia" ou como repente? Afinal, o repente é a junção da poesia e do improviso.

Em Cacaso, particularmente, a informalidade poética, além de ter "valor formativo" – e informativo – pode ser simulada, isto é, pode derivar de esforço construtivo. (BRITO, 1997, p.29). Será o caso dos poemas de *Segunda Classe*? Aqui, as aparências também enganam? Repente deriva de "de repente", poesia improvisada que valoriza a rima e desenvolve a métrica. Até que ponto o efeito semântico de continuidade, percebido nos poemas, poderia ser associado ao duelo ou desafio do cantador repentista? O repentista é uma espécie de herdeiro dos trovadores da Europa medieval; portanto, sua cantoria é sempre acompanhada de um instrumento musical, que varia regionalmente. No repente de viola, por exemplo, os temas característicos são a natureza ou o sertão e a crítica social. Já no repente conhecido como coco de embolada, predomina o pandeiro ou o ganzá para entoar versos de cunho satírico. No desafio, os repentistas precisam declamar os versos com rapidez, sem perder o tom melódico. Há desafios específicos, como os que testam a capacidade dos repentistas para

fazer, exclusivamente, quadrinhas. Em outros, o desafio é inventar sextilhas de rima simples, em versos pares, dentro do esquema ABC, BDB. Em *Segunda Classe*, Cacaso estaria testando as possibilidades da palavra a ser cantada?

Aliás o texto de Lopes, que introduz o livro, parece um repente ouvido pelos poetas durante a viagem ou, antes, feito especialmente para eles.[60] Luís Olavo Fontes, antes de *Segunda Classe*, publicara *Prato Feito* (1974), com seus próprios recursos. Em 1976, edita *Papéis de Viagem* e, em 1979, *Tudo Pelos Ares*. Em entrevista, relata: "em 1976 eu saí do Brasil e só retornei em 79. A poesia marginal estava no auge quando parti. Eu acabara de lançar um livro que era como eu estava me sentindo: tirando os papéis de viagem para partir. Para mim foram apenas três anos – 74/75/76 – participando do movimento de poesia marginal". [61] "Mas, foram três anos muito intensos, fundei com o Cacaso a coleção Vida de Artista" (...). "Havia contra a poesia marginal um preconceito muito grande, a começar pelo nome. Na verdade, não sei quem deu esse nome, mas não fomos nós. Marginal ali ninguém era (...). Nossos livrinhos eram marginais ao circuito editorial. Com isso, nos livrávamos da censura dos militares, muito rígida na época – censuravam tudo e todo mundo – e também de todos os intermediários – livrarias, distribuidores, editores. Vendíamos diretamente do autor para o leitor."

Nesta mesma entrevista, Olavo Fontes revela que Cacaso tinha opiniões fortes sobre o que entendia por poesia e qual deveria ser sua função. Ele "era cheio de frases de efeito, um mestre das respostas rápidas". Certa vez, teria afirmado que "o Concretismo é o AI-5 da poesia". E acrescenta: "os paulistas ficaram furiosos (...). Cacaso queria fazer não uma poesia engajada tradicional, mas uma poesia de denúncia dos crimes da ditadura, dos horrores da tortura, da violência, do autoritarismo. Mesmo porque havia censura e ninguém sabia o que

---

[60] Transcrevo: "(...) De Pirapora a Juazeiro/ São Francisco monta o enredo/ os grandes sertões: veredas/ a poesia nos troncos de pau-brasil/ à margem/ sortidos e retalhos/ por baixo da saia com graça de/ segunda classe/ e mais os contravazios/ via a viagem/ abacate cambucá e tangerina/ o urubu é que faz castelos no ar/ a cigarra cheia de ci/ tupis rubis e abacaxis/ segue sem lei a barca Wenceslau Brás/ vistoria a água/ que não teme os abismos/ a grande incólume..."

[61] "Desentranhando Lui" – entrevista de Masé Lemos com Luís Olavo Fontes. Disponível em: http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4494

estava ocorrendo (...). Não se conformava com o fato dos concretos terem abolido o discurso literário – com a velha desculpa pernóstica de que "tudo já foi escrito". (...) Fatos terríveis estavam acontecendo e a poesia concreta estava fazendo "Coca-Cola", "Luxo é Lixo", poemas alienados que mais pareciam slogans publicitários". Cacaso queria que a poesia "voltasse a ter um discurso, que fosse mais reflexiva, que se aproximasse mais da realidade".

Luís Olavo Fontes estava concluindo, em 1973, o curso de Economia, na PUC/RJ. Conheceu Cacaso e, por causa dele, começou a cursar Letras, em 1974, tendo sido seu aluno. Nessa época, Cacaso costumava utilizar "o mimeógrafo da PUC" para "publicar os poemas da gente", lembra-se Fontes. E acrescenta: "foi então que surgiu o Toledo, um amigo de Cacaso que tinha um mimeógrafo moderno na sua firma de Arquitetura. (...) Eu estava com meu primeiro livro, *Prato Feito*, pronto e o Cacaso convidou: vamos fazer no mimeógrafo do Toledo". Sua idéia era realizar "uma coleção em que cada livro vendido pagasse a produção seguinte. Uma espécie de cooperativa literária. O dinheiro da venda não iria para o autor, mas para a produção do próximo livro". De acordo com Fontes, *Prato Feito* teria financiado a publicação de *Segunda Classe.* No entanto, segundo depoimento de Cacaso, em Pereira (1981), *Prato Feito* não teria participado da Vida de Artista.

A fazenda do avô de Fontes não era o único ponto de encontro dos poetas ligados à geração marginal. "No Rio, havia a casa do Cacaso – um apartamento enorme na Av. Atlântica – e o casarão da Lagoa, onde morávamos eu e meus irmãos", como se lembra Luís Olavo. *Segunda Classe* foi escrito "nos *réveillons* de 74/75", num destes encontros na fazenda e lançado lá mesmo. Sobre a viagem pelo rio São Francisco, que teria servido de inspiração para o livro, Fontes afirma que Cacaso "era meio parado", não queria ir e "nós ficávamos forçando". "Vamos viajar, Cacaso?" E levamos o "Cacaso para Rio das Ostras, pra Pirapora... (...) O mais interessante eram as barcas que haviam sido importadas do Mississipi e tinham aquelas enormes rodas de madeira na popa". Fontes, sua irmã Massoca e Bita Carneiro, irmã do poeta Geraldo Carneiro,

queriam “conhecer as famosas barcas do São Francisco que iam se acabar”. Assim, todos participaram da viagem. “Parecíamos dois casais, mas não éramos. Acho que foi em outubro de 1974 que fizemos a viagem e eu namorava a Ana Cristina. Já o Cacaso queria namorar a Massoca e não conseguia. Assim, fomos os quatro amigos e acabamos nas praias de Salvador comendo acarajés, abarás, carurus e vatapás”.

Os poemas, segundo Fontes, teriam sido escritos “separadamente”. “Às vezes, mostrávamos alguma coisa que havíamos acabado de fazer um para o outro. A viagem foi indo, a gente foi escrevendo sem compromisso” de fazer um livro. Depois da viagem, no entanto, Cacaso teria visto todo o material acumulado – fotos da Bita, desenhos da Massoca, poemas do Luís – e sugerido que fizessem *Segunda Classe*. “No meio do processo” teria surgido a “idéia de não dizer de quem eram os poemas”. O curioso, como confirma Luís, é que “nossos poemas tinham ficado muito parecidos. (...) Na verdade, um influenciava o outro, as coisas que líamos eram as mesmas, as paisagens deslumbrantes eram as mesmas para os dois. (...) Era difícil distinguir o que era de um, o que era do outro”.

Vejamos as impressões da viagem:

DIÁRIO

hoje de manhã
comi meu último chocolate
pensando na Caque

tremenda vontade
de me queimar nessa cana
saudades da Ana

(FONTES apud BRITO, 2002 [1975], p.95)

UTOPIA [62]

nas margens do São Francisco quero
sentar para namorar

(BRITO, 2002 [1975], p.82)

INACABADO

adio
vou estudando
adio
vou viajando

vidinha adiada a minha

(FONTES apud BRITO, 2002 [1975], p.89)

NOTÍCIAS [63]

não fui ao correio porque não tinha
pra quem telegrafar

(BRITO, 2002 [1975], p.84)

"Diário" e "Utopia", o primeiro de Fontes, o segundo de Cacaso, valem como registro de época, sem muita medi(t)ação estética. De certa forma, ambos estão unidos pela temática que mistura desejo, nostalgia e sensualidade. Os títulos são mais significativos do que os poemas, quando pensados à luz do momento de produção. "Inacabado" e "Notícias", em diálogo com os títulos dos poemas anteriores, completam o quadro de época. É como se, para ser registrada no "Diário", a "vidinha adiada" precisasse convocar um poema parecido com ela, também "inacabado" ou "adiad(o)", em termos de apuro literário. Por outro lado, o

[62] "Utopia" transforma-se, ligeiramente modificado, na primeira estrofe da canção "Sanha na Mandinga": "nas margens do São Francisco/ eu quero me deitar/ eu quero namorar". (BRITO, 1982, p.172).

[63] "Notícias", tal como "Utopia", aparece com alterações, na mesma música: "não vou ao correio não/ não tenho a intenção/ de lhe telegrafar". (BRITO, 1982, p.172).

“Diário”, em contraponto com as “Notícias”, reveladas em tom irônico, denunciam o signo inoperante, quase incapaz de “telegrafar” qualquer mensagem.

PRIMEIRAS DESCOBERTAS

o cantil sumiu. Depois apareceu.
A dona do cantil também sumiu. Mas depois
também apareceu.

(BRITO, 2002 [1975], p.82)

SEGUNDAS DESCOBERTAS

olhar esse rio branco
corrente rente no meio das
pedras no meio do tempo
não é fácil

(FONTES apud BRITO, 2002 [1975], p.83)

À medida que a leitura avança, aquele otimismo oswaldiano cristalizado na epígrafe vai perdendo força e ganhando tonalidade sombria. As “descobertas” das “coisas” nunca vistas ou imaginadas insinuam-se pelas brechas da linguagem. Em diálogo, os poemas se completam. Se o verbo “sumir”, utilizado por Cacaso, pode ganhar conotações que transcendem o âmbito do poema, as “Segundas Descobertas” revelam dificuldades. Existenciais, poéticas? De não se envolver? De permanecer transparente ou imaculado, como o “rio”? De contornar as “pedras no meio do tempo”? “Não é fácil!”

A atmosfera do livro recende o sabor da viagem. Graças à força do humor, os poemas seguintes são a possibilidade de contar a viagem:

SÃO FRANCISCO

Quando vi o rio quase
pirei: piraporas da minha cabeça.

(FONTES apud BRITO, 2002 [1975], p.83)

ÓBVIO

A melhor Coca-Cola de Pirapora
é a do Bar Califórnia.

(FONTES apud BRITO, 2002 [1975], p.87)

MAL INFORMADO

que alegria em lua vazia
na lagoa do acarajé
comer abaeté

(FONTES apud BRITO, 2002 [1975], p.106)

SAMBA

triste e enfeitiçada Bahia quando você se
requebrar caia por cima de mim

(BRITO, 2002 [1975], p.107)

FALTA DE RITMO

meu amor – que consigo sempre se engana – é
uma verdadeira falsa
baiana

(BRITO, 2002 [1975], p.107)

O primeiro poema, de Fontes, tira sua graça da exploração da assonância: “pirei: piraporas”. Se sua escolha lexical recupera a oralidade da linguagem cotidiana – “quase pirei” – os versos parecem bastante limitados em suas intenções estéticas. É uma espécie de fotografia emocional de uma cena inusitada: a vista do rio São Francisco. Se piraporense refere-se a quem é natural de Pirapora, o poeta joga com esta palavra para criar o neologismo “piraporas”, com sentido de pirações, derivada de pirar. Em “Mal Informado” o humor decorre da inversão: a lagoa do Abaeté vira “lagoa do acarajé”, pois o poeta a confunde com o acepipe.

Já o “Samba” de Cacaso é decalcado de um trecho de outro, “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi: “(...) como ela requebra bem!/ quando você se requebrar/ caia por cima de mim”. Em “Falta de Ritmo”, o procedimento é semelhante. “Falsa Baiana” é título da canção de Geraldo Pereira. A “falsa baiana”, na letra de Pereira, é a que não tem ritmo: “baiana que entra no samba e só fica parada/ não samba, não dança, não bole, nem nada/ não sabe deixar a mocidade louca/ (...) a falsa baiana quando entra no samba/ ninguém se incomoda (...)”. “No Tabuleiro da Baiana”, de Ary Barroso, também ressoa nestes versos de Cacaso. A idéia do “amor” que “sempre se engana”, convoca um trecho da canção: “juro por Deus/ pelo senhor do Bonfim/ quero você, baianinha, inteirinha pra mim/ e depois, o que será de nós dois/ seu amor é tão fugaz, enganador/ tudo já fiz/ fui até num canjerê/ pra ser feliz/ meus trapinhos juntar com você/ e depois, vai ser mais uma ilusão/ no amor quem governa é o coração (...)”.

Estes poemas mais distensos, levianos, são, contudo, intercalados por outros, de austera dicção:

BERÇO ESPLÊNDIDO

De águas pretas e mansas é feito meu sangue
onde toda fúria é represada. Nada compensa a
lentidão da miséria jamais na lembrança
sepultada.
Imperceptível meu braço fende – como num coice –
o crânio rubro da madrugada.

(BRITO, 2002 [1975], p.98)

PARAÍSO PERDIDO

borboletas em revoada e mais as múltiplas
variedades do verde e mais a inesquecível
palavra
Igarimã:
como é bela e harmoniosa a Bahia que não
conheço!

(BRITO, 2002 [1975], p.99)

BÍBLICO

o barco parou para reabastecimento
homens com toras nas costas
dei um volta no bosque
quem foi que disse que Paraíso não existe?
Existe sim, mas tem cascavel.

(FONTES apud BRITO, 2002 [1975], p.100)

"Berço Esplêndido", de Cacaso, é contundente. O título retoma um trecho do hino nacional. "Deitado eternamente em berço esplêndido, ao som do mar e à luz do céu profundo". A imagem do sangue como "águas pretas e mansas" é forte. "Mansas", pois a "fúria" teria sido "represada", reprimida, contida ou coagulada no sangue. "Pretas" remete à impropriedade das "águas", impuras, contaminadas, sujas, sem transparência, em analogia com a ausência de luz. "Nada compensa a lentidão da miséria": nada justifica a violência contra os direitos humanos ou, ainda, a continuidade e insistência em um estado de sofrimento deplorável. "Jamais na lembrança sepultada": a necessidade ética de lembrar, de trazer o sofrimento à luz do poema, para que a memória jamais seja recalcada. A dificuldade de se livrar de um evento traumático que redunda na fissão do "braço", do corpo, do poema, enfim, da linguagem. O "coice" anuncia a violência do golpe certeiro sobre o "braço", sobre o "crânio". Que vertem sangue – "rubro" – anunciando a morte, antes de o dia raiar, enfatizando a ação às escuras. O país que teria nascido em "berço esplêndido", anuncia o "Paraíso Perdido".

A "descoberta" do país, revelada no poema anterior, ressoa no estranhamento em "Paraíso Perdido". O tom agora é irônico e acentua o descompasso entre a Bahia – metonímia do Brasil – e a realidade que o poeta, muito astutamente, diz desconhecer: "como é bela e harmoniosa a Bahia que não conheço!". Os primeiros versos exaltam as belezas naturais, enfatizando-as através da enumeração e do advérbio: "e mais (...) e mais". A flora está presente nas "múltiplas variedades do verde", que também sugerem esperança. A fauna é

representada pelas “borboletas em revoada”. “Igarimã” é topônimo, fica em Sítio do Mato, no estado da Bahia; certamente, um dos lugares pelos quais os poetas passaram durante a viagem. Aparece também no poema “Substância”, de Olavo Fontes, que a esse lugar assim se refere: “(...) Igarimã está igual há anos/ séculos tupiniquins americanos/ ainda não encamparam/ Igarimã a poesia explícita (...)”. (FONTES apud BRITO, 2002 [1975], p.100). Essas imagens idealizadas de nacionalidade, quando não desconstruídas no próprio poema, o são nos poemas seguintes ou em livro posterior, como se os sentidos fecundassem ou, antes, tivessem que ser depreendidos do diálogo entre as partes. Vejam como em “Bíblico”, a idéia de paraíso, recuperada do primeiro livro bíblico – Gênesis – confirma que, desde sua origem, a humanidade está às voltas com a questão do bem e do mal, dos valores morais. No contexto da década de setenta, no entanto, a “cascavel”, sem perder seu sentido primitivo, ganha outras conotações. Subseqüente a ele, vem “Constatando”, poema de Fontes:

> era verdade
> os urubus passeiam mesmo entre
> os girassóis
>
> (FONTES apud BRITO, 2002 [1975], p.101)

Esse “era verdade” – juntamente com o “passeiam mesmo” – reafirmam o “existe sim”, do poema “Bíblico”. Os “urubus” e a “cascavel” seriam equivalentes semanticamente. “Constatando” é decalcado da canção “Tropicália”, de Caetano Veloso: “e no jardim os urubus passeiam/ a tarde inteira entre os girassóis”.

3.5 *NA CORDA BAMBA:* ENTRE O ARCO E A LUA

De muita coisa que eu sinto
eu não entendo a metade
Cacaso

Embora a primeira edição de *Na Corda Bamba* (1978) não traga a marca do carimbo que caracteriza a Vida de Artista, os manuscritos de Cacaso sugerem que este teria sido seu último livro publicado no âmbito desta coleção. Ademais, a edição "revista e diminuída", com número de exemplares restrito e o aspecto artesanal do livro, cuja capa é feita em papel-cartão pardo, são coerentes com a proposta da Vida de Artista. A novidade é que o Antônio Carlos de Brito, que assinava os livros anteriores, é agora substituído pelo pseudônimo Cacaso, que o acompanhará até *Mar de Mineiro*. Nesse caso, a adoção do pseudônimo não só minimiza a importância da autoria, como também faz alusão ao processo construtivo do livro, em consonância com o anterior, *Segunda Classe*. Assim, menos que disfarçar a verdadeira identidade do poeta, o pseudônimo torna público que *Na Corda Bamba* transcende o registro individual da escrita, pois motivado pela fala alheia, anônima e coletiva. Como confessa o autor: muitos destes poemas "eu nem fiz". "Alguém falava uma coisa eu escutava, escrevia e dava um nome. Então, muitas vezes, o trabalho que eu tinha era o de batizar uma coisa que eu escutava". (BRITO, 1981, p.08). Logo, alguns poemas derivam de seu exercício de escuta.

Se na primeira edição de *Segunda Classe* a autoria tinha sido problematizada, devido à não identificação dos poemas, *Na Corda Bamba* extrapola os limites da identificação, revelando sua quase ausência. Em afinidade com o "poemão" de sua geração, Cacaso desloca o foco da questão autoral, maximizando a importância da poetização das experiências coletivas. É curioso que, em *Segunda Classe*, a co-autoria aparecia estampada na capa do livro. Agora, o pseudônimo reforça a diluição. É como se em *Na Corda Bamba* o desejo

de “desidentificação” atingisse seu ápice, através da reiterada sinceridade do poeta: “a maioria dos poemas” é composta por versos “que eu nem fiz”. (BRITO, 1981, p.08). Porém, até que ponto seu depoimento pode ser levado a sério? Não estaria Cacaso “em função”, exercendo o papel de “personagem” de si mesmo? “Personagem” que seria a combinação de “todos” “os Cacasos” – “scholar, poeta, letrista” – enfatizado por seu “comportamento” e “figurino”. (HOLLANDA, 2000 b, p.103).

Esta questão, deveras contraditória, retoma o problema da identidade poética, um dos motivos norteadores da modernidade. A quase identificação entre literatura e vida, valorizada pelos escritores de setenta, promove certa impressão de sinceridade, aproximando as figuras do poeta e do autor. A tendência imediata seria ler os poemas como “matizes mais externos de auto-expressão”, como se fossem um desabafo íntimo que solicita a “sinceridade alheia” e convoca o leitor para uma “conversa franca e aberta”. (BRITO, 1997, p.182-3). No entanto, esta estratégia, explorada em *Beijo na Boca*, enfatiza a “pretensão programática de autenticidade”, revelando toda a perfídia de um poeta capaz de operar por ilusionismos. (BRITO, 1997, p.182-3). Que surtem efeito quando a confusão entre o ideal e a empiria promove a identificação do leitor com o substrato poético, transmutação da experiência comum. A dissimulação da sinceridade, portanto, ganha amplitude quando, ao convocar para o diálogo, torna o leitor uma espécie de cúmplice do “poemão”. O poeta ardiloso, ao manipular como uma luneta o dispositivo de aproximação/distanciamento, joga duplamente. Através de sua sinceridade, fingida, cativa o leitor. Por outro lado, parte do familiar, do dado comum, para promover estranhamentos, acionando sua consciência crítica.

A forma concisa atinge o ápice em *Na Corda Bamba* e revela um poeta em pleno domínio do poder sintético da linguagem. Nesse sentido, seu estilo “Substantivo” sinaliza que sua poética “pesa um quilo certinho”, pois nela “não sobra nem falta” nada. (BRITO, 2002 [inéditos & outros], p.262). Os versos curtos, precisos, quase lacônicos, coagulam o instante e funcionam como ditos/ouvidos espirituosos. São quase tiradas estéticas a recuperar a voz alheia para melhor

“desidentificação”, o que Cacaso vinha buscando ao longo de sua trajetória. É como se neste movimento de composição – que valoriza a forma curta e a economia verbal – o poeta estivesse se “desbastando” para “chegar nele mesmo”, para “encontrar seu próprio centro”. (LEMOS, 1983, p.141). No entanto, até que ponto a busca da ausência de autoria – ou de “desidentificação” – não redunda em afirmação, menos da identidade alheia e mais da própria? Ou, ainda, até que ponto individualidade e alteridade não teriam seus limites borrados, confundidos pela experiência coletiva?

Seguindo a tendência dos outros livros da década de setenta, em *Na Corda Bamba*, o que é (re)colhido ao/por acaso acaba sendo muito mais revelador da comunhão de um nós do que de um eu primordial. Assim, o poeta que “está querendo saber demais o que (é)”, ao buscar referências na voz coletiva acaba descobrindo que a “procura e descoberta da identidade” subjetiva passa também pela “nacional”. (BRITO, 1983, p.141, BRITO, 1997, p.182). Em outras palavras: sua poética, ao sustentar a tensão entre identificação e “desidentificação”, sugere que nas contradições individuais reverberam as nacionais. Se ao procurar o pai encontra a pátria – ou, antes, desencontra-a, através do acúmulo sucessivo de imagens negativas do Brasil – não causa surpresa que seus conflitos permaneçam irresolutos. A sucessão de estranhamentos, antes de conduzir à resolução da identidade, causa certa paralisia semântica, de dimensão alegórica. (BRITO, 1983, p.141).

Na Corda Bamba traz cinqüenta e um poemas, se considerarmos “Jardim da Infância” poema, de acordo com a diagramação da primeira edição. Na edição seguinte, de 2004, “Jardim da Infância” aparece como divisor das partes do livro. O mesmo sucede nas coletâneas de 1985 e de 2002. A confusão decorre do fato de que o poema, ou antes, sua ausência, é evocada por um espaço em branco, separado do título. No entanto, “Jardim da Infância”, à semelhança dos demais versos do livro, é estruturado como poema, pois tem título e dedicatória. Ademais, figura em um dos cadernos de Cacaso como está registrado na primeira edição, de 1978, ou seja, como poema. O espaço em branco, sinalizando a

ausência de escrita, causa estranhamento para o leitor familiarizado com a idéia tradicional de poesia. No entanto, se potencializa os sentidos, ainda é coerente com a falta de domínio dos caracteres gráficos, inerente ao *infans* em época de "Jardim da Infância". Se a palavra *infans* remete àquele que não fala, então, após a (re)alfabetização, em *Grupo Escolar*, o poeta involui, invertendo a cronologia de sua trajetória, metáfora do tempo histórico. O que será de *Mar de Mineiro*, seu próximo livro? Vejam:

JARDIM DA INFÂNCIA

[para Saul e Maria Inêz]

(fim do poema)

(BRITO, 2002 [1978], p.69)

A ausência radical do dizer é sintomática. Enfatiza a idéia, anunciada em *Beijo na Boca*, de que o poeta tem "problemas de nomenclatura", levando-o ao limite da falta de representação verbal. Entretanto, a imagem deste vazio é bastante significativa, em analogia com a boca (que foi) fechada. A propósito, este poema sintetiza os percalços poéticos de Cacaso, na década de setenta. Em seu não dizer, tudo diz, tudo revela: a insuficiência da linguagem ou, antes, do sujeito, para assimilar os impactos da violência institucional. Na primeira edição, "Jardim da Infância" divide a página com "Segmento Áureo":

SEGMENTO ÁUREO

Verdade última o melhor verso é sempre o penúltimo

(BRITO, 2002 [1978], p.68)

Este penúltimo livro de Cacaso poderia ser pensado como uma coleção de “segmento(s) áureo(s)”, isto é, de poemas decantados de momentos de uma vida, cujas experiências valiosas teriam ficado anotadas em seus “cadernos do ano”. Nesse sentido, são poemas-lembranças, retentores da memória do escritor. Memória das vivências coletivas, registradas em seus “cadernos” não só por suas próprias mãos, mas também pelas alheias. De fato: a maioria dos poemas de *Na Corda Bamba* – que media, aproximadamente, treze por oito centímetros, na primeira edição – foi recuperada daqueles “cadernos” menores, escritos entre 1973 e 1978. São quase todos dedicados a amigos dos quais Cacaso tivesse, talvez, interceptado uma inflexão, captado uma fala, ouvido um trecho de conversa. Como diz em “Manias”, é como se este livro fosse “álbum de figurinhas”, capaz de “coleciona(r)” trechos da “vida pra sempre”. (BRITO, 2002 [inéditos & outros], p.254). O tom irônico do verso compacto, único, verdadeiro “Segmento”, revela que pode ser parte de um todo maior; e que, em sua poética, o “melhor verso” está sempre para ser escrito. Existe em potência ou, de fato, não existe, sendo idealização do escritor. A relativização dos conceitos – melhor, pior – sugere que, como o “penúltimo verso”, não há “verdade última”: nem sobre a vida, tampouco sobre a poesia. Nesse sentido, vejamos a concepção de vida (e de história) ou, antes, de obra que norteia a reflexão de Cacaso:

OBRA ABERTA [para José Joffily Filho]

Quando eu era criancinha
O anjo bom me protegia
Contra os golpes de ar.
Como conviver agora com
Os golpes? Militar?

(BRITO, 2002 [1978], p.54)

O pretérito imperfeito – “era” – é o tempo, por excelência, do inacabado e também da fabulação. A eleição deste tempo verbal sugere que a ação que começou no passado ainda está em processo de realização, portanto inconclusa.

“Criancinha” remonta ao *infans* do “Jardim da Infância”, acentuando que a fabulação ou versão poetizada dos fatos transcorre no presente da enunciação. A utilização do substantivo, no diminutivo, pode remeter ao modo como alguns adultos se dirigem às crianças bem pequenas. “Criancinha” seria equivalente a “pequeninho”. A idéia do “anjo bom” reafirma o universo infantil, através da crença da criança católica no anjo da guarda. O “anjo bom” é aquele encarregado por Deus para velar, continuamente, a alma humana: defendendo-a e guiando-a. A criança, geralmente, apela para o “anjo bom” quando se sente em perigo ou ameaçada. Ou, ainda, a ele reza pedindo proteção. Essa historinha fantasiosa confirmaria a fabulação. Aqui o poeta roga a seu “anjo” que lhe “prote(ja)” dos “golpes de ar”. Em temos biográficos, a solicitação até faz sentido, pois Cacaso era asmático. No fundo, pede que ar não lhe falte, que suas vias aéreas não fiquem congestionadas, impedindo-lhe a respiração. No entanto, o tal “anjo bom” terá sua capacidade de proteção posta à prova diante de outros “golpes”. O advérbio “agora” assegura a continuidade da ação e revela os impasses de uma existência sob “golpes”. A reiteração deste substantivo, enfatizada pela rima em AR – “ar”, “militar” – sugere, pela assonância, continuidade. Em termos psicopatológicos, fabulação significa a ação de contar histórias fantasiosas como verdade. Ao embaralhar os planos – da realidade e do universo infantil – problematiza os conceitos de verdade e de mentira. Se a falsificação assistemática da memória é própria ao fabulador patológico, ao poeta caberia revelar e denunciar outros “golpes”, inscritos em seu “agora”. A possibilidade de se ler a história como “Obra Aberta” está inscrita no poema, que acolhe outras versões do passado. Observem o efeito expressivo do *enjambement* – “como conviver agora com” – que suspende o fluxo da continuidade narrativa, paralisando os sentidos, restaurados nos versos finais, através da dúvida. O corte abrupto do verso, menos do que produzir coesão, enfatiza a indagação, geradora de ambigüidades. “Militar” pode ter tanto valor de adjetivo – golpe militar – quanto de verbo. Se os “golpes” são militares, contra eles seria preciso “militar”, através da linguagem poética. Será a linguagem “lugar da transgressão”?”

O LUGAR DA TRANSGRESSÃO

Encontrei um sapo cochilando dentro de
Minha botina. Nunca me meti em botina
De sapo. Que liberdades são essas?

(BRITO, 2002 [1978], p.71)

Se “botina” recupera o universo lexical de “militar”, do poema anterior, talvez pudéssemos questionar que falta “de liberdades são essas?” Enfim, a intromissão do “sapo” em “botina” alheia sugere o estado autoritário impondo-se sobre as liberdades individuais. O fato de o poeta “nunca” ter se “met(i)do em botina de sapo” não garante que a reciprocidade venha na mesma medida. Vejam os seguintes:

TROPICÁLIA [para J. A. Giannotti]

Em viveiro de arara tucano é
Tirano

(BRITO, 2002 [1978], p.56)

GOLPE DE ESTADO [para Gélson Fonseca Jr.]

Urubu rei reina mas não
Governa

(BRITO, 2002 [1978], p.64)

ARCA DE NOÉ [para João Carlos Pádua]

Nasceu
Fudeu

(BRITO, 2002 [1978], p.65)

Se Noé construiu sua embarcação para salvar, juntamente com sua família, um casal de cada espécie de animais do dilúvio bíblico, no poema, a cada nascimento a situação vai se complicando. Sobretudo se forem “urubu(s)”, “sapos” e “tucanos” que se multiplicam. Vejam a exploração expressiva das ambigüidades do verbo “foder”. Em sentido imediato “foder” é “copular”, então, a relação é de causa e conseqüência: “nasceu” porque “fudeu”. No entanto, em sentido figurado, “foder” significa sair-se mal, arruinar-se. A prevalência do segundo sentido vem à tona quando os poemas dialogam. O título “Tropicália” refere-se ao Tropicalismo e aos trópicos, em alusão ao país. A mistura de espécies pode funcionar na natureza, onde os predadores servem para manter o equilíbrio ecológico. Em “viveiro de araras”, no entanto, a introdução de espécie estranha causa desequilíbrio, dificultando a sobrevivência e impedindo a multiplicação. As metáforas são fortes: o “urubu” alimenta-se de carne em estado de putrefação e traz, no imaginário popular, mau agouro associado à morte. “Urubu-rei” é ave de rapina que faz jus ao nome, apesar de “não governar”. O título “Golpe de Estado” confirma os sentidos dos “golpes”, do poema “Obra Aberta”. Todos corroboram a dicção do poeta, concisa e irônica, sinalizada em

MODÉSTIA À PARTE

Exagerado em matéria de ironia e em
Matéria de matéria moderado

(BRITO, 2002 [1978], p.59)

Se o poema for “escuta(do)” e “batiza(do)”, o desafio do leitor será tentar reproduzir o contexto da conversa para conseguir entendê-lo. Vejam o próximo:

NOSTRADAMUS [para Davi Arrigucci Jr.]

Que homem esquisito essa
Mulher

(BRITO, 2002 [1978], p.60)

Em congresso da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada) realizado em Belo Horizonte, em 2002, questionamos o professor Arrigucci sobre o sentido deste "Nostradamus".[64] Segundo nos informou, estes versos recuperam a impressão de Cacaso ao vê-lo em traje feminino, durante um desfile de carnaval. Sem a explicação do homenageado, contudo, seria quase impossível entender o poema. Deste ponto de vista, a ironia decorre do título: diferentemente de Michel de Nostredame – médico renascentista francês capaz de fazer profecias – o leitor não é vidente. Embora dama derive do francês *dame*, a decomposição do título em "nostra" e "damus" pode até fazer alusão à dama carnavalesca, coisa "nossa" ou, antes, deles. Observem o seguinte:

CÉLULA MATER [para Roberto Schwarz]

Unidos
Perderemos

(BRITO, 2002 [1978], p.51)

"Célula Mater" pode fazer alusão ao "poemão" da década de setenta, como se o esforço coletivo não garantisse o sucesso do resultado, seja em termos estéticos ou políticos. Ainda assim, os poetas apostam na resistência ativa, embora precária, como traço grupal, manifesta na produção cultural desta época. Se a derrota parece garantida, unidos por afinidades existenciais e literárias, os

[64] Na ocasião do falecimento do amigo, Arrigucci revelou: "ele passava por um momento muito especial (...) estava dando um passo à frente na sua criação, empenhado no estudo das coisas significativas da vida e da obra". (Apud CAVALCANTE, 2007, p.28).

escritores continuam produzindo e resistindo. A compressão formal deste poema, em analogia à unidade microscópica e estrutural dos seres vivos (célula), também sugere, em sentido jurídico e figurado, o cubículo dos condenados e o grupo de pessoas com ideal e atuação semelhantes, respectivamente. Logo, o sentido de "célula" ganha outros contornos ao ser modificado pelo adjetivo "mater". "Célula Mater" pode tanto remeter à célula inicial, da qual se desenvolve o embrião, quanto à pátria-mãe. Diante de uma pátria que comporta células que podem ser celas, qualquer ideal de nacionalidade parece papo furado:

> PAPO FURADO [para Nilo de Oliveira]
>
> O transcendental se dissolvendo no
> Efêmero
>
> (BRITO, 2002 [1978], p.50)

O papo ou a conversa (a)fiada do poeta, que sabemos ser "exagerado em matéria de ironia", deve ser levado a sério. Deste papo sintético apreendemos que o pressuposto apriorístico, em confronto com o conhecimento empírico, redunda em conversa mole. Daí decorre que, diante de qualquer ideal poético, transcendente, são as experiências efêmeras que contam, em detrimento do *a priori* conceitual. Ao questionar suas próprias convicções intelectuais a respeito da existência, da poesia, não só reconhece a efemeridade das coisas, mas também assegura a possibilidade de "p(ôr)" a vida "sob suspeita" em versos. (BRITO, 1997, p.163). Ao tecer verdadeira apologia à dúvida, fundando uma poética despretensiosa, acata o risco de acolher a palavra efêmera.

A epígrafe do livro é de "El rei Dom Manuel" Carlos Saldanha (Zuca Sardan) que publicou seu *Aqueles Papéis* (1975) pela mesma coleção Vida de Artista. Nela lemos: "só pra ficar nu/ preciso de sete alfaiates". Esta epígrafe retoma a conhecida fábula "A roupa nova do rei" (1837), do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen. Nela, o vaidoso rei contrata dois tecelões embusteiros

que prometem vesti-lo com a roupa mais maravilhosa do mundo, pois somente pessoas inteligentes e astutas poderiam vê-la. Seus súditos, embora não enxerguem o magnífico traje, não têm coragem de questionar os falsários e desmascará-los. A verdade – "o rei está nu" – vem à tona, ao final, pela voz de uma criança. Os versos de Sardan, pensados à luz do funcionamento do signo poético, sugerem que a verdade estética precisa estar encoberta, "vestida", para poder ser posta a nu através dos poemas. Logo, retoma a questão da aparência estética, desconstruída em *Beijo na Boca*, enfatizando que sua dissimulação também é reveladora. Em versos da canção "As Labaredas", Cacaso afirmara: "só tiro a fantasia/ em dia de carnaval", sinalizando sua artimanha estética, construída na tensão do velar e do revelar. (BRITO, 1982, p.120).

A primeira edição de *Na Corda Bamba* foi confeccionada em papel pardo, com desenhos na capa e na contracapa de Pedro, filho de Cacaso que, à época, tinha sete anos. Embaixo das ilustrações, lemos suas legendas. Assim, na capa temos as palavras "leite" e "tubo" e, na contracapa, "o arco" e "a lua", com seus respectivos desenhos. Observem que o "tubo" é ilustrado por uma pasta de dente, de dentro da qual se lê "kolinos". De certa forma, os desenhos recuperam objetos do cotidiano, em consonância com o tema dos poemas, equilibrados na corda bamba, entre o arco e a lua. Ou, antes, equilibrados entre a proposta de resistência política, tipicamente marginal, e a gratuidade poética, entendida como "finalidade desinteressada", capaz de garantir a "autonomia das coisas e dos valores". (BRITO, 1997, p.180). Daí redunda uma trajetória poética criativa, marcada por ambigüidades e paradoxos que desafiam a leitura.

Os desenhos de Pedro enfatizam o fazer conjunto que orientava os anseios da geração marginal. Ainda que possam remeter àquela ausência de autoria, almejada por Cacaso, reforçam, pela capa, a idéia da construção da sinceridade, com tonalidade ingênua. O traço infantil, em consonância com o "Jardim da Infância", demarca que a gratuidade, procurada pelo poeta, não se dissocia do tom espontâneo e menor. Por outro lado, a elaboração da ingenuidade torna-se invenção estética, de alcance político, quando possibilita dizer, através de

uma “maneira infantil de ser adult(o)”. (BRITO, 1997, p.231). A aposta nesta artimanha recupera aquele desprendimento infantil da fábula de Andersen. Pois o poeta, que finge agir como “criança”, “não (é) bobo”:

MINORIDADE [para Paulo Guimarães]

Sou criança mas não sou
Bobo

(BRITO, 2002 [1978], p.64)

Vejam os poemas seguintes:

O FILHO DA MÃE [para Sérgio Santeiro]

PAPEI
PAPAI

(BRITO, 2002 [1978], p.58)

DIVISÃO DO TRABALHO [para Lila]

Não sei guiar
Não sei nadar
Não sei dançar

(BRITO, 2002 [1978], p.58)

“O Filho da Mãe”, cujo tom é edipiano, pode até recuperar a idéia de antropofagia literária, convocando a tradição, através de Oswald de Andrade. A concisão dos versos e a ironia corrosiva resgatam procedimentos construtivos próprios ao poeta das primeiras dentições. A reprodução da linguagem infantil, pela escolha do verbo “papar” e do substantivo “papai”, enfatiza a forma como as crianças de menor idade dirigem-se aos seus genitores. A grafia dos dois versos, em letras maiúsculas, sugere que “o filho da mãe” – substantivo que também tem valor eufemístico (filho-da-mãe) – está em fase pré-escolar, em processo de aprendizagem: a alfabetização principia pelo domínio das letras de tamanho maior. Este recurso gráfico, de alto poder sintético, insinua um poeta menor de

idade, de baixa estatura, o que é confirmado pela concisão dos versos. As ambigüidades, promovidas pelo título “Minoridade”, aventam tanto a ingenuidade arquitetada do sujeito lírico, quanto uma trajetória poética em processo de adensamento. No entanto, até que ponto este percurso não revelaria também um poeta maduro, em pleno domínio do estilo conciso, do tom menor e expressivo? Por analogia, pai e pátria, confundidos, redundam em versos ruminados, que a sintetizam. Nesse ponto, o excesso de concisão – formal e verbal – denuncia a escassez da linguagem. Seria o sumiço da poesia, anunciado em “Jardim da Infância”? A absoluta ausência de fala não revelaria a sina do poeta exilado, em sua própria pátria-linguagem? Se este “O Filho da Mãe” pode evocar até o parricídio, ganharia se lido através do viés psicanalítico. Por ora, a reflexão conduz à idéia de que o “filho-da-mãe”, ao deglutir o pai simbólico, nega o tempo, invertendo a cronologia, enfatizando a paralisia que conduz ao retrocesso estético: “Jardim da Infância”.

Na chave da síntese antropofágica, seu percurso poético pode ser pensado como superação. “Papar” o “papai” significaria, portanto, a deglutição do genitor – *A Palavra Cerzida* – em busca de uma voz poética única, identificadora. Se sua trajetória poética é filha deste primeiro livro, também revela sua ruminação estética, sua fome criativa e autofágica que o leva a transformar poemas em canções. Afinal, como afirma em “Genealogia”: “A gente é o pai da gente”. (BRITO, 2002 [inéditos & outros], p.260).

O que dizer de “Divisão do Trabalho”, quando a ênfase sobre o “não saber” recai sobre os verbos de ação? Se a falta de domínio de todas as etapas do processo produtivo – a “divisão do trabalho” – gera dependência – aqui, no caso, editorial – o alvo da crítica é o *modus operandi* do sistema capitalista. Por outro lado, o poema sugere, pelo viés irônico, que as insuficiências (estéticas) individuais poderiam ser compensadas pelo esforço coletivo: “poemão”. Nesse sentido, o “poemão” revelaria que as diferentes “habilidades somam na formação de algo como um acervo comum”. (BRITO, 1997, p.82).

Um dos poemas mais significativos de *Na Corda Bamba* é:

LAR DOCE LAR [para Maurício Maestro]

Minha pátria é minha infância:
Por isso vivo no exílio

(BRITO, 2002 [1978], p.53)

A imagem é forte: o poeta "exilado" na "infância" – ainda é "criancinha" – vive na "pátria" que, ironicamente, não tem nenhuma doçura do lar. Agora não há deslocamento espaço-temporal. O verbo é declinado no presente: "é". A afirmação do "exílio", no "lar doce lar", em país próprio, conduz à sensação de não-reconhecimento, de não-pertença, convocando a noção do estranho, estrangeiro. Nesse ponto, é oportuno pensar no "*Das Unheimliche*" freudiano, "termo que provém de *Heimliche*, do familiar, do íntimo, daquilo que tem a ver com o lar (*Heim*) e com o país natal (Heimat)". (GAGNEBIN, 2006, p.86). Portanto, o estranhamento é duplo: o lar e o país natal, equivalentes em termos semânticos, desarticulam o sujeito, através da falta de reconhecimento. A dificuldade de articulação remete tanto ao "exílio" do poeta em sua própria pátria-linguagem quanto ao *infans* ou àquele que não pode falar. Observem a falta de pontuação final no último verso – recurso estilístico comum em Cacaso e de grande sugestão semântica. Contra o fechamento, a abertura, ainda que para o "exílio" lingüístico, sustentado pela necessidade de falar daquilo que exigiria o silêncio. A ausência de conclusão pode até sugerir alguma expectativa ou certa crença no futuro, além de sinalizar a existência de uma história em aberto, que precisa ser contada. Alude também à própria dinâmica de uma escrita que, calcada na experiência, não comporta ponto final, pois é procura incessante de sentido. Ademais, recupera a idéia do "poemão" revelando que os poemas, os livros, interligados, convocam-se mutuamente, completando-se no diálogo, expandindo seus sentidos.

Se à procura é inerente a dúvida, o poeta assume a atitude, maliciosamente infantil, de colocar as questões – *a priori* irrefutáveis – como se estivesse em busca de uma verdade velada às palavras. No entanto, como no gesto infantil, interessa mais o incessante questionar do que a resposta à

pergunta. Nesse sentido, a trajetória poética de Cacaso poderia ser pensada como um enorme ponto de interrogação. Porém, a ignorância fingida diante das coisas do mundo reflete o gesto do filósofo cético, ávido por desestabilizar discursos tidos como definitivos, sejam poéticos ou amorosos, nacionais ou identitários. Se a ausência de ponto final, na maioria de seus poemas, é coerente com sua prática da dúvida, dela decorre a consciência de que nada há de conclusivo.

"Lar Doce Lar" equivale à primeira estrofe de "Fábula", escrito em 1965, e que faz parte de *A Palavra Cerzida* (1967).[65] Este movimento de re-escritura ou, antes, de síntese – pois recupera apenas dois versos iniciais de um poema antigo para inseri-los em outro contexto – é inerente à sua trajetória criativa. O estranhamento, em "Lar Doce Lar", diferentemente de "Fábula", sintetiza as incertezas de um percurso poético reflexivo, vivido *Na Corda Bamba*. A construção de uma poética cada vez mais concisa, com tendência fragmentária, a partir de *Beijo na Boca*, revela que cada poema é parte de um todo maior. Antes, porém, esta elaboração formal deixa entrever certa dificuldade de apreensão e de compreensão de uma realidade violenta, o que rebate na insuficiência da linguagem para representá-la. Voltamos ao "Jardim da Infância".

A primeira edição de *Na Corda Bamba* era para ter sido publicada em 1975, a quatro mãos, com José Joaquim Salles, que faria a leitura gráfico-visual dos poemas. No entanto, o projeto coletivo naufraga e Cacaso acaba publicando apenas os poemas, em 1978. Em 1975, em visita ao amigo exilado em Paris, Cacaso o convida para ilustrar o "novo livro que estava escrevendo": *Na Corda Bamba*. Salles recebe um "envelope pardo contendo várias páginas soltas dos poemas", sobre os quais é solicitado a "dar uma lida e dizer o que achava", enquanto Cacaso seguia em viagem por outros países da Europa. Combinaram que retornaria a Paris para conversarem sobre o "possível projeto". Salles "sabia

[65] "Fábula": "Minha pátria é minha infância./ Por isso vivo no exílio./ Talvez o barco contasse/ deste percurso no tempo./ De como seria o escafandro/ isento de tal mergulho./ Minha pátria é sob a pele:/ Cargueiro no mar de névoa./ Antigamente os conflitos/ não aspiravam a ser./De como fiquei trancado/ na torre em que era dono./ E a certeza como faca/ engolindo a própria lâmina./ De como se libertaram/ os mitos presos na forca,/ e o exato espanto vindo da terra,/ dos gestos do imperador." (BRITO, 2002 [1967], p.217).

da necessidade do projeto ser em P&B", pois a "geração mimeógrafo" era "boa de luta, mas ruim de grana". Ao "espalh(ar) as páginas por toda sala", aos poucos, começou a "vislumbrar uma ordem para os primeiros poemas". O olhar cinematográfico que, posteriormente, lhe renderia fama, capta os poemas em movimento. "De repente, como num clique, me vieram imagens em seqüência como se fosse um *travelling*. Os poemas se ligavam uns aos outros como num movimento de câmera de cinema. Eram costurados com uma historinha que tinha a ver com nossas vidas e nosso tempo". Salles esboça, então, os "primeiros desenhos em nanquim e guache preto" e os mostra a Cacaso que, entusiasmado, o ajuda a "selecion(ar) e orden(ar)" as "imagens inspiradas pelos poemas". (SALLES, 2004, p.87-8).

Em 1976, Salles retorna ao Brasil e vai morar com Cacaso, em seu apartamento, no Rio de Janeiro, dando continuidade ao projeto. Inicialmente, ambos pretendiam que o "formato do livro fosse uma espécie de papiro. Canudo de papel que o leitor desenrolaria para ver o livro sem cortes". No entanto, diante da dificuldade de levar a cabo essa idéia, optaram pelo "formato sanfona". Ao "preto e branco" do livro seria acrescentada "uma única cor extra": "o vermelho-sangue de marcas digitais dos nossos polegares, carimbados na prancha do poema-título: metade por mim, metade por ele". No entanto, devido à necessidade de "pagar as contas", Salles volta-se para o cinema e, sem tempo, não consegue dedicar-se ao desenho, atividade "solitári(a)", que exige "muita calma". (SALLES, 2004, p.88).

Em 1978, como diz Salles, "Cacaso, muito delicadamente, pede desculpas e diz que não pode mais esperar pelos meus desenhos para publicar o livro". "Combinamos que quando eu terminasse minha parte, faríamos uma outra publicação". (SALLES, 2004, p.89). *Na Corda Bamba* acaba sendo editado em sua versão "diminuída", sem os desenhos. Assim, sua forma de composição inacabada se revela para nós, seus leitores. Em 1986 Salles convida Cacaso para, juntos com Tânia Lamarca, desenvolverem um roteiro cinematográfico denominado "Acaso". Trabalham intensamente durante este ano, no que seria o

último projeto de Cacaso. (SALLES, 2004, p.89). Em 2004 sai a segunda edição de *Segunda Classe*, agora completa, com os desenhos de Salles transformados em 2D por seu filho, Tomás Salles. Cacaso conheceu todas as pranchas, menos as relacionadas aos poemas "Um homem sem profissão" e "Santa Ceia". Originalmente, essas pranchas foram feitas "a mão, no papel, com bico de pena, nanquim, guache e *papier à gratter*, sempre num formato quase *cinemascope* (20 x 60 cm)". O "material lastimável" foi "recuperado por software de computação em 2D (Photoshop/ Illustrator)". (SALLES, 2004, p.92). De nossa parte, a nova edição, embora com acabamento refinado, diferentemente da precariedade artesanal da primeira, desvirtua o sentido original de *Na Corda Bamba*. As imagens modernizadas acabam se sobressaindo em detrimento dos versos. Ademais, a maior parte das ilustrações capta apenas o sentido mais superficial dos poemas. Assim, "Minoridade", por exemplo, é ilustrado por um bebê com chupetas e "O Lugar da Transgressão", pela bota de um domador de circo.

3.6 TUDO QUE É LÍQUIDO DESÁGUA NO *MAR*, *DE MINEIRO*

Para total conhecimento
me concentro:
Sou líquido.
Cacaso

Mar de Mineiro (1982) é o penúltimo livro de Cacaso publicado em vida, porém, fora do âmbito das coleções de poesia da década anterior. Seu último livro, *Beijo na Boca e outros poemas* (1985) é uma antologia de versos, com alguns inéditos. Observem que, com a abertura política e, portanto, com o esgotamento da proposta marginal dos anos setenta, Cacaso não hesita em entrar no mercado editorial e acata as implicações desta adesão institucional: aumento da tiragem, ausência de controle na divulgação e venda dos exemplares. A relação entre o autor e o leitor, se supunha um vínculo afetivo e era vital na década anterior, com a mediação editorial é completamente alterada. *Beijo na Boca e outros poemas* é

seu segundo livro publicado por uma editora importante no cenário nacional. O primeiro foi *A Palavra Cerzida*, editado em 1967, pela José Álvaro.

Financiado pelo próprio Cacaso, impresso na Grafit Gráfica e Impressos Ltda., *Mar de Mineiro* – misto de (44) poemas e (75) canções – é dividido em três partes: "Postal", "Papos de Anjo da Guarda" e "Sete Preto". A primeira compreende os poemas – "O Mar" e "Brinquedos" foram escritos por seu filho Pedro Assumpção de Brito – e, as demais, as letras de música. É sensível o contraste entre os universos urbano e rural, sobretudo, nas canções que compõem as últimas partes. Este contraste, espécie de dissonância interna que fundamenta este *Mar de Mineiro*, é ampliado pelas fotos – de Pedro de Moraes – e pelos desenhos – de Cacaso e Malena Barreto – espalhados ao longo do livro. A foto que ilustra o poema "Sete Preto", no entanto, é de Jaime Schwartz.

A primeira parte – "Postal" – é moderna e urbana, em visível contraste com algumas canções, nas páginas consecutivas, que procuram reproduzir o falar interiorano, com um sotaque, talvez, mineiro. [66] Paulo Leminski percebera, neste livro, a "oscilação entre o Brasil antigo, cheio de bois e vaqueiros e um Brasil contemporâneo", poetizado "nos muros de cidades de mais de quinhentos mil habitantes". (Apud BRITO, 1983, p.140).

O efeito produzido por essa dissonância estética, polifônica, pode estar relacionado ao caráter polivalente de Cacaso. Conduzido por aquela essencial disponibilidade criativa, aberto para a experiência, portanto, sujeito a múltiplas influências, *Mar de Mineiro* revelaria, sobretudo, a face do "poeta de disco". (BRITO, 1997, p.227). O artista *sui generis*, multifacetado, paradoxal, disperso em "líquid(a)" "concentr(ação)", estaria sinalizando sua definitiva aposta no mercado musical? O "poeta de livro" que faz o "verso" "cant(ar)" por "imagen(s)" estaria investindo na palavra da canção que "canta verdadeiramente"? (BRITO, 1997,

[66] O poema "Fazenda São Pedro (3)" talvez seja exceção e possa exemplificar o que mencionei sobre o sotaque mineiro. Observem: "Aqui todo Francisco pode ser Chico./ Mas nem todo Chico é Francisco./ Às vezes é/ Tarccee Eurides Anton". (BRITO, 2002 [1982], p.30). O último verso, quando lido em voz alta, pode revelar a reprodução sonora do sotaque: Tarccee Eurides Anton não seria um tal de seu Eurides Antônio?

p.226). De qualquer forma, a publicação de canções e de poemas em livro único sugere que, na escala hierárquica de valores, ambos estariam ao mesmo nível, sendo manifestações artísticas de igual importância para Cacaso, por causa de e apesar de suas particularidades.

Em 1982, ano de publicação de *Mar de Mineiro*, deixa entrever, em um de seus ensaios – "Melhor a emenda que o soneto" – a influência de Vinícius de Moraes sobre os rumos de sua carreira. Cacaso entendia que, depois de Vinícius, estava aberto o caminho para a transição do "poeta de livro" para o "poeta de disco", rumo à "profissionalização", cada vez mais facilitada pelas "multinacionais de disco, os contratos, a competição, a circulação industrial do dinheiro e do prestígio". (BRITO, 1997, p.226-7). A essa altura, Cacaso já tinha consciência da diferença entre a "palavra cantada" e a "palavra impressa", pois afirma que aquela ganha uma "dimensão nova" por meio dos "intervalos melódicos, dos ritmos, harmonias e timbres". (BRITO, 1997, p.225). No entanto, ao mesmo tempo em que entende a diferença entre as duas palavras – a impressa e a cantada – como sendo de "gênero e qualidade", continua com dificuldades em compreender sua prática. Ao final do ensaio, questiona: "uma letra, quando lida, vira poema? Um poema musicado vira letra? O letrista é poeta?" (BRITO, 1997, p.227).

A análise das canções de Cacaso foge à proposta inicial deste trabalho. No entanto, é preciso perceber que o poeta que "queria ser Vinícius" tinha por hábito escrever versos que, posteriormente, se tornariam parte de canções. É como se estivesse testando, através da "palavra impressa", as possibilidades da "palavra cantada", seja através da "divisão dos poemas", de "repetições", "quebras" ou "desconstruções". (HOLLANDA, 2000 b, p.103). Nesse sentido, observem como, no mesmo *Mar de Mineiro*, versos figuram ora como poema, ora como canção. Na primeira parte, lemos "Posteridade", dedicado a Mário Carneiro:

> O colete preto de meu avô montava num burro
> preto e posava para retrato
> o colete virou sorvete
> do burro não mais se soube

e meu avô ficou
demente

(BRITO, 2002 [1982], p.13)

Do poema podemos depreender: rimas idênticas, através da assonância de palavras homônimas – "preto" – e rimas internas, através da homofonia: "co- LETE", "sor-VETE". O poema, sem grandes elaborações, retrata, para a "Posteridade", uma lembrança do sujeito lírico, além de assinalar, pelo inusitado "o colete virou sorvete", duas idéias: a insólita transformação validaria a demência do "avô" e sugeriria que a lembrança não registrada também correria o risco de derreter, feito "sorvete". Em termos de expressividade poética, esta transformação surrealista perde força, pois enfatiza apenas rimas precárias, decorrentes da espontaneidade, lúdica, do pensamento. O que interessa perceber, no entanto, é que na extensa canção "Sete Preto", que figura na primeira edição de *Mar de Mineiro,* estes versos aparecem remodelados. A canção, ao narrar uma estória, a certa altura diz: "meu avô vestiu colete/ e o colete era preto/ meu avô montou no burro/ e o burro era preto/ pôs gravata de alfinete/ pôs defesa de amuleto/ o colete virou sorvete". (BRITO, 1982, p.203). Não é preciso dizer que a "unidade de sentido de uma letra está no canto" e, não, no "texto". Faltaria, portanto, a "presença da voz humana", capaz de "sublinh(ar) e redimensio(nar)", através da "emoção", os sentidos da canção. (BRITO, 1997, p.226).

Em tempo: trechos da letra "Sete Preto" foram musicados por "vários parceiros", entre eles Novelli, Filó, João Donato e Sivuca. Cacaso adorava, segundo Novelli, observar os "diversos tipos de leituras feitos pelos compositores" e, assim, "costumava distribuir partes de um mesmo poema para vários músicos". (Apud ARAGÃO, 2000, p.110). Aliás, Cacaso conta que seu avô paterno – que ele não conheceu, mas que o teria influenciado mais do que seu pai – teria virado sete preto. "O quê é sete preto? Não sei dizer, é uma memória e, ao mesmo tempo, tem uma modernidade que não sei qual é. Mas que tem, tem, posso garantir". (BRITO, 1983, p.140). Sete preto, provavelmente, está relacionado à lenda "Sete

lágrimas de um velho preto", tradicional entre os umbandistas. Ao narrar a estória de um velho preto, que teria chorado exatas sete lágrimas, introduz a doutrina desta religião.

Como parece evidente, o grande tema de Cacaso era a vida – o cotidiano, a família, o amor, a poesia, a morte – em seus impasses. Portanto, é natural que as "figuras do pai, da mãe e do avô" tenham contribuído para a composição de seu estofo, ou antes, "material poético". (Apud ARAGÃO, 2000, p.111). Em "Didática", poema deste *Mar de Mineiro*, a vida encontra a poesia, pois seus versos narrativos ratificam sua biografia:

> A solidão de meu pai foi qualquer coisa
> um pouco depois da vida um pouco antes da
> morte. Como o câncer, por exemplo.
>
> (BRITO, 2002 [1982], p.23)

O tom do poema é grave, os versos são curtos. O caráter "didático", explicativo, ilumina dois outros poemas antecedentes, que dividem a mesma página, como se estivessem em diálogo:

> ÁLBUM
>
> A família descansa as frontes sobre os punhos
> e em cada face se vêem as transparências do sonho
> Mas, observem, os punhos estão cerrados.
>
> (BRITO, 2002 [1982], p.16)

> CONVÍVIO
>
> a conversa corre animada os amigos se
> estimam se
> reconhecem transborda calor humano na sala
>
> aos poucos
> todos ficam pensando como será daqui a pouco

o enterro de cada um

(BRITO, 2002 [1982], p.16)

Em “Álbum” – e o título é sintomático quando pensado à luz dos “baús” de Cacaso e de sua necessidade de colecionar lembranças – apreendemos o retrato de uma cena familiar. Cena que, de certa forma, funcionaria como antecâmara do poema posterior – “Didática”. É como se o leitor, ao folhear o livro-álbum, estivesse diante de um poema que capta certa tensão no ar – “os punhos estão cerrados” – que poderia ser justificada pela proximidade da morte, concretizada em versos subseqüentes. Observem a força da imagem, a criar contrastes: a realidade, apreendida pela foto no momento do retrato, revela, para a posteridade, o sonho de cada um – “em cada face se vêem as transparências do sonho” – e, ao mesmo tempo, (des)vela o cansaço e as preocupações. É como se o poema fosse constituído a partir da tensão entre o velado e o revelado, confirmada em “Convívio”. A proximidade ou, antes, a presença da morte contamina a “conversa”, ronda o universo afetivo e torna-se preocupação constante manifesta em versos. Versos cujo tom narrativo, sem quebras sintáticas ou semânticas, sem pontuação, expõem, brevemente, uma cena; a contenção formal afirma a urgência da notícia de uma situação familiar para quem convive, isto é, vive junto, ao lado, coexiste. A falta de perspectiva quando ao futuro delineia-se na idéia de que “daqui a pouco” “será” “o enterro de cada um”. Esta ausência de horizontes abala a impressão de continuidade ou certeza ao aproximar o “daqui a pouco” ao “Porvir”, em composição contraditória. Vejam como o futuro é conjugado no pretérito imperfeito:

PORVIR

A Inquisição era
fogo

(BRITO, 2002 [1982], p.18)

A falta de pontuação final, recurso caro a Cacaso, sugere a continuidade da “Inquisição”, enganando a percepção através da confusão temporal. Se o presente é “fogo”, a caça aos hereges – ou seria, por assonância, cassa? – faz parte da “Temporada” e do “Porvir”:

TEMPORADA

Se o porco é espinho
caço e asso
se o corpo é sozinho
traço e passo

(BRITO, 2002 [1982], p.20)

Em “Máquina do Tempo” confirma a dificuldade em falar sobre um “Porvir”, incerto, interdito:

E com respeito àquele problema do
futuro acho que vou ficando por aqui...

(BRITO, 2002 [1982], p.22)

A necessidade de adaptação – poética, existencial – à “Temporada” faz parte da “Rotina” de um sujeito lírico que, na década anterior, escolado em uma dada “Paisagem”, amadureceu ouvindo determinadas “Estórias”. Observem como a obra poética de Cacaso ganha se lida em conjunto. Os poemas, em relação de complementaridade, estão em diálogo como se estivessem constantemente a restituir sentidos que, outrora, teriam ficado apenas sugeridos nas brechas da linguagem, através de determinados recursos estilísticos: elipses, supressões, alusões, cesuras, fragmentos, metáforas, alegorias. De certa forma, as ambigüidades semânticas ou as pendências de sentido vão sendo

redimensionadas gradativamente, em diferentes momentos de sua trajetória poética. A ironia sentida sinaliza a força heurística de uma verdade pactuada.

Atentem para os poemas seguintes que aparecem em *Na Corda Bamba* (1978), livro imediatamente anterior a *Mar de Mineiro*. A composição tipográfica e os títulos dos poemas são essenciais em Cacaso, pois acabam dizendo mais do que os versos poderiam revelar. Os poemas abaixo foram impressos na mesma página e em página contígua e, se estão em diálogo, também ecoam nos versos citados anteriormente – "Porvir" e "Temporada". O trânsito entre um livro publicado em 1978 e outro, em 1982, é possível, pois os poemas que os compõem foram escritos dentro de um mesmo espírito de época – em meados da década de setenta – como atestam as anotações à margem dos cadernos e cadernetas de Cacaso.

ROTINA

Uma comissão de urubus inspeciona
O pasto desde ontem. Foi cascavel novamente.

(BRITO, 2002 [1978], p.73)

PAISAGEM

Avião podia descer ali, entre coqueiros e bois.
Da varanda parecia que ia entrar casa adentro.

(BRITO, 2002 [1978], p.72)

ESTÓRIAS

Contavam que naquele rio tinha muitos
Afogados. Olhava as águas com respeito.

(BRITO, 2002 [1978], p.72)

Observem como a “Rotina” seria, posteriormente, reafirmada em “Temporada”. Ambos os poemas foram escritos na mesma época e são sintomáticos quanto à utilização da pontuação. Em “Rotina”, uma situação habitual é relatada, através de metáforas zoomórficas, em dois versos curtos, arrematados com ponto final. Concluir os versos com esta pontuação, menos do que indicar o término da sentença, sugere que não há ponto de fuga na “Paisagem”, isto é, na perspectiva. A cesura – no primeiro verso de “Rotina” – expande os sentidos do verbo inspecionar que pode funcionar como transitivo direto ou intransitivo. O advérbio “novamente” reafirma a “Rotina”. Através da cesura é como se a linguagem quisesse tudo dizer, mas interditada por certo “problema do futuro”, se deparasse com sua insuficiência e negatividade. De certa forma, o que a linguagem não consegue dizer é o que não pode ser esquecido e, por isso mesmo, insiste em aparecer nos poemas. Em “Paisagem”, o território demarcado pode ser qualquer lugar em que haja “coqueiros” e “bois”, sugerindo a imutabilidade do quadro em todos os rincões do país. A indeterminação do espaço geográfico – menos do que evidenciar o contraste entre o Brasil litorâneo e o rural – sintetiza tanto o estado de sítio quanto a tentativa de fuga. Talvez a única certeza advenha de “Estórias” inequívocas: o substantivo masculino – “afogados” – torna-se contundente quando adquire valor de adjetivo. Pessoas que morreram por afogamento tornam-se pessoas que foram afogadas, o que faz ressoar a idéia de asfixia ou sufocação. As “Estórias” confirmam a presença da morte, em “Rotina”. A “Máquina do Tempo”, portanto, desloca o “Porvir” para o presente da enunciação, reafirmando a “Temporada”. Diante das agruras da existência – em tempos de “espinhos” – a poesia deve resistir em conjunto, mas o “corpo é sozinho”, a morte física é individual. E o destino pode ser determinado pelas (re)soluções de cada um: em cada “traço”, em cada “passo”. Entre o cru e o cozido, entre o “caço” e o “asso” – ou aço, por assonância – isto é, entre a poesia em *estado natural* e a elaboração do prato, resta a sobrevivência do poeta. “Temporada” figura em *Mar de Mineiro,* ao lado de “Manhã Profunda” e, novamente, os poemas dialogam:

MANHÃ PROFUNDA [para Maria Alice]

Um passarinho cantou tão triste
tão sozinho
um outro respondeu espere já vou
aí já vou aí já vou aí

(BRITO, 2002 [1982], p.21)

Geralmente, os poemas em aberto, isto é, sem ponto final, são os que aventam a possibilidade de esperança. “Manhã Profunda”, ainda que corrobore o desamparo, a tristeza, a solidão, decorrentes talvez da “Marcha Fúnebre”, sinaliza a presença de um outro, da mesma espécie, capaz de identificar o canto e responder ao chamado (n)à(s) altura(s). (BRITO, 2002 [1982], p.21). O verso final, que não cessa de ecoar, após a leitura do poema, é alentador. Na terceira estrofe a resposta “espere já vou” sinaliza certa ânsia de respaldo, quase como se o poeta não contivesse a espera do advérbio “aí”, demarcador de lugar, que aparece no verso final: “aí já vou aí já vou aí”. Para “aí já” vôo? É como se esta pausa, enfatizada pela cesura, no final do terceiro verso, fosse a brecha necessária para o poeta-passarinho reter ar nos pulmões e cantar, de um só fôlego, o verso final.

De certa forma, juntamente com “Conversa de Tico-Tico”, estes versos sinalizam a possibilidade da retomada do encontro, do embate de idéias, enfim, do restabelecimento do diálogo – ainda que à boca pequena, como sugere o título do seguinte poema:

CONVERSA DE TICO-TICO

– João Pires às suas ordens...
– Antônio Carlos para servi-lo...

(BRITO, 2002 [1982], p.29)

No entanto, de acordo com a localização deste poema no livro *Mar de Mineiro*, isto é, se observarmos a relação que estabelece com os demais,

poderíamos significá-lo novamente. Assim, a conversinha miúda, quase sem importância, deve ser levada a sério quando sugere a reprodução de uma saudação militar, como se os interlocutores estivessem a bater continência. Vejamos: a utilização das reticências no final dos versos, se pode até denotar ironia, também pode insinuar certo tom de ameaça, funcionando como uma espécie de reserva mental. Em outras palavras: se a intenção de servir e de estar às ordens falha, isto é, se não fosse inequívoca e pudesse ser posta em dúvida, em decorrência, determinadas conseqüências seriam inevitáveis. As reticências sugerem certa hesitação, motivada pela indefinição das circunstâncias, em revelar abertamente um pensamento. É como se o poeta estivesse de tocaia ou, para usar uma expressão mais condizente, em guarda: definitivamente não canta em terreiro seguro. A insegurança e o medo ainda frutificam, pois tal "conversa" é rodeada por poemas como "Serviço de Informações", "Palimpsesto" e "Fazenda São Pedro (1)". Vejamos também "Fazenda São Pedro (2)", que aparece na próxima página.

SERVIÇO DE INFORMAÇÕES

Pau mole
Dedo duro

(BRITO, 2002 [1982], p.28)

PALIMPSESTO

Gambá come rato
pato come terra
bezerro come jornal
sanhaço come bagaço
azulão come mamão

(BRITO, 2002 [1982], p.28)

FAZENDA SÃO PEDRO (1)

Aqui rabicó é pitoco.
E pitoco é rabicó.

O mijo é a escritura do cachorro.

O dente da galinha é a moela.

E esse estrondo que está acontecendo lá fora, na
melhor das hipóteses, é um puta trovão.

(BRITO, 2002 [1982], p.29)

FAZENDA SÃO PEDRO (2)

Aqui tem 3 tipos de veneno pra rato.
E 4 tipos de rato pra veneno.

(BRITO, 2002 [1982], p.30)

É interessante refletir sobre os poemas em conjunto, como se o que estivesse anunciado em um condicionasse os sentidos dos outros. Por exemplo, diante da presença atuante do "Serviço de Informações", não é segredo que só não apanha quem dedura. Logo, para fugir do flagelo físico e moral, o artista precisa criar estratégias de sobrevivência. A escrita poética como "palimpsesto" sugere a existência de um subtexto escondido sob o texto aparente. É como se o leitor precisasse raspar a superfície, isto é, a aparência do texto, para ter "acesso àquilo que as aparências não revelam". (BRITO, 1997, p.283). Logo, "àquilo" que não pode ser revelado é sinônimo do que não pode ser dito. No caso de "Palimpsesto", o título revela o que o poema oculta. Na verdade, o poema roda em círculo, como se quase não dissesse nada ou estivesse apenas a afirmar, através da repetição estrutural – X come Y – a imutabilidade do existente, reafirmando as leis da natureza. Ao dividir a mesma página com "Serviço de Informações" temos a impressão de que a violência institucional que condiciona o "Palimpsesto" é inerente, portanto, natural ao comportamento humano. No entanto, a visada crítica do poeta intercepta os sentidos naquele ponto em que tudo poderia ser reduzido a uma questão de sobrevivência ou, antes, naquele ponto em que a violência arbitrária poderia ser justificada, já que o limite entre o dado natural e o

condicionado estaria frouxo ou poderia ser borrado, ao bel-prazer das forças institucionais. De certa forma, importa mais o que os versos não dizem: se não há justificativa para a violência, é preciso atentar para que ela não seja naturalizada, tornando-se parte da "Rotina".

Diante da proliferação de alguns tipos de rato, devido à ausência de veneno específico para combatê-los, malefício constatado em "Fazenda São Pedro (2)", o poema, às vezes, se torna uma espécie de peça didática. Afinal, é preciso ser categórico e conclusivo. Para evitar a dúvida, é necessário definir os termos: "rabicó é pitoco", "pitoco é rabicó" e, assim, sucessivamente. No entanto, o verso derradeiro desmonta os anteriores quando o poeta sugere que, "na melhor das hipóteses", o "estrondo" "lá fora" – do poema? – "é um puta trovão". O leitor, precavido, logo questiona: e na pior das hipóteses, seria o quê? Esta pergunta, ainda que possa soar tendenciosa, sustenta-se apenas porque neste poema – ou será exagero afirmar em toda a trajetória poética de Cacaso? – o dentro e o fora, isto é, a delimitação espacial parece borrada de antemão. Estamos, portanto, novamente diante da questão da representação da realidade que é – ou deveria ser – resolvida através da mediação poética.

Pelo fato de *Mar de Mineiro* ser composto por poemas e canções, a impressão inicial é de que, talvez, seja um livro menos sombrio em termos de atmosfera poética. Não nos enganemos. "Postal" – parte que concerne aos poemas – ainda dá notícias de um país às voltas com os estigmas de um regime de exceção. É como se fosse um livro-resíduo, menos a fazer um balanço da década anterior do que a afirmar sua continuidade histórica, em poemas que estabelecem estreito diálogo com o momento de produção. Logo se percebe que, em termos poéticos, Cacaso não avança muito em relação aos livros dos anos setenta. No entanto, suas demais partes – "Papos de Anjo da Guarda" e "Sete Preto" – são inovadoras por apresentarem canções. É como se o escritor quisesse evidenciar sua produção letrista em detrimento da poética, que parecia ter se esgotado, diante da expectativa de mudança política. Seria hora de buscar novos temas para a poesia? Ou apostar, em definitivo, na música popular brasileira?

Reproduzimos – tal como encontradas em seus cadernos – anotações esparsas que revelam os impasses existenciais de Cacaso:

"A herança familiar me livrou do mercado de MPB, da obrigatoriedade de regular meu trabalho artístico pela necessidade de ganhar a vida = me livrou da profissionalização artística, ou melhor, dos nexos de subordinação a que leva o vínculo profissional com o mercado. (Ex: os "prazos", o ritmo do tempo artístico, a preservação de espontaneidade, etc, etc)".

"A universidade me livrou da família".

"A música popular me livrou da universidade".

"A herança familiar me livra da MPB".

"Mas a universidade já havia me livrado da família".

"A universidade me livrou da tutela familiar (crítica ao paternalismo)."

"(A universidade como insistência profissionalizante, ligada ao mercado, fez a crítica ao nexo familiar de dependência econômica)".

"A universidade, que me livrou da família, é minha nova profissão, a quem tenho que prestar contas (condiciona e inibe a independência mental e intelectual) = novos laços de dependência e subordinação são criados".

"A música popular, como instância profissionalizante, ligada ao mercado, me liberta da dependência universitária, material e intelectualmente".

"A MPB, que me livrou da universidade é minha nova profissão, ao virar profissão, o ato de compor perde em gratuidade e ganha certo peso compulsório, virando uma espécie de obrigatoriedade, igual neste ponto à maioria das profissões".

Ao ponderar sobre sua trajetória de vida, enfim, sobre suas escolhas, Cacaso manifesta inquietude em relação a um ponto difícil de ser equacionado. Trata-se do compromisso profissional com determinadas instituições – como o mercado fonográfico e a universidade – e a garantia da liberdade criativa. De certa forma, seu conflito advém do fato de conceber estas duas instâncias como pólos opostos e excludentes. Em sua opinião, a manutenção da fundamental disponibilidade criativa, em sua gratuidade, seria incompatível com as exigências do trabalho profissional ou da necessidade de "ganhar a vida". *Pari passu*, a possibilidade de ter a sobrevivência garantida, exclusivamente, pela "herança familiar" soa incoerente a Cacaso, porque confirma o ciclo da dependência econômica e paternalista que criticara e que – a seus olhos – sustenta as relações

com outras instituições, como a indústria de discos e a carreira docente na universidade. A intrincada relação de interdependência entre produção artística e capital, central em seus escritos em prosa, resolve-se – em relação à poesia – pela via alternativa da edição dos livros. Seria também uma democrática tentativa de criar oportunidades igualitárias dentro do sistema?

Ainda que suas especulações pareçam desaguar em beco sem saída – devido à maneira como arma seu raciocínio – é preciso dizer que, em termos práticos, Cacaso resolve seus impasses. É bem possível que tenha encontrado alguma "liberdade" criativa dentro do mercado de MPB, pois a ele aderiu nos anos oitenta, passando, então, a viver dos direitos autorais de suas canções. Para Cacaso, "liberdade" e "maioridade" artísticas eram termos equivalentes e pressupunham a capacidade de "se comprometer de modo descondicionado e adulto, independente e responsável". (BRITO, 1997, p. 194).

Enfim, resta observar que estes trechos reflexivos e alguns poemas de *Mar de Mineiro* dividem o mesmo caderno. É interessante perceber que as inquietações biográficas de Cacaso, além de revelarem sua visão de mundo, também transbordam para alguns poemas, motivando sua temática. Não é preciso dizer que os versos abaixo, embora manifestem a insatisfação do escritor, transcendem sua história de vida. A crítica aos valores capitalistas, patriarcais e às instituições (Família, Igreja, ABL) evidencia-se em:

SALÁRIO MÁXIMO

De noite sou amante da empregada.
De dia sou patrão da amante.

(BRITO, 2002 [1982], p.22)

HISTÓRIA DA RIQUEZA DO HOMEM [para Sergio Góes]

Tostão não tem perdão
vintém não tem meu bem

(BRITO, 2002 [1982], p.24)

PRECEITO

Dinheiro não tolera desaforo

(BRITO, 2002 [1982], p.25)

POÉTICA

Academia Brasileira de Letras de
Fôrma
Academia Brasileira de Letras de
Câmbio

(BRITO, 2002 [1982], p.25)

A PALAVRA DO $ENHOR

No princípio
era
A Verba

(BRITO, 2002 [1982], p.31)

O título do segundo poema remete ao livro homônimo *A História da Riqueza do Homem: do Feudalismo ao Século XXI*, do jornalista e historiador marxista norte-americano Leo Huberman. Nesta obra clássica da história moderna – escrita em 1959 e publicada, em inglês, em 1963 – Huberman analisa a história européia a partir do materialismo dialético. Como elucida no prefácio, o duplo objetivo do livro é explicar a história pela teoria econômica e vice-versa, demonstrando como certas doutrinas, inerentes à vida social, quando modificadas ou ultrapassadas determinam o desenvolvimento das instituições econômicas.

Observem como a idéia expressa pelo primeiro verso do poema "História da Riqueza do Homem" é corroborada em "Preceito": "dinheiro" não perdoa, tampouco "tolera desaforo". Já o segundo verso evidencia a medida econômica a reger a relação interpessoal entre a empregada e o patrão/amante. Quando o "Salário" é "Máximo" e a exploração, garantida, a desumanização

evidencia-se através da ausência de vínculo afetivo que permeia as relações: “não tem meu bem”. A decepção com a poesia fica assinalada nos últimos poemas. O universo tradicionalmente intocável da “Poética” parece contaminado de antemão quando a Academia Brasileira de Letras (ABL) – instituição guardiã da língua e da literatura nacional – obedece a uma determinada lógica que, para Cacaso, valoriza certa convenção literária canônica, formal e formatada (“Fôrma”), além de operar dentro do sistema de troca de favores (“Câmbio”). A Igreja, também dentro da mesma operação de “Câmbio”, seria orientada por relações venais. O “verbo” divino não resiste à “verba” que macula o sermão. Até que ponto a moderna palavra “Poética” não estaria, em sua gênese, contaminada pelos postulados capitalistas?

Mar de Mineiro – que no dia 13 de março de 1982, aniversário de 38 anos de Cacaso, “era um monte de folhas soltas, à espera de capa”, “empilhad(as) na gráfica” – é um livro, *a priori*, sem amarras. (HOLLANDA, 2000 a, p.239). Ou, para utilizar o título de um de seus poemas, é livro “Livre-Arbítrio”, pois, afinal, “todo mundo é toureiro” e “cada um escolhe o touro que quiser na vida”. (BRITO, 2002 [1982], p.31). Cacaso escolheu arcar com os custos da produção e publicar seu *Mar* de forma independente. Talvez para, finalmente, “dizer a que veio”, pois conquistara certa “liberdade” e já podia “responder” por seus “atos”. (BRITO, 1997, p.194). Em termos criativos, esta “liberdade” repercute na própria composição mista do livro que, numericamente, valoriza as canções. Para Cacaso, a “música” era “experimentada como a forma, por excelência da liberdade”, pois sua “prática” estava relacionada à “intuição”, à “dança”, ao “improviso” e à “desenvoltura maior em relação aos modelos formais ou institucionais”. (HOLLANDA, 2000 a, p. 240). Como contraponto, interessa ponderar que na década de setenta, poesia e letra de música nasciam confundidas, isto é, Cacaso não as dissociava com muita clareza. Nesse sentido, talvez, nesse momento, a poesia escrita também tenha sido sentida como forma libertária e libertadora.

Mar de mineiro? Mal de mineiro? Em “O Fazendeiro do Mar”, Cacaso parodia o título de um livro de Drummond – *Fazendeiro do Ar* (1954) – sem, no

entanto, como faz seu conterrâneo, revelar sua fixação sentimental pela origem. Aliás, fazendeiro do ar é também o apelido dado por Paulo Mendes Campos a Rubem Braga, a partir da seara poética drummondiana, em referência ao pomar suspenso que ele cultivava em sua cobertura. O poema de Cacaso, que foi musicado por Miúcha, é uma longa e exaustiva enumeração de tudo o que poderia definir o "mar de mineiro". Como dizem seus versos, "mar de mineiro é tudo" e nesse "tudo" estão incluídos o "mundo", a "arte", as "rimas" e, sobretudo, o "horizonte". (BRITO, 2002 [1982], p.38-43).

Neste "horizonte", em que não há obstáculos à vista, ar e mar estão confundidos. Nesse sentido, é sintomático perceber que após a asfixia da década anterior, estamos diante de um poeta cuja proposta é o cultivo do mar – e do ar – exaustivamente. Assim, neste poema, fica estabelecida a associação entre substantivos que remetem a água – "lago", "lagoa", "fonte", "rio", "garoa", "aquário" e ao ar – "balão", "pipa", "ave", "céu", "asma" (afecção das vias aéreas), "miasma" (em sentido figurado: asfixia ou sufocação). O polivalente substantivo "nave", que também define o "mar de mineiro", pressupõe mobilidade, seja através de via aérea ou marítima. Em sentido extensivo, a água, o ambiente líquido estão relacionados ao útero; o ar, à expulsão, através do nascimento.

Observem os dois poemas abaixo, atentando para a recorrência do substantivo "idade" em seus títulos, a demarcar e dividir os períodos desta trajetória poética. "Idade Madura" aparece em *Segunda Classe* (1975) e "Idade de Ouro", em *Mar de Mineiro* (1982).

IDADE MADURA

Meu coração anda inquieto e sufocado como
na infância
nas noites de tempestade. É risonho meu futuro?
Minha solidão é indescritível.

(BRITO, 2002 [1975], p.93)

IDADE DE OURO

Chiquinho encontrava no fundo da memória
uma vaca
Eva um pássaro
e ambos ainda se lembravam de um
caboclo que deambulava pelo bosque
do idílio.

(BRITO, 2002 [1982], p.12)

Os títulos são importantes em Cacaso e, às vezes, dizem mais do que os próprios versos. Não é o caso desses poemas. No entanto, atentem para a seguinte dissonância: "Idade Madura" figura em *Segunda Classe*, cujo título remete tanto à embarcação de categoria inferior quanto à poesia, em sua suposta ausência de ambição estética. O estranhamento advém da aproximação contraditória de palavras com sentidos opostos, gerando ironia. Como pode um livro que se anuncia de segunda categoria conter um poema sobre a "idade madura"? O adjetivo "maduro" convoca a idade adulta e, portanto, a completude do desenvolvimento. Por derivação, supõe alguém capaz de produzir um resultado desejado, a partir da reflexão, do bom senso, do apuro da consciência e do acúmulo da experiência. Cacaso já revelara ser *Segunda Classe* seu livro mais precário em termos poéticos, dado seu menor acabamento em termos construtivos. O tom menor, aparentemente ingênuo, que assume neste livro de 1975, configura uma espécie de regressão estratégica. Nesse sentido, "Idade Madura" soa dissonante no contexto do livro. É que o sujeito lírico, ao longo de sua viagem, repleta de "primeiras descobertas", recupera certa afetação infantil de deslumbramento. (BRITO, 2002 [1975], p.82). Tal artimanha, no entanto, "mistura ingenuidade e malícia", sugerindo amadurecimento precoce. (BRITO, 1997, p.231).

Em estreito diálogo com o *éthos* de sua geração, "Idade Madura", assim como na "Folha de Caderno", com que divide a mesma página em *Segunda*

Classe, poderiam figurar em *Beijo na Boca.* Se os dois livros foram publicados no mesmo ano, também partilham o mesmo estado existencial. A reiteração da "solidão", difícil de descrever em palavras – "indescritível" – retoma os "problemas de nomenclatura" enfrentados em *Beijo na Boca.* Se neste livro já anunciara sua "imensa solidão", através da cisão dos sentimentos – com o "coração em frangalhos" – agora, talvez, justifique seus "encontro(s) desmarcado(s)" pelo "coração" "inquieto" e "sufocado". (BRITO, 2002 [1975], p.113, 117, 128). A dúvida quanto ao que há de suceder, demarcando quase ausência de perspectiva – "é risonho meu futuro?" – faz ressoar os "sinistros resíduos de um samba": "amanhã não será outro dia". (BRITO, 2002 [1975], p.131). Quando a "verdadeira" expressão, "indescritível", não corresponde à realidade, a representação poética aparece problematizada

NA FOLHA DE CADERNO

Queria te dizer coisas singelas e verdadeiras
mas as palavras me embaraçam.
Estou triste, meu amor, mas lembre-se de mim com
alegria.

(BRITO, 2002 [1975], p.93)

Como em *Beijo na Boca*, o poeta dirige-se à amada: seja lhe enviando seu bilhete, através da folha de caderno, ou nela registrando, tal como em diário sentimental, suas emoções. Observem a iteração dos sentimentos: "estou triste", semelhante ao "muito triste" que já anunciara o "xis do problema" – as "intenções" "sempre contrariadas", no livro anterior. (BRITO, 2002 [1975], p.130). Embora revele ao seu "amor" – "qual deles?" – sua ânsia em lhe "dizer coisas singelas e verdadeiras", as palavras lhe escapam, ou antes, lhe "embaraçam". Como sabemos, tal parece ser o "xis" do poema. Novamente, o efeito *trompe l'oeil* engana, pelo tom confessional, a perspectiva do leitor, redundando em quebra de expectativa. À primeira vista, os poemas quase nunca dizem o que seus títulos

anunciam. Evidencia-se, assim, o descompasso entre o que pode ser dito e o que é prometido, de antemão. À maneira de *Beijo na Boca*, o motivo amoroso funciona, "Na Folha de Caderno", como pretexto para demarcar os interditos e o "embara(ços)" da linguagem.

Em época de "coração" "sufocado", a "idade de ouro" talvez seja "idílio" a cultivar. Nesse ponto é interessante perceber como a ausência de ar, em setenta, está relacionada à vida fora do útero. Se, em 1982, Cacaso anuncia seu desejo de cultivar ar e mar, antes, em *Beijo na Boca* revelara-se submerso. Vejam o poema final deste livro de 1975:

O MERGULHADOR

I

Estamos em pleno ar.
Plataformas de nuvens recebem meu corpo mas não
recebem meus braços. Bússolas inúteis meditam.
Horizontalmente os astros fabricam as dimensões
do abismo. Penso em meu amor. Qual deles?

II

Voltando às origens já não recordo meu nome
já não pressinto meu peso pressinto apenas
a suave dispersão na inexistência.

(BRITO, 2002 [1975], p.134)

O verso inicial, da primeira parte deste poema, parodia o também primeiro verso de "O Navio Negreiro", de Castro Alves, cujo subtítulo é "Tragédia no Mar". "Stamos em pleno mar..." Observem a dissonância entre o título e o primeiro verso: o "mergulhador" anuncia-se "em pleno ar". Entre "ar" e "mar", o poeta sugere que a "tragédia" coletiva, em setenta, está disseminada em toda a atmosfera. Se, em *Mar de Mineiro*, ambos os substantivos – mar e ar – são quase equivalentes em termos semânticos, pois remeteriam a certo re-nascimento, em *Beijo na Boca* tal associação ainda não parece possível. Em 1975, a existência em

“pleno ar”, um pouco à deriva, sem norte ou saída – “bússolas inúteis meditam” – pode ser mortal, pois “os astros fabricam as dimensões do abismo”; “horizontalmente”, acompanhando as agulhas (des)magnetizadas das “bússolas” que deveriam girar na horizontal, a partir de seu centro de gravidade. Destituídas de sua função, no entanto, induzem à reflexão. O advérbio remete, por similaridade, ao horizonte: sugere a linha circular em que ar e mar parecem unidos, pois não há obstáculos à vista. Em sentido figurado, o horizonte traça a “dimensão” do futuro: “abismo”? Observem o desmembramento do “corpo” que, em pleno ar”, parece destituído de “braços”, incapazes de abraçar o mundo?

Vejam que “as bússolas” não funcionam, pois, talvez, seu ponto de gravidade, para o qual convergem as forças que agem sobre o corpo material, esteja inoperante. Diante dessa situação, desponta a ruptura semântica, quase como um corte irônico: “penso em meu amor”, afirma para enfatizar a temática do livro; “qual deles?” questiona, acentuando a imprecisão dos sentidos, conduzindo à segunda parte do poema: dentro da água ou do útero o corpo flutua, como se estivesse em “pleno ar”, porém sob o efeito reduzido da gravidade atmosférica. “Voltar às origens” seria desejar retornar ao útero? Quando a existência é anterior à linguagem, a “origem” pode ser o próprio “abismo”: o poeta, emudecido, inexiste. Talvez consiga, tal como anfíbio, respirar em ambiente líquido, operando a passagem do ar para o mar: água. A total “desidentificação” – “já não recordo meu nome” – oriunda da perda de identidade, da dificuldade em sustentá-la ou da existência “indescritível”, inominável, aliada à memória recalcada – redunda na forte imagem final: “dispersão na inexistência”. Re-nascimento, morte, exílio? A decomposição do título sugere a palavra dor – “mergulha – dor” – e também alguém imerso neste sentimento. A indeterminação espaço-temporal generaliza os sentidos, causando mal-estar. No intervalo do verso, isto é, num átimo, vida e morte, aproximadas, aumentam a tensão semântica: o sujeito do poema pode tanto estar submerso em útero materno, quanto em algum tanque. Mãe amada ou pátria amada? Salve, salve-se quem puder.

Vejamos, agora, como o poeta retorna à “Idade de Ouro”, em 1982, cultivando um calendário poético – que a julgar por esse título e por “Idade Madura” – parece astutamente invertido em termos cronológicos. Na psicologia infantil, denomina-se idade de ouro o momento do nascimento até os doze anos, quando a criança, geralmente, está mais receptiva à autoridade paterna. Já em sua classificação mitológico-histórica da idade do mundo em cinco períodos, Hesíodo determina o primeiro, dourado, em função do estado de pureza e de imortalidade em que a humanidade, recém-nascida, vivia. Espécie de paraíso bíblico regido por Saturno ou Cronos, nele cultivava-se a agricultura, havia abundância e paz: a terra frutificava espontaneamente e a primavera era eterna. Neste sentido, o poema “Idade de Ouro” é paradigmático: apesar de Cronos, castrador – capaz de devorar seus descendentes – ainda é possível “encontra(r), no fundo da memória”, signos de fertilidade e liberdade: “vaca”, “pássaro”.

Em outras palavras, é como se *Mar de Mineiro* sinalizasse um período de transição na trajetória poética de Cacaso, sem, contudo, efetivá-la. Embora seus versos ainda estejam maculados por um determinado “Tempo”, como relata em poema homônimo – tempo cuja “memória” recente parece recalcada, pois mantida em nível (pro)“fundo” – é possível escutar ecos daquela esperança prenunciada, como dúvida, em *Beijo na Boca*:

ESTAÇÕES

Do corpo de meu amor
exala um cheiro bem forte.

Será a primavera nascendo?

(BRITO, 2002 [1975], p.118)

Se as “Estações” demarcam o tempo e asseguram sua passagem, a “primavera”, corporificada na exalação feminina, surge através da “alquimia sensual” da palavra poética como potência de ser. Assim como *Beijo na Boca*, *Mar de Mineiro* é misto de espera e resignação. De certa forma, o tom elíptico dos

versos bucólicos de “Idade de Ouro” sugere que o “bosque do idílio”, conjugado no pretérito imperfeito, talvez possa, novamente, ser declinado no futuro do presente, sem utopia.

A ausência de certezas quanto ao presente – e ao futuro – se deixa rastros sensíveis em *Mar de Mineiro*, não solapa, entretanto, a possibilidade de esperança, como sinalizada em “Tempo”: “um dia nos levaremos deste tempo se levar houver”. (BRITO, 2002 [1982], p.13). Tempo de espera pela “primavera”, tempo de idade áurea ou madura. O “Postal”, à maneira daquele cartão-postal maculado de *Beijo na Boca*, continua a dar notícias do óbvio, constatado “No Caminho da Gávea”: o “mar deságua em si mesmo”. E registra, para a “Posteridade”, o “Tempo”: enquanto “lembrança houver”. (BRITO, 2002 [1982], p.11,13). Tempo de “Exceção”: “desconfio que todos os meus atos são pretextos”. (BRITO, 2002, [1982], p.17). Tempo de poemas pretextos? A “Álgebra” é precisa: “no triângulo amoroso o círculo tende/ a vicioso”. (BRITO, 2002, [1982], p.18). E em *Beijo na Boca*, a triangulação “amorosa” – meta-poema, amor, pátria “amada” – também não seria calculada?

“Mineiro tem mar de menos/ Mineiro tem mar de mais”. (BRITO, 2002 [1982], p.39). O que resta, o que falta em *Mar de Mineiro* (1982)? Neste derradeiro livro-misto diríamos que sobram canções e, talvez, faltem poemas. “Postal” abre o *Mar* e também intitula sua primeira parte, anunciando sua ausência:

Nenhum mar.
Um domingo. Um tridente.
Dois cavalos. Meu coração segue cego e feliz
como
carta

extraviada

(BRITO, 2002 [1982], p.11)

Geralmente remetido sem envelope, o “Postal” – cujo destinatário inequívoco é o leitor – dá notícias de um país aparentemente sem notícias.

“Nenhum mar”, nenhum mal? Ou, por analogia, “nenhum mar” de rosas? Mar sugere flutuações, logo, estado de inconstância. Sua vastidão pode, ainda, ser “objeto de um grande terror”’. O “terror”, por sua vez, está associado ao “medo”, sentimento que “pressente” a “morte”. A dimensão oceânica poderia “incitar idéias de dor e de perigo”. (BURKE, 1993, p.66, 65,48). Além de ser rota de fuga, o mar, por derivação metafórica, remete ao abismo ou ao medo do desconhecido, envolto em mistério. O movimento das ondas, em seus avanços e recuos, sugere as vicissitudes da existência. Em Cacaso, o mar assume conotações negativas e positivas ao mesmo tempo, como se suas ondulações fossem análogas às incertezas do sujeito lírico.

“Mar de mineiro é mudo/ Mar de mineiro é quase/ Mar de mineiro é frase”... “Mar de mineiro é vago”. (BRITO, 2002 [1982], p.40). Vejam como o primeiro verso de “Postal”, em contraponto com o título do livro, parece coerente: “nenhum mar” em Minas. No entanto, o pronome indefinido “nenhum”, gera indeterminações, generalizando os sentidos. É curioso, pois a presença do mar fica sugerida pela escolha lexical. A notícia enumerada – “um domingo”, “dois cavalos” – inclui um “tridente”. A descrição da paisagem – que poderia ser a foto do postal – ganha força dramática à medida que é categórica. Observem o ponto final, nos dois primeiros versos, a encerrar o assunto, sem deixar margem a dúvida. No entanto, os últimos versos flutuam na página, em aberto, sem conclusão e sem destino, lembrando a vastidão oceânica quando associada à potenciação semântica.

O “tridente” representa o cetro mitológico de Netuno – deus romano do mar – ou Poseidon, na mitologia grega. Além de dominarem os mares, são divindades relacionadas aos terremotos e aos cavalos. Logo, estes “dois cavalos”, se fazem parte do universo mitológico dos deuses marítimos, podem remeter também à guarda-montada ou à vigilância policial. O “tridente” está associado ainda ao garfo do diabo e funciona como arma branca: espécie de punhal utilizado em pontos vitais – como o “coração” – para paralisar o inimigo. A ausência de movimento ou de notícias neste “Postal” – enfatizada pela presença do “tridente” e

dos “dois cavalos” – sugere que a mensagem foi “extraviada”, desviada de sua função comunicativa e tornada poética. Em decorrência, o “postal” ou a “carta” pode encontrar o rumo e seu destinatário quando paradoxalmente é “extraviada”. O modo como os três últimos versos são dispostos na página ressaltam, imageticamente, o extravio. A idéia de um “Postal” que porta uma mensagem perdida talvez seja eficaz apenas porque o “coração” é “cego e feliz”. Em outras palavras: a felicidade poderia resultar da possibilidade de enviar um “Postal” – também “cego”, obscuro, intrincado – sem dar na vista. Logo, sua própria insuficiência já envia o recado.

A seqüência “segue cego e feliz” garante o tom melódico dos versos em ponto-chave em termos semânticos. O som surdo, do “s” e do “c”, antes da vogal “e” – SE-gue CE-go – sugere comunicação sussurrada. O contraste com o sonoro “z”, que faz vibrar as cordas vocais em fe-LIZ reverbera no EX-travio, confirmando o som pelo sentido. A pronúncia de Ex-travio produz um som fricativo que – à semelhança do /s/ – resulta da passagem do ar por uma fenda estreita. É quase como se o esforço respiratório, necessário para pronunciar esta combinação sibilante – “segue cego e feliz” – reverberasse na dificuldade de enunciação, plena de empecilhos.

“Mar de mineiro é profundo/ mar de mineiro é mineiro”. (BRITO, 2002 [1982], p.40). Será “mar de mineiro” também minério? Estaria o poeta-minerador a escavar sua poética, a partir dos subterrâneos da linguagem minada, à procura de outras águas estéticas? Enquanto o “sol cochila”, “No Caminho da Gávea”, *Mar de Mineiro* revela seus minérios. (BRITO, 2002 [1982], p.11). Pois é verdade: este é o maior livro de Cacaso, pois o total das canções e dos poemas soma 119. Aliás, “Mar de Mineiro” é título da canção que compôs com seu maior parceiro, Nelson Angelo, a quem o livro é dedicado, juntamente com Novelli. De certa forma, a dedicatória aos parceiros musicais dá a impressão de que *Mar de Mineiro* é uma compilação de canções, em que os poemas teriam menos importância. Restritos à primeira parte – “Postal” – retratam, em poucas páginas ou nas breves linhas deste cartão, um país mergulhado em incertezas.

É sintomático que a letra da canção “Mar de Mineiro” que, embora tenha intitulado o livro, nele não apareça. Seus versos entoam certo otimismo: é preciso “aprender a esperar” pela “paz que vem do mar”, pois se a “vida é mergulhar profundo”, ela “deságua no mundo”. “Quem passou pelo silêncio viu/ A direção é o tempo que sabe/ Lucidez, eu quero a luz/ Que a água refletiu”. (Encarte do CD Mar de Mineiro – parcerias com Cacaso, de Nelson Angelo, 2002).

O CD Mar de Mineiro, apesar de só ter sido gravado entre agosto e outubro de 2001, é a realização de um “sonho” que Cacaso e Nelson vinham acalentando “desde o final dos anos setenta”. O “Rio de Janeiro foi a inspiração e o cenário de tudo”. Porém, se o mar é o do Rio, as canções revelam “a paixão dos mineiros pelo mar”. (ANGELO, 2002, s/p). “Inda me lembro daquele dia/ Tão encantado, tão espantado/ Que eu disse sem falar/ Que bonito/ A primeira vez que eu vi o mar”. (“Quando eu vi o mar”, canção do CD Mar de Mineiro). Em 1976, Cacaso teve a idéia de “compor bastante”, pois quando “as pessoas percebe(ssem)”, já “estar(ia) com um projeto pronto”. (2000, p.110). Nesta época compõe mais de oitenta canções, apenas com Nelson, que costumava passar as tardes no apartamento de Cacaso, na Avenida Atlântica. Em frente ao mar, aos goles de pinga mineira, as canções eram feitas em “inesquecíveis momentos regados a piano, violão, papo e gravador”. (ANGELO, 2002, s/p). Nelson dava “palpites nas letras” e explica: “fizemos uma música olhando o mar de Copacabana, pensando no mar de Minas que não existe. Daí nasceu o projeto Mar de Mineiro”. (ANGELO, 2002, s/p e Apud ARAGÃO, 2000, p.110). Mineiros, ambos – Nelson nasceu em Belo Horizonte e Cacaso em Uberaba – convertidos à maresia, sofriam de um mal maior: saudades (de) Gerais.

Lançado em 2002, ou seja, vinte anos após a publicação do livro homônimo, o CD Mar de Mineiro traz 13 canções – o número também marca a data de aniversário de Cacaso – e celebra uma parceria bem sucedida. Em 2005, Daniela Aragão, cuja dissertação contempla o Cacaso letrista, grava o CD “Face A Sueli Costa Face A Cacaso”. A certa altura, Daniela, que “canta e toca violão”, percebeu que “escrever apenas era muito pouco” e “sent(iu) que deveria cantar”.

(Encarte do CD, 2005). Este CD reúne dez canções de Cacaso e Sueli Costa, apresentados, na década de setenta, por João Medeiros que também é amigo de Aragão. De certa forma, Daniela, mineira de Juiz de Fora como Sueli, tocada por laços de afinidade com a dupla – que estava em fina sintonia nas décadas de setenta e oitenta – resolve reinterpretar suas mais notórias músicas. Neste CD podemos escutá-la cantando "Poeira e Maresia", uma das canções mais bonitas e significativas resultante da parceria de Cacaso e Costa. Daniela capricha nos erres e encontra o tom: "Se vem da terra é poeira/ se vem do mar maresia/ eu te perdi juventude/ em busca da poesia./ Eu te perdi camarada/ quando a noite se punha/ Teu sangue foi valentia/ meu medo foi testemunha./ No assovio do vento/ minha tristeza soluça/ sobre o teu corpo que dorme/ a negra noite debruça./ Se vem da terra é poeira/ se vem do mar maresia/ eu te prendi juventude/ nas asas da poesia". (BRITO, 1982, p.108).

Apesar de ter ficado conhecido primeiramente como poeta de livros, antes de se dedicar à atividade literária, Cacaso compunha canções, influenciado pela musicalidade das palavras. "Em Barretos, cidade do interior de São Paulo onde passei a infância, uma das minhas brincadeiras prediletas era colocar mentalmente uma letra nova nas melodias que ouvia no rádio. Fazia isso sem me dar conta, mas foi assim, através da música, o meu primeiro contato com o texto". (Apud ARAGÃO, 2000, p.109). De certa forma, *Mar de Mineiro* demarcaria o retorno do poeta da canção às origens ou, talvez, à sua vocação primeira.[67] É justamente por volta de 1976 que a produção de canções ganha força, principalmente com parceiros como Nelson Angelo, Novelli, Sueli Costa, Francis Hime, Zé Renato, Miúcha, Toninho Horta, Djavan, Macalé, Joyce, Eduardo Gudim, Maurício Maestro, Lourenço Baeta, entre outros.

Daí em diante, à medida que a produção do letrista cresce, decresce a do poeta sensivelmente. Como afirma, em 1980: "tem uns dois anos que eu não

[67] Cacaso: "Vi o mar pela primeira vez em Copacabana, com 12 anos. A sugestão do litoral, do mar, da cidade grande, de modo geral, sobretudo, o litoral influenciou demais a minha percepção das coisas. Quando eu comecei mais tarde a compor, imediatamente eu incorporei a temática do litoral. (Apud CAVALCANTE, 2007, p.24).

consigo fazer um poema, a verdade é essa. Só sei fazer letra de música". (1981, p.08). Cacaso reconhece que, desde seu livro de 1978 – *Na Corda Bamba* – sua poesia "foi ficando pequena, foi diminuindo o tamanho, e sumiu". (1981, p.08). Em "Indefinição", cujos versos pertencem a este penúltimo livro, a "poesia" é percebida como "chama tão distante mas tão perto de/ estar fria". (BRITO, 2002 [1978], p.92). Este título é significativo, pois faz menção à própria situação do artista que, equilibrando-se entre a produção de letras e a de poemas, tinha dificuldade em definir sua prática. Ademais, a "indefinição", ao transcender o dado biográfico, esbarra no comportamento do sujeito lírico que, em consonância com as incertezas do momento, evita emitir opinião ou tomar posição definida. No entanto, até que ponto o calor da hora, que *chamava* à resistência – e a "chama" da poesia pode ter tanto valor de substantivo quanto de verbo – poderia ter acelerado a combustão, não da poesia, mas da motivação poética? Teria ela esfriado, outra se tornando, devido à vocação do Cacaso fazedor de canções? O "Marinheiro sem Mar" canta: "Eu, poeta sem poesia/ Eu, um marinheiro sem mares"... (canção do CD Mar de Mineiro). Será sina de poeta ancorar-se em canções para se aventurar a singrar neste *Mar de Mineiro*?

Este livro revela não só a disposição de Cacaso para dedicar-se à carreira de letrista – que vinha sendo, nos anos oitenta, reconhecida e consagrada no mercado fonográfico – como também encerra o ciclo da produção literária publicada à margem do sistema editorial. Com os primeiros sinais de abertura política – ou, para dizer com Cacaso, de "Terra à Vista" – a marginalidade poética, esgotada em sua essência, perde a razão de ser.[68] Quando consideramos que Cacaso não hesitou em aderir ao mercado fonográfico, fica evidente que sua aposta na marginalidade poética teve valor político. Não é sintomático que o momento em que sua poesia começa a "diminui(r)", até "sumi(r)", parece corresponder à "distensão lenta, gradual e segura", rumo à democracia?

[68] Título de uma das músicas do CD Mar de Mineiro. O poeta canta: na "terra chamada Brasil" em que "inventaram sonhos" e "derramaram pranto", "é um milagre quando vem/ notícia boa". Os versos finais são sintomáticos: "o que a gente quer é viver em paz/ Ver a liberdade ter suas asas de volta".

De qualquer forma, só é possível entender o Cacaso-letrista a partir do Cacaso-poeta que, assim – como "poeta", – se definia. Sua produção poética ilumina a musical, possibilitando o trânsito entre as duas. Em 1983, em entrevista ao jornal *O Globo* afirmara que "como poeta, (sabe) escutar", pois "(sua) "motivação é musical". Nessa época, o letrista que nunca deixou de ser "poeta", migrara para a atividade musical. No final dos anos setenta, no entanto, temos a impressão de que ambas as atividades – a de poeta e a de letrista – estão tão interligadas que parece difícil afirmar se os versos motivam as canções ou são por elas motivados. A comparação das datas dos poemas e das canções ajuda a entender que, na maioria dos casos, aqueles as antecedem. Seus cadernos revelam que era um genuíno anotador de idéias, pouco preocupado com a forma estética que lhes daria. A forma parecia ser secundária, pois a musicalidade das palavras, apreendida por sua "escut(a)" afi(n)ada, poderia derivar tanto em poemas quanto em canções.

No entanto, sua trajetória indica que versos de poemas seriam, posteriormente, retomados em algumas músicas. "E com vocês a modernidade", "Cartesiana", "Lá em casa é assim" são poemas de *Beijo na Boca* (1975) cujos versos retornam, com ligeiras modificações, nas seguintes canções: "Profundamente" (com Nelson Angelo), "Resto de lembrança" (com Novelli) e "Canção do desamor demais" (com João Donato), respectivamente. (BRITO, 2002 [1975], p.113, 115, 132). A "Canção" de Cacaso e Donato parodia o título da conhecida "Canção do amor demais", de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, que aparece em disco homônimo de Elizeth Cardoso e Vinícius, de 1958.

A primeira estrofe da música "Boca de Cereja", escrita em parceria com Nelson Angelo, recupera, quase na íntegra, versos de "Moda de Viola", em *Segunda Classe* (1975). (BRITO, 2002 [1975], p.91). Em "Profundamente", o procedimento é parecido, pois apenas o primeiro verso é alterado na canção. O "meu verso", que abria o poema "E com vocês a modernidade", é substituído por "meu canto". Entre o verso e o canto, Cacaso dá pistas de seu processo criativo. De fato: "do verso nasce a canção", como entoa em "Dinheiro em Penca",

composta com Tom Jobim. (BRITO, 1982, p.136). Esta canção está registrada em disco de 1979 – Miúcha e Tom Jobim, vol.II (RCA Victor) – juntamente com "Nó cego", composta com Toquinho. Observem como o suporte material e o contexto de produção são determinantes para o funcionamento dos versos: ora são poemas, ora são canções.

O predomínio das canções, em *Mar de Mineiro*, resulta da "diminuição da poesia" nos "últimos três ou quatro anos" que antecedem seu lançamento. *Na Corda Bamba* (1978), portanto, já dava sinais desta "diminuição". É "um livrinho pequeno porque a minha poesia foi ficando pequena". O "formato começou a diminuir também e acabou". (BRITO, 1981, p.08). A "intenção" de Cacaso, na década de oitenta, era "fazer música" para suas "letras": "só que falta coragem". Algumas vezes, "faço umas letras que já vêm com música". (BRITO, 1981, p.09). Logo, seu último livro resulta do esforço criativo dos anos anteriores, direcionado para a produção de letras e, ainda, manifesta seu desejo de "ficar conhecido no Brasil inteiro". Cacaso acreditava que a "música popular conseguia dar uma projeção" ao seu "trabalho", "incomparável" à literatura. "Minha experiência com poesia é num setor minúsculo" e, "mesmo que dê certo, pode te deixar confinado ali na esquina". Já com a MPB, se você tiver "sorte", ela "te projeta". (Apud ARAGÃO, 2000, p.109).[69]

De fato. Quem nunca ouviu "Lero-lero", composta com Edu Lobo, em 1978? Ainda hoje seus versos vibram em algumas rádios do país: "Sou brasileiro/ de estatura mediana/ gosto muito de fulana/ mas sicrana é quem me quer". Aliás, há uma música de carnaval homônima, feita por Benedito Lacerda e Roberto Roberti (Eratóstenes Frazão), gravada por Orlando Silva, em 1941. "No Tirol, só se canta assim: lero-leruuu! Lero-leruuu! Lero-leruuu! Lero-lero...! O nosso lero-

[69] Wilson Coutinho observa que Cacaso "era um poeta que fazia música. Seus versos é que tinham o ritmo para entrarem em canções (...) ele poderia ter sido como Vinícius de Moraes, o "poetinha", alegre e doce de uma geração". Ferreira Gullar: "Cacaso era um amigo (...) uma pessoa de talento, como demonstram, sobretudo, as letras de canções que são das melhores feitas no Brasil nos últimos tempos". Heloisa Buarque de Hollanda: "Como poeta, era um músico da poesia. Uma poesia de ritmo, sincopada como se tivesse o tom de João Gilberto". (Apud CAVALCANTE, 2007, p.28).

lero é muito diferente, o clima aqui é muito quente, e a gente, pra desabafar, canta, canta, até o soal raiar." O "Lero-lero" de Cacaso e Edu, contudo, "é muito diferente", não tem nada de marchinha abre-alas. Esta canção caiu no gosto popular e foi regravada várias vezes, sendo que sua versão mais tocada é aquela que foi interpretada pelo grupo Garganta Profunda, para o Songbook de Edu Lobo, em 1995.

A produção completa do letrista Cacaso transcende as 75 canções reunidas em *Mar de Mineiro.* No caso das parcerias com Edu Lobo, por exemplo, aparecem, neste livro de 1982, as seguintes músicas: "Toada" (1976), "Lero-lero" (1978), "Coração noturno" (1978), "Sanha na mandinga" (1978), "(O) dono do lugar" (1980), "Quase sempre" (1980) e "Ilha rasa" (1980). No entanto, da discografia de Edu garimpamos outras letras, como "Uma vez, um caso" (1976), "Gingado dobrado" (1976), "Canudos" (1978), "Descompassado" (1978), "Branca Dias" (1978) e "Angu de caroço" (1980).

Tão conhecida quanto "Lero-lero" é a canção "Dentro de mim mora um anjo", escrita com Sueli Costa e gravada em seu primeiro LP (EMI, 1975). "Quem me vê assim cantando/ não sabe nada de mim". Essa música virou tema de uma novela da rede Globo ("Bravo") e fez tanto sucesso que foi regravada por Fafá de Belém, no disco Banho de Cheiro (Philips-Polygram, 1978). Lucinha Lins, no CD Canção Brasileira (Biscoito Fino, 2002), faz uma homenagem aos trinta e cinco anos de carreira de Sueli Costa, reinterpretando dezessete canções da compositora mineira. Entre essas canções, além de "Dentro de mim…", encontramos a regravação de "Face a face", "Amor, amor" e "Agradecer", todas compostas com Cacaso. Há outras canções bem conhecidas, resultantes desta parceria, que podem ser ouvidas no segundo disco de Sueli (EMI, 1977), como "Poeira e maresia", "As labaredas" e "Falando sério". A primeira gravação de "Amor, amor" também pode ser conferida neste disco, assim como "Pedra da lua" de Cacaso e Toninho Horta. Tite de Lemos e Cacaso foram os primeiros parceiros musicais de Sueli, que lhes rende homenagem em seus discos das décadas de setenta e oitenta. Tite de Lemos, além de letrista, publicou *A marca do Zorro*

(1979), através de uma “grande editora”. No entanto, se considera “marginal”, porque a poesia é “marginal nesta editora” que, “no ano passado” [1982] “não publicou nada na sua coleção de poesia”. (LEMOS, 1983, p.142).

Após a publicação de *Mar de Mineiro*, Cacaso fazia coro com Tite, ressaltando que “todo poeta é marginal, sobretudo no Brasil, onde a poesia nunca teve mercado. Não há nada que humilhe mais do que depender de favor para publicar. Mas não é agora [1983] que tem muito poeta, sempre teve poeta demais no Brasil”. (BRITO, 1983, p.142). Observem que o discurso de Cacaso, em relação às editoras, não se altera de uma década para outra. A presença, diminuta, de poemas em seu último livro, também pode sinalizar certo cansaço em batalhar por reconhecimento junto às editoras. Seria somente em 1985 que o poeta que “faz pouco a barba”, é “compositor popular” e que “gostaria de assistir a passagem do século” teria sua antologia – *Beijo na Boca e Outros Poemas* – publicada pela editora Brasiliense. (BRITO, 1985, p.163).

Certamente a decepção com as editoras, somada ao desejo de ficar conhecido como letrista de MPB, orientou os rumos de sua produção. Ademais, a “falta de assunto” para a poesia também teria desmotivado Cacaso. Se na década anterior o grande tema de seus versos era a vida em seus percalços, em oitenta, questiona: “Qual é o assunto? Se não tiver assunto fico louco. Tem assunto demais; por outro lado, qual é o assunto?” (BRITO, 1983, p.142). Diante desta declaração temos a impressão de que o assunto ou “visão do assunto”, como diz Cacaso, tem suas motivações. Se na década de setenta apostou na poesia que tinha “relevo social” e era “toda resistência”, em oitenta, continua questionando este pressuposto. Finalmente reconhece: é fundamental que a poesia seja “arbitrária”, que “liber(e) a área dela” para que não corra o risco de se “degrad(ar)” ou de vir “a reboque de alguma causa”. (BRITO, 1983, p.142-3).

Cacaso consegue resolver seus impasses criativos configurados em *Beijo na Boca*? Como conjugar duas tendências poéticas aparentemente inconciliáveis? Talvez a falta de solução para a poesia tenha revertido na abundância de canções. Como aposta, “o que interessa é ter força criadora”. Ao

que parece, a exigência de ser “arbitrário ao extremo” não teria imobilizado sua produção letrista. (BRITO, 1981, p.32). Assim, os poemas de *Mar de Mineiro* revelam, em grande parte, a motivação estética desencadeada nas obras anteriores. Isso significa que, embora haja certa diferenciação no interior de sua trajetória, depois de *Beijo na Boca*, o que estava em represada “concentr(ação)” parece ter desaguado neste *Mar*. De *Mineiro*, talvez em busca daquela essencial “lucidez” que, como diz a canção que intitula o livro, vem da “luz/ que a água refletiu”.

CONCLUSÃO: ABERTA PARA BALANÇO

A poesia é o domínio da sutileza.
A crítica de poesia é a sutileza do domínio.
Cacaso

Refletir sobre esta "Dor, Sombra, Lucidez", em contraponto com a valiosa trajetória poética de Cacaso, conduz-nos à inevitável sensação de que muito ainda há por dizer, muito a ser escrito. Porém, se apreender os sentidos é "ato de apropriação subjetiva de seus significados", nossa leitura está sujeita a retificações e novas sínteses, imersa em radical historicidade. (BRITO, 1997, p.137, 191). Se recomeçar fosse possível, certamente outro seria o *tour de force*. Não temos dúvida: ao movimento de idéias que orienta o processo interpretativo é inerente o germe da melancolia, como bem detectou o filósofo alemão Walter Benjamin. Esta leitura em aberto, passível de revisão, só poderia convocar uma conclusão aberta para balanço que convida ao diálogo e ao debate. Tal jubilosa constatação acena com a perspectiva de pensarmos sobre o que não foi dito como possibilidade virtual, em potência, para um dizer outro, um dizer do outro.

Reafirmo que nossa leitura foi pautada pelo esforço de tentar "entrar criticamente na compreensão" da poética de Cacaso sem, no entanto, reduzi-la ao "poemão" de sua geração. (BRITO, 1997, p.82). Se *Beijo na Boca* motivou nosso percurso, esperamos ter conseguido apreender sua especificidade, observando as diferenças de tom e de atitude existentes não só entre os poetas de setenta, mas também na própria trajetória de Cacaso. Embasado na sempre frágil e contraditória plataforma da fusão da existência e da estética, o percurso do poeta sofre os abalos do violento contexto de produção. Neste derradeiro momento de "Meditação", esperamos ter encontrado aquele justo equilíbrio entre "envolvimento" e "des-envolvimento". O prolongado convívio com o *sujet* da pesquisa redunda em uma leitura que não está absolutamente isenta de riscos. No entanto, não é verdade que "nada se deixa extrair pela interpretação" se já não tiver por ela sido "introduzido"? (ADORNO, 2003, p.18).

Se a produção de Cacaso estava em processo de adensamento, hoje, indubitavelmente, torna-se “referência marcante para os poetas novíssimos”. (HOLLANDA, 2004, p.09). Cacaso continua a ser interlocutor de grande valia, merecendo ter reconhecida sua devida importância em nossa historiografia literária. “Espécie de mentor e legitimador preferido por nove entre dez poetas” de sua geração, atualmente tem despertado o “interesse de muitos poetas” que, em diálogo com sua produção, anseiam pela “desrepressão da linguagem” e “valorização da experiência”. (AZEVEDO, 2000, p.03-04). Ainda que sua trajetória tenha sido tão curta quanto sua vida, revela-se poeta em pleno “domínio da sutileza”, através, sobretudo, de uma palavra da qual se extrai um tipo de “lucidez” que “sai da dor” e é “sombria”. (BRITO, 1982, p.135, 182).

A. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A.1. DO AUTOR

BRITO, Antônio Carlos de. *A Palavra Cerzida*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1967.

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

_____. *Beijo na Boca*. Rio de Janeiro: Vida de Artista, 1975.

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

_____. (Cacaso). *Na Corda Bamba*. Rio de Janeiro: Vida de Artista, 1978.

_____. (Cacaso). *Coleção Remate de Males 2 – Rebate de Pares* (revista). Org. Berta Waldman e Iumna Maria Simon. Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 1981, p.06-09.

_____. (Cacaso). *Mar de Mineiro*: Rio de Janeiro, 1982.

_____. (Cacaso). "Poemas da Palavra Cerzida: Tontas Coisas, Marcas do Zorro, o Rapto da Vida". (Entrevista de Elias Fajardo da Fonseca com Cacaso, Tite de Lemos, Chacal e Bernardo de Vilhena). Revista do Brasil, n$^{o.}$ 2, 1983, p.132-143.

_____. (Cacaso). "Como poeta sei escutar: minha motivação é musical". Entrevista. *O Globo*. Rio de Janeiro, 04 jan.1983 a.

_____. (Cacaso). *Beijo na Boca e outros poemas.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. (Cacaso). "Inclusive... Aliás..." (conto). In: Revista Novos Estudos CEBRAP, v. 14, fev. 1986, p. 68-70.

_____. (Cacaso). "Buziguim" (conto). In: Revista Novos Estudos CEBRAP, v. 19, dez. 1987, p. 113-115.

_____. (Cacaso). *Não Quero Prosa*. Org. Vilma Arêas. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

_____. (Cacaso). *Beijo na Boca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

_____. (Cacaso). *Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7 Letras, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. (Cacaso). *Na Corda Bamba.* Desenhos de José Joaquim Salles e Tomás Salles. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2004.

A.2. DISCOGRAFIA

CD "Mar de Mineiro - parcerias com Cacaso", de Nelson Angelo. Nac Edições, Lua Discos, 2002.

CD "Face A Sueli Costa Face A Cacaso", de Daniela Aragão. Gravado no Estúdio Araras, 2005.

A.3. FILMOGRAFIA

"Cidadelas". Curta-metragem de animação feito sobre desenhos e poemas de Cacaso. Criação e direção: Renato Fagundes e Paulo Mossoi, Rio de Janeiro, 2002.

A.4. SOBRE O AUTOR E GERAÇÃO

AGUIAR, Flávio. *A Palavra no Purgatório: Literatura e Cultura nos Anos 70*. São Paulo: Boitempo, 1997.

ALVIM, Clara de Andrade. "Esses Poetas de Hoje". In: BRITO, Antônio Carlos de. (Cacaso). *Beijo na Boca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p.59-61.

ALVIM, Francisco. *Poemas* [1968-2000]. São Paulo: Cosac & Naify. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

_____. "Vale a pena falar de novo? – Conversa sobre alguns poetas de hoje". Revista Letra, 1984, p. 105-118. Publicado em espanhol como "Infancia Vetusta". In: *La Página. Zuca Sardan*. [Revista]. Santa Cruz de Tenerife, Espanha, nº. 73, ano XX, 2008, p.18-23.

_____. “Cacaso, Sentimento, Perfídia”. Folha de S. Paulo. São Paulo, 05 dez.1982, p. 04-05.

ANGELO, Nelson. Encarte do CD Mar de Mineiro. Rio de Janeiro, 2002.

ARAGÃO, Daniela Pedreira. Figurações poéticas em Cacaso: o letrista e o poeta. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2004, 74 p.

ARAGÃO, Helena. “O poeta que escuta”. In: *Revista Inimigo Rumor*, nº. 8: Especial Cacaso. Rio de Janeiro, maio 2000, p.109-112.

ARÊAS, Vilma. “O direito de errar”. In: BRITO, Antônio Carlos Ferreira de. *Não Quero Prosa.* Org. Vilma Arêas. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997, p. 08-10.

_____. “Jogo de Contrários”. Posfácio à edição portuguesa de *Elefante*. Coimbra: Angelus Novus, Lisboa: Cotovia, 2004, p.01-11.

AUGUSTO, Eudoro. “Na casa do Cacaso”. Correio Braziliense, 05 out.1997, s/p.

AZEVEDO, Carlito. “Apresentação”. In: *Revista Inimigo Rumor*, nº. 8: Especial Cacaso. Rio de Janeiro, maio 2000, p. 03-04.

BOSI, Viviana. “As faces da musa em Francisco Alvim”. In: *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia.* Org. Celia Pedrosa e Maria Lucia de Barros Camargo. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p.132-146.

_____. “Années soixante-dix, la poésie en risque: la veille du trapéziste”. In: OLIVIERI-GODET, Rita; HOSSNE, Andrea (Org.). *La littérature brésilienne contemporaine de 1970 à nos jours.* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 161-178.

BRITO, Antônio Carlos Ferreira de. “O poeta dos outros”. In: _____. *Não Quero Prosa*. Org. Vilma Arêas. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997, p.306-336.

CABAÑAS, Teresa. Que poesia é essa?!... Poesia marginal: a estética desajustada. Tese de doutorado. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 1999, 184 p.

CANDIDO, Antonio. “A Literatura Brasileira em 1972”. In: Arte em Revista “Anos 60”. 2ª. Edição. Publicação do Centro de Estudos de Arte Contemporânea. Ed. Kairós, maio de 1981, p.20-26.

CARDOSO, Patrícia Regina de M. Bertolucci. A configuração da ironia na obra poética de Antônio Carlos de Brito/Cacaso. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, 2005, 138 p.

CAVALCANTE, José Francisco. *Cacaso: poeta da canção*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2007, 413 p.

CAVALCANTI, José Antônio. Cacaso: uma poética urbana. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2005, 141 p.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, Ática: 1999.

CHACAL. *Belvedere*. São Paulo: Cosac & Naify, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

CHARLES. *Creme de Lua.* Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1975.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde, 1960-1970.* Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. (Org.). *26 Poetas Hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

_____. "A Hora e a Vez do 'Capricho'", "Vida de Artista". In: _____ *et al*. (Org.). *Cultura em Trânsito: da Repressão à Abertura.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000 a, p. 202-205, 239-242.

_____. "Entrevista com Heloisa Buarque de Hollanda". Revista Inimigo Rumor: especial Cacaso, nº. 8. Rio de Janeiro: 7Letras, maio de 2000 b, p. 101-103.

_____. "Falando Sério – Sobre *Na Corda Bamba* e Outros Livrinhos". In: BRITO, Antônio Carlos Ferreira de. *Na Corda Bamba.* Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2004, p.09-16.

LANDIM, Pedro. "Carinho Eterno". Revista Inimigo Rumor: especial Cacaso, nº. 8. Rio de Janeiro: 7 Letras, maio de 2000, p.113-114.

LEMOS, Tite de. "Poemas da Palavra Cerzida: Tontas Coisas, Marcas do Zorro, o Rapto da Vida". (Entrevista de Elias Fajardo da Fonseca com Cacaso, Tite de Lemos, Chacal e Bernardo Vilena). Revista do Brasil, nº. 2, 1983, p.132-143.

MARTIN, Carlos Frederico Barrère. A véspera do trapezista: leitura da poesia de Antônio Carlos de Brito. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2008, 105 p.

MARTINS, Julio Cesar Monteiro. Depoimento. "A ficção da realidade brasileira". In: NOVAES, Adauto (Org.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano, Editora SENAC Rio, 2005, p.153-159.

MASSI, Augusto. "A Malícia de um Marginal". Folha de S. Paulo, Caderno 10 Mais! 24 ago.1997, p.05.

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

MELLO, Heitor Ferraz. O rito das calçadas: aspectos da poesia de Francisco Alvim. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2001, 277 p.

MERQUIOR, José Guilherme. "Musa Morena Moça: notas sobre a nova poesia brasileira". In: _____. *O Fantasma Romântico e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980, p.135-150.

MICELI, Sergio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

NUNES, Benedito. "A recente poesia brasileira: expressão e forma". In: Novos Estudos CEBRAP, nº. 31, out. 1991, p. 171-183.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. "Dever de Caça: a poesia de Cacaso". Revista Literatura e Sociedade, Universidade de São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, nº. 8, 2005, p.28-35.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de Época: Poesia Marginal Anos 70.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PEREIRA, Moacir. "Política e Censura". In: *Encontros com a Civilização Brasileira*. Org. Ênio Silveira *et al*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p.151-167.

PROVASE, Lucius. Da Experiência de Escrever ao Ato da Escrita: Vida e Arte na Poética de Cacaso. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2010, 86 p.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da Revolução, do CPC à era da TV.* Rio de Janeiro: Record, 2000.

SALDANHA, Carlos. [Zuca Sardan]. *Aqueles Papéis*. Rio de Janeiro: Coleção Vida de Artista, 1975.

SALLES, José Joaquim. "Papo Furado: do mimeógrafo ao computador". In: BRITO, Antônio Carlos Ferreira de. *Na Corda Bamba.* Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2004, p. 85-92.

SANCHES NETO, Miguel. "E com vocês a modernidade". In: Uniletras (revista), nº.16. Universidade Estadual de Ponta Grossa, Paraná, dez. 1994, p.107-119.

SANTIAGO, Silviano. "O Assassinato de Mallarmé", "Os Abutres". In: _____. *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaios sobre Dependência Cultural.* São Paulo: Perspectiva, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, p. 179-189 e p.123-138.

_____. "Poder e Alegria – A literatura brasileira pós-64 – reflexões", "Singular e Anônimo". In: _____. *Nas Malhas da Letra.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.11-23 e p.53-61.

SCHWARZ, Roberto. "O Poeta dos Outros". Revista Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, nº. 22, out.1988, p. 135-156.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. "Poesia Ruim, Sociedade Pior". Revista Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, nº. 12, jun.1985, p. 48-61.

SIMON, Iumna Maria. "Considerações sobre a Poesia Brasileira em Fim de Século". Revista Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, nº. 55, nov.1999, p. 27-36.

SOARES, Débora Racy. Um Frenesi na Corda Bamba - Análise crítica da obra poética *Grupo Escolar* (1974) de Antônio Carlos de Brito. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Araraquara, 2003, 220 p.

_____. "Para viver alguns pequenos amores: notas sobre *Beijo na Boca* de Cacaso. In: Revista Estudos Lingüísticos (GEL), São Paulo, nº.37, vol.3, set./dez.2008, p.159-167.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: Polêmicas, Diários e Retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TABAK, Fani Miranda. O poder inesgotável da palavra na poesia contemporânea: um estudo da obra de Francisco Alvim. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Araraquara, 2000, 173 p.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WALDMAN, Berta; SIMON, Iumna Maria. (Org.). *Coleção Remate de Males 2 – Rebate de Pares* (revista). Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 1981.

WERNECK, Humberto. "Todo objeto é enigma". Jornal do Brasil, 17 dez. 1988, p.08-09.

A.5. GERAL

ABRAHAM, N.; TÖROK, M. *A casca e o núcleo*. Trad. Maria José R. Faria Coracini. São Paulo: Editora Escuta, 1995.

ADORNO, Theodor W. *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001.

_____. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa.* Lisboa: Cotovia, 1999.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história.* Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

_____. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

ANDRADE, Mário de. *Os Melhores Poemas de Mário de Andrade*. Seleção Gilda de Mello e Souza. São Paulo: Global, 1997.

ARENDT, Hannah. *Sobre a Violência.* Trad. André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, Paixão e Morte: A Poesia de Manuel Bandeira.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BARRENTO, João. "Prefácio". In: AGAMBEN, G. *Ideia da Prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão.* Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. (Obras Escolhidas, vol.1). Trad. Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

BURKE, Edmund. *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo.* Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Papirus, Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CANDIDO, Antonio. "Dialética da Malandragem - Caracterização das *Memórias de um Sargento de Milícias*". In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 8, São Paulo, USP, 1970, p. 67-89.

_____. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CHAUÍ, Marilena. "Notas sobre la crisis de la izquierda en Brasil". In: Nueva Sociedad, n$^{0.}$ 61, Caracas, Venezuela, 1982, p.67-80.

DUARTE, Lélia Parreira. "Ironia, humor e fingimento literário." In: Cadernos de pesquisa do NAPq/FALE/UFMG, Belo Horizonte, n^{o}.15, fev. 1994, p.54-77.

FRANCO, Renato. "Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes.* Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, p. 351-69.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Lembrar Escrever Esquecer.* São Paulo: Ed. 34, 2006.

JOLLES, André. *Formas Simples.* Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. *O Conceito de Ironia: Constantemente Referido a Sócrates*. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2005.

KURZ, Robert. "O Fantasma da Arte". Folha de S. Paulo, Mais!, 04 abr.1999, p.05.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 10: a angústia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio: Uma Leitura das Teses "Sobre o Conceito de História"*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Apresentação". In: _____. *Catástrofe e Representação: Ensaios.* São Paulo: Escuta, 2000, p. 07-12.

NOVALIS (Friedrich von Hardenberg). *Pólen. Fragmentos, Diálogos, Monólogo.* Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda.* Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

RIBEIRO, Renato Janine. "A dor e a injustiça". In: COSTA, J. F. *Razões públicas, emoções privadas.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p.07-12.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva.* Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia e Outros Fragmentos*. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *O Dialeto dos Fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. "A História como Trauma". In: NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p.73-97.

_____. (Org.). *História, Memória, Literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. *O Local da Diferença: Ensaios sobre Memória, Arte, Literatura e Tradução.* São Paulo: Editora 34, 2005.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o Alaúde: Uma Interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

SOUZA, Tárik de. *Como se faz humor político.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.

SZONDI, Peter. *Poésie et Poétique de L'Idealisme Allemand*. Paris: Minuit, 1975.

VIÑAR, Maren e Marcelo. *Exílio e Tortura*. Trad. Wladimir Barreto Lisboa. São Paulo: Escuta, 1992.

B. BIBLIOGRAFIA

B.1. SOBRE O AUTOR E GERAÇÃO

ALVIM, Francisco. *Sol dos Cegos*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1968.

_____. *Passatempo*. Rio de Janeiro: Frenesi, 1974.

_____; AUGUSTO, Eudoro. *Dia sim dia não*. Brasília: Mão no Bolso, 1978.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70.* São Paulo: Scipione, 1995.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Correspondência incompleta/ Ana C.* Orgs. Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

CHACAL. *Quamperios*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1977.

_____. *Nariz Aniz.* Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1979.

_____. *Muito prazer*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1997.

FONSECA, Maria Augusta. "Inconfidências poéticas de *Elefante*". In: Literatura e Sociedade, nº. 6, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001-2002.

FRANCHETTI, Paulo. "O 'poema-cocteil' e a inteligência fatigada". O Estado de S. Paulo, Caderno 2. São Paulo, 05 nov. 2000.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos Anos 60.* São Paulo: Brasiliense, 1999.

LITRON, Fernanda Félix. Poesia marginal e a antologia "26 poetas hoje": debates da crítica antes e depois de 1976. Dissertação de mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2007, 335 p.

MAGALHÃES, Milena. "Cacaso não é bem o caso do acaso". Revista Alea, vol.08, nº. 1, jan.- jun. 2006, p.111-126.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Poesia em Performance nos 70: o British Poetry Revival e a Nuvem Cigana.* Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2002, 288 p.

_____. "Afinal, o que foram as Artimanhas da década de 70?: a Nuvem Cigana em nossa história cultural". In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea,* nº. 23, Brasília, jan./jun. 2004, p.11-36.

MELLO, Maria Amélia (Org.). *20 Anos de Resistência: Alternativas da Cultura no Regime Militar.* Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.

NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade.* Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora SENAC Rio, 2005.

OLIVEIRA, Carlos Augusto Lima de. Alguma coisa de desdizer – uma poética às avessas: Cacaso. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, 2006, 117 p.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. *Forças & Formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90).* Vitória: EDUFES, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2002.

SANTOS, Antônio Carlos Gonçalves dos. Leituras pós-modernas de uma agenda modernista internacional: o alto e o baixo em Cacaso, Ronaldo Brito e o grupo. Tese de doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2001, 500 p.

SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. "Orelha para Francisco Alvim". In: _____. *Seqüências Brasileiras: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 205-206.

_____."*Elefante* Complexo". Jornal de Resenhas, Folha de São Paulo, nº. 71, São Paulo, 10 fev. 2001.

_____. "O país do Elefante". Folha de São Paulo, Mais!, São Paulo, 10 mar. 2002, p.05-13.

SIMON, Iumna Maria. "Esteticismo e Participação – As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)". Revista Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, nº. 26, mar.1990, p.120-40.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis Colados.* Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.

B.2. GERAL

ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. *Minima Moralia*. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

_____*. Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ANDRADE, Oswald de. *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1991.

ANTUNES, Ricardo e RÊGO, Walquíria Domingues Leão (Orgs.). *Lukács – Um Galileu no Século XX.* São Paulo: Boitempo, 1996.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. Seleta de Prosa*.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. *O Prazer do Texto.* Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.* Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução, prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BOOTH, Wayne. *A Retórica da Ficção.* Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de Poesia.* São Paulo: Ática, 1996.

_____. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Celia. (Orgs.). *Poéticas do Olhar e Outras Leituras de Poesia.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Na Sala de Aula*: *Caderno de Análise Literária*. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *O Estudo Analítico do Poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org). *Minorias Silenciadas: História da Censura no Brasil.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, FAPESP, 2002.

CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org.). *A Forma da Festa - Tropicalismo: a Explosão e seus Estilhaços.* Brasília: Editora da Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Paixões.* Trad. Lóris Z. Machado. Campinas, SP: Papirus, 1995.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e Humor na Literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, São Paulo: Alameda, 2006.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FREUD, Sigmund. "Os Chistes e Sua Relação com o Inconsciente". Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v.8, p.21-108.
_____. *Cinco Lições de Psicanálise.* Trad. Durval Marcondes e J. Barbosa Correa. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. "Luto e Melancolia". Trad. Marilene Carone. Revista Novos Estudos CEBRAP, nº. 32, mar.1992, p. 128-142.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Nas Fontes Paradoxais da Crítica Literária. Walter Benjamin Relê os Românticos de Iena". In: *Leituras de Walter Benjamin.* Org. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: FAPESP, Annablume,1999, p.61-78.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética* (vol. I). Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. O Jogo como Elemento da Cultura.* Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L' Ironie*. France: Flammarion, 1964.

KONDER, Leandro. *Sobre o Amor*. São Paulo: Boitempo, 2007.

LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L`Absolu Littéraire – Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LEBRUN, Gérard. *O Avesso da Dialética: Hegel à luz de Nietzsche*. Tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. "O conceito de paixão". In: CARDOSO, S. (et al.). *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: Um Ensaio Histórico-Filosófico sobre as Formas da Grande Épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed.34, 2000.

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a Analítica do Sublime*. Trad. Constança Marcondes Cesar, Lucy R. Moreira Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1993.

MASSI, Augusto (Org.) *Artes e Ofícios da Poesia.* Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

MATOS, Olgária C. F. *Os Arcanos do Inteiramente Outro: A Escola de Frankfurt, a Melancolia e a Revolução.* São Paulo: Brasiliense, 1989.

McLUHAN, Marshall. *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*. Harmondsworh: Penguin, 1967.

MESCHONNIC, Henri. *La Rime et La Vie*. Lagrasse: Verdier, 1989.

MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Tradução de Lílian Escorel. Apresentação de Olgária Matos. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MUECKE, D. C. *Ironia e o Irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NETTO, José Paulo. *Georg Lukács*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NOBRE, Marcos. *A Dialética Negativa de Theodor W. Adorno: a Ontologia do Estado Falso.* São Paulo: Iluminuras, 1988.

ORWELL, George. *1984*. Trad. Wilson Velloso. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira.* Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEDROSA, Celia (Org.). *Mais Poesia Hoje*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

_____; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros (Orgs). *Poesia e Contemporaneidade: Leituras do Presente.* Chapecó: Argos, 2001.

_____; ALVES, Ida. (Orgs.). *Subjetividades em Devir: Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

PLATÃO. *Diálogos/Platão*. Seleção de José Américo Motta Pessanha. Tradução de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat, João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta: a Canção de Amor e de Morte do Porta-Estandarte Cristóvão Rilke*. Tradução de Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 2000.

ROCHLITZ, Rainer. *O Desencantamento da Arte: A Filosofia de Walter Benjamin.* Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

ROUGEMONT, Dennis de. *A História do Amor no Ocidente*. Prefácio de Marcelo Coelho. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "*Double Bind*: Walter Benjamin, a Tradução como Modelo de Criação Absoluta e como Crítica". In: _____ (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1999, p.15-46.

_____. *Adorno*. São Paulo: Publifolha, 2003.

SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STIRNIMANN, Victor-Pierre. “Schlegel, carícias de um martelo”. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia e Outros Fragmentos*. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 09-25.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. “Novalis: o Romantismo Estudioso”. In: NOVALIS (Friedrich von Hardenberg). *Pólen. Fragmentos, Diálogos, Monólogo.* Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988, p.11-27.

VALÉRY, Paul. *Variedades.* Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.