

CACASO NÃO É BEM O CASO DO ACASO

Milena Cláudia Magalhães dos Santos Guidio ¹

- RESUMO: A partir da leitura de alguns poemas de *Lero-lero*, reunião da obra poética de Cacaso, este artigo interroga a visão de que a poesia marginal não tem relevância do ponto de vista literário, tendo sido constituída apenas pela expressividade espontânea dos acontecimentos cotidianos, prescindindo de elaboração poética. Ao contrário, constata-se que os poemas de Cacaso apontam para a construção de um simulacro de espontaneidade sustentado não por um descuido formal, mas, sim, por um depuramento da linguagem que possibilita colocar na corda bamba os valores ditos literários.
- PALAVRAS-CHAVE: Cacaso, poesia marginal, simulacro de espontaneidade

1.

Tudo indica que a poesia de Cacaso esteja se firmando no cenário brasileiro como um dos *acontecimentos* mais importantes da chamada poesia marginal. O que talvez não signifique muito se atentarmos para o fato de que a discussão sobre a sua importância histórica sempre passa para primeiro plano, deixando entrever a sua irrelevância, se pensada como manifestação artística. Especificamente, essa poesia é vista como marcada por um profundo "hedonismo", num conseqüente abandono da pesquisa formal, que foi substituída pela expressividade espontânea dos acontecimentos cotidianos;

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras - UNESP/SJRP - 15054-000 - São José do Rio Preto - SP. E-mail: milena_guidio@yahoo.com.br

porém sem o caráter de inventividade que marca o movimento modernista.

Quando se fala em poesia do cotidiano no Brasil, é inevitável não retornar a esse movimento que, de certo modo, autenticou e demarcou os limites do que seria uma poesia voltada para a experiência vivida. O Manifesto da poesia paulista tem início justamente com o que virou uma máxima modernista: "A poesia existe nos fatos". Mário de Andrade poetizou a imagem modernizante da cidade de São Paulo – "Minha Londres das neblinas finas!/ Pleno verão. Os dez mil milhões de rosas paulistanas" (*Poesias completas*, 1993) –, numa antecipação adivinhatória da grande metrópole em que ela se transformaria, a partir de uma certa horizontalidade da palavra, ou seja, pela suspensão dos artifícios da linguagem poética. Esse efeito é ainda maior no fragmentário, nas experimentações lingüísticas e na tirada humorística do poemapiada de Oswald de Andrade: "Meu amor me ensinou a ser simples/ Como um largo de igreja/ Onde não há nem um sino/ Nem um lápis/ Nem uma sensibilidade", (*Pau Brasil*, 1990). Já a visada poética de Manuel Bandeira, aproximando o lirismo do prosaico, amarra a miudeza, a "desimportância" dos fatos a uma expressão natural e desafetada: "Bebeu/ Cantou/ Dançou/ Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado", (*Libertinagem & Estrela da manhã*, 2000). O prazer da sua leitura está aliado a uma certa inflexão da voz. É o momento em que o texto escrito agrega os modos da fala. Tudo anunciado na sua *Poética*: "Estou farto do lirismo comedido/ do lirismo bem comportado".

Passados mais de 80 anos do início do movimento modernista, a ruptura causada por esses escritores já foi absorvida pela academia. Esmiuçando seus livros e o período do qual fizeram parte, nesses escritores são reconhecidos tanto o valor artístico das suas obras como a importância das atualizações promovidas por eles no *verbete* literatura. A "poesia marginal" não tem tido a mesma sorte. Em alguns setores da nossa inteligência nacional, esta é vista de forma depreciativa, como sinônimo de inferior, à margem, desimportante e, mesmo, como parte do encerramento daquilo que constituiu a atualização da poesia no Brasil. Aparentemente, essa imagem preconcebida ancora-se na defesa de uma "qualidade"

poética, que teria sido relegada por esses poetas (cf. SIMON e DANTAS, 1985; SIMON, 1995). A meu ver, tais julgamentos derivam do esquecimento de que a escolha por transpor a vivência ordinária para o texto literário implica inevitavelmente numa mudança de e na linguagem. Resulta daí a dificuldade de dar importância a essa poesia por seus aspectos internos. Invariavelmente, as leituras têm como fundo a História, uma certa idéia de história, dando-lhe apenas um caráter histórico, o que, em última instância, como já disse, pode não significar nada. Delibera-se que a produção poética dessa época é apenas a transposição literal dos fatos para livros mimeografados ou feitos manualmente, sem valor literário. Se, à época, foi anunciado que se estava à procura de uma "auto-expressão imediata, elementar, espontânea" (CACASO, 1997), convencionou-se lê-la também dessa forma, num flagrante uso da crítica como duplicação da palavra.

Em relação ao poeta Cacaso, no entanto, é falaciosa a afirmação de que a sua poesia, ao optar pelo não-distanciamento das situações cotidianas, prescindiu de elaboração poética. Essa premissa, posta como medida para desvalorização da sua poesia, não encontra acolhida no conjunto de sua obra. É mais certo que a busca por uma "auto-expressão imediata" nos deva reconduzir às discussões que questionam em que momento se dá a passagem e de uma linguagem "ordinária" para uma outra "literária" e as aspas representam aqui a dificuldade de denominá-las e distingui-las.

Como todo grande escritor, Cacaso participou ativamente das discussões do seu tempo. Foi contemporâneo de todas as bossas e balanços e afirmou em prosa e verso suas influências. Com seu jeito mineiro, esteve em busca "de uma perspectiva mais adequada e mais justa" tanto para a sua poesia como para a dos outros. A suposta opção pelas miudezas do cotidiano é remarcada de diversos modos no corpo de sua poesia, colocando em suspensão o que significa afirmar que esta ou aquela poesia é voltada para o cotidiano, uma vez que ela é, também intermediada pela memória do sujeito lírico. A leitura de seus poemas aponta para a construção de um simulacro de espontaneidade, sustentado por um depuramento da linguagem cada vez mais intenso, o qual não pode ser resultado somente de "uma consciência lúdica e

descompromissada" (SIMON e DANTAS, 1985).

Um dos caminhos para entender essa produção é repensar a idéia de poesia veiculada por ela; atenta a esse sentido, seria inócua qualquer crítica que queira lhe dar um parâmetro fazendo uso dos modelos analíticos convencionais. Boa parte dos que estavam envolvidos na produção poética da segunda metade do século passado não apenas fez do cotidiano a sua matéria poética, mas, antes, poetizou esse cotidiano, o que inevitavelmente aproximou a dualidade vida/criação, promovendo na feitura do poema o afastamento dos recursos literários institucionalizados e a aproximação com a língua falada. A intenção estava no gesto, pronto para ser transformado em palavra. É a época do *desbunde*, da liberação de todos os recalques, marcando um lugar de afronta – ou não – ao estado de exceção que havia, então, no Brasil. Há momentos em que, sob a pressão da história, o impulso das transformações pode ser percebido no exato instante em que acontece; e as décadas de 1960 e 1970 foram um desses momentos. As novas formas de vida surgidas, então, repercutem ainda hoje. O movimento que ocorreu em algumas cidades brasileiras de ir às ruas, aos bares, aos shows, aos cinemas, com o objetivo de vender, trocar ou comprar poesia remarcava um sentido de grupo, advindo de uma vivência tribal ligada ao instinto de sobrevivência. Daí é fácil supor que a busca por uma proximidade com o público leitor interferiu na produção. Atitude que não é nova nem inovadora. Muitos dos mais aclamados escritores escreveram "por encomenda", tendo um determinado público no horizonte. Hoje, mesmo quando se admite tal fato, ressalva-se que, embora sob essas condições, não houve *barateamento* nas suas produções; porém não se costuma afirmar o mesmo com relação aos "marginais", dentre outras razões, porque a atitude de eleger outros parâmetros para a poesia coloca sob tensão de forma acintosa o próprio sentido da poesia. Embora no modelo até então naturalizado de poesia coubessem linguagens diferenciadas, como a de Drummond, Cabral, Mário de Andrade, Haroldo de Campos, etc., causou assombro – e ainda causa – um tipo de linguagem que aparentemente nega toda e qualquer filiação, aproximando-se perigosamente do inacabamento da fala. Entretanto, é justamente esse

gesto, em Cacaso, que desnaturaliza o conceito de literatura. É muito por causa dessa negação, presente no modo de constituição da sua poesia, que se estabelece a ordem de valores que denomina esta de "poesia ruim".

Afora o reconhecimento dessas questões, não é sem ressalva que aplicamos a alcunha de *marginal* a Cacaso, fazendo uso desse termo com relativa desconfiança, por falta de nomenclatura mais apropriada, porém sem deixar de lembrar que há estudos em andamento que problematizam com muita propriedade seu uso. Referir-se à geração marginal justifica-se apenas porque Cacaso esteve envolvido como criador e crítico nesses grupos que, por razões históricas, são reconhecidos por meio dessa nomenclatura. O termo *geração*, quando se refere à produção de obras, a grupo de escritores, não passa de um conceito-fetice com o intuito deliberado de agrupar a diversidade dentro de uma unidade, seja histórica, seja temática. Fato é que tal unidade geralmente não se sustenta. Basta dar uma olhadela no livro *26 poetas hoje*, de Heloísa Buarque de Hollanda, que, nos anos 70, reuniu boa parte dessa produção, para perceber a pluralidade de temas e recursos. Como observa Pereira (1981, p. 144): "Esta solidariedade e esta identidade [...] não supunham uma maior homogeneidade no plano da linguagem poética de cada um. Eram, como afirma Geraldo E. Carneiro, cinco dicções, cinco poéticas diferentes". Cada poética era construída *à sua maneira*, embora todas elas, em maior ou menor grau, tenham simulado o uso da língua na sua imediaticidade.

Por essa razão, o poema "Na Corda Bamba", de Cacaso, ao embaralhar a dualidade poesia escrita/poesia vivida, tornou-se uma espécie de palavra de ordem, funcionando como emblema das radicalizações promovidas por essa poesia:

Poesia
Eu não te escrevo
Eu te
Vivo

E viva nós!

Aparentemente, tudo parece dito pela facilidade da construção de sentido, como se a frase prosaica apenas tivesse

sido colocada na forma de versos, porém a inocência da palavra é usurpada pela estrofe isolada do corpo de quatro versos. A exclamativa em *E viva nós!* assinala a ovação difícil de ser distinguida: dar *viva* a quem? E quem é o "nós" nomeado? "Eu" e "outros"? "Eu" e a "poesia"? Esse verso solitário, do modo ambíguo como é posto, pode modificar a primeira estrofe: *Eu te/ vivo* adquire outra significação em que "vivo" perde o sentido do verbo viver e passa a ser saudação (eu te/ vivo = eu te/ saúdo), afastando-a em termos da imediata adesão à experiência vivida. Não há aqui tão-somente a negação narcisista e ingênua do sujeito lírico à escrita, mas, sim, uma espécie de denegação, pois nega-se a escrita, retira-se o próprio da escrita pelo ato de escrever, *escrevendo*. Há muito mais um virar as costas nostálgico e rebelde às imposições poéticas relacionadas a um modo homogêneo de perceber a escrita. Deixa-se de privilegiar suas regras, aproximando-a dos usos da fala. Não escrever não é se impor o silêncio, mas fazer novas escolhas a partir da denegação. Cacaso, em artigo sobre a poesia de Chacal, afirma que "... propor uma quase coincidência entre a poesia e a vida, isso resultaria, no limite, no desaparecimento, por desnecessidade, da própria poesia". Entretanto, ao aprofundar esse gesto, ele não está nos levando a um engodo niilista, mas, sim, marcando as contradições de uma poesia que deseja estar à parte "de esquemas profissionais e do obscuro palavreado técnico dos cursos de literatura". Sob esse aspecto, o trajeto poético de Cacaso põe *na corda bamba* o que convencionalmente se nomeia como poesia, não somente porque visa a uma comunicação com o público leitor, mas porque o faz por um processo mesmo de "desierarquização do espaço nobre da poesia" (idem, p. 45). Mediante essa assertiva ambivalente (poesia/ eu não te escrevo/ eu te/ vivo), "Na corda bamba" sugere uma proposição nada fácil de aceitar, pois desierarquizar o "espaço nobre da poesia" significa inevitavelmente questionar esse espaço e o modo como ele foi composto por conceitos homogêneos e totalizantes. Mesmo que haja algo de ingênuo nesse grito de ordem, ele revela que não pode haver uma definição prévia de literatura ou, dito de modo menos entusiástico, que sempre há modos de questionar definições. Embora de modo ambivalente, situar a poesia no campo do

vivido, rompendo com a idéia de *mímesis* como ela se configurou desde o momento fundador platônico, produz o deslocamento dos critérios pelos quais se norteava a poesia até aquele momento, mesmo que isso, depois, não se sustente como outra definição de poesia. Isto é, se a poesia, em vez de ser encenação do vivido, se propõe a ser o próprio vivido, passa a ocupar outro lugar. Se esse *outro lugar* não se instaura sem conflitos, é importante descrever como ele se constrói.

2.

Por causa da inscrição num outro lugar, Cacaso foi, desde o início, um aglutinador de idéias, aquele responsável tanto por agrupar os mais jovens como por dar identidade ao que estava sendo feito em matéria de deslocamento de visão de poesia. Como afirmaram, ele era o teórico, aquele que *expli-cava*. Vem daí a idéia de poemão, relatada por Hollanda (2001, p. 261): "Cacaso na época dizia: 'Isto não é um movimento literário. É um *poemão*. É como se todos estivéssemos escrevendo o mesmo poema a 1000 mãos.'"

Assim, a entrega, espécie de engajamento a uma simulação da espontaneidade, ao mesmo tempo em que altera a constituição da poesia de Cacaso, põe em discussão sucessivamente a própria linguagem da poesia, desdobrando de diversos modos a injunção de que a poesia está na corda bamba. O rompimento com a tradição imediatamente anterior ou mesmo com o que estava sendo produzido naquele momento – como a poesia concreta – se dá pela inscrição da sua poesia num campo próximo ao do desabafo, da piada, do bate-papo; essa proximidade com a trivialidade do cotidiano aponta o experimento com várias linguagens, e essa experimentação dá nova caracterização à palavra dita poética, que parecia envelhecida, institucionalizada e fechada tanto quanto o campo editorial. Na edição completa de seus livros de poemas, em 2002, intitulada *Lero-lero*, é possível ver que a cada novo livro as palavras são mais exatas à medida que o poeta passa a ser avarento em relação a elas. A redução abriga a vida veloz, a leitura ligeira do seu tempo.

Nem sempre nosso poeta se comportou assim: desde os títulos dos poemas de *A palavra cerzida*, seu primeiro livro, a

expressa influência vem do rigor formal de João Cabral de Melo Neto e de Murilo Mendes, e não da coloquialidade de Manuel Bandeira. Sonetos, madrigais, referências e dedicatórias a poetas como Drummond e Cecília Meireles, tudo faz crer que o poeta Cacaso quer inserir-se na linha evolutiva da poesia brasileira. Nenhum questionamento como os que são vistos nos livros posteriores, seja na forma ou no conteúdo, indica que está em jogo a busca de uma nova inscrição no panorama poético brasileiro. Logo isso será alterado, e pelo recurso simples do corte como o que se dará em "Fábula", um dos poemas do livro:

Minha pátria é minha infância.
Por isso vivo no exílio.

Talvez o barco contasse
deste percurso no tempo.
De como seria o escafandro
isento de tal mergulho.
Minha pátria é sob a pele:
Cargueiro no mar de névoa.
Antigamente os conflitos
não aspiravam a ser.

De como fiquei trancado
na torre em que era dono.
E a certeza como faca
engolindo a própria lâmina.

De como se libertaram
os mitos presos na forca,
E o exato espanto vindo da terra,
dos gestos do imperador.

A atualização que Cacaso faz da *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, texto já muitas vezes revisitado pela poesia brasileira, aponta a filiação a formas e temas tradicionais. As imagens do poema reforçam esse caráter, o que não quer dizer que na elaboração poética não houvesse elementos próprios, mas, sim, que esse espaço *próprio* não estava sendo construído mediante uma sobrelevação da tradição. A proximidade com outros credos poéticos, como, por exemplo, o simbolista ("De como fiquei trancado/ na torre em que era dono"), o parnasiano ("E a certe-

za como faca/ engolindo a própria lâmina”) e o modernista (“De como se libertaram/ os mitos presos na força”), reforça a força do exemplo como motor para a sua poesia. Recompõe-se a cena de leitura na composição da sua escrita.

O seu lugar está assinalado quando situa a pátria no tempo mítico da infância, diferentemente do poema de Gonçalves Dias, o que expõe a inadequação ao presente do sujeito lírico, que é reconduzido a um tempo – antigamente – em que “os conflitos não aspiravam a ser”. O termo exílio passa a derivar não apenas o sentimento de estrangeiridade comum a quem está longe da sua terra, mas também a estranheza que habita em cada um, *sob a pele*. Preso às lembranças, num procedimento escapista romântico, o estado de exílio é mantido.

Nada mais revelador do que o reaparecimento desse poema no livro *Na corda bamba*, de 1978. Neste, a estética do fragmento dá forma aos novos ideais “marginais”. Desde o uso, na epígrafe, da frase de El Rei Dom Manuel, a técnica do corte é anunciada: “Só pra ficar nu preciso de sete alfaia-tes”. A formalidade poética cede espaço a um poema ligeiro, concentrado em um ou dois versos. Sai de cena o jogo discursivo de “Fábula” para a síntese prosaica de “Lar doce lar”, novo título do poema: “Minha pátria é minha infância:/ Por isso vivo no exílio”.

Cacaso reescreve sua obra cortando abruptamente o que considera supérfluo, palavroso, excessivo. A escolha por uma linguagem reduzida ao mínimo advém de uma “responsabilidade da escrita” que tem como uma das faces a retirada de qualquer obstáculo à recepção. Roland Barthes (2000a, p. 15), num texto que tem o sugestivo título de *Que é a escrita?*, afirma que “Não é dado ao escritor escolher a sua escrita numa espécie de arsenal atemporal das formas literárias. É sob a pressão da História e da Tradição que se estabelecem as escritas possíveis de dado escritor”. Fazer uma escolha implica distanciar-se de outras; acolher uma dentre tantas é marcar a escrita com a sua assinatura, dar um caráter próprio àquilo que está exposto junto a outras marcas, a outras assinaturas, e é o que faz Cacaso. Faz isso optando por distanciar-se do padrão literário, neutralizando qualquer essência do literário. Para tanto, aponta para o que há de transitório e fugaz nas relações humanas. É a vez da conversa:

PAPO FURADO [para Nilo de Oliveira]

O transcendental se dissolvendo no
Efêmero

No Aurélio, efêmero, além dos costumeiros, aponta para significados sugestivos: "3. Diz-se da flor que fenece no próprio dia em que se abre. 5. Insetos de vida curta, donde o nome, e que servem de alimento a pequenos peixes. Certas espécies vivem horas, apenas, e não se alimentam na fase adulta". Ora, um projeto estético que tende a dissolver o "muito elevado; superior, sublime, excelso" (cf. transcendental no Aurélio) em uma flor ou inseto que dura pouco marca um abrupto rompimento com as leis do texto literário, pois este guarda na própria essência o sentido de durável. O que há de espontâneo no papo furado ganha novos matizes, que são resultado de um posicionamento estético claramente especificado tanto em seus textos de crítica como em seus livros de poesia.

A casualidade, o referencial, a contenção poética são recolocados na "ordem do dia". Por outro lado, num jogo dialético, também são assinaladas as contradições geradas por esse modo de fazer poético. O extremo do verso único pode vir, por exemplo, acompanhado por uma questão metalingüística que coloca em jogo as proposições dessa poesia ("PASSOU UM VERSINHO voando? Ou foi uma gaivota?"). Aqui, há a perda da inocência que poderia estar enunciada no poema *Na corda bomba*. A forma persiste na sua miniaturização, mas o conteúdo afugenta o caráter afirmativo da intenção de unir vida e poesia. A proposta de transformar qualquer instantâneo em matéria de poesia é relativizada, deixando para o leitor, por meio dos pontos de interrogação, a decisão de escolher se aquilo é poesia ("Passou um versinho voando?") ou apenas mera pergunta (Ou foi uma gaivota?). A ironia contida nesse verso desestabiliza o próprio *modo de ser* marginal.

Desse modo, a desarticulação da palavra poética termina por apresentar-se, ao mesmo tempo como aproximação aos ideais modernistas do começo do século e negação aos projetos concretistas da década de 1950, tendo de parecer que não defendia coisa alguma, a não ser a alegria da

produção. Essa dualidade entre o ser e o parecer está presente em todo corpo poético de Cacaso, desnudando a desconfiança em relação a projetos totalizadores. Por isso, as mudanças não se configuram como regras pré-definidas, obrigadas a se perpetuarem.

Essa desconfiança advém de outra característica da poesia de Cacaso: o não-distanciamento da cultura livresca. Embora o escritor tenha feito parte de uma geração de escritores que virou as costas para a cultura letrada, seus poemas revelam um movimento contrário, o de questionar os valores livrescos não por que os desconhece, mas porque, (re)conhecendo-os, atentam para a necessidade de enxertar neles outros valores.

3.

Para comprovar esse fato, podemos retomar a mais substancial polêmica para a afirmação desta poesia, a que se deu entre a "forma" dos concretistas e o "conteúdo" dos poetas marginais, como se a negação da primeira reafirmasse o segundo. Essa polêmica está fundada, entre outras razões, no pêndulo invisível que sustenta a poesia brasileira. É o que Marcos Siscar, em texto ainda inédito, está chamando de cisma – espécie de sistema rígido que coloca em oposição poéticas distintas. Em 1974, no livro que Cacaso publica na coleção Frenesi, *Grupo Escolar*, logo no corpo do primeiro poema há, mais uma vez, uma espécie de manifesto: "Não quero meu poema apenas pedra/ nem seu avesso explicado/ nas mesas de operação". O campo semântico da palavra "pedra", no caso da poesia brasileira, nos remete imediatamente a Drummond e, também, às pedras do João Cabral, mas o embate estabelecido neste livro é com o rigor conceitual dos concretos, o que está explícito em poemas como "Estilos de época". Neste livro, as marcas tradicionais da poesia (poemas longos, em geral) ainda estão presentes, mas já estão a serviço das "lições" marginais:

Havia
os irmãos Concretos
H. e A. consangüíneos
e por afinidade D. P.,

um trio bem informado:
dado é a palavra dado
E foi assim que a poesia
deu lugar à tautologia
(e ao elogio à coisa dada)
em sutil lance de dados:
se o triângulo é concreto
já sabemos: tem 3 lados.

Nesse retângulo verticalizado, o verbo *haver* no passado, destacando-se sozinho no primeiro verso, dá-nos a idéia de que o fato "narrado" será datado, ocorrido num tempo longínquo. Está instaurado o tom de polêmica. O poema apropria-se da linguagem que não lhe pertence, que é a do outro, com o relativo uso dos recursos concretistas (parênteses, letras que indicam iniciais de nomes, numeral sem ser por extenso) e a alusão ao paideuma concretista para escarnecer os procedimentos dos concretos. O poema funciona como um espelho invertido, é aquilo que não quer ser, a sua negação.

Mostrar-se *como* seu contrário é aportar na ironia. Como já dito, a poesia de Cacaso é derivada da aproximação a um certo mundo e do distanciamento de outro. Esses movimentos são ressaltados, muitas vezes, pelo recurso da ironia – entendo esta como o movimento que a linguagem faz para negar alguma coisa quando nos dá a impressão de estar afirmando-a e também "a toda a forma de gozo frio e analítico, aos sarcasmos enunciados com um tom impassível e falsamente destacado" (SUHAMY, s/d, p. 142). Por excelência, essa última definição serve exemplarmente para iluminar poemas como "Política literária" e "Estilos de época". Neste, como já vimos, tomar-lhe a forma, realçar os significantes e sua iconicidade *à maneira dos concretos*, é negar essa forma por meio de uma linguagem que aparenta ser meramente explicativa. Essa ironia fica explícita quando sabemos que a sua poesia, em vez do formalismo, defende a "marca suja" da vida e simula uma grande voz reivindicatória como a maneira encontrada para combater um mundo que parece de todo insatisfatório. Daí a diferença abissal entre o poeta Cacaso e os concretos; uma questão de forma, mas também de valor.

Seria um equívoco relacionar toda a poesia de Cacaso a uma consciência teórica, pois seria o mesmo afirmá-la como uma poesia cerebral destituída das cores do mundo - o contrário do que ela é -, mas não é exagero acrescentar que poeta e crítico andam juntos no mesmo corpo do poema. Uma e outra atividade não se negam. Ler a sua poesia é estar lendo a crítica e vice-versa. Deriva daí o sentimento de *work in progress*, de transformações contínuas que vão, a cada novo livro, invalidando a credibilidade do estatuto hierárquico da literatura. Por outro lado, o tom reivindicatório de alguns poemas, à medida que simula uma marca de identidade que reuniria um grupo de poetas, restringe o campo de atuação do escritor. Pode ter sido essa percepção que fez com que, em 1975, Cacaso publicasse um livro diferente tanto dos que ele já havia publicado como, em matéria de assunto, distinto dos livros de seus amigos poetas: *Beijo na boca*.

4.

É em *Beijo na boca* que se pode discutir mais demoradamente a suposta espontaneidade que geria a escrita dos poemas, pois aqui há, no mínimo, um sujeito lírico que intermedia a inserção das coisas cotidianas. É a deusa da reminiscência quem comanda. Os poemas têm uma veia mais irônica, mais circunstancial, porém o tom polêmico que se conjugava com os textos críticos cede espaço a uma espécie de alheamento às coisas do mundo. Diversos poemas de amor dão o tom do lirismo, de modo que não há espontaneidade, mas, sim, a opção por uma linguagem próxima à prosaica, sem estar destituída de um ritmo intensamente marcado na colocação dos versos. As possibilidades do poema curto são experimentadas nas diversas acepções do discurso amoroso. De modo, talvez, mais contundente do que Manuel Bandeira, o tema do amor é dessacralizado, posto lado a lado das pequenezas cotidianas. É a forma de o sujeito lírico expor a sua individualidade, evocando um romantismo que marca o intervalo que o separa do mundo:

E COM VOCÊS A MODERNIDADE

Meu verso é profundamente romântico.

Choram cavaquinhos luazes se derramam e vai
Por aí a longa sombra de rumores e ciganos.
Ai que saudade que tenho de meus negros
verdes anos!

Afirmar a modernidade e declarar-se “profundamente romântico” é estar de todo fora-de-moda, especialmente numa época em que novas formas de relacionamento estavam sendo experimentadas e quase nenhum escritor do seu grupo poetizava o sentimento amoroso. Esse aspecto foi pouco percebido na obra de Cacaso, mas, de fato, a temática amorosa atravessa-a por completo. Pela solidão que denota, falar a linguagem do amor é ser falado por ela, ganhando assim um tom afirmativo: “Quando um discurso é dessa maneira levado por sua própria força à deriva do inatual, banido de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de uma *afirmação*” (BARTHES, 2000b, s/n). Precisamente porque na poesia de Cacaso não há somente um discorrer de experiências cotidianas, ela também é envolvida pelo dispositivo da memória como recurso para a criação:

PROBLEMAS DE NOMENCLATURA

Rememoro com resignado e fervoroso amor
A primeira namorada.

Mas o nome dela dançou.

Em geral, tem-se a idéia de que o poema curto dispensa a memória, tornando-a desnecessária. É nele que o registro rápido do acontecimento pode estar marcado pela espontaneidade. A própria forma facilita o registro imediato, concomitante à experiência, porém o sujeito lírico, nesse poema de três versos, evoca a rememoração como condição para falar do amor e, conseqüentemente, para que o poema seja escrito, invertendo a ordem de valores que liga o espontaneísmo ao verso curto. Em outras palavras, significa dizer que não há espontaneidade nem para dizer sobre o acontecimento, pois é preciso acionar a memória, nem para compor a forma do poema. A escolha das palavras, o modo de dispô-las nos versos, marca acentuadamente o ritmo, denotando um trabalho sobre a palavra, e não um dispor

aleatório de algo surgido espontaneamente. O uso reiterado dos sons de "r" e "m" comprovam isso. Assim, seria um equívoco afirmar que o poema curto seria mais fácil de ser composto.

O "problema" também não é só esquecer o nome do "resignado e fervoroso amor". Nomear esse sentimento poeticamente, naquele momento, também constituía um intervalo no discurso de filiação a um grupo. Entretanto, na voz do poema também não é possível tratar desse tema de forma derramada. Para Cacaso, o amor é, antes, uma afirmação do sentimento, do objeto em si, sem necessariamente fixar-se em um sujeito. Segundo ele, "A identidade está cindida; os valores (inclusive os 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" (Cacaso, 1997, p.91),. Para um sujeito partido, amores igualmente de passagem, ausentes, apesar do persistente desejo de presentificação: "Cartesiana // daquele amor que nunca tive tenho/ saudade ou esperança?". Esse amor "desencantado" ajusta-se adequadamente à forma dos micropoemas, que se tornam fragmentos de um lirismo contido e indeciso entre a memória e o esquecimento. A imagem da mulher não é nomeada, podendo ser todas que passaram ou passarão pela vida do sujeito lírico. É o tema da instantaneidade, mas mediado pela lembrança. A ausência acarreta uma busca sem descanso, numa escolha sempre deixada para depois: "Penso em meu amor. Qual deles?" Ou então: "Muitas mulheres na minha vida. / Eu é que sei o quanto dói".

Doar um lugar para o amor é, pois, negar o exterior, é caminhar por uma zona fronteiriça em que a presença desse sentimento anula outras paisagens. Retornamos àquele sentimento de estrangeiridade, em que o estar no mundo se realiza pela atopia, o não-lugar. Não há sinais de urbanidade nos versos românticos de Cacaso, e mesmo nos não-românticos. É uma poética avessa ao progresso, às conquistas tecnológicas; a sua modernidade deriva de outras formas de representação. Ao contrário de Mário de Andrade que, em *Paulicéia Desvairada*, reafirma o moderno ligado à técnica pelo uso de palavras como "automóveis, cinema, asfalto", Cacaso silencia; nada diz sobre isso. A cidade, os fatos, as polêmicas desaparecem, deixando apenas as várias faces de múltiplos amores. Vê-se uma desterritorialidade,

como se a perplexidade do presente não pudesse ser descrita e a saída fosse voltar-se para o mais cantado dos sentimentos: "HAPPY END // O meu amor e eu/ Nascemos um para o outro/ Agora só falta quem nos apresente". Em vez do olhar sobre as imagens da grande cidade, ao que acontece em volta, é o cotidiano das lembranças que compõe os miniversos. Mesmo quando o mar aparece em Cacaso, não é o mar do Rio de Janeiro, local onde vivia, mas o mar de mineiro, como indica o título do seu último livro. É o mar da imaginação. Há, pois, uma hesitação entre o acolhimento à imediaticidade e a fuga desta.

Em *Segunda classe*, também de 1975, feito em parceria com Luis Olavo Fontes, livro de viagem no qual compartilham anotações das paisagens e passagens que encontraram pelo caminho, também se desdobra o tema da memória pelo retorno à infância, colaborando para a idéia de desenraizamento. É ele mesmo quem nos diz: "O poema nasce perdido/ na infância", tema de Bandeira por excelência.

Percebe-se o quanto é difícil, na sua poética, separar o real da reelaboração desse real pelas palavras. Há uma intermediação constituída pela própria imagem de Cacaso: o que há são entreatos, aquilo que não é mais representação (no sentido teatral), mas tampouco é factual. Como disse Roberto Schwarz, ele mesmo era uma personagem com sua bolsa a tiracolo, seus óculos de aro redondo, cabelos longos numa cara que permaneceu de menino. Era um matuto, como disseram alguns. Um matuto com saudade de casa, não a real, mas aquela que povoa nossas lembranças e nos constitui como sujeitos com passado:

IDADE DE OURO

Chiquinho encontrava no fundo da memória
uma vaca
Eva um pássaro
e ambos ainda se lembravam de um
caboclo que deambulava pelo bosque
do idílio.

Um poeta que, embora empenhado em negar o academicismo, faz uso de uma forma tradicional da poesia, nomeando-a (idílio), arrisca-se a ver sua escolha corrompida – e é todo esse risco que percorre *Mar de mineiro*, seu último

livro. Tentar transformar o sublime no efêmero é, inclusive, não permanecer neste por muito tempo, sob a pena de repetir-se. É preciso, pois, dar a Cacaso o direito de deslocar-se, pois foi desse modo que ele experimentou várias linguagens. Não poderia haver, e não há, na poesia de Cacaso meros recortes de situações cotidianas, mas uma inscrição, por vezes incisiva, por vezes suspensa, em outro campo da linguagem. Esse campo, não totalmente especificado, altera e deforma a visão poética, fazendo da "degeneração" não um fim em si mesma, mas um meio para pôr em suspensão os critérios que norteiam certos valores literários. Como sabemos, a recusa da poesia contemporânea em se deter sobre grandes temas, tratando do efêmero, de assuntos comuns ao dia-a-dia, encontra suas referências em poetas como ele, o que marca a atualidade da sua poesia.

** Este texto tem a contribuição valiosa das indicações de leitura feitas por Marcos Siscar e Rubens Vaz Cavalcante (Binho).*

MAGALHÃES, M. C. M. S. Cacaso is not quite a case of casualty. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 117 - 150, 2005.

- *ABSTRACT: Through the reading of Lero-lero, a collection of Cacaso's poetical work, this article questions the supposition that marginal poetry has no literary value as it was created through spontaneous expression of day-to-day facts, overlooking poetical elaboration. On the contrary, Cacaso's poems point towards the construction of a simulacrum of spontaneity sustained not by a formal unconcern, but by a refined language, thereby placing the so-called literary values on a tightrope. Therefore we shall examine what this might mean and its effects.*
- *KEYWORDS: Cacaso, marginal poetry, simulacrum of spontaneity.*

Referências

- ANDRADE, M. de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- ANDRADE, O. de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 1990.
- BANDEIRA, M. *Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BARTHES, R. *O grau zero da escrita*. Trad. M. Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000a.
- _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. H. dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2000b.
- BRITO, A. C. F. de (Cacaso). *Não quero prosa*. Org. e sel. de Vilma Áreas. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- _____. *Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HOLLANDA. H. B. de (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- PEREIRA, C. A. M. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- SIMON, I. M. & DANTAS, V. *Poesia ruim, sociedade pior*. In: *Novos Estudos (CEBRAP)* n. 12, julho 1985.
- SIMON, I. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954 - 1969). In: PIZARRO, (Org.). *América latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial, 1995, v. 3, p. 335 - 363.
- SUHAMY, H. *As figuras de estilo*. Portugal: Rés Editora, s/d.