

Carlos Augusto Lima de Oliveira

**ALGUMA COISA DE DESDIZER –
UMA POÉTICA ÀS AVESSAS: CACASO**

Fortaleza
Maio, 2006

Carlos Augusto Lima de Oliveira

**ALGUMA COISA DE DESDIZER –
UMA POÉTICA ÀS AVESSAS: CACASO**

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, sob a orientação do Prof. Dr. André Monteiro.

Fortaleza
Maio, 2006

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Dissertação intitulada *“Alguma coisa de desdizer – uma poética às avessas: Cacaso”*, de autoria do mestrando Carlos Augusto Lima de Oliveira, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Aprovado em: __31__/_05__/_2006__

Banca Examinadora

Professor Dr. André Monteiro – UFC – Orientador

Professora Dra. Fernanda Coutinho – UFC

Professor Dr. Alexandre Barbalho – UECE

Fortaleza, 31 de maio de 2006

*Aos 30 anos reaprendi a chorar.
(Descoberta duríssima o quanto preciso
das outras pessoas). Minha biografia posa novamente
para a posteridade e os negativos
devoram a noite minguante.
Mas inundam de luz a vida de minhas
retinas fatigadas.
Diria um marujo apaixonado:
Vamos ver onde esta praia
linda e deserta deságua.*

Cacaso

**Para José e Verônica
Para Adri e Sofia**

AGRADECIMENTOS

Aos colegas e professores do mestrado, coordenação, funcionários.

Ao Prof. Adriano Espíndola, primeiro orientador.

Ao meu orientador, professor André Monteiro, pelo último gesto de paciência para com este lugar; à professora Fernanda Coutinho, pela disponibilidade e olhar atento.

Ao Prof. Alexandre Barbalho, pelos primeiros suportes com uma bibliografia a respeito da Geração Marginal, e também pela disponibilidade e olhar atento.

Ao poeta Carlito Azevedo, por me apresentar os livros originais e raríssimos de Cacaso e por, praticamente, revitalizar a obra deste poeta.

A Pedro Landim de Brito, filho do poeta, pela paciência, acolhida e depoimento emocionado sobre o pai.

A Paulo Mussoi e Renato Fagundes

A José Joaquim Salles, por me receber tão bem em sua casa e me ceder um depoimento tão bonito sincero sobre o amigo Cacaso.

Aos amigos do Alpendre, Casa de arte pesquisa e produção (Solon Ribeiro, Eduardo Frota, Andréa Bardawil, Beatriz Furtado), pois muitas das idéias deste trabalho foram gestadas a partir deste lugar.

Em especial a Alexandre Veras, pelas suas declamações étlicas regadas a Cacaso.

A todos os incontáveis amigos que freqüentam a nossa casa: Franz Kafka, W.B. Yeats, Oswald de Andrade, os irmãos Campos, Paulo Leminski, Torquato Neto, Chico Alvim, Jacques Roubaud, Waly, Drummond, Bandeira, Amós Oz, Borges, Antonio Cisneros, João Cabral, Proust, John Coltrane, Miles Davis, Dostoieviski, Merleau-Ponty, John Lee Hooker, Cézanne, Mondrian, Duchamp e tantos outros.

Também: William Hanna, Joseph Barbera, Carl Banks, Stan Lee, Frank Miller, Bill Watterson, Calvin, Haroldo, Art Spiegelman, Maurício de Souza, Obelix, Asterix, Matt Murdoch, Peter Parker, Bruce Wayne, Luke Skywalker e Darth Vader, que me ensinaram uma outra possibilidade para a literatura. Sem eles, a literatura, para mim, não seria possível.

Ao Buda Sidarta e sua silenciosa flor do zen. A todos os mestres e professores do dharma. Pois “muitos são os silêncios. Poucos serão ouvidos.”

Ao Cacaso, claro, pela grande lição de poesia e compromisso com a sua liberdade. Por uma ética com seu trabalho. Valeu, poetinha!

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

A Elisângela, nossa super secretária, pela amizade e amor enorme por Sofia.

A Luciano e Letícia, pela acolhida, respeito e uma outra possibilidade de pai e mãe.

Aos amigos que fazem o papel de irmãos, que nunca tive, e tenho: Luis Carlos, Isabel, Júlia, Guga de Castro, Marselle, Sal, Antônio.

Ao meu querido irmão, muito especial, grande parceiro de vida, de poesia, da alma, Manoel Ricardo de Lima.

A José, meu pai, por acreditar que a educação é a herança maior que ele pode me deixar.

A Adriana Saboia, minha mulher, pelo amor, pela lição do que é o amor.

A Sofia Saboia Barbosa Lima: porque tudo isso é por você!

E muito especial, para minha mãe Verônica Hosana, que há um ano atendeu ao chamado do Deus que ela tanto amava, e virou uma estrela no céu e no coração da gente.

RESUMO

Esse trabalho tem como objeto de pesquisa o percurso artístico e intelectual do poeta, compositor, professor universitário e crítico Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, um dos mais importantes autores e personagens daquela que se convencionou chamar de *geração marginal*, surgida na década de 70. A partir de uma idéia de *resistência da cultura*, proposta por vários autores a respeito da ação de determinada parcela da intelectualidade brasileira nos anos da ditadura militar, resolveu-se investigar o papel desempenhado por Cacaso no campo intelectual da época e, de que forma, sua produção poética foi também reflexo e armamento dessas articulações de resistência. Fazendo uso das idéias de táticas e resistências retiradas dos estudos de Michel de Certeau, resolveu-se pesquisar os elementos táticos assumidos por Cacaso no percurso de legitimação de sua geração, assim como tentou-se perceber de que forma e que elementos presentes na sua poesia são reveladores dessas táticas de resistência.

ABSTRACT

The aim of this study is to analyze the poet, composer, professor and reviewer Antônio Carlos de Brito's artistic and intellectual path, mostly known as Cacaso. He was one of the most important authors and characters of the marginal generation in the seventies. Based on the idea of cultural resistance proposed by some authors concerning the action of some part of the Brazilian intellectuality in the period of military dictatorship, this thesis investigates the role performed by Cacaso in the intellectual environment, and the way his poetic production is considered not only as a reflection, but also as a weapon of those resistance articulations. According to Michel de Certeau's ideas of tactics and resistances, this thesis analyzes the tactics elements assumed by Cacaso in the legitimization course of his generation as well as the elements presented in his poetry and the way they were revealing of those resistance tactics.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| VAMOS VER ONDE ESTA PRAIA LINDA E DESERTA DESÁGUA? | 1 |
| 1. ESSE TAL CACASO – UM POETA DE MUITOS <i>OUTROS</i> | 6 |
| 1.1. Os óculos. Olhar sobre o tempo e literatura | 7 |
| 1.2. A bolsa. Bagagem literária, erudição e o crítico engajado | 11 |
| 1.3. As sandálias. Percursos trilhados, entre-lugares | 15 |
| 1.4. Os cabelos. Raízes, história e parceiros | 17 |
| 2. TÁTICAS DE SOBREVIVÊNCIA, ESTRATÉGIAS DA POESIA: | |
| ESPÍRITO DO NÃO | 20 |
| 2.1. Vazio da cultura X Alternativas da cultura | 20 |
| 2.2. Táticas das letras: os poetas pelos flancos | 27 |
| 2.3. Eu digo sim ao não: a vez do Cacaso | 33 |
| 2.4. O crítico é irmão do poeta | 45 |
| 3. A AMIZADE É A PROVA DOS NOVE | 46 |
| 3.1. A tática é cair fora | 46 |
| 3.2. A amizade é a prova dos nove | 53 |
| 4. POR UMA POÉTICA DE GESTO ÀS AVESSAS | 61 |
| 4.1. Eu finjo que vou mas não vou | 61 |
| 4.2. Fazendo o dever de caça..... | 73 |
| 4.3. Com saudade dos negros verdes anos..... | 79 |
| 4.4. Um <i>Beijo na Boca</i> , do poeta Cacaso ou <i>O desconcerto amoroso dos dias que correm</i> | 85 |
| EM MATÉRIA DE CONCLUSÃO, EU VOU DEIXANDO COM VOCÊS | 92 |
| REFERÊNCIAS | 98 |
| ANEXOS | 101 |

VAMOS VER ONDE ESTA PRAIA LINDA E DESERTA DESÁGUA?

Se a poesia é risco, como já disseram muitos dos bons poetas e poetas-críticos e críticos poetas, então preferi, nesta pesquisa, corrê-los. O primeiro e maior de todos fora lidar com a poesia, esse terreno árido, espinhoso, cercado de ambigüidades ao mesmo tempo em que sempre é muito fabuloso naquilo que é engenho e arte. Por isso mesmo, delicado. Mais arriscado ainda, por se tratar da poesia de um autor recente – mesmo tendo publicado já nas décadas de 70 e 80 -, o poeta mineiro-carioca Antônio Carlos de Brito, o Cacaso. Recente e desconhecido para o grande público, o médio público e, até mesmo, para o restrito círculo de leitores aqui de nosso lugar. Distante ainda, também, a obra de Cacaso da academia. E, mais que risco, ainda colocar em discussão um autor que não é deste lugar, da região, uma vez que ainda se dá a devida importância (muitas vezes justa, claro) a uma condição de pensar a literatura a partir da geografia.

Mais que obstáculos, esses embates me impulsionaram ao pulo.

Em pleno salto resolvi e achei por demais necessário estabelecer uma construção, um desenho desta curiosa figura que foi Cacaso. Poeta recente, que esse retrato servisse de guia para os futuros leitores e pesquisadores que resolvessem se arriscar também. Fiz uso da fala de Roberto Schwarz, crítico e amigo de Cacaso, num texto que descreve de forma singular a “estampa” Cacaso, retrato de uma geração que sonhou muito, resistiu (e resistência me será muito interessante, como veremos), viveu suas desilusões, deixou o cabelo crescer, nutriu-se da canção, do rock'n'roll e se viu semi-degolada por um processo castrador e assustador que foi o regime militar. O retrato feito por Schwarz irá me levar a uma tentativa de reconstrução de uma trajetória de tempo e

espaço de atuação do poeta Cacaso. Seus objetos de uso pessoal me projetam na busca do momento histórico, a bagagem literária do artista, os *entre-lugares* percorridos, opção tática (como veremos) e uma idéia de história pessoal. Isso, uma idéia de primeiro capítulo.

Na segunda parte do trabalho, resolvi percorrer as tramas e artimanhas e resistências da cultura durante os anos do regime militar, perpassando um breve olhar sobre as *alternativas da cultura*, herdeiras da explosão contracultural dos anos sessenta e tratá-las com uma idéia, essa, de resistência. Termo muito caro e recorrente para alguns agentes críticos e artistas do período. A produção de poesia em que está inserido Cacaso é herdeira de toda uma movimentação que diz respeito à idéia do alternativo. Como apontou Ramos (1986, p. 82):

A década de 70 aparece, assim, como um momento privilegiado para a abordagem da arte feita dentro de esquemas alternativos. A falência do projeto político alimentado pela esquerda durante a década de 60 – e que contagiou boa parte da juventude de classe média -, leva que a posição de “marginalidade” em relação ao sistema social vigente passe nestes círculos a ser valorada de forma diferente. Toda uma ideologia em torno das formas “alternativas” de viver começa a ganhar corpo, de maneira difusa, em parcelas consideráveis desta juventude. Face ao fechamento do regime político e seu caráter excludente, o discurso elaborado em termos de uma intervenção social efetiva em prol da maioria da população, começa a ceder terreno para atitudes mais voltadas em direção ao próprio “eu” e o bem-estar (o prazer) pessoal. É o que na época se chamou de contracultura (...). A arte alternativa encontra, desta maneira, um ambiente propício para florescer.(...).

Ser alternativo era uma possibilidade de resistir, de dizer não a determinados projetos. Resistir como possibilidade não só de conservar-se, subsistir, mas, e também como uma idéia de um *outro existir*. Para tanto, fora preciso criar determinadas táticas.

Fiz uso das idéias do historiador francês Michel de Certeau para tratar esse movimento da cultura alternativa no país, nos anos da ditadura, como uma mobilização *tática*. Certeau diferencia tática de estratégia, por considerar que esta se define como um movimento que tem como intenção tomar o lugar do outro, uma estrutura e força de

poder, ao passo que a tática é criada por sujeitos em condição de opressão, mas que não representa tomar esse lugar do *próprio*, mas criar uma possibilidade de movimentação, de artimanha, de sobrevivência dentro deste próprio. É exatamente aí que procuro observar a trajetória de Cacaso, como o articulador das táticas de movimentação de sua geração poética.

O poeta também era crítico, o crítico, irmão do poeta. Cacaso ocupou os espaços de pensamento e legitimação (revistas, jornais, suplementos literários, seminários) intelectual para, estranhamente, ou taticamente, utilizar-se de determinadas negativas, entre elas, a negação da própria imagem da intelectualidade. Em seu discurso, o embate contra a perspectiva crescente da eficiência técnica, da tecnologia usada como projeto político, como eco do próprio regime militar. Negativas com relação aos projetos políticos da própria esquerda, gastos, sem reproduzir as necessidades da juventude de então. Cacaso articulou um desvio tático de desassociar toda a efervescência poética de sua geração à tradição imediatamente anterior à sua, leia-se concretismo, vanguardas. A proposição, como veremos, de Cacaso, era criar uma dobra, ligar a poesia jovem de sua geração com a tradição do modernismo de 22, projeto que, para ele, permanecia, continuava, a despeito do caráter de finitude que as vanguardas deram para o roteiro da poesia brasileira. Com a recuperação do modernismo Cacaso se armava de algumas idéias que lhe foram muito caras, que lhe permitiram aproximações entre sua geração e os poetas de 22. Informalidade no discurso, despojamento, coloquialismo e, principalmente as idéias de descompromisso e disponibilidade, condições essenciais, para ele, dentro do fazer poético.

Me interessou pensar, então, de que maneira os movimentos táticos-teóricos de Cacaso reverberaram para dentro do seu trabalho poético. De que maneira o poeta Cacaso, que é também irmão do crítico, coloca-se diante das questões que ele mesmo apontou para os autores de sua geração. Quais as táticas de resistência, quais as

perspectivas negativas, como sua poética reage e pratica a dimensão da disponibilidade e descompromisso que o crítico Cacaso sustentava?

No capítulo 3, comecei a adentrar a trajetória do Cacaso poeta. Percebo outros movimentos táticos na sua prática artística que foram importantes de assinalar. Um deles, muito interessante, a capacidade de Cacaso de criar “entre-lugares”, fronteiras de trabalho, que não se restringem ao universo da poesia, e que ele praticou de forma quase natural. Criar espaço e ações entre campos diversos, entre a música e a universidade, entre a poesia marginal e a crítica acadêmica, formar vínculos entre autores de gerações variadas. O tráfego de Cacaso por esses *entre* demarca, para mim, uma busca incessante de uma liberdade para seu trabalho e para sua própria experiência como sujeito num tempo demarcado pela ausência de perspectiva, por um aperto existencial corrente entre sua geração.

Pude perceber, ao analisar as estruturas poéticas elaboradas por Cacaso, um determinado impasse: a proposta de liberdade e despojamento, certo descaso com o “literário” esbarram, ou misturam-se às próprias condições da manipulação do discurso poético. Ou seja, por mais que tente e pregue, a poesia de Cacaso não deixa de ser literária, e o poeta tem uma enorme consciência disso, mas, ao mesmo tempo se propõe a uma desobediência, a um desapego com a função (profissionalização) literária.

Então me ocupei a avaliar que tipos de desvios, presentes dentro da própria poesia, revelam essa desobediência. Inversões, uso recorrente da paródia, a ironia ostensiva, elementos, que, para mim só revelam o embate de Cacaso com a linguagem, um embate que é da própria natureza do fazer poético. A tática é *desdizer*, inverter os sentidos, brincar, desobedecer, ao mesmo tempo em que se cria um espaço de ambigüidades, onde o incerto coordena, ou descoordena as intenções. Daí que fiz questão de direcionar um pouco mais meu olhar por sobre *Beijo na Boca*, publicado por Cacaso em 1975, tido como a educação sentimental de sua geração. O amor, e a

temática amorosa, construído nesse espaço de desdizer armado pelo poeta. Espaço do incerto, da falha, do erro de programação. Não seria isso mesmo a poesia?

P.S.: Os livros editados por Cacaso tornaram-se peças raríssimas de colecionador. Dificílimos de se encontrar. Tive acesso aos que estavam com o poeta Carlito Azevedo, quando este editou a antologia *Lero-Iero* (2002), cedidos pelo filho de Cacaso, Pedro Landim de Brito. No anexo, capa do primeiro livro, *Palavra Cerzida* (1967), folhas de rosto com dedicatórias, exemplos de tiragem, e uma pequena jóia: páginas do livro *Beijo na boca e outros poemas* (1985), com rabiscos e comentários do próprio Cacaso.

CAPÍTULO 1

Esse tal Cacaso – um poeta de muitos *outros*.

A estampa de Cacaso era rigorosamente 68: cabeludo, óculos John Lennon, sandálias, paletó vestido em cima de camisa de meia, sacola de couro. Na pessoa dele entretanto esses apetrechos da rebeldia vinham impregnados de outra conotação mais remota. Sendo um cavaleiro de masculinidade ostensiva, Cacaso usava sandálias com meia soquete branca, exatamente como era obrigatório no jardim-de-infância. A sua bolsa a tira-colo 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. A ligação muito próxima e viva – cheia de fotografias – com a mãe, uma senhora de beleza comovente, completava o apego assumido aos primeiros anos.

(Roberto Schwarz)

A epígrafe acima funciona como uma camada onde se sobrepõem as construções de várias imagens. Publicada na revista *Novos Estudos – CEBRAP*, de outubro de 1988, o texto do professor e crítico Roberto Schwarz rememora uma das figuras mais emblemáticas da poesia brasileira, surgida na década de 70, o poeta Antônio Carlos de Brito, o Cacaso. O texto de Schwarz é uma abertura para o ensaio inacabado de Cacaso, chamado *O Poeta dos Outros*, publicado postumamente na referida edição da *Novos Estudos - CEBRAP*. Por sua vez, esse texto de Cacaso é uma apreciação crítica, uma leitura muito perspicaz sobre outro poeta da mesma geração, Francisco Alvin, em cuja poesia é apontada uma articulação de vozes, exatamente de muitos *outros* que aparecem em seus textos.

Nessa escala de objetos analisados, nessa sobreposição de camadas, ficamos aqui com aquela que diz respeito ao curioso desenho que Roberto Schwartz faz de Cacaso. Em vez de “Pensando em Cacaso”, o crítico poderia muito bem nomear sua

introdução com o título de “Cacaso: o poeta de *muitos* outros”, uma quase paráfrase do próprio Cacaso.

Para construir um perfil de figura tão complexa e curiosa como a do poeta, aqui, então, se dá um modelo, um esboço que é de muito dizer, naquilo que é simbologia, figuração, imagem carregada de sentido. E fazendo uso de alguns objetos composicionais, apontados por Schwartz, tentarei de alguma forma reconstruir, agora, a meu ver, ampliando as dicas do crítico, uma imagem entre vida e trajetória artística, política e intelectual de Cacaso.

1.1. Os óculos. Olhar sobre o tempo e literatura

Pensar o tempo e a literatura que os óculos e o olhar de Cacaso vasculhavam é pensar num recorte ao mesmo tempo importante e traumático na história política e social do país: a ditadura militar. A repressão política que se seguiu a ela e se abateu sobre a sociedade brasileira e os vários setores que a formavam, principalmente na década de 70, deixou marcas profundas não só na estrutura social do país, mas, e principalmente, nos vários canais de produção cultural da época.

O regime autoritário instalado em 1964 conseguiu, no decorrer da década, abafar grande parte das manifestações de resistência que se colocaram contrárias a ele, tendo como ponto alto a instauração do AI-5. Entre as práticas para o estabelecimento da “paz social”, pretendida pelos militares, bom listar a desarticulação dos partidos políticos, dos movimentos estudantis, demissões e aposentadorias forçadas dentro das universidades, a censura prévia da imprensa, de obras literárias, espetáculos, a supressão dos direitos políticos dos cidadãos, o esmagamento fatal da democracia.

Ainda, e de forma mais radical, o regime não poupou o uso sumário da violência para silenciar, aplacar os ânimos revoltosos, perpetuar-se.

De todas essas práticas, talvez tenha sido a censura, aquela que, mais explicitamente, tenha sido usada como mecanismo de coerção das ações culturais durante esse regime. No entanto, uma vez fechados os canais de expressão e divulgação de idéias, que passaram a ser avaliados, julgados e selecionados criteriosamente para que não afetassem os interesses “revolucionários” dos militares, os produtores de arte tornaram a criar estratégias para fugir da teia criada pelo regime para o cerco às ações culturais. Muitas dessas estratégias, como veremos, serão conhecidas como “vias alternativas”, ou práticas culturais alternativas, seja por sua postura política, seja pelos mecanismos de produção ou divulgação da arte, fugindo de maneira radical do cenário cultural nacional, já fortemente institucionalizado e servindo aos interesses do regime.

Para Sussekind (1985, p.12), “a censura não foi nem a única, nem a mais eficiente estratégia adotada pelos governos militares no campo da cultura depois de 1964”. A Autora faz questão de apontar ainda três outras estratégias utilizadas pelo estado para domar os setores da cultura durante o período: 1) a estética do espetáculo, 2) a instauração de uma Política Nacional de Cultura, 3) um hábil jogo de incentivos e cooptações.

Com muita habilidade, o regime tratou de romper os vínculos entre a arte de protesto e a intelectualidade de esquerda com a grande camada da população. Os festivais, as canções de protesto eram, na medida do possível, encarados até com certa liberdade, até por volta de 1968, desde que não chegassem até o povo. Para este, para a grande massa, o regime apresenta um outro tipo de interlocutor, capaz de suprir a necessidade de sonho por dias melhores, a necessidade de lazer, o desprendimento para com as questões políticas e a aposta em informações condizentes com o projeto de país proposto pela ditadura: a televisão.

Tiro certo o da estratégia autoritária nos primeiros anos de governo militar. Certo e silencioso: deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis espectadores tinham sido roubados pela televisão. Os protestos eram tolerados, desde que diante do espelho. Enquanto isso, uma população convertida em platéia consome o espetáculo em que se transformam o país e sua história. (Sussekind, 1985, p.14)

Deste aparente clima de liberdade, duas conseqüências: o surgimento de uma inflamada e questionadora elite pensante no seio da classe média e uma rápida reação do regime, estabelecendo um sistema de coerção ainda mais eficaz com, por exemplo, o advento da censura e da violência galopante.

Em 1975 foi divulgada a chamada Política Nacional de Cultura, formulada por Ney Braga e pelo Conselho Federal de Cultura do MEC. Pelo documento, o Estado autoritário imbuía-se da posição central de pensamento, execução e fomento da produção cultural e científica do país. Ou seja, o governo militar passa a ter a função de não só financiar a cultura brasileira, como também separar “o joio do trigo”, selecionar e, conseqüentemente, excluir o que considera indevido ao grandioso projeto nacional. O Estado ameniza o processo repressivo para com a cultura utilizando-se da estratégia de atrair para seus braços a intelectualidade, através da criação e ampliação de órgãos públicos (Funarte, Embrafilme, Secretarias de Cultura etc) que funcionam como a representação desse nada ingênuo mecenato estatal. Esta é a estratégia mais eficiente utilizada pelo poder repressivo: a cooptação. O Estado, assumindo uma postura paternalista, passa a abrigar nos escalões públicos artistas e intelectuais. Muitos dos produtores de cultura tiveram seus projetos viabilizados pelo Estado e passaram a ver nele, e única e exclusivamente nele, a via de realização das idéias e projetos culturais, gerando aí um impasse dentro da própria classe artística, passeando entre a linha divisória da indignação política e o aparentemente necessário silêncio.

Interessa refletir sobre como essa semente maligna de dependência estatal floresceu a ponto de, ainda em nossos dias, mesmo com a redemocratização política e

mudanças significativas na área cultural do país, ainda se perpetuarem seus frutos, com o atrelamento ferrenho dessa relação artista-Estado.

À época, um outro problema viria à tona diante desse quadro de censura, dependência e cooptação que se abateu sobre o cenário cultural do país. Para muitos intelectuais, o país estaria vivendo um período de “vazio cultural”. O torpor causado pela apropriação estatal, a inclusão das obrigações mercadológicas, a cultura do espetáculo, a censura, tudo isso estaria colocando a cultura brasileira, crítica e criativa, dentro de um vácuo, um tremendo vazio criativo.

No que diz respeito à literatura, interessa apontar algumas das transformações que essa forma de arte passa a ganhar a partir do chamado período do “milagre brasileiro” (final dos anos 60 e começo dos anos 70). Se antes a produção do livro no Brasil era tratada com o recurso do semi-artesanal, a editoração, a partir de então passa a ganhar um caráter industrial, em sintonia com a mentalidade corrente, valorizando os tópicos da técnica, da eficiência e da profissionalização também dos meios culturais. E termos como *profissionalização* e *inserção mercadológica* passam a fazer parte do vocabulário de muitos escritores, conhecidos ou novíssimos, principalmente durante o “boom” editorial, por volta de 1976/77. De formas mais gerais, viu-se a explosão do gênero conto (considerado mercadologicamente dos mais eficientes), o interesse pelo romance biográfico, o romance-reportagem, a galopante ascensão dos “best-sellers” (nacionais ou internacionais), as coleções de clássicos da literatura universal vendidas em bancas de jornal com edições populares, facilmente assimiladas por uma classe média ávida por informação cultural. Tudo sob as bênçãos e o olhar vigilante do regime.

No entanto, o que não se percebia é que, de alguma forma, mesmo fugindo às convencionais posturas “politizadas”, mesmo discretamente, articulavam-se em vários setores artísticos, tendo como foco a década de 70, algumas manifestações culturais que optaram por vias de embate com o cenário artístico cultural do país à época. E aqui vale

lembrar as articulações em torno de uma poesia jovem, que estará à margem do discurso de eficiência e profissionalização da indústria editorial. Um embate não só com o modelo de cultura estatal, mas também que vai de encontro à expectativa de setores artísticos e intelectuais de esquerda.

1.2. A *bolsa*. Bagagem literária, erudição e o crítico engajado.

Na sacola de couro, a tiracolo, que Cacaso sempre carregava consigo, sabe-se de seus cadernos de anotações, caderninhos União ou cadernos artesanais, muitos deles confeccionados pelo próprio poeta, onde ia anotando pensamentos esparsos, idéias de futuros poemas, divagações a respeito do tempo, de tudo, ilustrações feitas de próprio punho. Os cadernos, aos quais pude ter acesso durante minha pesquisa, continuam inéditos, sob a guarda do filho do poeta, Pedro Landim de Brito. O cuidado e a reserva se devem, em grande parte, em cuidar de intimidades, preservar comentários sobre amigos, parceiros, rivais, pessoas ainda vivas, uma vida que continua. Havia outras coisas de guardar e carregar, pois o poeta necessitava compreender o seu tempo e estar dentro dele, agindo, contradizendo as coisas, optando pelos desvios, pelo não.

Sabe-se de Cacaso formado em Filosofia e, logo a seguir, entre o final dos anos 60 e início dos anos 70, professor de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira na PUC/RJ, já engajado em estudar e pesquisar sobre a poesia jovem do período, sobre os autores que viriam a ser conhecidos e nomeados de geração marginal. O poeta Eudoro Augusto (2000, p.104), contemporâneo de Cacaso, usando jargão policial-militante comenta: “O apartamento de Cacaso na Avenida Atlântica foi um dos aparelhos básicos da chamada ‘poesia marginal’”. Da mesma forma, é comum encontrar em alguns

depoimentos os relatos sobre a disposição quase obsessiva de Cacaso para os estudos. Como um guerreiro que afia suas espadas, nivela as lanças e prepara escudos para uma batalha sempre decisiva. Pois, a despeito do chamado “vazio cultural”, da implacável presença da censura, nos anos da ditadura a classe intelectual brasileira se viu envolvida em algumas *querelas*, algumas disputas que, por mais insipientes para gerar alguma problematização num cenário mais amplo, que não o dos corredores universitários, fizeram com que ela mesma se movesse e fomentasse o embate.

No final dos anos 60, o Tropicalismo e sua apropriação e contaminação da cultura pop internacional já acirrara os ânimos com a discussão a respeito do nacionalismo. Os tropicalistas se depararam com o conservadorismo não só dos grupos tradicionalmente retrógrados, mas, e também, com o pensamento rígido e limitador das esquerdas da época. Nos anos 70, propriamente durante a era Geisel, a intelectualidade se vê diante do impasse causado com a galopante influência do Estruturalismo nos meios acadêmico-literários. De um lado, os que defendem a teorização e uma maior sistematização dos estudos literários e vêem as idéias recentes do Estruturalismo com empolgação e sintonia dos estudos críticos com a vanguarda do pensamento. De outro, os que tomaram uma atitude de desconfiança em relação ao Estruturalismo, acusando os que optaram por essa corrente da crítica, de estarem sendo cooptados, suprimindo a visão sociológica do texto ou a capacidade de ler com destemido prazer.

Por aí já se encontra Cacaso no olho do furacão. Na bagagem, a leitura ardorosa da *Estética* de Lukács e da *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido. Por aí, se tem a medida do seu pensar, indo de encontro à “moda” estruturalista, impondo uma criticidade orgânica, combativa, que irá resvalar quase que naturalmente para o seu trabalho como poeta. Ainda, e mais, nessa bagagem, o estudo do Modernismo brasileiro, um dado que Cacaso tomará, acredita Heloísa Buarque de Hollanda, como uma atitude de certa forma planejada. Ela comenta que

(...) sua leitura do modernismo ainda que não fosse isso exclusivamente, mostrava um certo viés estratégico. Valorizava a volta ao coloquial, a importância do cotidiano, a desestruturação de valores e hierarquias com uma ênfase ‘marcada demais’ para ser apenas uma defesa literária. Essa atenção ao comportamento, representações do fazer literário, o uso de figuras como alegoria, por exemplo, interpretado de forma visceralmente contextualizada e historicizada através dos novos usos do coloquial, marcam uma diferença clara com a leitura concretista (mais literária e menos cultural) e tropicalista (mais anárquica e menos analítica) (...). (Buarque de Hollanda, 2000, p.102)

O novo uso da coloquialidade, apontado acima, é claro, trata-se de uma referência ao grande objeto de estudo de Cacaso: a Geração Marginal¹. Seus papéis, sua bagagem, os estudos e todo o armamento e aparato teórico em que mergulhou vão desaguar na apropriação crítica da sua geração. Na verdade, gostaria de afirmar que a chamada Geração Marginal foi o objeto de legitimação do próprio Cacaso, dentro de um universo em que a polêmica, além das disputas teóricas, servia de veículo para a imposição e marcação dos indivíduos dentro de um determinado campo intelectual. A polêmica, mesmo mantendo viva a discussão e o embate de idéias, serviu também para o propósito personalista de auto-afirmação de muitos críticos. Cacaso emerge como crítico a partir dos embates a respeito da Geração Marginal, das farpas da crítica e de sua defesa.

A antologia de sua produção crítica, *Não Quero Prosa* (1997), organizada por Vilma Arêas, revela o trabalho árduo de Cacaso ante a imprensa especializada, ante a academia e na grande imprensa para executar esse trabalho de legitimação da poesia jovem de sua época. Um dos gestos fundamentais desse trabalho seria colocar luz, ou dúvidas, levantar questões a respeito da Geração Marginal. Principalmente, tratá-la como

¹ Neste trabalho, resolvi adotar os termos “Geração Marginal”, “Poesia Marginal” para designar a geração e a produção poética em que se insere a obra de Cacaso, por entender que tal nomenclatura já se encontra legitimada e incorporada pela crítica, não cabendo ou interessando mais a discussão sobre a natureza e validade dos termos. Os aspectos que caracterizam esse recorte (Poesia Marginal) serão trabalhados no decorrer do trabalho.

um fenômeno. E qual a natureza desse fenômeno tão estranho ao cenário literário brasileiro de então? Sobre uma cultura à margem e, principalmente a poesia, ele indaga:

Que tipo de subjetividade é esta que está na raiz do nosso 'surto poético', crescentemente confinada aos seus limites mais estreitos e privados? E que tipo de poesia resulta dessa subjetividade? Uma coisa, porém, parece fácil afirmar: nunca foi tão difícil como agora, pelas implicações contraditórias a que leva, adotar posições críticas diante das manifestações culturais que ocorrem fora da raia do comercialismo e da ideologia oficial. (Cacaso, 1997, p.59)

Cacaso iria investigar todos esses "fenômenos" e "surtos poéticos" que brotariam à margem dos oficialismos apontados por ele e iria chegar a uma de suas mais brilhantes percepções enquanto crítico. Com leveza, ele sentencia que

De fato, para se achar graça nessa produção é preciso estar de olho em qualquer outra coisa que não sejam fórmulas retóricas de praxe, já praticadas com mais ou menos desembaraço e maestria por nossos poetas estabelecidos (Cacaso, 1997, p.81)

Ou seja, para se perceber as nuances, os manejos e a força daquele fenômeno da poesia jovem, era preciso perceber que ela se comunicava (textualmente) à margem dos modelos estabelecidos e usados na poesia já oficialmente legitimada e assumida pela crítica. Mais: a própria crítica, por sua vez, deveria observar-se e dar uma dobra naquilo que seu olhar permitia ver. Era preciso utilizar, quem sabe, outros aparatos teóricos, estar munido de categorias além dos tradicionais modeladores acadêmicos para ver que ali se encontrava (e fervilhava) uma poesia que estava além desses modeladores.

Cacaso propôs pensar tudo isso. A formação questionadora, os às avessas, a vontade de correr o risco, comprando a briga por uma poesia que não lhe mostrava certezas, mas dúvidas, fazia parte, na verdade, daquilo que iria se manifestar dentro do seu próprio universo enquanto poeta. Pensar o tempo e a poesia, para pensar sua própria

poesia. E esse às avessas é um dos movimentos táticos que irá incorporar à sua escrita. Como veremos mais adiante.

1.3. As sandálias. Percursos trilhados, entre-lugares².

Aos 18 anos de idade, antes de pensar em publicar, antes de levar poesia “a sério”, Cacaso vê (ouve) sua parceria com Maurício Tapajós, gravada pelo grupo Os Cariocas. A partir daí, suas composições encontraram abrigo em uma quase infinidade de parcerias como Edu Lobo, Sueli Costa, Danilo Caymmi, Elton Medeiros, Nelson Ângelo, Zé Renato, Tom Jobim, João Donato, Djavan, Novelli, Joyce, Jards Macalé, Danilo Caymmi e outros. O poeta trafegava, sempre de mãos dadas com o compositor, e a música sempre lhe traria aquela experiência básica que sempre irá almejar, que é a capacidade de falar de dentro da própria vida, que a poesia, talvez, nunca iria lhe satisfazer de todo. O poeta Francisco Alvim (1984, p. 110) relata que, num de seus primeiros encontros com Cacaso, no Rio de Janeiro, início dos anos 70, ouvira a melancólica afirmação de que “a poesia não estava dando pé”. Era a constatação, para o poeta, de que pouco se lia e discutia poesia, e aquilo que estava a circular pelos meios literários lhe deixava insatisfeito. O aconchego da palavra enquanto canção lhe cairia muito melhor, pelo menos à época.

No entanto, Francisco Alvim, também no mesmo relato, vai apontar que alguns poucos anos depois, Cacaso viria a afirmar que a poesia teria voltado a *dar pé*. O poeta, ao que parece, havia percebido no ar um movimento diverso, onde novos agentes

² É importante dizer que o termo “entre-lugares” está aqui sendo usado de uma maneira muito particular, sem querer confundir-se com as idéias do crítico Silviano Santiago, no seu já clássico ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano*.

passariam a interferir no universo literário através de flancos que arejavam a experiência poética, aglutinando-se, experimentando e revelando algo novo aos olhos de Cacaso. Entre esse movimento de *não dar e dar pé*, a sua própria produção poética se colocaria num entre-lugar, numa passagem. Em 1967, Cacaso havia publicado *A palavra cerzida*, livro de fortes tonalidades formais, com uma nítida influência do modernismo de 30, de Drummond, Vinícius de Moraes, Cecília Meireles e, até mesmo, um viés cabralino. Uma poesia de feição metafísica, filosófica, reflexiva, de estruturas formais muito bem elaboradas, resultado da própria formação do jovem recém-formado em Filosofia. Sete anos depois, Cacaso reapareceria com o seu segundo livro, *Grupo Escolar*, deslocando suas opções e marcas poéticas para uma dicção muito mais próxima do modernismo da primeira geração, de Manuel Bandeira e Oswald de Andrade, com entonação política, entranhada no contexto repressivo que vivia o país e caminhando, gradativamente, para o discurso despojado e irreverente (mas não menos reflexivo) de que iria tomar posse. Daí que se aponta outra passagem, outro entre-lugar de Cacaso: o poeta se apropria da experiência modernista do início do século, e a reconfigura para o seu tempo, já repleto de imagens televisivas, publicitárias, tempo de rapidez, opressão e dissolução do sujeito.

A mudança do discurso poético reflete também a passagem tática, a opção em transitar entre o ambiente eminentemente literário e as experiências poéticas que vão estar à margem do circuito academia-editoras. O professor de Teoria Literária, criador de um círculo devoto de alunos, à imagem do mestre, é também o poeta marginal, defensor das intenções poéticas *antiliterárias*.

Cacaso de um lugar a outro. De poeta filosófico-existencialista, a poeta de fina ironia cotidiana; o professor universitário e poeta boêmio, marginal; do modernismo revisitado ao pós-modernismo em que se precipitava; da opção literária à opção pela canção; da política ao *desbunde*, da intelectualidade à conversa rasteira em dedo de

prosa, as sandálias de couro de Cacaso o levaram a entre-lugares, fronteiras de escolhas de uma personalidade, ao que se sabe, aglutinadora, agenciadora de encontros.

Mas as fronteiras quase nunca eram modelos e mapas de certezas. Eram muito mais de dúvidas, de inseguranças e rebeldias que ficaram marcadas na sua experiência como poeta. Mesmo possuindo uma disposição para o estudo e para o embate com os problemas de seu tempo, os entre-lugares de Cacaso são a denúncia de um espírito inquieto, que irá observar as coisas, poeticamente, sob o signo da espreita, da desconfiança, optando pelo avesso delas.

1.4. Os cabelos. Raízes, história e parceiros.

Antônio Carlos Ferreira de Brito nasceu em Uberaba (MG), no dia 13 de Março de 1944. Filho de pecuaristas, morou ainda em Alfredo de Castilho e Barretos, interior de São Paulo. Aos 11 anos mudou-se com a família para o Rio de Janeiro. A habilidade para o desenho se revelara precocemente e, aos 12 anos ganhou página inteira de um jornal por conta de suas caricaturas de políticos da época. Antes dos vinte anos, sua música “Carro de Boi”, parceria com Maurício Tapajós, é gravada pelo grupo “Os Cariocas”. Três anos depois, juntamente com Maurício Tapajós e Hermínio Bello de Carvalho, compôs a trilha sonora para a ópera popular “João Amor de Maria”, de autoria do próprio Hermínio Bello. Cacaso à época, ainda assinando como Antônio Carlos de Brito, já entrara para o cursos de direito e filosofia da Universidade Estadual da Guanabara. Em 1967 publica seu primeiro livro, *A palavra cerzida*, pela José Álvaro Editor, com apresentação de José Guilherme Merquior. Casa-se com Leilah Landim, com quem tem um filho, Pedro Landim

de Brito. Paulinho da Viola grava “Meu Carnaval”, parceria sua com Cacaso e Helton Medeiros.

Em 1970 começa a dar aulas na PUC-Rio onde leciona Teoria da Literatura e Literatura Brasileira. Começa a observar a efervescência da poesia jovem que entra em ebulição. Torna-se um dos principais teóricos e incentivadores da chamada “poesia marginal”, ajudando a dar visibilidade e respeitabilidade a esse “fenômeno”. No papel de teórico, publica textos críticos nas revistas e jornais Opinião, Argumento, Movimento, Almanaque, Veja, Leia Livros, Folha de São Paulo, Revista do Brasil entre outros. Em 1974, publica *Grupo Escolar*, passo inicial para a transformação da sua trajetória poética. Lançado em outubro, na livraria Cobra Norato (Rio de Janeiro), *Grupo Escolar* estava dentro da Coleção Frenesi, que além de Antônio Carlos de Brito, trazia obras de Francisco Alvim (*Passatempo*), Roberto Schwarz (*Corações veteranos*), Geraldo Carneiro (*Na busca do sete-estrela*) e João Carlos Pádua (*Motor*). Fase de transformação, despontam os cabelos longos, o visual contra-cultural que iria se perpetuar e tão bem notado e descrito por Roberto Schwarz.

Tem músicas gravadas por Sueli Costa, Maria Bethânia, Simone, Olívia Byington, Milton Nascimento. Em 1975 publica *Segunda Classe* (Coleção Vida de Artista), em parceria com Luis Olavo Fontes. A edição original não registra nenhum poema como tendo sido escrito por um ou outro. No mesmo ano publica *Beijo na Boca*, que ganharia uma segunda edição em 2000, pela editora 7 Letras, do Rio de Janeiro. Em 1976, inicia a frutífera e recorrente parceria com Edu Lobo. Em 78, seguindo a rusticidade dos projetos gráficos da geração marginal, eis que surge *Na corda bamba*, livrinho mínimo (0,13x 0,08), capa em papel jornal e como ilustrações, rabiscos do filho Pedro. É o primeiro livro em que assume a alcunha: Cacaso. Elis Regina grava “Meio-termo”, parceria sua com Lourenço Baeta que, no mesmo ano, lança seu primeiro disco solo, com várias

composições da dupla. Seguem as parcerias e as gravações: Elba Ramalho, Boca Livre, Chico Buarque, Tom Jobim, Djavan.

Em 1982, lança o livro *Mar de Mineiro*, que reúne poemas e uma compilação de composições suas. Em 1985, poetas surgidos na onda marginal passam a ser publicados por uma grande editora (Brasiliense) e começam a circular pela amplidão do mercado editorial. Poetas como Ana Cristina César, Francisco Alvin, Paulo Leminski e Cacaso, que publica *Beijo na Boca e outros poemas*, reunindo uma seleção de sua produção anterior, quase vinte anos de trabalho.

Em 1987, a cantora Rosa Emília (na época, sua esposa) lança o disco “Ultraleve”, contendo uma série de composições de Cacaso e parceiros. Nasce a filha, Paula. Viagem para Uberaba, à casa onde nasceu. No dia 27 de dezembro, Cacaso sofre um ataque cardíaco e vem a falecer.

O poeta deixou uma série de projetos inacabados, tais como a idéia de um show que reunisse poemas, canções, parceiros e seu público, e um musical sobre Canudos, pesquisa a que vinha se dedicando nos últimos anos.

Numa referência aos 10 anos de sua morte, a editora da Unicamp e a editora da UFRJ lançam *Não Quero Prosa* (1997), reunião de seus textos críticos, com organização da professora Vilma Arêas. Em 2001, Nelson Ângelo lança o cd *Mar de Mineiro*, contendo 13 de suas principais parcerias com Cacaso. Três anos depois, Rosa Emília grava várias canções com letra de Cacaso, e lança o cd *Baiana da Guanabara*. Em 2005, a cantora Daniela Aragão lançou o cd *Daniela Aragão interpreta Sueli Costa e Cacaso*.

Agora, em 2006, estamos aqui, lembrando o poeta. Ainda há coisas por dizer.

CAPÍTULO 2

Táticas de sobrevivência, estratégias da poesia: espírito do NÃO

2.1. Vazio da cultura X Alternativas da cultura

A chegada do Ato Institucional nº 5, emenda constitucional aprovada na noite de 13 de dezembro de 1968 situa-se como um divisor de águas e um dos eventos mais cruciais e pontuais para se pensar o cenário da cultura durante o regime militar. O novo papel que é dado ao Estado, de *vigiar e punir*, legislar e direcionar o que é certo ou não, o que poderia ser expresso ou não, colocava toda uma intelectualidade numa condição que ora se alternaria em medo, ora em estratégias para a mínima sobrevivência de uma idéia de cultura livre no país.

Da condição da cultura pós-AI-5, aponto uma discussão forte que fora colocada pelo jornalista Zuenir Ventura, ainda no início dos anos 70, e que demonstrou um olhar, uma perspectiva sobre o estado das coisas e da expectativa sobre a arte de então: o *vazio cultural*.

Dois artigos de Zuenir, publicados na revista *Visão*, o primeiro de julho de 1971, e o segundo de agosto de 1973, colocaram em discussão uma visão sobre o panorama da arte e cultura brasileira dentro de uma determinada disposição cronológica que abarca os anos de 1969/1971, como sugere o próprio jornalista. O termo vazio, pela extensão da sua dureza, imagem dolorosa, serve de leitura para pensar um tempo. Leitura particularíssima de Zuenir Ventura, que parece querer provocar, mas, na verdade expõe uma perspectiva pessimista que tem suas origens, o vazio, na ação de dois elementos determinantes e cruciais: o AI-5 e sua cria, a censura. Esses dois

componentes inflamaram negativamente a cultura do país, se não a devastando por completo, colocando -a numa condição de limbo, oco, vazio. Em 1973, no artigo intitulado *A falta de ar*, Zuenir Ventura retoma a discussão sobre o vazio cultural, situando-o cronologicamente e apontando o rastro de estragos visíveis no plano cultural, causado pela ausência de espaços críticos-criativos para a elite intelectual do país e, ainda por cima, recoloca um novo elemento que fora também combustível nesse processo:

O vazio era mais uma metáfora para descrever com certa exatidão o quadro cultural dos anos 1969/1971, em que correntes críticas, dominantes entre 1964 e 1968, se tornaram marginais, perdendo em grande parte a possibilidade de influir diretamente sobre o público anterior. Essa influência não foi apenas dificultada pela censura direta (particularmente intensa no teatro e no cinema, mais indireta na literatura e no movimento editorial em geral): atemorizados pela situação vigente, não apenas os autores mas também os produtores e editores começaram a praticar a autocensura (Gaspari; Hollanda; Ventura, 2000. p.59)

Além do temor da censura oficializada, o temor íntimo causando a autocensura. Expurgos, silenciamentos, evasão de mentes, veto à criação livre, a condição de limbo, oco, vazio. Interessante é que, para Zuenir, interessa comparar, apontar analogias sobre o comportamento da cultura brasileira antes e pós-AI-5. Para ele, o lado sério e compromissado da cultura brasileira estava exatamente nas tais “*correntes críticas*”, que outrora deram pulsão ao movimento político-cultural e que agora se viam sufocadas. Zuenir vê alto grau de valor em projetos como o do CEBRAP (Centro Brasileiro de Pesquisa), capitaneado pelo então professor e sociólogo Fernando Henrique Cardoso, como núcleos de pensamento crítico modelar, lúcido e por demais importante para se refletir sobre o país. No que diz respeito à cultura, à produção musical, por exemplo, de Chico Buarque, Paulinho da Viola, Caetano Veloso e Gilberto Gil, para apontar alguns, representam para o jornalista os expoentes chave das “*correntes críticas*” de que trata, aqueles que conseguem partilhar uma elaborada sonoridade com a matéria de criticidade que fora tolhida pelo regime.

O grande pecado das reflexões do jornalista Zuenir Ventura, no meu entender, está no pensamento depreciatório que teve para com as articulações submersas de uma cultura jovem, alternativa. Ao expor a reflexão sobre o “vazio cultural”, automaticamente Zuenir colocou para escanteio uma série de truques, artimanhas, táticas e estratégias pontuais de sobrevivência cultural que se articulava mesmo sob o jugo do sistema repressor tacanho e violento da época. A contracultura, que já insuflava manifestações artísticas e comportamentais, antes mesmo do AI-5, é vista pelo jornalista como uma tendência cultural frágil conceitualmente, que não colocou em discussão uma produção artística consistente aos seus olhos, e realmente crítica. Zuenir acusa as manifestações contraculturais, com seus projetos de paz e amor, vida comunitária, sexo, drogas e rock’n’roll, experimentos artísticos, experimentos comportamentais, de se colocarem numa posição que, para ele, representava uma aceitação passiva das coisas:

Criando uma atmosfera cultural bastante difundida – talvez mais a atmosfera do que produtos estéticos singulares -, a contracultura foi outro dos meios de preencher o vazio cultural, aceitando implicitamente as restrições que a situação geral impunha ao debate mais diretamente voltado para a realidade concreta (Gaspari; Hollanda; Ventura, 2000, p. 64)

Taxativo, Zuenir Ventura volta-se contra uma suposta passividade das manifestações contraculturais. Aceitação, fuga, alienação são termos que cabem bem à perspectiva que o jornalista faz uso. Zuenir projeta uma expectativa de *criticidade* que as manifestações contraculturais, ou herdeiras da contracultura nunca irão lhe dar, e que, para ele, só estariam presentes naquelas ditas *correntes críticas* que, mesmo relegadas a uma condição de marginalidade, por força da força e da lei, tiveram papel fundamental no encontro da cultura com as massas e no pensamento sobre a realidade do país, como ele mesmo sustenta. Mas a criticidade estaria lá, enraizada, entranhada em várias atitudes advindas do explosivo ambiente contracultural, jovem, ou depois, como se dirá,

alternativo. Só, que, essa dimensão crítica estava configurada com outros modelos. Novos, políticos, mas com uma outra cara da ação política.

De um lado, o desapontamento com relação à censura e às ações culturais bancadas pelo governo militar; de um outro, a insatisfação com os projetos políticos tradicionais das esquerdas, o engajamento participante, as idéias de tomada de poder pelo proletariado. Neste quadro, uma terceira via se mostrou muito mais atraente aos segmentos de uma intelectualidade jovem. Um caminho que se encontrava em maior sintonia com os movimentos e questões referentes à chamada contracultura, que eclodiu durante a década de sessenta e gerou frutos nas atitudes pretendidas e seguidas pela chamada produção alternativa nos anos 70. As preocupações deslocavam-se dos embates político-partidários para uma postura comportamental, muito mais interessada em questionar valores morais (família, tradição, religião), do que preocupada com a superação do modelo político ou a tão anteriormente sonhada *tomada de poder*. Como afirma Celso Fernando Favaretto (1983, p. 33):

a atividade contracultural inscreve-se como espaço de jogo em que o político não é ordenado por um trabalho segundo os modelos institucionalizados, mas uma prática, ou um conjunto de experiências variadas, ainda não determinadas, e tidas como não sérias – espaço de jogo para intensidades libidinais, afetivas e para as paixões.

A idéia de ação política passou a ser encarada antes, e principalmente, pela superação de amarras comportamentais e existenciais, numa extrapolação dos referenciais subjetivos, na retomada da discussão sobre o corpo, a sexualidade, do uso de drogas alucinógenas, da música, principalmente o rock como forma de expressão. No Brasil, a essas discussões serão acrescidos, ainda, o embate contra as formas de censura impostas pela ditadura e a crítica aos padrões culturais oficiais colocados pelo binômio Estado-indústria, através de estratégias próprias – depois veremos que mais

táticas que estratégias -, ora subterrâneas, ora explosivas. A jornalista e pesquisadora Sonia Virgínia Moreira (1986, p. 30) comenta que,

ser alternativo no início da década de 1970 significava produzir fora da zona de influência direta do Estado ou à margem do aparato industrial que cercava qualquer produto antes e depois da sua entrada no crescente mercado consumidor. As descobertas de novos caminhos acontecem simultaneamente, mas sem premeditação e envolvem grupos de poetas, músicos, atores, diretores de cinema e artistas plásticos, principalmente.

Experimentalismo e questionamento sobre o caráter mercantilista das artes.

Estes parecem ser os dois temas que dominaram o cenário das artes plásticas na década de 70. Intervenções críticas, com certo viés político e as posturas empregadas pelos produtores de artes visuais na década têm suas origens nas experiências anteriores (ainda nos anos 60) de Hélio Oiticica e Lygia Clark, na arte sensorial, conceitual, na incorporação do corpo como objeto de fruições artísticas e, principalmente, objeto crítico. Frederico Moraes (1983, p.52), é quem comenta sobre o papel de Hélio e Lygia em potencializar esse corpo crítico:

Em Oiticica como em Lygia Clark, o que se vê é a nostalgia do corpo, em retorno aos ritmos vitais do homem, a uma arte muscular. Um retorno àquele “tronco arcaico” (Morin), às “técnicas do corpo”, segundo Marcel Mauss, aos ritmos do corpo no meio natural, como menciona Friedmann. Arte como “cosa corporale”. Nos seus parangolês coletivos Oiticica buscou reviver o ritmo primitivo do tam-tam, fundindo cores, sons, dança e música num único ritual. (...). Em ambos artistas brasileiros a “obra é freqüentemente o corpo (“a casa é o corpo”), melhor, o corpo é o motor da obra. Ou ainda, é a ele que a obra leva. A descoberta do próprio corpo. O que é de suma importância em uma época em que a máquina e a tecnologia alienam o homem não só de seus sentidos, mas de seu próprio corpo.

A geração posterior, que irá passear por outras possibilidades literárias-poéticas, irá incorporar (literalmente), muitas das discussões a respeito dessa nova “crítica a partir do corpo”. São novos meios, novas estratégias diante do espaço crítico cerrado pelo ambiente da ditadura. Dessa forma, a politização das formas artísticas vai se

reformulando, se moldando às pressões de um tempo amedrontado. São novos meios, novas estratégias diante do espaço crítico cerrado pelo ambiente da ditadura. Dessa forma, a politização das formas artísticas vai se reformulando, se moldando às pressões de um tempo amedrontado. A estudiosa e crítica de artes Otilia Arantes (1983, p.14) aponta que,

com o AI-5 e o recrudescimento da censura, os artistas foram obrigados a encontrar formas de expressão em que a referência ao social fosse menos direta. Indo de encontro à voga internacional do underground, os artistas nacionais que permaneceram no país vão buscar na marginalidade das instituições e pela exacerbação da gestualidade uma desestabilização indireta dos valores impostos.(...)

Clássica já é a apresentação de Antônio Manuel no Salão Nacional de Arte Moderna, início dos anos 70, Rio de Janeiro. Seu trabalho era ele mesmo, o próprio artista, nu, sem retoques, que comparecia para a inauguração do Salão. Outros, como o artista Cildo Meirelles, tomarão caminhos também marcados pela individualidade, mas não menos política, quando, de certa feita, se apropriará de objetos de consumo, como a Coca-Cola, e transformará seus rótulos, subvertendo informações com o emprego de slogans antiamericanistas, listas de pessoas desaparecidas. Os recipientes eram devolvidos para a fábrica, depois reenchidos e de novo utilizados pelo consumidor.

O cinema alternativo, por sua vez, esteve representado por uma produção que se contrapôs não só à cooptação estatal, via produções financiadas pela Embrafilme, mas também em choque com toda uma linguagem dita comercial. A experimentação de linguagens também deu a tônica do chamado cinema “*udigrud*”. Produções com baixíssimo custo e carente de maiores aparatos tecnológicos, mas livres para criar. Angulações imprevistas, cenários improvisados, narrativas não-lineares, delirantes, a apropriação do mau gosto, do que é escatológico, são alguns dos elementos trabalhados por cineastas como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Ivan Cardoso e outros, que estiveram na linha de frente desse chamado cinema marginal. Com produções baratas, e

um sistema de distribuição quase inexistente, onde muitas das projeções eram realizadas na sala de estar dos amigos, para um público mínimo, o cinema marginal fez valer o anseio de uma liberdade criadora para uma produção cinematográfica onde era nítido o domínio, ou de uma produção estatal, ou das grandes produções cinematográficas da indústria americana.

Ainda cabem neste rol da chamada produção alternativa, marginal, ou mesmo independente, a movimentação em torno de artes como os quadrinhos e a música. Muito próximas as práticas, um mesmo espírito moldava as intenções dos produtores de cultura que procuravam estratégias de sobrevivência diante do sufocamento imposto pelo regime militar. Resumindo, o fato é que a liberdade de expressão de idéias e a discussão sobre o mercado são os dois pontos cruciais por onde orbitaram esses insurgentes produtores de cultura.

Como se viu, vazio cultural só mesmo se o termo fizer referência a uma produção executada dentro dos moldes Estado-indústria, ou se o vazio apontasse uma determinada expectativa de ação cultural política, nos moldes do que desejava Zuenir Ventura, pois, de forma mesmo submersa, pelas margens do grande público do rendoso mercado cultural que emergia dentro do projeto político da ditadura, no submundo ora silenciado, ora estridente, borbulhava uma produção vasta, rica e importante. Se muitas vezes não muito valiosa esteticamente, para analistas como Zuenir Ventura, fundamental para a manutenção de um pensamento, uma resistência, uma condição-vontade de sobreviver.

2.2. Táticas das letras: os poetas pelos flancos.

No mundo das letras, por debaixo dos panos, nas brechas, assistiríamos à grande explosão da imprensa alternativa, ou, como era chamada na época, imprensa “nanica”. Fugindo do cerco imposto pela censura, muitos jornalistas e intelectuais partiram para a produção de uma “imprensa livre”, marcada pela resistência. Época de atuação de periódicos como *O Pasquim*, *O Bondinho*, e os jornais *Movimento* e *Opinião*, entre outros. Era a tentativa de livre pensamento e livre informação, associados muitas vezes ao deboche, à informalidade, ao humor. Periódicos de vida curta, muitos deles, de péssima qualidade editorial, mas importantíssimos no sentido de dar vazão às reflexões incontidas e à manutenção de um pensamento crítico no país, à maneira e desejo daquilo que propunha Zuenir Ventura, talvez. Ao mesmo tempo, vê-se surgir a chamada “geração mimeógrafo” na poesia, ou também “geração marginal”. Os poetas passaram a tomar posse de todas as instâncias da produção de poesia: de sua elaboração, até a distribuição.

Antes de continuar e adentrar a produção mais estritamente literária, gostaria de acionar uma tecla *pause* nesse nosso trajeto para atentar e já pensar num termo muito caro aos agentes da cultura da época e que será, de certa forma, um dos norteadores de minhas reflexões neste trabalho: **resistência**. O que me despertou, ou quem me despertou de forma curiosa para esse termo, na verdade, foi Heloísa Buarque de Hollanda, principalmente em seus artigos publicados na imprensa carioca, começo dos anos 80, já com algum distanciamento do “calor da hora” da explosão da geração marginal. Heloísa comenta que “é possível se pensar a poesia marginal dos anos 70 em várias direções” (Gaspari; Hollanda; Ventura, 2000. p.187), mas enfatiza que escolheu e prefere ver essa produção como “um espaço de resistência cultural, um debate político.” E

a palavra resistência se perpetuará em seus artigos de maneira recorrente, sempre que se referir àquela produção. A curiosidade me levou então a pensar a palavra e seus desdobramentos, definições:

Do latim Resistere. V.T.I. 1. Oferecer resistência, não ceder; opor-se, fazer face (a um poder superior) 3. Fazer frente (a um ataque, acusação, etc), defender-se. 4. Recusar-se, negar-se, opor-se. 6. Durar; conservar-se; subsistir. 7. Oferecer resistência. 8. Oferecer resistência a, opor-se a. (Ferreira, 1986, p. 1.494).

Dois termos listados aqui me foram bastante caros: *conservar-se*, *subsistir*. Gostaria de pensar as ações em torno da poesia e da geração marginal como uma condição em que as coisas se deram, se passaram, como um gesto de sobrevivência diante de forças poderosas e condições existenciais bastante adversas. Um gesto mesmo de conservar-se, manter-se vivo, subsistir. Ou mesmo de *re-existir*, propondo outras possibilidades. Seja diante de um universo maior, o próprio universo político do país; seja dentro das cadeias de força e dominação da própria cultura. Manter-se vivo diante da condição maior que é o próprio medo. Aqui, tiro da manga um poema de Antônio Carlos de Brito (Cacaso), *Logia e Mitologia*, de seu segundo livro, Grupo Escolar³ (p.163):

Meu coração
de mil novecentos e setenta e dois
já não palpita fagueiro
sabe que há morcegos de pesadas olheiras
que há cabras malignas que há
cardumes de hienas infiltradas
no vão da unha na alma

³ Utilizarei ao longo de todo o trabalho, a Antologia Poética de Cacaso intitulada Lero-Lero (2002). Desta forma, a numeração de páginas seguirá a da Antologia.

um porco belicoso de radar
 e que sangra e ri
 e que sangra e ri
 a vida anoitece provisória
 centuriões sentinelas
 do Oiapoque ao Chuí

O coração do poeta perdera toda a tranqüilidade e leveza. Agora ele teme, rodeado por *centuriões sentinelas* e sabe que *cabras malignas* e *cardumes de hienas* tramam e se lambuzam com o poder. Para todos os lados e de todas as formas. Então, como se manter vivo e sóbrio diante de tanto mal, temor, sufoco? Como *conservar-se*? Que fazer para tentar *subsistir*? Daí a condição do alternativo, agindo entre brechas, pelos flancos da cultura, da própria poesia, que vão se abrindo a foice e facão, formando também clareiras de respiro nesse ambiente torto e rarefeito. Então, fez-se necessário criar artimanhas de sobrevivência. Mais *táticas*, que *estratégias*, se é que é possível pensar assim toda essa movimentação, como veremos a seguir.

Desenvolvendo ampla pesquisa que cruzou as décadas de 60, 70 e parte dos anos 80, o historiador e pensador francês Michel de Certeau dedicou-se a identificar as formas e os *modos de fazer* de determinados grupos sociais, vivendo sobre determinado julgo de forças superiores. As formas de se cozinhar, de se ler, de trafegar na cidade, de consumir, entre outras, foram objeto e motivo de suas observações levando-o a pensar que grupos menos privilegiados, ou oprimidos - subjugados por forças poderosas, estabelecidas seja por condições do momento histórico (guerras, ditaduras, imperialismo das nações etc), seja pela própria formação cultural das sociedades (o paternalismo, o machismo, o consumo, a leitura, as regras disciplinares etc) -, criam suas estratégias e táticas de sobrevivência e estabelecem (mesmo que inconscientemente, mesmo

sabendo-se domadas pelas estruturas de poder) formas peculiares de reação, modos de ser e estar. Na verdade, Certeau acabou propondo que os dominados manipulam e alternam os códigos repassados pelos dominadores. Se Foucault se interessara por uma “microfísica do poder”, analisando a aparelhagem e sutileza de dominação a partir do referencial dos dominadores, Certeau preferiu pontuar suas análises na perspectiva daqueles que consomem, são consumidos, manipulados, cercados, submetidos a essas mesmas formas de poder. Um movimento que revela um gesto de generosidade sobre os mais fracos. Na verdade, os próprios conceitos de fraqueza, submissão, obediência, passam a ser revistos, re-avaliados.

Nesse movimento de resistir, *conservar-se*, os sujeitos dominados criam suas *táticas*. E é isso que interessa a Certeau (1999, p. 103-104), como ele mesmo pontua:

Meu trabalho (...) consiste em sugerir algumas maneiras de pensar as práticas cotidianas (...) supondo, no ponto de partida, que são do tipo tático. Habitar, circular, falar, ler, ir às compras ou cozinhar, todas essas atividades parecem corresponder às características das astúcias e das surpresas táticas: gestos hábeis do “fraco” na ordem estabelecida pelo “forte”, arte de dar golpes no campo do outro, astúcia de caçadores, mobilidades nas manobras, operações polimórficas, achados alegres, poéticos e bélicos.

As táticas revelam suas formas e modos de fazer, de ser e de estar. Através delas, os sujeitos criam seus desdobramentos e formas de resistências. Mas por que não pensar esses movimentos “astuciosos”, também como estratégias? Certeau (1999, p.46) trabalha essa dicotomia e elabora uma distinção de nomenclatura a partir das seguintes idéias. Para ele,

a *estratégia* seria o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um *ambiente*. Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e portanto capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com sua exterioridade distinta.

Ou seja, estratégia está relacionada com uma tomada de poder, com uma afirmação de um sujeito de querer e poder como uma autonomia, uma ocupação de espaço sobre um outro. Por sua vez, Certeau (1999, p. 100-101) define a tática como aquela

ação calculada que é determinada pela ausência de um *próprio*. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é o movimento 'dentro do campo de visão do inimigo', como dizia Büllow, e no espaço por ele controlado(...). Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as "ocasiões" e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no vôo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, às falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia.

Se a estratégia se organiza pelo postulado de se chegar ao poder, tática é ausência de poder. Mas também é artimanha, jogo de tramas e astúcias, gestos de sobrevivência, subsistir. E é exatamente dessa forma que gostaria de pensar as articulações tramadas pela poesia marginal: como uma tática de sobrevivência. Um gesto político, mas de uma outra dimensão política, como já dissemos, onde se operam táticas de sobrevivência, onde a necessidade de expressão exige determinadas operações por dentro de um ambiente politicamente cerceado e, artisticamente polido e ordenado (não menos cerceado) também por instâncias originárias de uma tradição literária, de um mercado excludente, de uma rigidez acadêmica. Ou seja, é dentro daquele *próprio*, como sugere Certeau, que se operam os movimentos táticos, aproveitando as brechas e abrindo caminhos, flancos, entre as falhas do sistema vigilante e opressor, seja ele político ou literário. Até porque as astúcias da poesia não se colocam mais na perspectiva de tomada de poder. Já comentei que as preocupações político-partidárias haviam se deslocado para os questionamentos morais, para reflexões comportamentais e a idéia da

tomada de poder político se esgarçara. Uma época de desilusão grave, por exemplo, com os acalourados ideais revolucionários de esquerda. Aliás, sobre esses ideais, sobre esses projetos políticos, Sergius Gonzaga (1981, p.145) é taxativo ao afirmar suas fragilidades, já que

os anos posteriores a 1968 acentuaram o fracasso de um projeto estético/político articulado mais a partir de fantasias do que sobre um conhecimento das bases concretas da sociedade. Tratava-se de um projeto falso -não por ter sido derrotado – mas por se erigir em torno de uma ideologia profundamente ilusória.(...) Sob esse ângulo, a desilusão que se abateria sobre os núcleos pequeno-burgueses, no final da década de sessenta e no início da década seguinte, não seria uma desilusão real, quer dizer, com a grandeza de um fracasso histórico real. Ao contrário, tratava-se de uma desilusão de segunda ordem, infiltrada por sofrimentos e espantos muitas vezes decorrentes da alienação ou da mera impotência para o entendimento da derrocada.

Se reais, ou não as desilusões – não me cabe aqui aprofundar, levar mais adiante essa discussão -, o fato é que os novos poetas se distanciam dessas problemáticas e armam suas táticas com a idéia de criar possibilidades sobre o próprio viver. Ou sobre o que é possível viver. Nesse possível, toda uma sistemática de poder é colocada de lado, no que interessa aos jovens poetas. “Agora, os projetos não se fazem mais no sentido de mudar o sistema, de tomar o poder. Cresce, ao contrário, uma desconfiança básica na linhagem do sistema e do poder.” (Hollanda, 1980, p.100). Desta forma, reafirmo o movimento tático que a geração marginal empreendeu. Não sei afirmar se uma nova utopia, ou uma nova ilusão substituíra outra, mas a verdade é que a literatura, ou a negação dela, como comentaremos depois, funcionou como substituta das armas, das palavras de ordem. O que interessou, nesse jogo tático que assumiram os novos poetas, foi, na verdade, o registro de outras instâncias da vida.

2.3. Eu digo sim ao não: a vez do Cacaso.

Nas táticas das letras, sobreviver, subsistir é vontade tamanha e faz parte do jogo, das artimanhas. E dentro do “campo de visão do inimigo”, saber dizer não, outra hora não entrar no jogo, não querer dançar a dança, é dos movimentos táticos o mais simbólico da geração marginal. Mesmo que esse negar, que o não, observe um movimento de ir e vir, uma mobilidade ao sabor do vento e do momento. Uma negação que se contradiga, se desfaça e, por isso mesmo, é tática.

Primeira negativa. Em oposição aos discursos da técnica, eficiência e tecnologia, fortemente articulados e difundidos pela elite brasileira e levado à frente pelo regime ditatorial – principalmente entre o final dos anos 60 e início dos 70 -, o pensamento contracultural, do qual a geração marginal fora herdeira, projetava a arma afiadíssima da desconfiança. Consumismo e ufanismo são dois elementos centrais colocados pelo “milagre brasileiro”. Eficiência técnica (inclusive da indústria cultural), avanço tecnológico, alta produtividade, o país caminhando a passos largos, mesmo que o avanço se projete limitado, naquilo que é distribuição democrática desse crescimento.

A geração marginal disse não ao aparato tecnológico e ao “boom” da indústria editorial – principalmente em meados da década de 70. Sua dimensão do “contra” está na incorporação, por parte do poeta (aquele que produz), de todos os processos na linha de produção do objeto livro. Pensar o poema, colocá-lo no papel, imprimi-lo, divulgá-lo, vendê-lo. A relação de intermediação entre obra/autor e o público não se daria mais com a dependência de uma editora “formal” e seu aparato de funcionamento, divulgação e distribuição. Estes processos estariam nas mãos do poeta, reduzidos, que fossem, a uma amplitude mínima de ação. A incorporação da ineficiência, em oposição à eficiência da

indústria cultural, passa a fazer parte e dar sentido à chamada geração marginal. A precariedade é fator positivo, dá força e vida a essa produção.

Na era do designer e do planejamento, quando a tecnologia aplicada ao acabamento e à difusão do livro tem na sua retaguarda o amparo firme do cálculo e do interesse econômico, nos deparamos com esses livrinhos de aspecto precário, cheios de resíduos românticos e artesanais. Um entendido em mercadologia e publicidade que desse de cara numa esquina com o livro "Muito Prazer" (Chacal) seria capaz de exclamar surpreso: "Mas isso não é uma mercadoria!" (Cacaso, 1997, p.18).

Aqui abro uma passagem, a partir dessa citação, para o poeta-crítico Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, um dos articuladores, pensadores das artimanhas táticas e teóricas a respeito dessa geração. Cacaso toma a movimentação em torno da geração marginal para cavar as brechas e transitar pelos flancos do poder intelectual, institucionalizado pelas publicações, ora alternativas, ora oficiais e, principalmente, o poder representado pelo circuito universitário e o próprio cenário literário da época. Ambos (universidade-cenário literário) esboçam uma crítica reativa e depreciativa para com a poesia jovem que surgia, denominada de marginal. Ausência de rigor, descuido, irracionalismo, ingenuidade, egolatria e outro sem número de adjetivos com a marca do incômodo recaíam sobre a produção marginal. Cacaso (junto com Heloísa Buarque de Holanda) foi a figura que tomou a frente, comprou briga com as forças de reação daquele *próprio*, de que fala Certeau. Não para eliminá-lo. Essa nunca fora a questão. Mas para achar um lugar, um modo de ser e estar, dentro desse *próprio*. Um lugar que foi o da resistência, da artimanha, do jogo tático. E a tática estava em movimentar-se pelos contrários, pelas negativas daquilo que estava institucionalizado: a forma, o conteúdo, o modo de ser e estar da própria literatura. Cacaso foi um ordenador dessas negativas.

Então voltemos. Na citação de Cacaso, a respeito do livro "Muito Prazer" , do poeta Chacal, a exaltação do precário. O valor estava ali, taticamente, em afirmar uma não-mercadoria, algo com desconfiado e desacreditado valor de compra e venda. Objeto

à margem das negociações. O marketing dessa mercadoria é o bate-papo, o “chegar junto”, uma troca de intimidade entre o poeta e o leitor. Cacaso (1997, p. 25) aponta a presença aí de uma utopia:

A distribuição manual do livro, ainda que a troco de algum dinheiro, atenua muito a presença do mercado, modificando funcionalmente a relação entre obra, autor e público e reaproximando e recuperando nexos qualitativos de convívio que a relação com o mercado havia destruído.

É certo que a utopia perdurou durante a década de 70 com força e ajudou a construir uma aura, uma mística da precariedade marginal, uma quase pureza. Mas o jogo de forças, de movimentos táticos, exige idas e vindas, avanços e retrocessos na busca do lugar. A exaltação da precariedade, opondo-se à qualificação técnica, seria tática durante um período (anos 70) mais específico, onde o movimento pelos flancos, nos cochilos do poder (e de suas várias faces: estado, universidade, tradição literária, crítica), era o único movimento possível. Com a chegada da década de 80, e o processo de abertura política, anistia, reordenação de forças, muitos dos poetas da geração marginal passariam a ter seus livros publicados por editoras “formais”, contando com significativas tiragens, eficiente sistema de distribuição e cuidado editorial. Na observação de Heloísa Buarque de Holanda (2000, p. 188-189):

A retomada do discurso político na imprensa, a organização das entidades sindicais e estudantis, os movimentos de massa, a novidade das associações de bairro mobilizaram debates e retiraram da literatura e da produção cultural em geral o privilégio de ter sido, por um bom tempo, o espaço por excelência da discussão sobre a realidade e o momento brasileiro.(...).A poesia volta à literatura e se torna exigente.

Idas e vindas. Táticas da poesia.

Segunda negativa. A desconfiança que o olhar contracultural e seus herdeiros diretos (poetas marginais) projeta sobre os projetos políticos de esquerda se reproduz ao projeto desenvolvimentista, representado pelo binômio eficiência-productividade da

ditadura militar. Se olharmos bem, essas discussões sobre técnica, progresso, modernidade e a incorporação disso tudo como elemento da literatura já são, há tempos, questões que diziam respeito à tradição da própria literatura e de suas vanguardas. No entanto, tais discussões já não dirão muito para os poetas marginais, que vão se mostrar avessos a projetos, planos-piloto, manuais, técnicas, apropriação da tecnologia como, na verdade, um lastro de reacionarismo assumido pela própria literatura. Recorro mais uma vez à Heloísa Buarque (1980, p. 52):

É importante ainda lembrar que o lugar privilegiado que as vanguardas ocupam por mais de uma década na cultura brasileira vai progressivamente perdendo prestígio na medida em que a ideologia desenvolvimentista vai sendo questionada, a partir do entendimento de seu papel e de sua integração ao projeto político-econômico pós-64. Assim sendo, a descrença na significação e na linguagem desenvolvimentista coloca em debate o problema das relações de dependência, acirrado pelo projeto econômico vigente. É no aprofundamento dessa questão que se empenha a crítica realizada pelo tropicalismo e seus desdobramentos.

Onde, *tropicalismo e seus desdobramentos*, leia-se geração marginal. Desta forma, torna-se tático comprar a briga com as vanguardas, especialmente com o concretismo, apontando seu “lugar privilegiado” dentro do cenário literário brasileiro das últimas décadas e, por isso mesmo, tomando essas mesmas vanguardas como estruturas de poder. O movimento é o do afastamento, da tentativa da distância, tomar as possibilidades de experimento (linguagem, estrutura e novos suportes) como “não sendo resultado exclusivo de fidelidade a qualquer programa ou ‘plano-piloto’”. (Cacaso, 1997, p.41)

Aqui retomo Cacaso, que irá pensar taticamente esse afastamento. Em alguns de seus artigos, Cacaso é taxativo e aguerrido em expor os preconceitos e lugares de altivez dos representantes da poesia concreta. O papel das vanguardas, dos concretos principalmente, é colocado em xeque, numa fala de dureza, aridez, espicaçando o suposto inimigo. É o que se vê, por exemplo, no clássico artigo “Meu verso é de pé

quebrado”, publicado em parceria com Heloísa Buarque de Holanda, na revista *Argumento*, janeiro de 1974. Registrando o fato da Expoesia I, mostra realizada pelo departamento de Letras e Artes da PUC/RJ, os autores remetem à ausência dos poetas concretos nas conferências e debates do evento:

No entanto, sob a alegação de que `na geléia geral brasileira alguém tem que fazer o papel de medula e osso´, os irmãos Campos recusaram-se a participar daquilo que julgaram que seria um acontecimento do tipo ‘ecclético-caricativo’, e concluem, dentro de seu velho estilo tautológico, ‘que a poesia é ou não é’. (Cacaso, 1997, p. 56)

Mais à frente, uma ressalva sobre o “lugar” das vanguardas presentes na exposição de poesia:

No terceiro andar, o sagão da biblioteca protegia paradoxalmente as vanguardas processo, práxis, tendência e outras. Esse fato talvez pudesse ser explicado pelo alto custo dos materiais usados, onde se via, por exemplo, o emprego provinciano e abusivo do acrílico, cuja funcionalidade nem sempre pode ser percebida. Se realmente a utilização de materiais nobres, em certas práticas vanguardistas, implica uma necessidade de “seguro” desse material, então algo resulta estranho. O significado prático disso volta-se contra essa própria atividade poética que se revela elitizada, aurificada, defendida do público, quando, contraditoriamente, os objetivos propalados por essas escolas parecem sugerir o contrário. Devemos acreditar no que as vanguardas dizem ou no que fazem? (p.57)

O ataque é frontal. O “lugar” (físico e político) das vanguardas é colocado *sub judice* e, principalmente, sob implacável desconfiança. Tempos depois a avalanche da poesia marginal (diga-se, de passagem, muito mal vista pelos concretistas), em meio à polêmica travada entre Roberto Schwarz e Augusto de Campos, nas páginas do caderno *Folhetim*, da *Folha de São Paulo* (março e abril), Cacaso escreveu artigo, publicado na *Revista do Brasil* (n. 5, 1986), ainda discutindo o caráter, para ele, autoritário das vanguardas, dentro do cenário literário brasileiro.

O que parecia uma rixa particular, ou uma defesa juvenil dos mais fracos ante os mais fortes (quem sabe, era), prefiro recorrer, ainda, a um jogo tático. Na verdade,

Cacaso se utilizará do “lugar” da poesia concreta (e das vanguardas) para, maliciosamente, afastar a poesia jovem dos anos 70, ou melhor, a geração marginal, de quaisquer vínculos com aquela. Na verdade, o jogo não é (era) o de propor uma ruptura com a (já) tradição das vanguardas. Pelos menos no sentido de tomar o lugar dessa tradição. Mais uma vez, a tática não foi a de tomar o lugar do *próprio*, mas de propor um desvio, uma dobra, e conectar-se a um outro *próprio*. Cacaso buscou, tanto em seus textos críticos, quanto na sua poesia (como veremos mais a seguir) substituir os vínculos diretos da tradição que antecede a poesia marginal (geração de 45, vanguardas) e substituí-la pela tradição e valores estéticos do modernismo entre 22/30.

Ao tratar dos dois antecedentes citados, Cacaso vê, numa perspectiva crítica, desvios e a perda de algumas posturas e avanços levados à frente pelo modernismo. O ar de desconfiança é predominante, tornando-se combustível para detonar as pontes que unem a poesia jovem (marginal) e as tradições da Geração de 45 e vanguardas:

Vimos que a vocação cognitiva e crítica deflagrada pelo modernismo, seu projeto de inovação participante, começou a desaparecer de nossa poesia com a reação beletista de 45. Logo essa reação é levada a cabo pelo concretismo, onde a hipertrofia da forma perde a função de conhecimento, e paga tributo à nossa ideologia desenvolvimentista e industrializante dos anos 50. (Cacaso, 1997, p. 171)

Antes, e ainda no mesmo artigo publicado em 1978, intitulado “Atualidade de Mário de Andrade”, Cacaso aproveita e retomada a discussão sobre a falência crítica da Geração de 45 e, mais, trata de uma crítica que lhe é recorrente em relação às vanguardas: a perda de uma referência a um *sujeito* na poesia e, conseqüentemente, sua separação da vida e da experiência cotidiana, exercícios tão caros ao também poeta Cacaso (1997, p. 163):

Mas difícil é se estabelecer a autoria, como também a gradação de valor, se estamos diante de poemas concretos, movimento programático e vanguardista, que veio, por assim dizer, depois da reação academizante

iniciada em 45, completar a liquidação do legado artístico-ideológico modernista, mas desta vez com um tipo de reação da era moderna, identificada com os circuitos de comunicação da industrialização de massas. Com 45 o interesse estético especulativo é desconectado do político-social, mas ainda se sustenta na pesquisa interior e psicológica. Com o concretismo, esse último nexos de vida é cortado, e o fazer poético, diante da liquidação do próprio sujeito, degenera em manipulação de materiais.

Em artigo publicado na revista Inimigo Rumor, o poeta, amigo e coetâneo de Cacaso, Eudoro Augusto (2000, p. 105), reforça minha observação a respeito da “tática de afastamento” (ou seria de descarte?) de que Cacaso se utilizou:

(..) Cacaso parece interessado em identificar e descartar as tendências ou movimentos que nos separam do Modernismo. Ou seja, a Geração de 45, o Concretismo e a chamada poesia social. Sempre que toca nesses “assuntos”, deixa clara a sua rejeição e explícitos os seus motivos.

Com relação à chamada poesia social, ou aos poetas politicamente engajados – pelo menos, se entendermos dentro dos moldes tradicionais de engajamento de esquerda - , que Eudoro também faz questão de lembrar, Cacaso (1997, p.122) não é menos taxativo, chegou mesmo a afirmar que alguém já dissera “que o povo é duplamente explorado: economicamente, pelos capitalistas; literariamente, por certos poetas engajados”. Mais à frente, fez questão de apontar que

o que tais poetas da esquerda oficial ainda não aprenderam é que não há engajamento possível fora da lição modernista, onde o engajamento prioritário é o da própria forma literária, onde se desenvolve uma ação crítica no domínio mesmo da criação. (p.122)

Cacaso lembra que as formas de engajamento não podem se desprover de um embate dentro da própria linguagem e, esta deve ter um compromisso com sua própria liberdade, longe do dogma, da regra, da ortodoxia de partido, ou de tendência poética. Aliás, compromisso com o *descompromisso*. É o que ele vai observar e propor quando escreve sobre a poesia do poeta Chacal:

(...) a poesia desrespeitou alguma norma? Está precisando se justificar? Necessita dar satisfações a alguém ou algum interesse, além dos seus próprios? E a poesia de Chacal parece querer responder com sua mera presença: vivo brincando mas nem por isso sou inútil, pois é nisso mesmo, em brincar, em ser amadorista, que reside a minha justificativa e mesmo força. É este o fundo de tudo: a poesia de Chacal insinua estar reivindicando a plenitude da gratuidade, e mesmo ancorando nisso sua razão maior de ser. É a busca de um momento que seja de descompromisso com tudo, passando pela ordem dos fatos, a eficiência do raciocínio, a respeitabilidade do veículo e de seus temas, as justificativas louváveis porém exteriores etc. etc. Descompromisso inclusive com a noção comum de descompromisso, pois pretende ver nisso, no direito à gratuidade e ao jogo desinteressado do espírito, que encarna e que propõe, uma forma especial de engajamento, uma participação a um tempo literária e vital num incondicional sentimento de liberdade. Sua utopia é vivida no presente e definida pela via negativa: a liberdade é para ser encarnada agora e não para ser uma meta futura, como na poesia missionária de esquerda, ou simplesmente sufocada e administrada, como nos auto-intitulados grupos de vanguarda. (Cacaso, 1997, p. 43)

Mais idas e vindas. Foi tático para Cacaso a recorrente e constante tentativa de desassociar a poesia marginal das vanguardas (concretismo, práxis, processo etc.). No entanto, é preciso deixar claro que, essa mesma poesia marginal, muitas e muitas vezes, por sua vez, fez uso de determinados canais onde é nítido o aproveitamento da visualidade e dos recursos “verbivocovisuais” propostos pelo concretismo e suas crias. Colagens, grafismos, brincadeiras com o espaço em branco da página, novas possibilidades de suporte para a poesia: o cartão postal, o saco de pão, o outdoor, a pichação em muros, o poema estampado na camiseta etc. Sem contar com as “experiências” de Paulo Bruscky e Daniel Santiago com seus “poemas classificados”, publicados nas páginas de anúncios classificados do jornal Diário de Pernambuco, ou o livro lançado por J. Medeiros editado em formato de rolo do papel higiênico. Como lembra Glauco Mattoso (1981, p. 37)

não são autores ou grupos bitolados por esta ou aquela escola de vanguarda, e sim gente que, mesmo sem ter tomado parte nos movimentos concreto e processo, assimilou e utilizou livremente todos os recursos disponíveis.

A idéia é a utilização livre das contribuições das vanguardas, fazendo uso de procedimentos experimentais como possibilidade criativa e deságüe da própria necessidade de livre expressão dos poetas.

Sobre essa idéia de liberdade dos usos da poesia e do próprio poeta, retomo a citação de Cacaso em seu texto sobre o poeta Chacal. Retomo o passo na construção das idéias, dos não, das táticas da poesia da geração marginal. Dado interessante aquele de Cacaso atribuir uma força, uma justificativa e qualificação na capacidade de um brincar que reside na poesia de Chacal. A brincadeira e o amadorismo são vistos como dados de valoração, pois é no *descompromisso* que emana desse *brincar* que a poesia se faz; sem estar presa a valores nobres, dogmas sociais e culturais, amarras comportamentais. E é exatamente nessa capacidade de desprendimento – que outra hora fora visto como alienação, falta de conteúdo moral e cultural -, que Cacaso leu como, de fato, uma forma tática de resistência, não só no que diz respeito para um autor específico, mas, acredito, para toda a sua geração. O desprendimento da poesia é sua liberdade. Faço uso aqui de um comentário de Cacaso, ainda no artigo de bastante fôlego sobre a poesia de Chacal (“Tudo da minha terra”), em que pensa essa poética descompromissada, lúdica, brincalhona, malandra e, aparentemente irresponsável, como a expressão, na verdade, de uma ação tática – com malícia e jogo de cintura – de sobrevivência. Um movimento para o sujeito conservar-se, subsistir diante da hostilidade do tempo, dos valores, da lógica, da técnica e da própria literatura. O brincar e o lazer são artimanhas do poeta dentro do espaço do *próprio*:

(...): na poesia de Chacal, quem dignifica o homem não é o trabalho mas o lazer; como a vida não está pra brincadeira vai daí que esse lazer exige um esforço permanente de resistência, e num duplo sentido: a luta para não ser absorvido e devorado por uma ordem social da qual desconfia na raiz, autoritária e castradora, e ainda o esforço para sobreviver à margem dela, nas brechas, transando todas. Uma poesia cujo ideal é recortado pela negação dos valores mais diletos do reconhecimento burguês: anel de grau, hipocrisia, paletó e gravata, carreirismo, eficiência, prepotência, dinheiro no banco etc. (Cacaso, 1997, p.35)

Essa passagem reafirma minha intenção de perceber a produção da poesia marginal como um dado de resistência e de como Cacaso é um dos articuladores e leitores desse movimento. Cacaso confirma a condição de embate do poeta contra a devoração de uma ordem social opressora, manifestada não só pela imagem onipresente e castradora do autoritarismo político, mas, e também, pela opressão de uma moral burguesa da qual o poeta pretende se desvencilhar.

Daí o poeta move-se pelas brechas, flancos, dentro de sua condição essencial que é a da marginalidade. Ao que parece, Cacaso vê nessa condição de marginalidade outro dado de grande valor; marginalidade esta que Cacaso aponta como uma tática de sobrevivência dada pelo espírito do não, exatamente por não se enquadrar num modelo de mundo (e, conseqüentemente, de arte) que lhe satisfaz. E sua não satisfação não diz respeito apenas aos padrões modelados pela eficiência financeira mas, e da mesma forma (e força), vai de encontro à eficiência acadêmica, do intelectual com “anel de grau”, “paletó e gravata”, “carreirismo”. Para este sujeito, o poeta, que vive à margem e tem nela seu espaço de sobrevivência, olha com desconfiança. Por aqui é tático negar o sujeito intelectual, ou o intelectualismo dentro de uma produção da literatura, pois esse intelectualismo, que está ligado ao teórico (ou técnico) também já não diz muita coisa para os jovens poetas, que propuseram suas preocupações como que deslocadas do âmbito de uma racionalidade e muito mais aproximadas de uma vivência cotidiana, intuitiva, afetiva, ligada não mais a projetos futuros de transformação social, universalista e revolucionário, mas a uma experiência presentificada no aqui e agora, com todos os surtos e sustos que esse tempo nebuloso pudesse lhes proporcionar.

Mais uma negativa? A desconfiança, o afastamento e aversão ao intelectualismo, ao academicismo é herança dos movimentos de rebelião da juventude que despontaram no final dos anos 60. Ou seja, uma herança da contracultura, herança de desapontamentos e frustrações, que resultou na busca de outros caminhos, outras

vias, opção por negar como possibilidade de sobreviver. Messeder Pereira (1981, p. 92) lembra que para esses grupos, representados por uma parcela da juventude,

(...) apostar numa transformação social situada num futuro não muito próximo e cuja garantia de que seria atingido era teórica, torna-se uma possibilidade cada vez mais remota e pouco significativa. A ênfase recai, portanto, no presente. O `retardamento da ação' implicado pela reflexão teórica mostra cada vez mais ineficaz e comprometedor, tendo em vista os objetivos que o grupo se colocava em termos de transformação social. Neste contexto é que surge a possibilidade de um profundo questionamento da ciência, enquanto forma por excelência do 'pensamento racional'. Enquadra-se aí tanto a utilização de tóxicos, quanto a volta da atenção para certas formas de pensamento místico, com a conseqüente exploração de outros estados de consciência e outras formas de percepção. É, portanto, no contexto desse questionamento do pensamento racional (especialmente na sua versão científica) que se situa o antiintelectualismo, que vai ser uma das marcas do pensamento da contracultura.

Sintetiza o autor com a seguinte afirmação:

(...) Chegamos, assim a três idéias-chave – antiacademicismo, politização do cotidiano e antiintelectualismo – em termos de compreensão de uma parcela significativa da produção cultural.(...) É, portanto, no quadro formado por estas idéias que têm que ser compreendidos os diversos aspectos que caracterizam a poesia marginal.(...). (p. 92)

Cacaso percebeu na poesia jovem que despontara na década de 70 a disponibilidade para uma escrita despojada de requintes e badulaques formais, onde a vida e as experiências cotidianas e existenciais dos sujeitos são a pedra de toque, o *leitmotiv* do poeta. A contaminação da vida se opõe violentamente à especialização literária. É a poesia se construindo não com o aparato da leitura, do estudo, do empenho na pesquisa estética, mas através do encontro, das companhias ou dos repentes, de que fala quando observa a escrita de um outro poeta de sua geração, Charles Peixoto (1997, p. 210):

O poeta é inconstante, vive de repentes, frequenta lugares e companhias os mais variados, e a própria poesia encarna a forma de registro e expressão desses *repentes*, menos ligados à morosidade e paciência da

elaboração literária do que à captação quase viva do instante, com vocabulário descontraído e tirado diretamente da fala coloquial.

Vejo que a literariedade está para Cacaso, aqui ligada à morosidade e paciência, elementos que não dão mais conta da poética que desponta, muito mais ligada a uma rapidez, um instantâneo, uma urgência de viver. Ou seria sobreviver? E o literário, ao que parece, é uma medida de contenção para esses impulsos vitais que a poesia marginal queria, pois a necessidade de revelar as dimensões variadas do afeto, de certa forma, excluía ou deixavam frouxas as proporções daquilo que é intelecto. Mas aí é que estava o valor, para Cacaso, dessa nova poesia. Sobre os poemas de Charles, comenta:

O verso de Charles revela um sentimento do mundo valorado diferentemente, onde não há lugar para elementos que possam disfarçar ou conter o registro imediato de um impulso afetivo. O resultado é uma poesia desprovida de *mediações intelectuais*, mas que exatamente por isso manifesta uma complexidade respeitável, inclusive intelectual. Só que agora os problemas dessa natureza estão fundidos na experiência vivida, são partes dela, e o poema pretende ser uma síntese imediatamente captada de ambas as coisas. (Cacaso, 1997, p. 220)

Ao que parece, mais uma vez lembrando, Cacaso pensa numa escrita dotada de grande carga de naturalidade, desperta pelo sensível – que não deixa de excluir o intelecto, de certa forma – e em perfeita sintonia com um registro utópico de liberdade da poesia e do poeta: sem modelos, sem partido ou padrões. Poesia de risco, pois, para Cacaso, põe em xeque a racionalização, o estudo e, muitas vezes, sua própria condição de literariedade. É poesia? Não é poesia? É exatamente aqui, que sua forma de pensar a geração é interessante, pois parece querer sempre propor outros registros e formatos para se entender essa escrita que despontava e se colocava taticamente num lugar de sobra, à margem do próprio literário.

2.4. O crítico é irmão do poeta.

Relembrando Eudoro Augusto, poeta e amigo de Cacaso: *O crítico Cacaso é irmão do poeta Cacaso.*

O crítico se realiza no poeta. As táticas, as artimanhas, a busca de um lugar, dizer e dar voz à escrita do seu tempo. O poeta se realiza no crítico, quando quer mediar as formas, propor os encontros, redirecionar os olhares: a poesia se explica. Um é a medida do outro?

Interessa pensar adiante como os movimentos táticos de Cacaso se revelam na sua poesia. De que maneira as negativas, as rejeições, o não dizer e negar, ou mesmo o *desdizer* se faz poesia? De que maneira o peso do tempo, registro do sufoco, sobreviver?

Em 1967 publicou seu primeiro livro, *A palavra cerzida*, pela José Álvaro Editor, com apresentação de José Guilherme Merquior, ainda assinando como Antônio Carlos de Brito. Livro com fortes inclinações formais, temas metafísicos, herança da formação filosófica, pendor para a norma. Sete anos depois reaparece com *Grupo Escolar*, numa edição independente, alternativa, dentro da Coleção Frenesi, iniciando um período em que sua poesia passaria por um evolutivo processo de “desrepressão da linguagem”, no dizer de Carlito Azevedo (2000, p.3). Interessa vasculhar algumas pistas desse movimento. Por que aqui é tático dar alguma voz e valor aos desvios. Nesse momento, faz sentido afirmar a poesia.

CAPÍTULO 3

A amizade é a prova dos nove.

3.1. A tática é cair fora

*Saio de meu poema
como quem lava as mãos.
(João Cabral de Melo Neto)*

Por mais paradoxal que seja, as táticas das posições críticas de Cacaso, no meu entender, irão apontar para uma constante e urgente necessidade de se desprover da própria crítica. Mesmo estabelecendo um dado de valor a seu objeto de pesquisa, no caso a poesia marginal, mesmo agindo na direção de uma autolegitimação dentro de um cenário intelectual, a consolidação de um lugar, mesmo assim, seu discurso e ações táticas lhe remetem, na verdade, a sua capacidade exímia de se desfazer desse suposto *lugar*. Se desfazer do *lugar*, se desfazer das posses e das amarras. Principalmente das amarras poéticas. Este foi seu intento num percurso urgente, rápido pela vida (Cacaso morreu aos 43 anos), onde os tempos amargos exigiam artimanhas e táticas de sobrevivência e respiro. A ânsia de liberdade movia-o, e já que a liberdade política era uma distância, um desapontamento, uma incerteza, então que ela se desse ainda que, pelo menos, dentro da linguagem, ainda que pelo menos no corpo, no modo de vestir – relembrando o retrato de Cacaso feito por Roberto Schwarz -, ou ainda num percurso que ele, Cacaso, impôs para si, para a própria vida, como uma possibilidade dessa mesma vida.

E esse percurso é, em grande parte, norteado por aquilo que já apontou Heloísa Buarque de Hollanda em artigo sobre o poeta como um “compromisso ferrenho com o descompromisso e com a disponibilidade” (Gaspari, Holanda, Ventura, 2000, p. 241). Esses mesmos descompromissos e disponibilidades já haviam sido apontados como dado de valor, pelo próprio Cacaso, quando articulava criticamente as artimanhas de sua geração – basta lembrar a citação sobre a poesia de Chacal. Na verdade, Cacaso armava suas táticas de legitimação e inclusão no lugar do *próprio* muito mais para abrir um caminho denunciando que o grande papel do poeta, que a máxima do fazer poético para sua geração estava exatamente na capacidade de ser livre, de não modelar-se por padrões, regras, vozes legitimadoras, autoridades literárias, compromissos com o processo evolutivo da literatura etc, o que lhe garantiria uma capacidade de tomar e fazer uso de uma grande carga de inventividade. Relembro um comentário de Cacaso no debate promovido pelo Departamento de Teoria Literária da Universidade de Campinas, “Rebate de Pares”, reunindo autores de sua geração ainda no começo dos anos 80, onde se discutiam questões relativas à distribuição da produção em poesia, a perspectiva de mercado e enquadramentos literários:

(...). Do que eu gosto é brincar, me divertir. Faço um exemplar único, às vezes fabrico uns livrinhos com cuidado, à mão, e estou satisfeito. Sei que metade do povo brasileiro é analfabeto. Antônio Callado diz que o principal problema do escritor brasileiro é reforma agrária, porque, com ela, a grande massa rural vai alfabetizar e, assim, se tornar um mercado de consumo para o escritor. Não gosto nem de comentar esse tipo de raciocínio. O problema do escritor é a escrita mesmo, é a criação. No Brasil, o dado mais importante é a capacidade do indivíduo ser inteiramente arbitrário, o que é muito difícil. Hoje, só vejo alinhamentos. Em corrente literária, o alinhamento é uma perda de independência. Valorizo – e isso aprendi com a experiência modernista – a total arbitrariedade do artista, a liberdade de poder inventar. (Cacaso, 1981. p. 31)

Aqui, e de novo, a recorrente proposição do brincar, da diversão como apoio no fazer poético, o que já havia apontado no capítulo anterior, ao citar a crítica de Cacaso a respeito de um outro poeta de sua geração, Chacal. O valor da prática poética está

naquilo que ela representa como diversão, como se publicar, fazer livros, fosse um jogo quase infantil, organizado a partir das predisposições do acaso, numa total despreocupação. E, nisso, o poeta se dá por satisfeito. Cacaso parece querer, taticamente, afirmar seu desligamento com a pretensão de estar cumprindo com uma expectativa de um determinado cenário ou enquadramento literário. Prega a liberdade, o não-alinhamento, pois só incorporando essa dimensão da liberdade como uma experiência ética do próprio poeta, este poderia carregar sua escrita com aquilo que para ele (Cacaso) seria de suma importância como resultado desse movimento: a capacidade de inventar.

É dessa forma que prefiro pensar o intelectual e o poeta Cacaso como um grande articulador de movimentos táticos de sua geração. E uma de suas táticas mais eficientes, como já afirmei, foi a de usar de negativas. Negar técnicas, tradições, posturas literárias e perceber dentro da geração marginal uma tremenda predisposição para a disponibilidade e o descompromisso com o fazer poético. Ele, por sua vez, vai incorporar isso ao seu próprio percurso artístico. Não seguir caminhos óbvios, dizer e desdizer, armar a cena e cair fora, estar literalmente “na corda bamba”. Essa é a tática. Incorporação da disponibilidade como prática da liberdade do fazer artístico. Não aprumar-se, não seguir um rumo fixo.

Já comentei, no primeiro capítulo, a respeito dos “entre-lugares” assumidos por Cacaso. A faceta do poeta marginal, boêmio-romântico, que transitava com liberdade até transfigurar-se no intelectual, no crítico arguto e disciplinado. O professor universitário, que também assumia o papel de compositor popular. O poeta em livro que sempre pulava a cerca para o lado da canção. De início, fazendo uma poesia de fortes tonalidades formais, para o depois, assumindo uma escritura pontuada por um forte movimento de “desrepressão da linguagem”. Cacaso transitou nesses lugares com tamanha facilidade, vestindo um figurino, para depois largá-lo e assumir um outro. Saía desses papéis como

“quem lava as mãos”, mas não no sentido cabralino, asséptico, mas deixando marcas dos seus lugares em outros que assumia. Para onde transitava levava marcas da complexidade de seu fazer artístico e intelectual, mas nunca definindo uma face, um lugar único, ou um só sujeito. Cacaso, como já afirmei no início desse trabalho, era um poeta de muitos outros. Essa a sua tática para manter-se livre: a condição de indefinição. Heloísa Buarque já relembrou, em artigo sobre o poeta, que “a teimosia de Cacaso pela indefinição é sua melhor arma e estratégia (para nós, tática), não só poética mas também no sentido de definir o lugar e a função do artista no mundo moderno.” (2000, p.241). Um artista que é vários, que está em trânsito, que se nega a uma via de mão única, como uma desobediência, uma condição de viver. Uma resistência.

Cacaso vai armar em sua trajetória o apoio e princípio de “cair fora” das coisas. Um percurso que teria a ver com sua própria intimidade. É o que ele mesmo viria a afirmar, ao dar seu depoimento a respeito de sua principal influência artística:

D. Wanda minha mãe, que não é artista e que 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. Foi assim que estudei para o vestibular de agronomia e fiz filosofia. Que abandonei minha carreira universitária, que não suportei os relatórios da Fapesp e dissolvi minha tese em ensaios. Que ainda batalho para dissolver também meu lado professor. O que se firmou realmente como profissão para mim foi a disponibilidade. (Gaspari; Holanda; Ventura, 2000, p. 242)

Jogada tática, irônica, apontar a própria mãe como influência artística, num malabarismo esperto, desmontando a referência de erudição, canônica, e substituindo-a por uma referência afetiva, domiciliar. Mais uma vez, a *disponibilidade do espírito* guiando seu percurso artístico. Observe que o poeta não abre mão da “predisposição básica da criação”. No entanto, em contra-partida, demonstra a mesma disponibilidade para “cair fora” do mundo prático, daquilo que é trabalho, obrigações, projetos de vida tipicamente burguesa, as formalidades acadêmicas etc. Deixar as coisas que, para ele, possam

representar o cerceamento para sua liberdade. Esse “largar mão” representaria para Cacaso um impasse que o inquietaria e ficaria clarificado nas suas reflexões mais íntimas.

Foi, por exemplo, o que pude constatar em pesquisa realizada em Novembro de 2003, quando tive acesso a uma significativa parte do acervo inédito de Cacaso, composto por anotações, desenhos e alguma correspondência passiva, guardados na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Logo a seguir, alguns escritos esparsos, anotações não datadas que encontrei no acervo:

“A herança familiar me livrou do mercado de m.p.b., 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 m.p.b.”

“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 música popular me livrou da universidade”

“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.

“aumenta a autonomia intelectual.”

“A música popular, como instância profissionalizante, ligada ao mercado, me liberta da dependência universitária, material e intelectualmente.”

“A m.p.b., 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.” (Cacaso, s/d)⁴

Os rabiscos são desordenados, mas expõem uma reflexão inquieta sobre sua condição (e impasse) entre ser livre e ser “profissional”, em vários sentidos. Reordenando o roteiro, poderíamos apontar o seguinte trajeto: Preso à herança familiar, à dependência da condição paterna, o trabalho na universidade é sua rota de fuga, a oportunidade de começar uma história de independência, não mais ligado ao berço paterno. No entanto, as obrigações formais da carreira universitária o acabam enclausurando mais uma vez, com suas cobranças burocráticas, remetendo-o à eficiência, profissionalização etc. Desta forma, a prática artística como compositor lhe parecia um novo ambiente de liberdade. Pura impressão. Seu desabafo é o de que a carreira de compositor lhe remete a um novo aprisionamento, impondo-lhe o peso da obrigatoriedade e lhe retirando a disponibilidade que lhe é tão cara para criar. Sua inquietação gira em torno disso: a manutenção de sua disponibilidade.

Talvez daí venha sua opção pelos *entre-lugares* que já assinalei. O ir e vir, o estar de passagem, o poder cair fora de algo e poder negar. Mas seu ir e vir, ou sua vontade e opção pela disponibilidade não são atitudes frágeis ou irresponsáveis, têm a ver, certamente, com uma forma de pensamento, com uma ética dentro do seu fazer artístico. Algo muito mais profundo, como bem assinala Heloísa Buarque de Holanda (2000, p. 242):

⁴ O texto foi transcrito como encontrado nos originais do autor. Acervo Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro-RJ.

É importante ainda que se perceba que a intransigência de Cacaso acerca da disponibilidade do artista não se constitui apenas em “atitude poética”, mas em uma avaliação política da função social do intelectual e do artista nos dias de hoje. A possibilidade de criação e desenvoltura crítica parecem ser vistas na razão direta do desengajamento institucional, acadêmico e mesmo literário. A figura errante do poeta – hoje tema quente do debate sobre a permanência de mitos românticos na produção cultural pós-moderna – é experimentada “na vida e obra” de Cacaso, entretanto, com forte malícia e ironia, não fosse o poeta um *expert* na arte do perigoso jogo dos contrários. O descompromisso sistemático que o autor exige como pré-requisito indispensável à criação revela-se logo conseqüente e inevitável autocompromisso diante da responsabilidade por essa mesma criação, como consciência do papel da liberdade no complicado contexto social dos tempos modernos.

Note-se que, pelos argumentos de Heloísa Buarque, temos uma tentativa de perceber que, por trás da aparente predisposição para uma atitude poética irresponsável – e até mesmo assumida como guia -, na permanência da “figura errante” ou romanticamente desajustada aos modos de viver burgueses, um desajuste de espírito negativo, mesmo assim a trajetória de Cacaso (e sua opção pelo descompromisso) mascaram, conscientemente, um “conseqüente e inevitável autocompromisso” com a liberdade da criação. Uma posição na verdade crítica, diante um contexto social extremamente complexo, no caso, de um país vivendo sob um regime ditatorial, opressivo, tolhedor das possibilidades de liberdade artística e, ainda mais pensando globalmente, numa sociedade vivendo sobre uma galopante e crescente subserviência para com um outro regime ditatorial, ainda mais abrangente e massacrante: o mercado.

As táticas de sobrevivência e de roteiro para a liberdade da criação diante desses novos impasses exigem a “malícia e ironia”, um jogo perigoso no rol dos contrários. Para Cacaso, o jogar se encontra no espaço do instável, daquilo que não se fixa, não firma uma posição dentro do campo, mas age, taticamente na mobilidade. Viver a liberdade da criação artística (poética) exige altas doses de instabilidade. Conseqüentemente, exigirá o risco.

Desta pirâmide
 assistirei o absoluto desfolhar-se
 como as grinaldas da tarde.

(APC, p.227)⁵

Gostaria de estabelecer paralelos (opositivos) entre este querer, presente no ainda estudante de filosofia Antônio Carlos de Brito, poeta estreante em livro, com um outro querer, que viria despontar sete anos depois com a publicação de seu segundo livro, *Grupo Escolar* (1974), já publicando de forma alternativa, compondo a coleção *Frenesi*.

Cartilha é o poema que abre o livro, dividido em 5 fragmentos, cada fragmento tendo uma letra vogal como título, num implicante remetimento ao universo escolar, primário, infantil. E nessa nova cartilha poética, o poeta-menino-aluno dispara:

a

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

e

Não quero os sóis que praticam

⁵ A partir desta citação utilizarei as seguintes siglas para designar os livros de onde foram retirados os poemas de Cacaso: APC – A palavra cerzida; GE – Grupo escolar; SC – Segunda classe; BNB – Beijo na Boca; NCB – Na corda bamba; MDM – Mar de mineiro; IEO – Inéditos e outros.

as mil fotos do objeto, a noite sempre
nascendo da noite em revelação.

Preciso

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

(...)

(GE, p.142)

O novo querer desvia-se do poema enquanto pedra cabralina ou mesmo a palavra cirurgicamente esmiuçada, detalhada, analisada a partir de teorias, procedimentos estruturalistas, combinações lógicas. No novo querer, a negação da ostensiva objetividade (das vanguardas?), o objeto pelo objeto a palavra-coisa, palavra-objeto matéria concretista. Também não interessa mais ao poeta “a memória do susto”, o que passou, aquilo que projeta uma palavra atônita, estática, mas a véspera do salto, a pulsão do risco. Interessa correr os riscos.

Grupo Escolar representa o rito de passagem de Cacaso (ainda assinando Antônio Carlos de Brito). O transitar entre uma poética de fortes inclinações formais para aquilo que representaria, pouco a pouco, uma escrita com acentuada carga de uma intensa *desrepressão* da linguagem poética. Esta passagem não se daria, no entanto, sem a montagem de determinados “esquemas táticos” – também no plano da ação pessoal, e não somente da dimensão teórica - muito bem pensados por parte de Cacaso. Esquemas que iriam desembocar também nas estruturas poéticas que iria desenvolver.

Um desses “esquemas táticos”, nessa nova fase poética que despontara, seria o de aglutinar, juntar pessoas. Depois de um período de escassez poética, motivada por uma expressiva insatisfação com sua própria escrita que, de certa forma, perdera “a capacidade de falar de dentro da vida” (Alvim, 1984, p110), Cacaso, observando toda uma movimentação em torno de uma poesia jovem que despontava nos primórdios dos anos 70, e, agora motivado por novas parcerias, retoma sua atividade como poeta muito a partir da sugestão do encontro, da amizade. Na nota introdutória à primeira edição de *Grupo Escolar*, Cacaso denuncia esse movimento:

Depois de cinco anos sem escrever um só verso, desconfiado mesmo da poesia, voltei a arriscar encorajado pela Ana Luísa (Escorel), que me chamou para trabalharmos juntos em sua tese para a Escola Superior de Desenho Industrial. Desta cooperação resultou o livro *Palavra e Imagem*, para o qual escrevi vários poemas, alguns dos quais estão espalhados nas páginas deste Grupo Escolar. (Cacaso, 2002, p. 139)

O poeta ainda iria lembrar, no mesmo texto, a importância de Betinha (Maria Elisabeth Ribeiro Carneiro), irmã do poeta Geraldo Carneiro, que colaborou com as fotografias que ilustram a edição original, e a quem o poeta atribui uma co-autoria do livro.

Chico Alvim (1984, p.111) lembra que, um aspecto bem característico da personalidade de Cacaso encontra expressão na

capacidade de trabalhar em conjunto, de se deixar motivar pelo outro.(...). Traço que repercute no plano da criação, revelando um pouco da natureza e da poesia e dos ensaios de Cacaso, que talvez resultem, essencialmente, de uma postura afetiva, entendendo-se afetivamente da maneira mais simples possível, como aquele movimento pendular do gostar, não gostar.

E talvez esse movimento pendular o tenha levado a se aproximar de dois de seus alunos na PUC do Rio de Janeiro: Geraldo Carneiro e João Carlos Pádua. Ainda, e por outro lado, levado ao encontro com Francisco Alvim e Roberto Schwarz, parceiros todos na coleção *Frenesi*. Carlos Alberto Messeder Perreira (1980, p. 141) comenta que

mais do que reunir pessoas que não se conheciam pessoal e diretamente, Cacaso reunia duas gerações (isto se colocarmos, de um lado, Chico Alvim e Schwarz e, de outro, João Carlos e Geraldinho) em meio às quais ele próprio se colocava – e não apenas por fatores etários. Este seu papel de “ponte” entre gerações e grupos de autores diferentes sob certos aspectos e próximos sob outros vai ser fortemente desenvolvido na experiência da coleção *Vida de Artista*.

Cacaso consegue articular na mesma coleção, de um lado autores como Roberto Schwarz, professor universitário, estudioso da literatura, com livros publicados e Francisco (ou Chico) Alvim, poeta, diplomata, autor de *Sol de Cegos* (1968), e, do outro, combiná-los com autores mais jovens, empolgados com a ebulição da geração mimeógrafo (marginal) como João Carlos Pádua e Geraldo Carneiro. No entanto, a costura entre autores de faixas etárias díspares e percursos diversos, se deu, muito por conta de interesses poéticos que, de alguma forma, os aproximavam daquela “disponibilidade poética” que o próprio Cacaso iria perseguir a partir de então. Uma costura que também tem sua marca na opção conjunta, tática da experiência da editoração alternativa que, por sua vez, extrapola as estratégias comerciais e configura-se como uma tática de liberdade sobre a produção – na medida em que a mediação da editora é abolida, passando o autor a tomar frente dos processos de elaboração poética e também de confecção do objeto a ser negociado – e de sobrevivência mesmo do próprio ambiente de circulação da poesia.

Há uma outra curiosidade que diz respeito à Coleção *Frenesi* e que, particularmente, gostaria de remeter à construção de um espaço ambíguo que se confunde com o processo íntimo do poeta Cacaso. Messeder Pereira (1980, p. 139) comenta que, se pensarmos nos materiais utilizados para a confecção do objeto livro,

a coleção *Frenesi* apresentava produtos que, apesar de seu caráter fortemente artesanal (...) não deixava de apontar no sentido de um cuidado gráfico ou de uma “qualidade” literária, o que lhes dava uma especificidade relativa tanto quando comparados com os produtos

correntes do mimeógrafo, quanto com outros trabalhos que alguns dos autores do grupo viriam a publicar posteriormente.

Ou seja, a entrada no universo da poesia marginal não se dá, sem antes, um apego, ainda, a determinados padrões formalizantes – como o próprio objeto livro ainda muito bem elaborado graficamente. Messeder Pereira prefere ver esse dado como um impasse entre resquícios de uma *institucionalização* (incluindo aí também o fato da presença de autores ligados a um circuito acadêmico-institucional) convivendo com uma atitude de maior *desinstitucionalização* da parte dos autores da coleção, principalmente no que se refere à adoção da tática coletiva de editoração e o desprendimento com os processos comerciais de publicação. Esse jogo pendular, esse espaço de ambigüidades, próprio da produção da geração marginal, faz aproximar-me dos próprios espaços ambíguos, dos quais já tratei, e que são percorridos pelo poeta Cacaso.

O papel de “ponte” entre amigos mais velhos, que se conectam aos amigos-alunos, bem mais moços – e sabemos que a amizade e o afeto são componentes que não se devem deixar de observar, em se tratando de pensar a trajetória de Cacaso -, reflete o movimento de passagem que se configura como gesto de cuidado. Um cuidado editorial, cuidado com a permanência da ligação universitária. Mas, e contudo, esses lastros de segurança não impedem, por sua vez, que o movimento resvale na possibilidade da liberdade da ação poética. Basta lembrar a própria condição do papel dos autores e de suas obras dentro da coleção *Frenesi*, pois,

este grupo, por sua vez, tinha um caráter essencialmente episódico e circunstancial; isto na medida em que, em nenhum momento, estas mesmas pessoas se obrigavam a editar mais livros juntas ou mesmo a desenvolver quaisquer outras atividades em conjunto. Os limites de sua estabilidade enquanto grupo não iam além dos limites da própria coleção. (p.143)

O agrupamento era, na verdade, tático: lançar cinco livros era, representativamente, mais forte do que se colocar com uma única obra. Amizade,

parceria, companheirismo misturavam-se ao jogo de artimanha para se inserir no (*curto*)-*circuito* da poesia alternativa. A tática será utilizada, ainda, em outra coleção, *Vida de Artista*, reunindo, a princípio, livros de autores como Cacaso, Luis Olavo Fontes, Eudoro Augusto, Chacal e Carlos Saldanha. No entanto, as articulações se darão num processo de maior radicalização e desprendimento. Mais uma vez, Carlos Alberto Messeder Pereira (1980, p. 283) lembra que

ao contrário de Frenesi, p.ex., que significava um número definido de livros e autores, *Vida de Artista* era uma coleção que podia sempre continuar, aglutinando novos poetas. Desta forma, tanto era possível produzir livros especialmente para a coleção como carimbar alguns já prontos – desde que, obviamente, estivessem de acordo com os propósitos e padrões da coleção.

Veja bem que, para se inserir na coleção *Vida de Artista*, bastava se ter seu livro carimbado com o desenho de um balão, idéia de Cacaso, que mais uma vez se mostrava como o articulador central desse outro grupo, estabelecendo os norteamentos e critérios dessa coleção mutável e móvel, aparentemente caótica, mas que, na verdade, se ampara nas afinidades poéticas que lhes eram mais importantes naquele momento: disponibilidade de espírito, desprendimento, informalidade, *desrepressão* da linguagem etc. Mobilidade e desprendimento que estão em sintonia com seus processos mais íntimos de *desinstitucionalização* crescente em matéria de interesses poéticos. *Vida de Artista*, a coleção, é, na verdade, uma anti-coleção. Basta lembrar que estabelecendo-se uma relação comparativa entre *Vida de Artista* e Frenesi, chamava atenção para, “a queda proposital de qualidade, em termos gráficos, dos livros da primeira, em comparação à segunda. No caso da coleção *Vida de Artista*, por exemplo, os livros são, quase todos, grampeados” (Pereira, 1980, p. 286). Ainda se percebe a ausência, neste conjunto, de autores de uma faixa mais distante, como Francisco Alvim e Roberto Schwarz. Um conjunto editorial que estava mais para curtição, pastiche, deboche com a

própria idéia de coleção. O papel do agrupamento estava na amizade e suas afinidades eletivas. A coleção é um pretexto para o encontro, a aproximação entre os poetas.

Cacaso foi o articulador. Cacaso foi o parceiro, o mediador dos encontros. Ele mesmo se movia, ou motivava-se, por esses encontros, que continuarão no decorrer de seu caminho como poeta. Basta lembrar de *Segunda Classe* (1975), livro a quatro mãos em parceria com Luis Olavo Fontes, também com o carimbo da coleção *Vida de Artista*. O trabalho fora resultado de uma viagem que os dois empreenderam pelo rio São Francisco, entre Pirapora (MG), até Juazeiro (BA). A curiosidade da edição original detinha-se na artimanha de não atribuir a autoria dos respectivos poetas aos poemas publicados, como se propusessem o desaparecimento da individualidade, levando a idéia da construção conjunta a determinado extremo.

Outra parceria curiosa de Cacaso remete à figura de José Joaquim Salles, cineasta, fotógrafo, artista gráfico, amigo de longa data do poeta, ilustrador do que seria seu quinto livro, *Na corda bamba* (1978), modelo de radicalização gráfica assumida por Cacaso (o livro tinha a dimensão de 0,13 x 00,8 cm na sua versão original, em capa de papel pardo, e ilustrações, garatujas do filho Pedro). Do que *seria*, pois, na verdade, José Joaquim Salles não terminara, na época, de concluir a trilha de ilustrações. O projeto só viria a ser finalizado com a publicação de uma nova edição de *Na corda Bamba* (Editora Bem-te-vi), com as ilustrações originais de José Joaquim Salles, acrescidas de imagens criadas pelo filho deste, Tomás Salles, em 2004, dezessete anos após a partida do parceiro Cacaso.

CAPÍTULO 4

Por uma poética de gesto às avessas.

4.1. Eu finjo que vou mas não vou.

Escute meu chapa: um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. Nada no bolso e nas mãos. Sabendo: perigoso, divino, maravilhoso.

(Torquato Neto)

Fazer as coisas com os amigos, dava muito mais samba. E canção, e toada, e balada, que o digam os parceiros compositores do Cacaso compositor. Agrupar para fazer diferente, para dizer que a poesia poderia, e devia, ser tratada no plano da vida, ali, no bate-papo da esquina, no final de semana no sítio da família, no corredor da faculdade, na pracinha.

Se as relações “comerciais”, entre poeta e leitor, já se alteravam, indo muito para a prática mercantil do bate-papo, do encontro, como o próprio Cacaso já observara, e as conexões entre poetas moldavam-se baseadas na parceria, puro afeto, trama de uma tribo de irmãos, a poesia acabaria por desaguar e dançar numa cadência impregnada pelo cotidiano e a informalidade típica dessas relações. O jogo com as palavras entrelaçava-se ao jogo da própria vida, de uma experiência particularizada, com altíssimas doses da subjetividade de uma geração marcada pelo sufoco político e existencial. O riso, dado de valor e riqueza, também articulados pelo Cacaso crítico, fazia

par com o peso da dúvida, do incerto e desespero. Plano de ambigüidades. Na corda bamba. Veja o que diz o poema minuto *Panacéia*

mesmo triste comprove
a alegria é a prova dos 9

(MDM, p. 19)

Aqui relembra-se Oswald de Andrade em quase tudo. No entanto, a máxima antropofágica, expressa no manifesto de 1928 (“a alegria é a prova dos nove”) é reapropriada para revelar uma condição que, na verdade, se afasta daquele impulso intempestivo pós-22, e é explicitada com “mesmo triste”. A máxima *oswaldiana* serve como lembrete, remédio (panacéia?), vulto de esperança para um estado de espírito presente. Uma condição de tristeza, desânimo, dissabor com a vida. Mas a alegria persiste.

Além do quê, e é importante lembrar que, para a produção da geração marginal – e isso o Cacaso crítico irá reforçar constantemente -, escrever, o ato mesmo da escrita, se alterava, transformando-se num processo de plena soltura, não mais configurado como um ofício rígido, programado, exercício de um trabalho com hora marcada e cartão de ponto, mas muito mais ligado à incorporação do acaso, à “véspera do trapezista”. Messeder Pereira (1980, p. 164), relembra Cacaso afirmando que

a partir do momento que retoma o hábito de escrever poesia (por volta de 73) – o que havia sido interrompido, como já foi visto, após a edição do primeiro livro – passa a fazê-lo de modo inteiramente diferente. Esta atividade, agora, não exigia uma programação rígida e se dava a todo tempo e em qualquer lugar.

O citado ludismo da poética da geração marginal e o gesto de escrita poética “ao léu”, ao gosto do acaso, no meu entender, no entanto, não deixam de disfarçar uma trama, uma tática, principalmente se tratando da poética de Cacaso, hábil articulador dos sentidos e rumos da poesia marginal. O crítico é irmão do poeta. No crítico, o desenho do desejo e da configuração do que foi sua poesia. O crítico preparou o bote do poeta, ou o poeta foi a munição do crítico? No caso de dúvida, fico com os dois.

Liberdade da escrita, soltura, descaso, absoluta disponibilidade, ingenuidade esbarram, ou misturam-se, às condições da própria manipulação do discurso poético, que exigirá artimanhas, manipulações da linguagem que lhe são inerentes, estão na própria natureza da expressão poética. Se, de um lado, a partir da publicação de *Grupo Escolar* (1974) Cacaso mergulha nos processos correntes da poesia jovem, marginal, em alta, e prega a disponibilidade e descompromisso literário como matéria ideal de poesia, por outro, essa pré-disposição para o afastamento dos processos “programados” de fazer poesia não necessariamente o fará abandonar artimanhas e jogos de linguagem (é importante que isso fique bem claro) que são típicos do ambiente e da noção do que é ou pretende ser a própria poesia. Então, arma-se uma trama delicadíssima: como conseguir conviver entre o espaço dessa “disponibilidade e descompromisso com o literário” e uma condição mesma de estar manipulando um objeto que não deixa de ser literário?

Esse impasse se amplia para toda sua geração, criando um campo de ambigüidades. Alardeava-se, e o próprio Cacaso ajudou nisso como vimos, entre os poetas marginais, uma não propensão ao literário, uma ojeriza à figura do poeta intelectual, do conhecimento que viesse através da tradição literária. Ítalo Moriconi (1992, p. 24), muito bem observa que determinada atitude, no entanto, mascarava uma postura que motivava a construção de ideais que retornavam ao próprio círculo e imagem do literário:

A rejeição horrorizada da biblioteca se fazia acompanhar da desvalorização da persona do poeta enquanto literato. Mas era uma desvalorização ambígua, pois incluía a mitificação – ela própria enraizada na tradição literária – do poeta como alguém que vive mais intensamente que o mais comum dos mortais. E acreditava-se que a vida intensa, por si só, já garantia automaticamente uma personalidade poética.

E Moriconi (1992) relembra a ojeriza da própria crítica da época e esse excessivo vitalismo juvenil dos poetas marginais e, mais na frente, estabelece alguns juízos de valor sobre a produção, juízo bem particular, estabelecendo uma medianização criativa para a produção, com suas devidas exceções. Dentre essas exceções, uma de interesse:

(...), às vezes, um mesmo poeta oscilou entre a máxima banalização do clichê marginal, e demonstrações de altíssimo fôlego poético. Cite-se o exemplo de Cacaso. Como negar que este poeta tantas vezes pueril (principalmente em sua última fase) foi quem escreveu alguns dos mais perfeitos poemas sobre o sufoco e o significado vivencial da ditadura militar. (Moriconi, 1992, p. 25)

Prefiro ignorar a idéia de “pueril” que Moriconi aponta em Cacaso – até mesmo porque não justifica esse comentário, não amplia a discussão -, mas interessa ver como Cacaso e sua poesia vão atender, aqui, determinada expectativa da crítica. O poeta domina as estruturas do “clichê marginal” e, ao mesmo tempo, tem aporte para escrever “alguns dos mais perfeitos poemas sobre o sufoco” e a ditadura militar. Um marginal que não deixa, no caso, de ser literário.

Na verdade, prefiro observar que as artimanhas de linguagem, os desvios formais complementam a própria predisposição para a rebeldia da produção marginal. As táticas articuladas por Cacaso - e isso me interessa ver a partir de agora -, num cenário da crítica elaborada por ele, acabam se revelando também como sintomas presentes na própria poesia que passou a produzir a partir da década de 70. O que acontece, repito, é que a poesia de Cacaso, com todos os seus pressupostos táticos, suas negativas, muito importantes naquele momento, não deixa de ignorar, dentro de sua estrutura, uma intensa consciência do literário, um embate, mesmo que desobediente, com a linguagem. Daí que

o próprio Cacaso cria para si um espaço de ambigüidade, que é típico não só dele como da própria geração a que pertence: um impasse entre a disponibilidade e descompromisso literário e uma consciência (mesmo que ingênua) da manipulação do objeto literário.

Disposto a se libertar das amarras poéticas de seu primeiro livro, *Palavra cerzida* (1967), articulando novas relações, agindo pelas táticas das parcerias, a poesia de *Grupo escolar* (1974) revela a incorporação de uma condição crítica, da disponibilidade para a crescente ironia. Começa-se pelo título. Se antes Cacaso buscava a “palavra cerzida”, bem costurada, aprumada, acabada, agora ele se projeta num universo da escola, da aprendizagem, incorporando a imagem do poeta-aprendiz, de uma poética que está por fazer-se (e isso lhe será muito interessante), do poeta-menino, o poeta disponível para o encontro entre o brincar e aprender, ou mesmo da desobediência, agora desejada e buscada por Cacaso. São recorrentes as imagens em sua poesia a respeito do universo infantil, como uma projeção, quem sabe, da idéia de disponibilidade que emana do espírito infantil, associada à capacidade imaginativa. Não há como não lembrar de Oswald de Andrade e seu *O Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*. E o próprio Cacaso retomaria esse “imaginário” nomeando um bloco de poemas de seu livro *Na corda bamba* (1978) com o título de *Jardim da infância*.

A necessidade de brincar com o texto é urgente, então, é preciso desarticular, desmontar e re-montar as palavras para projetar nelas, outros sentidos. Os desvios traçam a rota. Observe-se os títulos dos módulos que compõem o livro (Grupo Escolar), chamados de lições. A brincadeira começa: *1ª lição: Os Extrumentos Técnicos*; *2ª lição: Rachados e Perdidos*; *3ª lição: Dever de Caça*; *4ª lição: A Vida Passada a Limbo*. As expressões de uso comum, quase clichês, são reconfiguradas, desviadas pela utilização de termos que colocam ar de surpresa sobre elas: extrumentos, rachados, caça, limbo. Surpresa da inversão, como o título de outro poema do mesmo livro, *As Aparências*

Revelam, ou, ainda, nas obras a seguir, que saio catando: *Salário Máximo* (MDM), *Encontro Desmarcado* (BNB). O jogo da graça, da ironia. Mais brincadeira em *O que é o que é*, título apropriado dos advinhas, do universo lúdico e popular é utilizado com perfeita correlação e associação com aquilo que se esconde (se brinca), mas ganha intensa criticidade, amparada em marcas de historicidade:

O QUE É O QUE É

Descoberto pelo português

Emancipado pelo inglês

Educado pelo francês

Sócio menor do americano

Mas o modelo é japonês...

(GE, p. 145)

Desse bate-papo, tão necessário ao jogo do adivinha e à poesia do Cacaso, aparentemente ingênuo, aflora um discurso crítico que remonta a trajetória do processo de dependência do país.

Curioso como Cacaso se apropriou de determinadas formas discursivas populares e fez uso disso para armar seus jogos de brincar com a linguagem, como uma prática de desobediência com o uso da língua e, daí, uma consciência em manipulá-la. Exemplo maior que percebo são os provérbios. Sua poesia está recheada da apropriação deles. Os adágios são usados ao sabor das inversões, ou são brinquedos que o poeta manipula ao seu bel prazer, para dosá-los da mais profunda carga de ironia. Então faço uso do próprio Cacaso, o crítico, ao comentar o uso do provérbio em outro poeta seu

coetâneo, Chacal, mas, que muito bem poderia ser aplicado às suas próprias artimanhas poéticas:

O ditado popular, com sua característica de frase feita, seu tom moralizante e alegórico, é devorado e transformado noutra ditado, com outro raio de intenção, visando a outras imagens, num tom radical e de efeito desmoralizante. (Cacaso, 1997.p.32)

Mostro alguns, presentes dentro da obra de Cacaso, em momentos diversos, e que se apresentam, ou convertidos à sua lógica particular, ou invertidos. E, de outra feita, percebo que o poeta cria seus próprios provérbios, muitos deles, amparado nos discursos que extrapolam o discurso folclórico e são encontrados nos slogans políticos, na publicidade, nas canções etc. Ou mesmo os mantêm intactos, para manipulá-los através do título dos poemas ou de alguma palavra chave. Na verdade desmoralizá-los. Ou re-criá-los?:

ORGULHO

descreça e
apareça

(BNB, p. 131)

MINORIDADE

Sou criança mas não sou
Bobo

(NCB, p. 64)

APORIAS DE VANGUARDA

Cão que ladra não fode. Certo. Mas

Cão que morde ladra. Como pode?

(NCB, p. 62)

CÉLULA MATER [para Roberto Schwarz]

Unidos

Perderemos

(NCB, p. 51)

SERVIÇO DE INFORMAÇÕES

Pau mole

Dedo duro

(MDM, p. 28)

PRECEITO

Dinheiro não tolera desaforo

(MDM, p. 25)

SINFONIA VEGETAL [para Marilinha]

Eu vi

Eu estava lá

Elefante chupa flauta e toca cana

Ao mesmo

Tempo

(NCB, p. 56)

TROPICÁLIA [para J.A. Giannotti]

Em viveiro de arara tucano é

Tirano

(NCB, p. 56)

ÁLGEBRA

No triângulo amoroso o círculo tende

a vicioso

(MDM, p. 18)

PRETO NO BRANCO

De colorida já basta

a vida

(IEO, p. 264)

PATERNIDADE

A inteligência é mãe

da moral

(IEO, p. 263)

Cacaso acolhe em seus provérbios seus grandes temas: o cotidiano, a amizade, a crítica à ditadura militar, os impasses da existência e do amor. Os provérbios são como pequeninas caixas de Pandora que, quando desmontados, ou abertos, fazem irromper de dentro significados dos mais variados. Acredito ser duvidoso que um poeta que não possua uma mínima consciência de sua capacidade de manipular o discurso possa pensar em elaborar esses objetos-textos. Outra coisa que desperta em relação aos provérbios: quem os manipula, se não alguém com um já acumulado saber, uma carga de experiência para fazer uso dele? Então aí surge outra ambigüidade já típica de nosso poeta. O mesmo poeta-menino, poeta-aprendiz que joga com o discurso, é o mesmo poeta que já sabe. O menino se encontra com o velho, figura interiorana, chapéu de palha, cigarro a pitar, dono de sabedoria só sua. Interiorano, mas sabido. O poeta Charles Peixoto (2004, p. 1)⁶, lembra bem esse tipo encarnado por Cacaso:

⁶ http://www.aeroplanoeditora.com.br/aerograma/hbh_charles_peixoto.html

Cacaso era único. Mesmo os malucos da Nuvem (Cigana) eram informais mas não eram jecas. Ele 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, como em algumas letras de música. Mas isso também rendia por outro lado. Ele não era um matuto enrustido. Era um jeca abusado.

Ou, quem sabe, um jeca sofisticado, sabido por demais. Um menino com jeito de velho sabido; um jeca intelectualizado. Mais figuras que se cruzam dentro do mesmo poeta.

É preciso, ainda, chamar a atenção para a acentuada munção de ironia de que o poeta faz uso. Ela, na verdade, serve de cobertura, uma camada constante, para as outras formas de manipulação do discurso que ele emprega. O brincar com a linguagem se torna ainda mais pensado quando se trata desse recurso. Ironia está no plano da sutileza, daquilo que se diz pelo inverso das coisas, seus contrários, aquilo que se diz pelo contrário do que se diz.

Pensando nisso, faço uso de um parêntese, mais um *pause* para lembrar uma fala de Ana Cristina César, registrada no *Retrato de época*, de Carlos Alberto Messeder Pereira (1981, p. 229), que repercutiria com certa polêmica, um tempo depois, a respeito das posições críticas de Cacaso:

Me lembro de uma frase típica do Cacaso (...). (ele) era o 'bom leitor', o 'classificador' e, uma vez, eu li (pra ele) um poema meu que eu tinha adorado fazer (...) e o Cacaso olhou com olho comprido (...) leu esse poema e disse assim: "É muito bonito, mas não entende (...) o leitor está excluído".(...) Aí eu mostrei também o meu livro pro Cacaso e (ele) imediatamente... quer dizer, aqueles 'diários' da antologia eram dois textos de um livro de cinquenta poemas... (e ele disse): "Legal, mas o melhor são os diários, porque se entende... são de comunicação fácil, falam do cotidiano".

Em seu texto *Singular e Anônimo* (1989), Silviano Santiago não poupa o descuido, o vacilo crítico de Cacaso para ler a poesia de Ana e aponta seus equívocos em denominar quem ou o que apareciam excluídos (ou incluídos) no processo de leitura

do poema. Silviano (1989, p. 56) faz questão de lembrar, em mais que justa observação, que “a morte de todo e qualquer poema se encontra na esclerose otimista (justa, imediata, apressada, pouco importa a qualidade neste estágio do raciocínio) da sua compreensão.”

Interessa, no entanto, observar duas coisas. A primeira diz respeito a nos remeter à fala de Ana Cristina e observar o papel de Cacaso como “o bom leitor” e a forma bem próxima de certo teor autoritário que emprega para julgar a poesia da autora carioca. Uma forma diversa daquilo que pregava (escrevia) como crítico. Interessa notar como ele, sujeito dentro de um campo de ação e discussão, não estava imune a essa postura, muito menos aos equívocos de uma crítica rápida e rasteira. Embora, é importante dizer, não se saiba em quais circunstâncias o comentário de Cacaso se mostrava, uma vez que, é sempre bom lembrar, sua relação com Ana Cristina sempre fora tumultuada, oscilando entre a admiração e culto (dela para com ele), em alguns momentos), paixão reprimida e aversão (mútua) , noutras épocas.

Essa posição crítica, rápida e rasteira, no entanto, deve ser avaliada com devido cuidado. Está ali o Cacaso crítico tomando frente e apostando em seus postulados teóricos. Agindo, por mais paradoxal que seja, dentro do que pregava, sobre seus “discípulos”. Imagino que se necessite, posteriormente, uma análise mais aprofundada sobre o papel real da figura de Cacaso dentro do grupo marginal. Uma análise mais extensa, que poderia revelar novos desdobramentos sobre esse momento cultural bastante rico para o cenário literário.

Retomando. A segunda coisa que me chama atenção a partir desse comentário de Cacaso a respeito da poesia de Ana Cristina, ou seja, a partir do seu descuido crítico, é notar que nem mesmo ele (Cacaso) vai conseguir seguir à risca a absoluta comunicabilidade a que se propõe no texto poético. Minha idéia é a de que Cacaso sabia dos limites colocados pela bandeira do descompromisso e da disponibilidade poética, que não poderiam se dar de forma tão ingênua, tão absoluta. No

fundo, o desprendimento, tomado como arma, elemento tático, estava ligado à consciência da forma literária. Relembro uma citação anterior, em que Cacaso (1997, p. 122) pontua sua crítica aos poetas ditos “engajados”, e faz uso do lembrete, da lição modernista para acentuar que

os tais poetas da esquerda oficial ainda não aprenderam é que não existe engajamento possível fora da lição modernista, onde o engajamento prioritário é o da própria forma literária, onde se desenvolve uma ação crítica no domínio mesmo da criação.

Ou seja, há uma necessária consciência de que a crítica passa por uma noção da “crítica no domínio da criação”, no domínio do texto. A crítica ao “literário” é também uma crítica do texto, e para fazer isso, é preciso ter noção dessas experiências textuais, conhecê-las e manipulá-las. O que Cacaso irá fazer muito bem. Sua atuação tática em favor do desprendimento, da poesia ao acaso, ao bel prazer da experiência imediata e cotidiana, e seu encantamento por essa experiência, acredito, vem da aposta de que talvez essa atitude poética possa tomar de uma posição crítica dentro da linguagem, e que isso se dá não só através de manuais, de grandes teorias, de uma boa formação literária. Cacaso aposta em outras possibilidades. Numa dobra, nas brechas. E sabe das limitações de seus movimentos táticos. Mas age.

4.2. Fazendo o dever de caça.

E uma arma que funcionaria de maneira bastante eficiente em sua poética, dentro desse desejo de “se comunicar”, de aproximar-se do leitor - o que vai exigir cuidados óbvios, se percebermos o delicado momento político do país, e as artimanhas do próprio discurso - seria, sem dúvida, a ironia.

A respeito desse recurso, Duarte (1994, p. 56) comenta que, nos processos que regem a ironia

a presença de um “eu” enunciador acaba por evidenciar a necessidade um tu receptor, que se constitui como complemento textual e confirma a estrutura comunicativa do texto, visto então também como produção, linguagem, modo particular de se for(mul)ar um universo, considerando-se a própria linguagem um mundo.

O autor literário parece abdicar, assim, de sua posição de autoridade que sabe e pode ensinar, e equilibra o seu (não) saber com a capacidade de percepção do leitor, esse outro considerado então peça fundamental na comunicação e que deve portanto ser conquistado, seduzido, convencido, (...).

A ironia exige, primeiro, a existência de um outro, necessário, urgente, fundamental para que ela se realize. Além disso, o uso da ironia, por um sujeito literário (autor), representa um gesto de generosidade, um compartilhar com esse outro. O poeta precisa do seu leitor. A ironia só se estabelece com essa busca de intimidade. Então, torna-se a arma perfeita para o ideal de Cacaso de aproximação e possibilidade de comunicação com o leitor. Comunicação através de um texto que, por sua vez, é também uma forma “particular de se for(mula)ar um universo”, dentro e com o uso, da própria linguagem.

E na crença dessa “conversa entre pares” estabelecida através da ironia, Cacaso elaborou, por exemplo, alguns textos que se enquadram naquilo que Ítalo Moriconi (1992, p. 25) chamou de “alguns dos mais perfeitos poemas sobre o sufoco e o significado vivencial da ditadura militar”. Observo a dolorosa imagem de *Aquarela* bem brasileira, com suas cores esvaecendo até restar o negro:

O corpo no cavalete
 é um pássaro que agoniza
 exausto do próprio grito.
 As víceras 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 outro
o azul – de nosso céu
o branco o negro o negro

(GE, p. 150)

O pássaro, símbolo de liberdade e vôo, agora agoniza, e o rito ancestral de vasculhar as víceras anuncia uma contagem regressiva. Outra hora, o poeta decompõe as cores simbólicas da pátria, tão recorrentes nas clássicas lições de Moral e Cívica, ou OSPB (Organização Social e Política do Brasil), em negro. O que resta é negro. Ou, ainda, o já referido *Logia e Mitologia*:

Meu coração
de mil novecentos e setenta e dois
já não palpita fagueiro
sabe que há morcegos de pesadas olheiras
que há cabras malignas que há
cardumes de hienas infiltradas
no vão da unha na alma
um porco belicoso de radar

e que sangra e ri
e que sangra e ri
a vida anoitece provisória
centuriões sentinelas
do Oiapoque ao Chuí

(GE, p. 163)

“Centuriões sentinelas” vigiam de Norte a Sul um país em pânico, cercado, onde a vida se mostra provisória e tensa. Uma realidade que marcaria toda uma geração de mentes criativas condicionadas ao temor. Daí a marca do impasse, da dúvida. Certas horas, a vida, de tão provisória, demarca uma condição onde as possibilidades da alegria são restos, sobras, ou algo mesmo que se perdeu. Uma impossibilidade no tempo presente:

Trago comigo um retrato que me carrega com ele bem antes
de o possuir bem depois de o ter perdido.

Toda felicidade é memória e projeto.

(GE, p. 162)

Implacável constatação. Implacável para si, o poeta projeta sua carga de ironia sobre sua própria condição. A ironia recai sobre si, uma recuperação da ironia romântica, onde não só as “narrativas como tais que são irônicas, mas é o sujeito que as

enuncia que assume atitude ironicamente crítica em relação ao mundo, a si próprio e ao que cria” (Dantas, 1994, p. 61).

Vejamos:

MEU CORPO deixa sulcos na areia.

São marcas suaves, um pouco de mim que se modela

nas coisas, meu alucinado desejo de permanecer...

(IEO, p. 258)

O desejo do poeta de permanecer é *alucinado* por que tem uma ansiedade (e consciência) com a posteridade, tão necessária para o artista, ou por que procura o permanecer em marcas de areia, tão fugazes, tão sujeitas a desaparecimento?

O movimento se resume ao seguinte: a ironia faz com que o sujeito se comunique com o outro, ao mesmo tempo em que ele ri de si mesmo. Desta forma, o “texto revela sua preocupação com o receptor e procura demonstrar seu caráter de arte & manha – artifício, trama, construção.” (Dantas, 1994, p. 61). E destruição. Grande parte da poética de Cacaso é montada (e desmontada) a partir dessas ambigüidades, desses impasses, das coisas que se constróem e se esgarçam. Das coisas incompletas. A condição de um tempo e de sua geração. Daí a necessidade das táticas, de fingir que vai, mas não vai. Ou de afirmar: “Mais uma vez não vou por bem vou por mal” (MDM, p. 12).

Cacaso (1997, p. 91) mesmo é quem faz seu “retrato de época” , passando a limpo o tempo da poesia, já nos inícios dos anos 80. Então constata: “A identidade está cindida; os valores (inclusive estéticos) carecem de credibilidade; as relações são

fugazes; o amor é enganoso; o presente é urgente; o futuro é sombrio. A consciência torna-se desencantada e crítica”.

Mesmo assim ele pondera que está “tudo inventado; está tudo por se inventar”. Num dito de que se deve continuar. Mas vendo a realidade de uma outra forma, com a idéia de um pensamento por fazer-se, construído num discurso que não se firma, não se fecha e se concluí. Um discurso que se *desdiz*. Um *desdizer* como possibilidade de criação, e, por isso mesmo, de poesia.

Espertíssimo o poeta cria suas novas fábulas. Ou melhor, suas anti-fábulas, os contos dos tempos presentes:

FELICIDADE

Meu príncipe
é desencantado

(IEO, p. 259)

Mais uma pergunta, um enigma: a felicidade está no príncipe que desencantou, por que perdeu o encanto, por que *des-encantou*? Ou por que a perspectiva do príncipe, a imagem da fábula se desmoronou? *Desencantou* como a “consciência”?

O leitor que responda. O poeta que devore.

4.3. Com saudade dos negros verdes anos.

Outro artifício muito utilizado como tentativa de leitura desse tempo do instável, do inseguro será o elemento paródico. Perfeito para o tempo rude, a paródia mancha o discurso, re-apropria o texto anterior, brinca e abusa. Vejamos o exemplo dos *Jogos Florais*:

I

Minha terra tem palmeiras
onde canta o tico-tico.
Enquanto isso o sabiá
vive comendo o meu fubá.

Ficou moderno o Brasil
ficou moderno o milagre:
a água já não vira vinho,
vira direto vinagre.

II

Minha terra tem Palmares
Memória cala-te já.

Peço licença poética

Belém capital Pará.

Bem, meus prezados senhores

dado o avançado da hora

errata e efeitos do vinho

o poeta sai de fininho.

(será mesmo com 2 esses

que se escreve paçarinho?)

(GE, p. 157)

Em *Jogos Florais*, a paródia das paródias. A brincadeira sobre as brincadeiras anteriores: ver Oswald de Andrade, Carlos Drummond, Murilo Mendes. Não com o sabor do requentado, mas com a surpresa, com a possibilidade de se utilizar e re-utilizar os textos noutra tempo. A paródia marginal é uma caixa de plurissignificados que se abrem e desdobram-se e se montam em diversos planos. A circunstância da ditadura militar, o projeto político, a idéia do milagre brasileiro como o amargor, a referência bíblica para isso. Ainda, dentro, o calar diante da memória proibida, até então, de Palmares e Zumbi. Discretamente, surge a referência à dicção *banderiana* e sua licença poética à *Belém do Pará*, em *Libertinagem* (1930). Depois de fazer o estrago, isso é curioso, o poeta pede licença e sai de fininho, tentando manter a discrição. O poeta finje uma ligeira ignorância (*será mesmo com 2 esses...*), aquele mesmo **jeca abusado** de que falou Charles, que

finje que sabe, diz que vai, mas não vai. Que engana. Ele precisa desse disfarce. Seja para salvar a pele, ou salvar o poema.

Outro poema curioso, cheio de referencialidades e desdobramentos, o que gostaria de chamar de *poema-valise*⁷, é *Já Já*, publicado em Mar de Mineiro, seu último livro, de 1982. Vejamos

Se a morte é mesmo certa
que seja também pra já
mas antes quero ouvir na laranjeira, à tarde,
cantar o sabiá

Se vier na flor dos anos
pois então que venha já
mas antes quero as quero as três mil mulheres maravilhas
do sabonete araxá

A flor da idade floresce?
que venha a morte já já
mas que tenha, tomara, o mesmo perfume
da flor do maracujá

Bem-vinda bem-vinda a morte
que a morte venha já já

(MDM, p. 33)

O que sai desse poema-valise? Se puxarmos, delicadamente a referência romântica em Casimiro desponta e o sabiá de Gonçalves Dias, que no poema que vimos anteriormente parecia metido, ardiloso a comer o fubá do poeta, agora é o mesmo sabiá singelo e doce que o remete às tardes fagueiras. Inter-textos, entrelaçamentos, re-montagem. Mas a grande presença dentro do poeta é a de Manuel Bandeira. O ritmo, o gosto pela canção singela, modinha, a presença da morte e, principalmente, a referência às mulheres do sabonete araxá, remetendo à *Balada das três mulheres do sabonete Araxá* (A Estrela da Manhã, 1936). Só que agora não são apenas três, mas três mil mulheres, e mulheres maravilhas. As pictóricas mulheres do sabonete de Bandeira são transformadas e ampliadas para a também pictórica Mulher Maravilha, a Diana Prince dos quadrinhos da DC Comics. A paródia de Bandeira é re-criada em outra paródia. Apropriação da apropriação.

A escolha parodística, que é, por sua vez, também uma escolha modernista, é um movimento tático. Já falamos das intenções de Cacaso em aproximar, taticamente, a produção marginal da *lição modernista*. Uma lição, ao que parece, para ele, não acabada, mas que se move e renova, como comprovam os textos comentados, num outro tempo. O modernismo é a chave para a crítica e a poética sonhada por Cacaso, suas idéias de disponibilidade, libertação de oficialismos literários e a necessária incorporação da experiência cotidiana. Com a palavra o Cacaso (1997, p. 181) intelectual:

Sendo um impulso de desoficialização e orientado pela quebra de regras e convenções, a direção do modernismo só poderia ser a do reencontro do indivíduo consigo mesmo, um retorno à experiência direta, combinando tomada de consciência e busca de expressão verdadeira.

A opção pela ligação e permanência do modernismo se compõe, como já dissemos, no rol de negativas articuladas pelo próprio Cacaso. Negar a tradição

⁷ Fiz uso do termo “poema-valise” a partir da idéia de “portmanteaux” (as palavras-valise), que Sebastião Uchoa Leite (1977) utiliza para designar as palavras criadas por uma combinação de várias palavras, recurso freqüentemente utilizado na escrita de Lewis Carroll.

imediatamente anterior e propor um desvio, onde a geração marginal se mostrasse (e mostrou-se) muito mais apta a trabalhar com os ideais de coloquialismo, informalidade, assimilação cotidiana que os remetia diretamente ao modernismo de 22. No entanto, a utilização e atualização da tradição modernista, no meu entender, se dão, para Cacaso, como um artifício de caráter muito mais político do que poético, mesmo que tenhamos alguns exemplos textuais muito bem trabalhados a partir dessa apropriação do modernismo. Ela tem mais força enquanto roteiro de trabalho, espécie de manual de instruções, um guia de cabeceira, não como regra, manual de instruções, fórmulas rígidas. A opção modernista lhe é muito mais inspiradora naquilo que é modelo para uma liberdade do seu fazer poético. Numa época de susto, a dicção do Modernismo representava-se como ideal e necessária para a geração marginal, pois era esse modelo de liberdade da poesia, sua forma, mesmo que ingênua, de ruptura. Uso aqui ruptura para demonstrar a falha causada pelos poetas marginais, dentro do processo da literatura brasileira.

Uma década e meia antes, as vanguardas anunciavam com ares autoritários o fim do processo evolutivo da poesia, a chegada naquilo que toda uma tradição anterior almejava. Na década de 70, uma rapaziada de classe-média da zona sul carioca, em sua grande maioria, dá de ombros para esse marco e vai curtir fazer poesia, sua possibilidade de diversão num momento histórico tão sombrio. Vão fazer um *mix* de curtição e erudição sem se importar em cumprir ou dar uma resposta para a geração anterior, mas em buscar sentidos, por mais frágeis que fossem, para o sufoco de viver sob a ditadura, numa perspectiva em que as esperanças eram frágeis e o futuro já sombrio. A opção pela cartilha modernista era mais tentadora, ante a rigidez (teórica-estética) das vanguardas (concretismo, principalmente). Desprendimento, coloquialidade, certa dose de humor. Se bem que, um humor distante daquele humor dos primeiros modernistas, pois os tempos eram outros, é sempre bom lembrar. Francisco Alvim exemplifica com exatidão esse

paralelo, o que torna, por sua vez, a absoluta e irrestrita aproximação entre o Modernismo de 22 e a poesia da geração marginal um risco. É preciso, também, estabelecer os paralelos com muito cuidado, com delicado olhar:

É comum se associar a alegria de 70 à alegria de 22. Não me parece tão evidente essa aproximação. A alegria de 22 era mais clara, mais transparente, surgia num espaço político aberto. Ao passo que a nossa alegria é de natureza fundamentalmente diferente, ela nasce do medo. Nossa busca de prazer é desesperada. A qualidade desse sentimento parece ter mais a ver com a literatura do século XIX. Como agora (início dos anos 80), as estruturas políticas estavam definidas, havia pouco a ser acrescentado, o processo literário era fortemente dissociado do espaço político. A alegria que disfarça o desespero. (Gaspari;Hollanda;Zuenir, 2000, p. 204)

Ou seja, a forma era modernista, ainda pela crença de uma idéia inacabada, mas o recheio era de um outro tempo, de outros sujeitos. Um tempo de tensão, de, na mesma proporção, um hedonismo desenfreado, tempo da dúvida e do inseguro.

A perspectiva exposta por Francisco (Chico) Alvim possui doses acentuadas de dramaticidade, mas é precisa como definidora do estado de espírito daquela geração que viu no futuro o dado do sombrio, da ausência expressiva de direção. Uma subjetividade cindida, como muito bem disse Cacaso, que iria transitar no terreno do instável, do inseguro. O que obviamente geraria uma escrita que tateava em busca de novos valores. Uma geração que optou por negativas, por dizer não, o que, por sua vez, pelo caráter de busca, revelaria o ar do inconcluso, o por fazer-se. Daí o contínuo espaço da ambigüidade, das fortes contradições, pois, não querendo se agregar mais às estruturas rígidas, aos fechamentos ideológicos-poéticos pode, mesmo assim, mesmo cercada, querer movimentar-se. Arranjou, à sua maneira, uma possibilidade *tática*, de mover-se no espaço do *próprio*, apenas para lembrar ainda Certeau. E não destruí-lo, uma vez que a força desse próprio é enorme e macula as subjetividades ao ponto, até, do seu esfarelar. Mas apostando numa dobra, um outro sentido, um flanco de possibilidades. Uma outra forma de vida?

4.4. Um *Beijo na Boca*, do poeta Cacaso ou *O desconcerto amoroso dos dias que correm*.

Não sei se como algo contínuo, mas que funcione muito mais como uma dobra, uma curva nesse trabalho, ou que, simplesmente, não se tenha preocupação nenhuma com rumo, direção, diretiva. Se puder, que bom que complemente as questões de antes. Se não, que apenas esteja. Mas o importante é que penso ser da maior importância dentro da obra do Cacaso, seu livro lançado em 1975, e intitulado *Beijo na Boca*. Um livro que tem como cerne principal o amor e a relação amorosa.

Francisco Alvim (1984) chamou a obra de “a educação sentimental de sua geração”. Essa mesma geração 68, a geração do *desbunde*, a rapaziada classe média, sem querer políticas partidárias, tramando o literário com outros gestos. A moçada que redescobre o abraço, o beijo, que deixou o cabelo crescer e redescobriu o corpo. Que foi buscar novas percepções nas substâncias alucinógenas, que recuperou a palavra mais simples, para dizer das coisas mais imediatas, que tomou posse da escritura e das maneiras de fazer, do livro impresso em mimeógrafo, à distribuição de mão em mão. A geração que viveu entre as delícias e as tensões, o sufoco, esse futuro incerto que comentamos. A geração que um dia beijava, no outro não, e na segunda ninguém sabia quem podia vivo estar. Uma geração que viveu a partição e construiu esse espaço de profundas ambigüidades na escrita, sintoma desse tempo.

Como falar de amor se, como já disse Cacaso, nesse contexto as relações se mostram tão “fugazes” e o “amor enganoso”? Bem, o amor, amor mesmo era um gesto de suspeita, enviesado e incerto. Na geração de Cacaso, ou se falava de amor, assim, como algo torto, ou não se puxava assunto. Cacaso assume a coisa, assume ser poeta lírico mesmo e *Beijo na Boca* é o ponto alto desse lirismo mais desapontado que exaltado. *Beijo na Boca*, no meu entender, é o ponto alto da construção desse *desdizer* que

estamos aqui construindo (ou seria desconstruindo?). E as coisas aqui tratadas são exemplos de uma experiência, há um sentido do vivido muito forte nesses poemas, pois como relata o poeta Charles Peixoto, Cacaso comprou essa empreitada pois fazia tudo parte de sua experiência amorosa: “Cacaso sofria de amor, por amor”.

Mas esse amor era o do incerto. Um amor que vai mas não vai, onde tudo está indefinido, tudo é desdizer, exige artimanha, jogo, malícia. Cacaso dá as pistas. Observe o “mariodeandradiano” poema *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

(BNB, p. 113)

O poeta diz que é manhoso, brasileiro e manhoso. Para nós, aqui do Nordeste, o sujeito manhoso está mais para o que preguiça, para aquele que possui o que chamamos de “dengo”, o “dengoso”. Mas o manhoso assumido no poema é o malandro mesmo, o sujeito ardiloso, com seus “jeitinhos”, com habilidades para driblar as

regras, para passar a perna nas dificuldades. Um modelo de homem brasileiro. E que dificuldades são essas? Talvez as dificuldades que afligiram sobremaneira sua geração: política repressiva, instabilidade econômica, futuro mais que incerto. Horizonte de nuvens carregadas. Não é à toa que o poeta se mantém “lívido de medo e de amor”. O medo (exterior) resvala para algo de dentro, algo fundo, como o amor. Como pode alguém estar pálido de amor, se o amor não se fundisse ao medo, ou fosse também sinônimo do medo?

Entre o amor e o medo ele precisa ser manhoso, artiloso, ter muito cuidado. Precisa fazer das suas, muitas vezes enganar. Então ele joga. Articula suas artes de enganar. Diz que vai, mas não vai. Diz que diz, mas não diz. Clara Alvim (1975, s/p), no posfácio já clássico que escreveu para a 1ª edição de *Beijo na Boca*, já comentara: “Na maioria dos poemas, (...) 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 entre o fazer e o não fazer o poema, (...)”. Vejamos o poema *Happy And*:

o meu amor e eu

nascemos um para o outro

agora só falta quem nos apresente

(BNB, p. 114)

O que temos é um clichê: “o meu amor e eu nascemos um para o outro”. Em seguida, o desmonte do clichê e de qualquer possibilidade de certeza sobre o final feliz que dá título ao poema, estampado no verso: “agora só falta quem nos apresente”. Cacaso trabalha o tempo inteiro com as frases e palavras de desmonte (de desdizer). Diz,

e em seguida, desmente (desmonta-desdiz) o que disse. Como é possível um final feliz de uma coisa que ainda não aconteceu, que é incerta? Mas é exatamente nesta incerteza, neste entremeio, neste clima de ambigüidade que habita a poética deste *Beijo na Boca*.

Outro exemplo desta “fala que não se diz” é o poema *Propriedade Privada*:

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

(BNB, p. 128)

A amada tem atitudes enfezadas e doces. Mas será amor? Ninguém sabe. Nem ele. O silêncio arrebatador da amada, aquilo que não é dito, afunda qualquer noção de certeza. E ficamos a ver navios, o poeta e o leitor diante desse silêncio. Desse enigmático silêncio. E que arma poderosa essa, onde o amor é um não dizer, é calar.

E digo mais. Incerteza, desconfiança, perda, separação, amor não realizado, distante. O lirismo de *Beijo na Boca* é um lirismo da impossibilidade. O poeta é um lírico que brinca do próprio lirismo, ironiza seus gestos, suas palavras sublimes:

Problemas de Nomenclatura

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

(BNB, p. 114)

A lembrança, a memória do primeiro amor é devotada. Basta ver que o poeta relembra utilizando os termos *resignado* e *fervoroso*. Mas diante da constatação de ser impossível lembrar o nome da amada, talvez por fúria ou descaso, então: *dançou*. A informalidade de *dançou* desmonta não só o sentido desse amor, como também o requinte presente nas palavras que qualificam a memória dele. Cacaso aí opõe dois discursos, coloca-os em pé de guerra. O discurso formal é desmontado pela coloquialidade. Ou melhor, como se dizia do amor de antes, não mais funciona. Essa forma de amor, de dizer do amor: *dançou*.

A mesma estratégia observo no belo poema *Busto Renascentista*:

quem vê minha namorada vestida
nem de longe imagina o corpo que ela tem
sua barriga é a praça onde guerreiros se reconciliam
delicadamente seus seios narram façanhas inenarráveis
em versos como estes e quem
diria ser possuidora de tão belas omoplatas?

(BNB, p. 125)

Note que o poeta confia ao leitor as ocultas qualidades plásticas de sua namorada. O tom do poema é solene, hiperbólico. O corpo da namorada é desenhado com neo-clássicos arranjos. E o poeta, à maneira do artesão, vai moldando sua musa, símbolo de perfeição, através de belas frases. Até chegar ao ponto em que declara sua felicidade, levando o clima solene até às últimas instâncias, para depois fuzilar:

feliz de mim que freqüento amiúde e quando posso
a buceta dela

(BNB, p. 125)

O poeta cria um clima de aparente idolatria, de devoção ante a perfeição da amada. Parece delirar, extasiado com formas da musa. Mas a contemplação, quase mística, é desmontada pelo último verso, que guarda o verdadeiro motivo de sua felicidade: o sexo da amada. Colocando-o numa de suas versões mais populares, e mais chulas, o termo parece um míssil atingindo em cheio a formalidade anterior do discurso. Projeta surpresa, acanhamento, riso e deboche. Atinge também a expectativa criada pelo leitor, que, ingenuamente tinha esperanças numa confissão arrebatada, repleta de beleza e admiração estética com lucidez. Como confiar numa confiança dessas?

Mas lembre que a malandragem impera, e ele age dessa forma porque já conhece as artimanhas do amor: *Outro amor? Não caio mais* (Falando Sério). Atitude negativa? O que dizer de um lirismo assim, tão feroz e enganador? Mas quem nunca se queixou de ter amado e ameaçou não mais amar? Quem? Atire então a primeira pedra.

O poeta Cacaso trata de um amor que nos engana. Dissimula, atraí e nos torce o pescoço. Pois seu amor talvez não tenha resultado inútil, pois está lá, foi vivido. Os poemas são resultado de uma constatação, a constatação de uma experiência.

Experiência essa caríssima para o poeta, que tira dela matéria da sua poesia. Mas é um amor que não se fixa, e, por isso, relembrando o comentário de Clara Alvim, não há discurso de Beijo na Boca se fixe.

Essa sua ladainha é o próprio desconcerto amoroso dos dias que correm. Um amor que é falso, ansioso e que mente. Época de *fetichização* amorosa, onde o carinho e o afeto viraram mercadoria e espetáculo numa sociedade hiper-midiatizada. Época onde, paradoxalmente, ainda sonhamos um amor romântico. Amor de mandar flores, abrir a porta do carro, levar para jantar e ficar junto até que a morte nos devore ou como no final da novela. Nosso conceito amoroso ficou no século XIX, de suaves fragrâncias e belos ornatos.

Mas esse amor não há mais. Frustrados, carregamos a bandeira da auto-suficiência alimentando um narcisismo agressivo e tolo (*Outro amor? /Não caio mais.*). Individualismo que machuca, pois perdeu a imagem do outro, que se fragmenta, esgarça, quebra. No mundo de hiper-imagens, estamos todos cegos. Não cegos *de* amor, mas cegos *com* o amor.

Romântico assumido, mas esertíssimo, Cacaso sente e vive a configuração desse amor estranho e veloz. Por isso diz que vai mas não vai. Por isso desmonta o jeito de falar do amor. Debocha do sentimento, mas segue ainda, e no fundo é crente de que um dia a gente encontra um jeito de amar diferente.

O título de um dos seus poemas, que é mais forte que o próprio poema, joga a chave de sua crença: “QUEM DE DENTRO DE SI NÃO SAI/ VAI MORRER SEM AMAR NINGUÉM” (BNB, p. 118)

EM MATÉRIA DE CONCLUSÃO, EU VOU DEIXANDO COM VOCÊS

No retrato que fiz de Cacaso, a partir do retrato de Schwarz, peguei de seus óculos para perscrutar alguma coisa do tempo, dele mesmo, do poeta, da geração, contracultura, contestação, anseio de liberdade. Mas acredito, e agora tomo uma percepção disso, que o olhar de Cacaso estava atento também para o ao redor e outro tamanho para uma volta, um passado, e que isso sirva para dizer ainda mais de seus impasses, suas contradições. Cacaso quis um papo firme com uma tradição que para ele resumia um espírito vital, que poderia alimentar não só os seus sonhos, mas os de seus comparsas marginais. Cacaso queria um papo com um modernismo despojado, crítico mas livre, e o espírito de liberdade, e a mistura disso com uma dose de sabedoria lhe interessava demais. Ser livre com muito saber. *Desbunde* com sabedoria? Como pode? Para Cacaso era possível.

No verso, Cacaso queria muito alguma coisa irmanada com um modelo Manuel Bandeira. A ternura, assimilação do cotidiano como motor do verso, a ironia fina, crítica, mas fina, algo de terna humanidade, a pequenez e o poeta sabido. Um pouco de suas táticas: na crítica, fazia questão, vez por outra, de associar a produção de sua geração com esses elementos que eram tão freqüentes na obra do poetinha Bandeira. E no jogo, afastá-la (a geração) de determinadas poéticas, como afirma a seguir:

A presença de João Cabral na poesia de agora é bem discreta, e talvez por isso mesmo seja uma boa hora pra se tomar melhor conhecimento dela. Mas curioso mesmo é o caso de Manuel Bandeira que, pelos assuntos que escolhe e pelo jeito como os encara e os diz, guarda grande afinidade com linhas expressivas da poesia brasileira mais moça, e sob mais de um aspecto. (CACASO, 1997, p. 212)

Esse “mais de um aspecto” diz respeito, como faz questão de lembrar, à dificuldade do próprio Bandeira em publicar seus livros, mesmo já poeta maduro. Ou seja, Bandeira é o poeta irmão, que escreve de assuntos muito próximos da geração de Cacaso, que “diz” de uma forma muito semelhante, que viveu sufocos iguais.

E ele mesmo, Cacaso, terá em Bandeira um semelhante ou modelo, para escrita e outros gestos de artista. Aqui reproduzo um de seus rabiscos coletados durante pesquisa na Fundação Casa de Rui Barbosa (2003):

UM PROJETO MEU

- Me apresentar como um bandeiriano, ou melhor, como alguém que “gostaria” de parecer com Bandeira...

“Se pudesse escolher um destino, para minha poesia, se isso fosse possível, gostaria de parecer com Manuel Bandeira, de fazer poesia como ele, de ser como ele. O que mais me cativa em Bandeira é a sua atitude humilde, transformada em valor estético e moral. Homem limpo; poesia limpa. Homem íntegro; poesia íntegra”.

Observo uma arrebatada idealização em relação à figura do poeta da rua do Curvelo. Observo também um Cacaso de práticas calculadas, de projeções e guias. Observo uma idéia de poesia, um aconchego para seu ideal de poeta e poesia.

Mas, se em Bandeira Cacaso se aconchegava para a escrita, sua experiência como crítico apontava para um outro nome, em que via um ideal maior, talvez, não só voltado para o modelo de escrita poética, mas para toda uma experiência artística, toda uma fundamentação para aquilo que tratou de mapear e para suas ações táticas dentro do cenário intelectual que circulou: Mário de Andrade. A mão que Cacaso desejava era a de Bandeira, mas sua cabeça estava em Mário.

Foi de Mário que Cacaso tirou várias das peças que iriam compor sua trajetória artística. Se Bandeira era um modelo de pureza, Mário representava um modelo de equilíbrio em que o trabalho como intelectual, o pensamento crítico não se desassociava com o engajamento na vida. Tentativas de sínteses, “engajamento na vida, engajamento da forma; participação e liberdade de pesquisa” (Cacaso, 1997, p. 156).

Aliás, são das questões de Mário sobre o engajamento na arte - e muito a partir do clássico texto mariodeandradiano *O Banquete* - , que Cacaso vai juntar munição para desferir seus tiros a determinado recorte da tradição literária (Geração de 45, concretos) e ver nelas um distanciamento das questões cotidianas, vitais, políticas. Ainda, dali, arranjou fôlego para questionar as poéticas ditas “engajadas”, ao colocar em questão que o engajamento político não prescinde de um engajamento da forma, de um trabalho com o texto. Ou mais, colocou em questão que o maior engajamento para o escritor brasileiro, já estava na idéia de assumir-se como tal:

(...): o móvel elementar do engajamento e da consciência política de nosso escritor e da consciência política de nosso escritor é o desejo de tornar-se de fato um escritor, engajamento integral na atividade de escrever. No Brasil o problema literário já é em si mesmo um problema político; o tornar-se escritor já dá motivo para a autodefesa e para o combate, já exige luta pela integridade a afirmação da atividade e de seu campo de ação. (Cacaso, 1997, p.168-169)

A consciência de ser um sujeito escritor já é o grande peso. Reflexões que se confundem com a própria prática de Cacaso, com suas idéias de escritor com dose de disponibilidade e descompromisso, e assumir uma postura assim, já lhe projeta uma carga política fortíssima dentro do cenário intelectual em que atuava. Assim como assumir a habilidade de rejeitar as coisas, do “cair fora” de que falei no trabalho. A disponibilidade, o jeito de “cair fora” das coisas não deixam de transparecer uma forte carga de intenções, uma atitude política de assumir uma ética para seu trabalho. De quem a lição? Mário, é claro.

E do mestre modernista, mais uma lição: o risco, a possibilidade de experimentar e, por conseguinte, de errar. É o que comentou, com olhos brilhantes:

O direito de errar, que tem como consequência direta a pesquisa e a inovação, não é a desculpabilidade ou justificativa para o erro, enquanto imperícia contingente deste ou daquele artista, mas é a recuperação da possibilidade como parte e condição mesma do fazer artístico. Também em arte – sobretudo na hora do Banquete – quem não arrisca não

petisca. Daí não se segue que basta arriscar para dar certo, mas a chance de que isso venha a acontecer depende do “salto no abismo” dado pelo artista cada vez que volta a criar. A imperícia do artista pode ser fortuita, mas a possibilidade do erro é uma constância necessária e indescartável do seu trabalho, desde que tenha pretensões de continuar vivo e em dia com os tempos.

O direito de errar, que abre para o trato renovado da forma, é ainda um pressuposto da liberdade que o artista precisa para criar em desafogo, livre de constrangimento e limitações exteriores. Nesse sentido é uma atitude de maioria artística, pois reivindica, no cultivo do risco permanente, no gosto pela aventura da pesquisa, aquela gratuidade inicial que faz parte de sua definição. O direito de errar – que o modernismo sistematizou – abre para o engajamento da forma e também para a gratuidade, e nisso reside sua complexidade maior. (Cacaso, 1997, p.160)

O erro é instrumento, arma, ferramenta. Através dele, da liberdade para errar, o artista desenvolve sua pesquisa. E ser livre é uma condição essencial. Livre dos constrangimentos, das limitações. Livre dos projetos políticos, dos projetos literários pré-fabricados? Por que não? Liberdade para desobediência da forma, para inventar novas. Liberdade também para errar nas escolhas, vacilar. E depois voltar atrás. Teorizar pelo incerto. Que tal? Como outra lição de Mário para o Cacaso:

Mário de Andrade, apesar de ter teorizado, e muito, pela vida afora, nunca teve propriamente uma “teoria” das coisas e da literatura. Justamente por causa da necessidade permanente de relativizar, de pensar os problemas a partir não apenas de sua coerência genérica, mas sobretudo a partir de sua inserção no momento e no espaço brasileiros, (...). Nesse sentido sua trajetória desnorteante e aparentemente sem lógica, tendo ele a capacidade de combinar as formulações mais precisas e bem realizadas com uma atitude permanente de indecisão diante delas, capaz de rever num dia o que disse no anterior, num estilo de pensamento que vai tateando, apalpando aqui e ali, revendo, experimentando de tudo e de tudo tomando distância. As noções e os conceitos de Mário gravitam numa esfera prática que os redefine a cada momento, impedindo que formem sistemas, no sentido da fixidez. (Cacaso, 1997, p.184)

Essa atitude de Mário atrai e reflete em Cacaso exatamente nesse ir e vir teórico, nessa opção de se rever, se DESDIZER. Certa hora, Cacaso vai se remeter (curiosamente e substancial para meu trabalho) a uma atitude tática de Mário. Cacaso comenta que

Mário enfatiza a autonomia da criação, ali privilegia o aspecto de função social da obra; aqui diz uma coisa, ali diz o contrário, e assim por diante, numa vertiginosa seqüência de táticas que se vão condicionando e se relativizando mutuamente. A constância nesse movimento é a inconstância (...). (Cacaso, 1997, p.190)

Há algo mais Cacaso que essa capacidade e tendência para a inconstância?

Para esse risco de se desdizer? E é nisso que a experiência de Mário ainda mais atrai e funde a cuca de Cacaso, na sua capacidade de não se fixar, criando um espaço de pensamento cercado pelas ambigüidades, que aqui são sintomáticas e necessárias ao fazer artístico e à liberdade desse fazer. Além do quê, não fechar as coisas propõe um sentido vital para o pensamento, tanto de Mário, quanto o de Cacaso. As coisas estão vivas, em percurso, como ele mesmo viu a trajetória de sua geração, com um ainda “por fazer-se”, constante. Um modelo que Cacaso faz questão de retirar do modelo de pensar de Mário, uma vez que

porque põe os problemas em marcha, reagindo de modo vivo e contraditório diante da sua própria experiência (e também da alheia), sempre incorporando e descartando, apurando, selecionando, acumulando, o pensamento de Mário assume uma forma não conclusiva, sujeito a retificações e novas sínteses. (Cacaso, 1997, p.191)

Não concluir, não se fechar, deixar brechas, aberturas para incorporar novos conceitos, para, mesmo, se contradizer. Alguma coisa tem mais a cara do Cacaso? Engraçado como isso se mostra. Já havia lido os dois artigos de fôlego de Cacaso em que ele trata de Mário, há algum tempo, com certa rapidez e descuido. Mas só agora, nas finalizações do trabalho, essas questões me são reveladas. Parece que voltaram, como um presente, na hora certa, no certo momento. As idéias estavam ali do lado o tempo todo, mas precisei fazer todo um caminho, trilhar um percurso (de idas e vindas, diga-se de passagem) para que as idéias re-aparecessem. Todas elas, agora, são muito bem-vindas.

Que mais dizer? Há muito ainda, essa é a verdade. E aconteceram muitos silêncios, é claro. E é preciso ouvi-los. E aqui coloco meus próprios impasses. Mais dúvidas que certezas, muito mais indagações que verdades, e acredito que a pesquisa deve trazer isso, mais complicações e incógnitas. Ela continua, uma forma de estar viva. Uma forma de dar uma forma de vida, assim mesma, no inacabado, pois algo vai seguir. E em matéria de conclusão, acho que vou deixando pra vocês.

REFERÊNCIAS

ALVIM, Clara Andrade. Esses poetas de hoje (posfácio). In. CACASO. *Beijo na Boca*. Rio de Janeiro: Vida de artista, 1975.

ALVIM, Francisco. Vale a pena falar de novo? – conversa sobre alguns poetas de hoje. In: *Revista Letras*, Rio de Janeiro, nº 2, 2º Semestre, 1984, Faculdade de Letras, UFRJ, p. 105-118.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Depois das vanguardas*. In: *Arte em Revista*, ano 5, número 7, agosto de 1983.

AUGUSTO, Eudoro. Na casa do Cacaso. In: *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, nº 8, Maio, 2000.

AZEVEDO, Carlito. Apresentação. In: *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, nº 8, Maio, 2000.

CACASO. *Não quero prosa*. Org. e Sel.: Vilma Áreas. Rio de Janeiro/Campinas-SP: UFRJ/Unicamp, 1997.

_____. *Lero Lero* (Antologia Poética). Rio de Janeiro: 7 Letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Rebate de Pares*. Coleção Remate de Males 2. Instituto de Estudos da Linguagem. Depto. de Teoria Literária/ Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1981.

_____. *Texto manuscrito em pequeno papel cortado, em meio a muitas notas, sem data*. Acervo do poeta. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. Pesquisa realizada em 14 de novembro de 2003.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. In: *Cadernos de pesquisa do NAPq/FALE/UFMG*, Belo Horizonte, nº 15, fevereiro, 1994, p 54-77.

FAVARETO, Celso Fernando. Nos rastros da Tropicália. In: *Arte em Revista*, ano 5, número 7, agosto de 1983.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª ed. 37ª impressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

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

GONZAGA, Sérgio. *Literatura Marginal*. In: FERREIRA, João Francisco (coordenação). *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1981.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. Entrevista. In: *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, nº 8, maio, 2000.

LEITE, Sebastião Uchoa. O que a tartaruga disse a Lewis Carroll. In: CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice*. Rio de Janeiro: Fontana; São Paulo: Summus, 1977.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1982. Col. Primeiros Passos. 2ª ed.

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p.60.

MERQUIOR, José Guilherme. Nota introdutória. In: Cacaso. *A palavra cerzida*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1967.

MORAES, Frederico. *O corpo é o motor da obra*. In: *Arte em Revista*, ano 5, número 7, agosto de 1983.

MOREIRA, Sônia Virgínia. In: MELLO, Maria Amélia (Org.). *20 Anos de resistência – alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo Contemporâneo, 1986.

MORICONI, Ítalo. *Demarcando terrenos, alinhavando notas (para uma história da poesia recente no Brasil)*. In: *Travessia*, Florianópolis, 24, 1992.p 17-33.

PEIXOTO, Charles. *Recordações do mestre marginal* (entrevista). Disponível em: http://www.aeroplanoeditora.com.br/aerograma/hbh_charles_peixoto.html, 2004.

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

RAMOS, Fernão Pessoa. Uma alternativa histórica de cinema alternativo e seus dilema na atualidade. In: MELLO, Maria Amélia (Org.). *20 Anos de resistência – alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo Contemporâneo, 1986.

SANTIAGO, Silvano. Singular e Anônimo (1985). In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p 53-61

SCHWARZ, Roberto. Pensando em Cacaso. In: *Novos Estudos*, Cebrap, nº 22, Outubro, 1988.

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

TORQUATO NETO. *Torquatália: Obra reunida de Torquato Neto*. Org. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. v.2.

ANEXOS