

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CURSO DE LETRAS**

**ALEXANDER RODRIGUES DO AMARAL**

**REAPRENDER, DISSIMULAR, SUBVERTER:  
A TRAJETÓRIA POÉTICA DE CACASO**

**RIO DE JANEIRO  
2018**

**ALEXANDER RODRIGUES DO AMARAL**

**REAPRENDER, DISSIMULAR, SUBVERTER:  
A TRAJETÓRIA POÉTICA DE CACASO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras à Escola de Letras do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Masé Lemos

**RIO DE JANEIRO  
2018**

*A Cibeli, pois sem ela eu não teria forças.*

Minha gratidão a vocês que estiveram comigo.

À minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Masé Lemos, por todas as vezes que me apoiou, me incentivou, me compreendeu nos meus percalços e por todo conhecimento que compartilhou comigo.

Ao Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Marcelo dos Santos por ter aceitado compor a banca examinadora e pela sua constante serenidade. A todos os professores da Escola de Letras pela formação inovadora e que nos faz questionar mais. Ao sensacional William Garcia, pela parceria e apoio em todas as horas.

Aos grandes amigos que fiz nesse recomeço. André Franco, pelo companheirismo sempre inabalável. Vanessa Ribeiro, pelos abraços somente imaginados. Gui Conde, pelo brilhantismo magnético. O que a mureta uniu, a formatura não separa!

Aos amigos do primeiro começo, lá naquela distância que pouco importa. Marlo, pelos debates e potocas intermináveis. James, pelas velhas piadas na Casa Verde. Renato e Sandra, pelo fôlego cúmplice naqueles tempos asfíxiantes.

À minha mãe Sueli, por ter tornado tudo isso possível. Sem seu amor, nada disso existiria.

À minha amada Cibeli, pelo apoio incondicional, pela confiança e dedicação, pelas cobranças e pela paciência comigo. Te amo bem muito!

*Como conviver agora com  
Os golpes? Militar?*

CACASO

## RESUMO

A trajetória poética de Cacaso é marcada por um cenário sociopolítico traumático e por uma condição de marginalidade imposta pelo mercado editorial de sua época. O presente trabalho parte da descrição desse contexto, com base nas pesquisas de Carlos Alberto Messeder Pereira e Heloisa Buarque de Hollanda, para descrever o trajeto percorrido por esse poeta ao longo de seis livros de poesia publicados, baseando-se na análise de poemas selecionados e nas leituras da fortuna crítica disponível. Os resultados encontrados apontam que Cacaso partiu de um diálogo direto com a tradição modernista brasileira que não se pautou pela subordinação incondicional, mas por um processo de reaprendizado que o guiou para uma aproximação politizada com o seu cotidiano. A partir desse contato turbulento, o artista desenvolveu a estratégia de dissimular sentidos e subverter modelos, colocando em xeque os paradigmas estéticos tradicionais valorizados pela crítica literária àquela época. Dessa forma, Cacaso ganhou destaque no cenário literário, mesmo se colocando à margem do mercado, rompendo a aura mítica do objeto artístico e aproximando o artista dos processos de produção e de seu público leitor.

**Palavras-Chave:** Cacaso, poesia marginal, trajetória.

## ABSTRACT

Cacaso's poetic trajectory is marked by a traumatic sociopolitical scenario and by a condition of marginality imposed by the publishing market of his time. The present work starts from the description of this context, based on the researches developed by Carlos Alberto Messeder Pereira and Heloisa Buarque de Hollanda, to describe the path traveled by this poet over six published poetry books, and on the analysis of selected poems and readings of the critical fortune available. The results show that Cacaso started from a direct dialogue with the Brazilian modernist tradition that was not guided by unconditional subordination, but by a process of relearning that guided him to a politicized approach to his daily life. From this turbulent contact, the artist developed the strategy of disguising senses and subverting models, putting in check the traditional aesthetic paradigms valued by literary criticism at that time. In this way, Cacaso gained prominence in the literary scenario, though marginalized from the market, breaking the mythical aura of the artistic object and bringing the artist closer to the production processes and his readership.

**Keywords:** Cacaso, marginal poetry, trajectory.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ilustração de Oswald de Andrade .....	46
Figura 2 – Desenho de Pedro Landim .....	47

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>2 DE UM CONTEXTO MARGINALIZANTE</b> .....	11
<b>3 A UMA POESIA MARGINALIZADA</b> .....	22
3.1 REAPRENDER .....	26
3.2 DISSIMULAR .....	37
3.3 SUBVERTER .....	46
<b>4 CONCLUSÃO</b> .....	53
<b>5 REFERÊNCIAS</b> .....	54

## 1. INTRODUÇÃO

Em meio ao cenário sociopolítico turbulento do Brasil das décadas de 1960 e 1970, um grupo de poetas ganhou destaque pela ousadia de marcar resistência às imposições de um mercado editorial extremamente conservador. Mesmo rotulados de “marginais”, esses artistas conseguiram se organizar em coletivos que se autofinanciaram, assumindo toda a cadeia produtiva que envolve a edição de um livro de poemas. Dentre esses poetas que circulavam pelas rodas boêmias e intelectuais do Rio de Janeiro, sobressaía a figura de Antonio Carlos de Brito, mais conhecido como Cacaso, um jovem professor de teoria literária, cuja trajetória como poeta e letrista de música popular o alçou à condição de referência para poetas mais jovens e parceiros de composição.

Ainda que curto, o trajeto de Cacaso como poeta é marcante, pois joga luz sobre um momento histórico carregado de opressão e ainda muito obscuro da história do Brasil. Por meio da descrição desse contexto, apoiada pelos renomados trabalhos de pesquisa de Carlos Alberto Messeder Pereira (*Retrato de época – Poesia marginal anos 70*) e de Heloisa Buarque de Hollanda (*Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*), pretendemos descrever como Cacaso e seus colegas de geração foram marginalizados pelo poder daqueles que detinham os meios de produção editorial àquela época. Fica evidenciado que as estratégias adotadas para escapar dessa repressão tornaram-se não apenas marcas registradas do trabalho poético desses artistas, mas também lhes serviram como norte a ser seguido.

Partindo desse pressuposto de marginalidade editorial, a análise do percurso de Cacaso, pautada na perspectiva da pesquisa realizada por Débora Racy Soares (*Dor, sombra, lucidez: Leitura de Beijo na Boca iluminada pela trajetória poética de Cacaso e pelo ethos de sua geração*), na leitura de poemas dos seis livros de poemas inéditos publicados em vida por Cacaso e nas leituras desses livros pela fortuna crítica disponível, evidencia que o poeta mineiro passou por uma experiência de reaprendizado das formas como lidar com a tradição modernista. Além disso, em movimento contínuo, esse reaprendizado o guiou à dissimulação da sua própria presença nos poemas e, conseqüentemente, à subversão do seu próprio objeto.

Isso demonstra que sua poesia não se limitou a meramente repetir o desbunde típico dos movimentos de contracultura, mas estabeleceu rico diálogo com a tradição modernista, firmando uma aproximação politizada com a realidade em que se insere o poeta. Portanto, trata-se de uma poesia que não se lê sozinha, mas em constante embate com outros poetas,

com outras formas de expressão artística e com os modos de experienciar a vivência cotidiana. Por meio da ironia, da dissimulação de sentidos e da subversão de modelos, sua obra colocou em xeque os lugares-comuns da poesia e da própria crítica literária.

## 2. DE UM CONTEXTO MARGINALIZANTE

O cenário político e cultural no qual se insere a produção poética de Cacaso está marcado pela ambiguidade. Se por um lado o golpe militar de 1964 derrubou o governo populista de João Goulart e instituiu uma ditadura pautada no conservadorismo e na repressão a ideais políticos de esquerda, de outro vemos a atuação de diferentes expressões de resistência a esse totalitarismo que se pautaram sobretudo na valorização das liberdades individuais e na recusa de toda e qualquer tentativa de padronização do comportamento. O resultado produzido ao longo da década de 1970 foi a intensificação dos embates políticos nas mais diversas expressões artísticas, bem como uma redefinição da atuação da crítica literária.

Essa agitação iniciou-se antes mesmo da ascensão dos militares ao poder. O Centro Popular de Cultura – CPC, fundado em 1961 no Rio de Janeiro, surgiu como relevante estratégia dos movimentos revolucionários de esquerda que almejavam a tomada do poder e viam nas artes uma ferramenta útil de emancipação popular. Nesse sentido, o CPC vislumbrava o poder da arte na luta contra o ascendente projeto capitalista de modernização do país e a sua relação direta com o embrutecimento dos laços de dependência que amarravam a sociedade brasileira às economias mais fortes do eixo EUA-Europa.

Em contrapartida, a estética cepecista apresentava algumas contradições próprias. O Manifesto do CPC (1962), de autoria de Carlos Estevam Martins, pregava que “fora da arte política, não há arte popular” (*apud* HOLLANDA, 2004, p.150), que a arte revolucionária seria aquela capaz de restituir o poder à classe trabalhadora e que o artista deveria adotar uma atitude que lhe integrasse ao povo. Diante do que postula esse manifesto, Heloisa Buarque de Hollanda (2004) evidencia que a concepção cepecista de arte dá a entender um lugar para o intelectual inicialmente apartado do povo, um lugar ao lado e até mesmo pedagógico. A necessidade de se inserir nessa massa pseudo-homogênea faz com que esse artista, usualmente oriundo das classes mais ricas e letradas da sociedade, passe a simular a sintaxe do seu público almejado – as classes operárias – numa tentativa de romper as barreiras que separam as classes sociais. Na realidade, o mimetismo artificial desse intelectual acaba por evidenciar e fortalecer ainda mais a desproporcionalidade dessa separação.

O que sobressai, portanto, dessa relação é um tratamento antidialético que reforça estereótipos amplamente enraizados, desprezando as individualidades em detrimento de

aspectos coletivos. O autoproclamado caráter revolucionário das obras cepecistas esvaiu-se no uso de técnicas já consagradas e na crença em um mítico poder salvador da palavra poética. Ao invés disso, como afirma Walter Benjamin (1987, p.120-137), essa atitude deveria ser substituída por uma atuação de fato revolucionária que situe o objeto artístico em um contexto social vivo e em que o autor não se coloque em posição apenas de um intelectual ideologicamente convicto de suas ações, mas também que promova a alteração desse cenário de produção ao convocar o público para assumir também a posição de produtor.

Ainda assim, a produção do CPC teve o mérito de mobilizar um público muito expressivo, sobretudo entre o movimento estudantil. No momento imediatamente após o golpe que colocou os militares no poder, a juventude universitária configurou-se como principal instância articuladora e reformuladora dos ideais da esquerda populista. Isso se deve ao fato de, nos primeiros anos do regime, a repressão militar ter como alvos majoritários lideranças que atuavam entre as classes mais populares, como camponeses e operários. Assim, enquanto no campo e nas fábricas qualquer atividade de esquerda era violentamente reprimida, a produção cultural e acadêmica seguia livre inclusive para atingir os meios de comunicação de massa.

Em meio a essa efervescência, surgiu uma nova perspectiva cuja essência se pautava na crise estabelecida pelas contradições que envolveram a arte engajada do pensamento de esquerda populista, o apego à modernidade da arte de vanguarda concreta (incluindo suas variações) e o acirramento da repressão política e do conservadorismo de costumes que culminaram com o golpe militar-empresarial de 1964. O surgimento do tropicalismo ocorreu sob forte influência da chamada contracultura, já consolidada na Europa e nos EUA, e representou a expressão da desconfiança dos artistas brasileiros mais jovens a respeito dos discursos vigentes no país sobre cultura, comportamento, política e artes em geral. Octavio Paz, já no final da década de 1970, afirmou que essa “rebelião da juventude” tem uma relevância ainda maior do que aquilo que se convencionou chamar de revolução, pois essas insurgências afetariam mais do que apenas um sistema político, formulando uma intensa crítica às estruturas da civilização ocidental que se baseiam na ideia burguesa de progresso como uma perspectiva utópica de um futuro sempre melhor que o presente (PAZ *apud* PEREIRA, 1981, p.112). Dessa forma, Paz aponta que a juventude deixou de lado os ideais romantizados de futuro para se interessar pela corporeidade do tempo presente. A certeza do aqui e agora se torna o novo valor

fundamental de existência, em detrimento de qualquer imprecisão sobre o futuro, e põe ênfase nos corpos, aquilo que é possível de ver e tocar.

Não à toa, a transição entre as décadas de 1960 e 1970 no Brasil foi marcada pelo “susto tropicalista” (HOLLANDA, 2004, p.61) que questionou o pensamento político de esquerda populista e buscou a subversão de costumes e valores da sociedade conservadora. Pregava-se a liberdade total dos corpos e enfatizavam-se as individualidades. Além disso, rejeitava-se toda e qualquer forma de rotulagem ou tentativa de padronização. Buscava-se dessa maneira uma revolução de corpos e de comportamentos, os quais não precisariam se adequar a nenhum modelo vigente, capaz de promover a valorização de concepções outras de vida e de trabalho que compreendessem o presente como o lugar de comunhão, na concepção mais carnal e erótica da palavra, e de celebração da vida como um ritual festivo e não apenas como trabalho visando ao acúmulo de capital. Estes eram os preceitos do que se consagrou chamar de “desbunde”<sup>1</sup>, o grito contrário a todas as caretices possíveis, sejam elas de cunho político, comportamental ou até mesmo estéticos.

Num primeiro momento, a incorporação desses valores aos costumes dessa juventude não provocou uma reação severa do regime ditatorial. Os militares que ascenderam ao poder preocupavam-se de fato com os movimentos políticos marxistas que tentavam levar o ideário de esquerda aos trabalhadores do campo e à classe operária. Isso permitiu que intelectuais e movimentos estudantis construíssem um espaço de circulação propício inicialmente à chamada arte revolucionária engajada e, num momento posterior, à produção tropicalista, que se beneficiou de um mercado consumidor bem estabelecido para a divulgação de seus trabalhos. Apesar da adesão dos artistas tropicalistas a tudo que dizia respeito à contracultura, incluindo o uso indiscriminado de drogas e a liberdade sexual, as produções desse grupo começaram a atrair um público bastante significativo. Mais do que pela quantidade de pessoas que compareciam aos *happenings*, esse público chamou a atenção dos meios de comunicação da época, devido ao seu perfil socioeconômico. Como aponta Messeder Pereira, tratava-se majoritariamente de uma

---

<sup>1</sup> Segundo Carlos Alberto Messeder Pereira, o desbunde representava para esses produtores uma “desrepressão, (...) sacar que conviver não precisa ser só dentro de um esquema”. Configurava um estilo de vida e uma visão de mundo baseados no hedonismo, na ludicidade, na erotização das relações sociais, nas “viagens” (muitas vezes proporcionadas pelas drogas) em busca do prazer e do autoconhecimento, que redimensionou as formas tradicionais de apreender a realidade e de enxergar o indivíduo e suas experiências (PEREIRA, 1981, p. 88-89).

espécie de aristocracia intelectual de grandes cidades como o Rio de Janeiro, em geral estudantes ou professores universitários oriundos das classes média e alta, acostumados a circular entre os meios artísticos, intelectuais e boêmios da metrópole (1981, p. 36-37). Era, portanto, um grupo de alto potencial de consumo, fator que abriu as portas de emissoras de rádio e televisão, bem como de jornais e revistas de grande circulação nacional. Com o interesse da grande mídia, os eventos tropicalistas ganharam amplitude e projetaram as carreiras de artistas hoje consagrados da música popular brasileira, entretanto a produção que circulava ao redor deles não se limitava à música. Outras formas de expressão como teatro, cinema e literatura pegavam carona na onda da Tropicália.

Apesar desse *boom* midiático, Cacaso dizia que nessa época “a poesia não estava dando pé” (ALVIM, 1982, p. 4). Tal posicionamento se deveria ao fato de as produções se distanciarem cada vez mais do seu público leitor, reflexo do maior rigor formal proposto pelas vanguardas, sobretudo a concretista, que buscava o encerramento do poema na sua própria estrutura. Mesmo após o “salto participante” (HOLLANDA, 2004, p. 46) promovido pelos poetas concretos após 1961, essa produção continuava apartada da cultura local e conseqüentemente da vida cotidiana, salvo pelo notório engajamento político dessas obras. Ao invés da porosidade do cotidiano, a poesia concreta primava pela precisão arquitetada da modernidade desenvolvimentista, utopia que se revelou numa armadilha que reforçava ainda mais a relação de dependência entre as culturas periféricas, como a brasileira, em relação àquelas consideradas centrais, tais como a europeia e a estadunidense. Por outro lado, esse contexto se mostrou propício para o embate de ideias divergentes e contrapôs o pensamento de autores até então inéditos por aqui (como por exemplo Ezra Pound, Stéphane Mallarmé e E. E. Cummings) ao dos críticos e artistas locais que ganhavam cada vez mais espaço nos meios de comunicação. Cacaso já se dava conta de que o momento era da tal esquerda festiva que, de sua maneira, expressava oposição ao regime militar e ao conservadorismo da sociedade da época. O tom de festa, aliado ao uso de linguagens artísticas como a música, o cinema e o teatro, permitia ao artista ritualizar com o seu público, mobilizando-o com mais eficiência que a literatura para debates essencialmente literários, como por exemplo a discussão sobre a crise da palavra poética que se quer também política, tema presente em *Terra em transe*, de Glauber Rocha. A mesma estratégia é utilizada pelos jovens compositores da música popular brasileira, como Chico Buarque e Caetano Veloso, cujas obras apresentavam

elementos típicos da poesia, como por exemplo o fragmento e a alegoria, acrescentando assim um caráter culto às canções, sem deixar de lado as críticas à tradição populista dos seus antecessores e também aos censores militares cada vez mais rigorosos (HOLLANDA, 2004, p. 39-42).

As alegorias fragmentadas, entoadas em coro pelas multidões de jovens espectadores dos festivais de música, definiam o tom central da arte tropicalista que se negava a aderir aos projetos de tomada de poder e às verdades absolutas das correntes ortodoxas marxistas, mas que também criticava duramente a repressão às liberdades individuais e os projetos desenvolvimentistas baseados nas ideias de modernidade e progresso. Elas refletiam uma forte desconfiança diante de qualquer tentativa de impor algum tipo de padrão, seja estético ou comportamental, e apontavam para a consolidação de uma crise da sociedade moderna da qual não havia perspectiva de escapatória. Serviam bem, portanto, à denúncia da absurda construção teórica de um país do futuro que falhou grotescamente em superar suas raízes arcaicas e findou encurralado nas ilusões românticas de desenvolvimento fomentadas pelo capitalismo. Sem alimentar esperanças de superação dessa crise, o tropicalismo se apegou ao momento presente, ao aqui e agora que hiperdimensionava as liberdades individuais e as subjetividades. Tudo isso somado, direcionou o movimento a uma latente incerteza sobre o futuro e a descrições um tanto grotescas e contraditórias da realidade, algo que deveria ser transcendido, subvertido para outra perspectiva fora da racionalidade institucionalizada. Por isso, as temáticas deixam de privilegiar questões do ideário político marxista, como as noções de povo, proletariado e revolução, passando a enfatizar problemáticas do cotidiano, do corpo, das sexualidades, do uso de entorpecentes, de uma “nova sensibilidade” (SALOMÃO, J. *apud* HOLLANDA, 2004, p. 83) coletiva e radical que convidava à viagem anárquica e ao desbunde.

O engajamento desses artistas se dava em torno de uma ruptura drástica com tudo aquilo que estivesse já estabelecido. Naturalmente, essa recusa aos padrões institucionalizados provocou de início uma forte resistência por parte da crítica especializada da época. Recaiã sobre alguns deles rótulos pejorativos como “pobreza cultural, vazio cultural, desorientação, desorganização, falta de informação [...] ausência de um espírito crítico [...] alienação” (PEREIRA, 1981, p. 31), entretanto análises despidas de qualquer viés moralista constatam que essa produção artística era justamente o oposto disso. A oposição travada por essa geração e a que a antecedeu fomentou um debate muito proveitoso que perpassou questões como, por exemplo, a relação entre arte e sociedade, o processo de

produção poética, a relação entre o artista e seu público e as próprias concepções de arte, artista e obra. Discussões tão complexas assim não poderiam ser ignoradas por conta da escolha de temas tidos como banais. Tais escolhas vinculam-se ao cotidiano desses artistas e destacam uma nova perspectiva sobre a vida que, pouco a pouco, foi ganhando espaço nos meios intelectuais. Ao contrário do que os críticos apontavam, o papel dessas obras não era alienante, mas sim de uma enorme potência questionadora que gerava tensão, resistência e, conseqüentemente, transformações nas estruturas do pensamento crítico em voga e dos padrões de comportamento social.

A partir desse embate de gerações, surgiu a chamada “poesia marginal” como um elemento aglutinador capaz de unificar, mesmo que esquematicamente, duas correntes de intelectuais. De um lado, pessoas que viveram intensamente a década de 1960 e já produziam poesia nesse período de maneira deslocada do engajamento cepecista e das vanguardas concretistas; de outro, um grupo de ingressantes nessa vivência cultural, seja em termos acadêmicos, sociais ou literários, que ganham papel mais relevante (e a própria consciência desse papel) a partir do endurecimento da ditadura pós AI-5. Esse grupo denominado “marginal” obteve sucesso em constituir um mundo artístico, formado por público consumidor, produtores, crítica e divulgadores, do qual emana a materialidade do fenômeno e o rótulo “poesia marginal” (PEREIRA, 1981, p. 34-40). Eram, entretanto, artistas de um círculo específico denominado “roda intelectual-artística-boêmia do Rio de Janeiro”, cujo espírito era fundamentalmente anti-aristocrático, apesar de muitos componentes pertencerem a camadas aristocráticas da sociedade. Muitas dessas pessoas, inclusive, exerciam papel de autolegitimadores, devido à sua posição no campo intelectual em questão (VELHO *apud* PEREIRA, 1981, p. 105).

A ideia de marginalidade originou-se em termos da produção e distribuição adotadas por esses artistas, uma vez que os livros se colocavam à margem das editoras consagradas. Ao invés dos aparatos modernos das grandes empresas do mercado literário, os poetas dessa geração marginal se valiam de mimeógrafos para produzir cópias que seriam vendidas de mão em mão pelos próprios autores ou amigos próximos. Os locais escolhidos para divulgação e venda dos livros eram bares, restaurantes, cinemas, teatros, casas de show, livrarias ou qualquer outro local que inspirasse afinidade ideológica com os escritores. Em artigo escrito em parceria com Heloisa Buarque de Hollanda e publicado originalmente na revista *Argumento*, Cacao reafirmava essa marginalidade do ponto de vista editorial como algo provocado pela crescente capitalização do mercado livreiro no

Brasil que gerou um “fechamento sistemático das possibilidades de publicação e distribuição” (CACASO & HOLLANDA, 1974, p.1-3). Em contrapartida, a organização desses autores em um circuito de publicação alternativo representou uma revolução na cena literária brasileira, promovendo um surto poético ativado pela liberdade criativa que as grandes editoras não estimulavam.

Dois anos após a publicação desse artigo, o próprio Cacaso reconheceu em depoimento à revista *Argumento* que haveria controvérsia acerca do termo “marginalidade”, sobretudo quando se trata de poesia. O termo seria usualmente utilizado para expressar essa restrição editorial que obrigava os produtores a editar e distribuir suas obras por meios próprios. O resultado dessa marginalização seria o surgimento de um circuito paralelo cujas características, à época, ainda estavam em processo de definição. Ainda segundo Cacaso, para compreender melhor do que se tratava essa literatura que buscava sobreviver apesar da marginalidade seria

conveniente aprofundar o que significou pra vida cultural brasileira o período posterior a 68/69, os novos condicionamentos, por aí, a pacificação e desorganização do movimento estudantil, o controle das informações, a despolitização gradativa e segura das paixões e das ambições, as novas formas de rebeldia que nasceram, que se manifestaram e se manifestam no plano da cultura, em especial da cultura literária. Quando uso a palavra marginal geralmente estou me referindo a esse tipo de literatura (*apud* PEREIRA, 1981, p. 45).

O poeta mineiro sinalizava, portanto, que aquele termo que rotulava a sua produção e a de vários outros poetas inseridos naquela cena não se restringia apenas a uma existência à margem do mercado editorial. A inegável marginalidade em relação a materiais e instituições chegou a ser vista pelos críticos e produtores como uma mera condição a ser superada pelo poeta. Entretanto, foi ela que trouxe o caráter de novidade aos pequenos grupos de artistas que se juntavam, como se fizessem parte de cooperativas, organizando-se com o intuito de subverter as limitações impostas pelo mercado. Essa ruptura abriu caminho para a ampliação da gama de temas a serem tratados nos poemas, possibilitando que os poetas trabalhassem com temas mais jocosos, sórdidos e até mesmo escatológicos ou pornográficos<sup>2</sup>. A parcela mais conservadora e moralista da crítica literária da época

---

<sup>2</sup> De acordo com Silviano Santiago, esta seria uma espécie de sensibilidade nova, típica dos jovens poetas que publicavam seus livros no início da década de 1970, a qual mobilizaria a poesia de volta a temas mundanos e a uma dicção coloquial (1978, p. 179-189).

tratou logo de se levantar contra essa guinada marginal. As análises em geral se pautavam no cânone da época e utilizavam cruelmente termos pejorativos como “lixeratura”, “miserabilidade”, “viagem egolátrica” ou “desliteralização” para definir a poesia dos jovens desbundados que só tinham culpa de não se parecerem com João Cabral (MEDEIROS *apud* SANTOS JR., 2014, p. 220).

De fato, a ruptura com as grandes editoras deixou uma porta aberta para novos temas a serem abordados, mas a novidade dessa geração foi além disso. A marginalidade propiciou que a liberdade criativa extrapolasse os próprios limites da composição do poema e engendrou-se a questões com as quais os poetas usualmente preferiam não se preocupar, tais como a editoração, a distribuição e a produção gráfica de seus livros. O procedimento de criação artística passou a entrelaçar-se com a manufatura do objeto livro propriamente dito, permitindo que o poeta assumisse todas as etapas da produção. Dessa forma, debates acerca do que é o artista, do que é a obra artística e de como esse artista e sua obra relacionam-se com o seu público-leitor ganharam força. O autor que cria, imprime seus poemas no mimeógrafo e vende seus livros artesanais diretamente ao seu leitor rompe com a aura mística que envolve a figura do poeta e torna-se também um produtor, criando assim um ponto de interseção entre o fazer intelectual e o fazer manual, atividades que a sociedade mercantil insiste em apartar (PEREIRA, 1981, p. 56-58).

Diante dessa imersão total no trabalho artístico que o poeta marginal propôs e de sua aproximação com o público-leitor por intermédio dos objetos-livros, entende-se que a linguagem e os temas mais coloquiais empregados não são frutos de decisões aleatórias, mas sim da proximidade proposta pelos artistas dessa geração entre vida cotidiana e arte. O livro se torna objeto “transável” que passa de mão em mão, num movimento de troca que subentende a aproximação de corpos e configura-se como elemento de resistência à lógica de mercantil. A experiência à margem dos meios editoriais configurou-se, portanto, como algo dotado de sentido que marcou fortemente a oposição estética entre os poetas marginais e a geração que os antecedeu. O que era visto como falha pela crítica converteu-se na essência desses grupos, uma potência transformadora capaz de influenciar todas as partes envolvidas no processo criativo. Ao redor daqueles pequenos livros maltrapilhos, que nada tinham em comum com as luxuosas revistas de poesia da época, giravam todos os autores-produtores, onipresentes em todas as etapas de seu trabalho e conscientes das mudanças impostas por essa nova lógica, em interação direta com os seus leitores que, por sua vez, se tornavam cada vez mais distintos daquele tradicional público consumidor

de literatura<sup>3</sup>. Em suma, esse novo objeto artístico, fruto da condição marginal, impôs mudanças significativas, tanto nos poetas, como também nos leitores de poesia. Portanto, ao propor a aproximação entre arte e vida, Cacaso e seus colegas de geração aproximaram também o público do artista, ressignificando ambos (*Ibidem*, p. 63-69).

Em paralelo, o discurso marginal, integrado ao seu público e seu cotidiano, acabou provocando uma mudança na postura da crítica literária da época. Conforme confessou Silviano Santiago, no artigo “Poesia jovem: roteiro de velhas vanguardas, à tropicália e ao marginal mimeografado”, publicado no *Jornal do Brasil* em 20 de setembro de 1975, o crítico “que sempre vem a reboque” foi obrigado a reconsiderar a forma como enxergava a poesia de ruptura dos marginais, assim como a relação que eles traçavam com todo o acervo poético tido como canônico à época. Os poemas “irônicos e curtos, de fraseado e atitude coloquiais, com frases que se combinam lembrando as porretadas das epigramas e dos fragmentos oswaldianos” não mais causavam reações de escárnio ou desdém nos acadêmicos. Ao contrário, despertavam admiração pela coragem de subverter e desafiar a lógica já falida do mercado livreiro, que insistia em lhes vedar a entrada, deixando à margem dos livros e das bibliotecas “uma literatura de eus ciclópicos e formidáveis, que brandem com não conformismo o alaúde de uma poesia não-romântica e anárquica” (SANTIAGO, 1975, p. 2). Apesar desses indícios de reconhecimento por parte da crítica, os grupos de poetas marginais se mostravam desconfortáveis com as tentativas de teorização em torno de suas produções e de seus comportamentos. Para eles, existia entre os acadêmicos um excesso de retórica que não se refletia na realidade social que se observava nas ruas. A atividade intelectual, portanto, se apartaria do mundo real, onde suas teorias não tinham nenhuma garantia de confirmação. Por esse motivo, os marginais recorrentemente questionavam a ideia de que o cientificismo seria a única forma válida de expressão racional. Ao invés disso, eles buscavam formas alternativas de percepção e consciência, recorrendo a um pensamento mais místico e até mesmo ao uso de alucinógenos como forma de ampliar a visão (PEREIRA, 1981, p. 91-92).

---

<sup>3</sup> Conforme análise de Silviano Santiago sobre a poética de Ana Cristina César, na qual o crítico enfatiza que a linguagem poética nunca exclui o leitor, que aqui não se configura nem como uma única pessoa, nem como um coletivo. É um leitor singular e anônimo que trava com o poeta uma cumplicidade inimiga, sem facilitadores didáticos que empobreceriam o poema, que o limitariam numa leitura universal, como se fosse uma mera pergunta direta ao autor. Ao contrário, essa relação potencializa a ação transgressora do leitor e amplia o sentido do poema (SANTIAGO, 1986, p. 95-105).

Tal postura anti-intelectualista retoma o debate em torno da modernidade e do progresso, que se iniciou ainda na década de 1950, mas que na década de 1970 fortalece a ideia de uma “crise da modernidade” (*Ibidem*, p.78). Num cenário de autoritarismo político, a técnica moderna deixa de ser uma saída possível e se converte em instrumento de repressão excludente e elitista. A ruptura, iniciada no Tropicalismo e retomada pelos marginais, apega-se a uma “concepção artesanal de cultura” (BOSI, *apud* PEREIRA, 1981, p. 88) da qual advém o desbunde. A pesquisa de viés antropológico de Messeder Pereira apontou que a transgressão pelo desbunde significava para os poetas marginais uma forma de se opor à repressão política e afirmar que seria possível viver fora das normas impostas pelo conservadorismo de costumes. Essa visão de mundo transbordava para a poesia, que apresentava imagens de um cotidiano, ao mesmo tempo, lúdico e erótico, onde a busca pelo prazer e pelo autoconhecimento norteavam as experiências dos indivíduos.

Entretanto, não podemos perder de vista que o acirramento da repressão militar pós-AI-5 dificultava severamente o debate amplo e público dessas questões. Assim, o encaminhamento da luta política obrigou que aqueles que ainda insistiam no projeto político-social da esquerda populista mais tradicional ingressassem na clandestinidade de grupos paramilitares de resistência armada. O triunfo dos desbundados marginais como Cacaso foi transferir o debate das grandes questões políticas acerca do lamentável cenário da época para as coisas mais simples de um cotidiano aparentemente mundano e repleto de acontecimentos supostamente irrelevantes. Nesse contexto, esses poetas foram capazes de imprimir força às experiências íntimas e politizar aspectos considerados insignificantes, enfatizando que o debate político não precisa ser institucionalizado para se tornar potente.

Inaugura-se, assim, um ciclo de debates cujo ponto de partida advém da condição marginal dos poetas negligenciados pela academia e pelo mercado, porém não se encerra nessa questão. Dessa marginalidade, surgem as posturas anti-academicista, anti-tecnicista e descomprometida com ativismos datados que explodiram numa radicalidade singular e revolucionária que se percebe atualmente não como um fenômeno meramente literário, mas cultural. Os efeitos dessa postura transgressora permeiam todas as instâncias das vidas de cada um desses produtores. Eles passaram a reivindicar para si o tempo presente, a corporeidade do aqui e agora, a efemeridade do instante imediato, ou seja, tudo aquilo que era visto como indigno e indesejável numa sociedade pautada em ideais burgueses e

que privilegia até hoje uma utopia de futuro que é vendido como certo, mas não passa de uma visão fantasmagórica incerta. Esse futuro baseado nas frágeis ideias de trabalho e progresso foi veementemente rejeitado pelos marginais, que preferiram buscar novas concepções de tempo e realidade e uma vida baseada na comunhão dos corpos em liberdade na natureza. Ao aproximar essa vida cotidiana da poesia, nada mais natural do que descrevê-la como uma festa e não como labor mercantil.

### 3. A UMA POESIA MARGINALIZADA

O poeta Antonio Carlos de Brito, conhecido no cenário cultural da sua época pelo apelido de Cacaso, se destaca nesse contexto não apenas pelas questões extraliterárias que circundam a ideia de marginalidade que impôs uma alcunha à sua geração. Para além disso, sua trajetória poética se mostra bastante expressiva, apesar de ser relativamente curta. O trajeto percorrido por Cacaso, ao longo de apenas seis livros de poesias lançados, transita por referências ao cânone poético brasileiro modernista, pela apropriação livre dessa tradição em um exercício antropofágico; pelo engajamento político da obra, em termos de resistência ao regime ditatorial que governava o país à época; e pela subversão desse engajamento, na tentativa de consolidação de uma política estética ambígua e oscilante que o acompanharia em toda a sua produção poética e em seu trabalho de crítica literária.

Esse itinerário começou a ser percorrido na cidade de Uberaba, onde Cacaso nasceu, no dia 13 de março de 1944. Filho de um fazendeiro rico, o poeta passou sua infância transitando entre as fazendas da família, em cidades do interior de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso do Sul e Goiás. Já nessa fase da vida, apoiado incondicionalmente por sua mãe, o menino Cacaso se afeiçoou pela música, pelo desenho e pela poesia, deixando evidente que desejava explorar mundos alheios ao dos negócios rurais. Por orientação médica, no intuito de curar um quadro crônico de asma, mudou-se com a família aos onze anos de idade para o Rio de Janeiro, onde mesclou sua mineirice tímida aos desbundes da vivência praiana dos cariocas. Começou a forjar-se assim uma espécie de identidade multifacetada que, ao mesmo tempo, era “rigorosamente 68: cabeludo, óculos de John Lennon, sandálias, paletó vestido em cima da camisa-de-meia, sacola de couro” (SCHWARZ, 1999, p.213), mas que também não deixava escapar a figura do professor universitário e crítico literário cuja herança familiar permitiu-lhe escapar dos condicionamentos impostos pelo mercado e demais instituições para poder vivenciar a experiência de poeta com liberdade criativa. A boa condição financeira lhe serviu ainda para formar uma constelação que circundava o amplo apartamento de frente para o mar, onde Cacaso morou por muito tempo sozinho e que serviu de base de apoio para um séquito inspirador de colegas artistas e intelectuais – marginais ou não – alunos promissores da PUC, lideranças da militância de esquerda e afins. Os encontros que aconteciam ali variavam de grupos de estudo de filosofia, até saraus regados a música, poesia, álcool e drogas.

Essa experiência de vivências quase inconciliáveis pode ser explorada a miúdo nos baús que compõem seu acervo e encontram-se sob a guarda da Fundação Casa de Rui Barbosa. É com base nessa coleção de anotações, rabiscos, desenhos e esboços, potencialmente lidos como obras inacabadas do artista, que se revelam as diversas vertentes do trabalho de Cacaso e seus impasses estéticos. Perspicaz e espontâneo, Cacaso não se furtava em hipótese alguma da observação sagaz dos fatos que lhe cercavam. Dessa atenção minuciosa aos detalhes que muitas vezes passavam despercebidos pela maioria, surgiam comentários precisos e preciosos, repletos de ironia<sup>4</sup> e criticidade.

Fatalmente, um enfarto fulminante interrompeu prematuramente essa trajetória. Cacaso tinha apenas 43 anos de idade quando faleceu, em 27 de dezembro de 1987. Diversas dessas ideias colhidas da observação apurada do cotidiano e de seu convívio social mais íntimo restaram anotadas e ilustradas nos seus cadernos. Elas não se tornaram obras formalmente publicadas, entretanto o percurso oscilante do poeta se revela repleto de significados que não podem ser desprezados numa análise ampla da obra e do legado que Cacaso nos deixou. Desde a publicação de seu primeiro livro – *A palavra cerzida* (1967), editado nos moldes tradicionais do mercado literário e ainda sob forte influência de poetas canônicos, como João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, dentre outros – até chegar à sua derradeira publicação – *Mar de mineiro* (1982), último livro apenas com trabalhos inéditos, em que Cacaso coloca em pé de igualdade poemas e letras de canções – é possível perceber seu esforço para construir uma dicção poética própria.

Entretanto, isso não significa necessariamente que a poesia de Cacaso se tornaria monotemática, unívoca, nem muito menos ingênua. Algumas leituras críticas dos poemas dos chamados “marginais”, como por exemplo a de Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas no artigo “Poesia ruim, sociedade pior”, registraram que essa geração se restringiria ao desbunde “acrítico e desqualificado”, cuja produção estaria nivelada a “mercadorias homogêneas e padronizadas de consumo [...] calcadas em clichês e posturas de irreverências” desprovidas de qualquer criticidade em relação ao conturbado contexto sociopolítico da época (SIMON & DANTAS, 1985, p. 48-49). Todavia, a obra de Cacaso aponta para uma transformação de perspectiva em relação ao seu momento

---

<sup>4</sup> Sobre a chave irônica na poesia marginal, Viviana Bosi afirma que este foi um importante recurso de estilo que serviu para enfraquecer as certezas dogmáticas e autoritárias de parte da crítica especializada da época (2007, p. 165-168).

histórico. O olhar quase obsessivo direcionado ao cotidiano não poderia deixar escapar o tom crítico à sua poesia, porém esse tom agora surge mediado pela evidente perda da utopia que foi característica marcante da poesia engajada cepecista. O resultado é a busca pela recuperação e ressignificação da tradição modernista, valendo-se de recursos como a paródia ou o pastiche, e a produção de ambiguidades semânticas que sejam capazes de produzir poeticamente uma crítica social velada sob o manto semitransparente da ironia. Dessa forma, segundo pontuou a professora Débora Racy Soares em sua tese de doutoramento, Cacaso extrapolaria a irreverência e problematizaria a realidade cotidiana sem, entretanto, iludir-se com falsas perspectivas de transformá-la em algo supostamente melhor (SOARES, 2011, p. 28-31).

Mas Cacaso não se limitou à tarefa de produzir, ainda que de maneira dissimulada, uma poesia politicamente engajada. Para além do campo militante, sua obra poética caminhou lado a lado com sua produção crítica e buscou subverter tudo aquilo que viesse a se mostrar como tendência. Em suas palavras,

[...] é necessário sempre se desabituar do hábito. Desaprender, dissolver os esquemas na experiência vivida, não saber exatamente como será o dia seguinte. [...] É preciso assimilar as coisas novas, a experiência emergente, aquilo que está em via de constituição (CACASO, 1997, p. 312).

Conforme entende a professora Milena Magalhães no artigo “Cacaso não é bem o caso do acaso”, publicado na revista *Alea*, se o poeta que o crítico Cacaso propunha ser não deveria se ater ao hábito facilitador que lhe aprisiona e aliena num modelo de si mesmo, caberia igualmente à crítica evitar modelos convencionais de análise desse objeto, (MAGALHÃES, 2006, p. 113) e abandonar qualquer análise moralista que se limite a apontar a aproximação entre a vida cotidiana e a arte como hedonismos ou empobrecimentos. Ao contrário, tal aproximação proposta por essa poética marginalizada cria uma tensão a mais no objeto em estudo. Ao retirar a poesia de seu lugar de destaque transcendental, Cacaso afirma “com alívio que ela não é território mitificado de realizações existenciais” (CABAÑAS, 2011) e desestabiliza a estrutura de poder que se convencionou como parte constituinte do objeto artístico.

A poesia é, pois, posta na corda bamba:

NA CORDA BAMBA (para Chico Alvim)

Poesia  
Eu não te escrevo  
Eu te  
Vivo  
E viva nós!

(CACASO, 2012 [1978], p. 57)

Nessas poucas estrofes, Cacaso sintetiza uma trajetória que propõe a desierarquização da poesia que lhe adiciona um caráter de “profunda instabilidade [...] um recurso formal extremo para tentar capturar na representação estética o alucinante caráter mutável do tempo histórico” (CABAÑAS, 2011). Esta mesma poesia que é saudada, em gesto de reverência e idolatria que remete à tradição formadora do poeta, é posta em xeque pela negação de sua escritura ou, em outras palavras, de sua própria condição de existência. Ao invés de escrever a poesia, o poeta se propõe a vivê-la. Ao mesmo tempo, utilizando-se de um movimento de ambiguidade semântica, ele ainda assim não se furta de escrever o poema a lhe faz uma saudação<sup>5</sup>. Mas tal gesto não se restringe apenas ao objeto artístico e inclui também um viva a “nós”, um elemento em terceira pessoa do plural que pode incluir o poeta, juntamente com a sua produção e ainda toda a carga de referências acumulada em sua trajetória. Tudo isso se junta numa aparente situação de equilíbrio constantemente tensionada, uma vez que pode se romper a qualquer momento numa queda fatal.

Esse equilíbrio desequilibrado retrata a própria condição essencial do poeta para Cacaso: alguém que vive em constante transformação, o aprendiz que a cada lição aprendida necessitará desaprender o que lhe foi ensinado para que a sua obra nunca estacione.

---

<sup>5</sup> Segundo Peter Bürger (2012), é uma característica da arte de vanguarda a ruptura com o status social do objeto artístico na sociedade burguesa de consumo, bem como seus instrumentos de distribuição, que colaboram para sacralizar esse objeto e apartá-lo da práxis vital. O poeta de vanguarda deveria, portanto, aproximar sua poesia da vida, negando assim a arte como objeto autônomo.

### 3.1. REAPRENDER

A condição de aprendiz se mostra fortemente presente no primeiro livro de Cacaso. A *palavra cerzida* foi publicado em 1967 pela Editora José Álvaro e contou com a chancela de um prefácio bastante elogioso do renomado crítico José Guilherme Merquior. Nessa nota, Merquior chama atenção para a notória coligação entre os poemas do jovem filósofo recém-formado e a “rica tradição poética modernista” (MERQUIOR apud SOARES, 2001, p. 121). De fato, a influência de poetas modernistas canônicos é inegável. Ela se mostra clara na recorrência dos temas propostos, nas escolhas lexicais, no rigor dos seus formatos e – de forma ainda mais evidente – nas próprias dedicatórias que precedem os versos. Isso demonstra que Cacaso foi um aluno exemplar e foi à caça de cada um dos nomes que figuravam em destaque nos manuais de literatura moderna.

Em “O galo e o dia”, por exemplo, Cacaso recupera o trabalho metaliterário explorado por João Cabral em *A educação pela pedra* (1965). A imagem do galo que deveria anunciar o amanhecer com seu canto dialoga diretamente com o galo cabralino solitário de “Tecendo a manhã”. Em ambos, destaca-se a ideia de que a luz do amanhecer não se faz pela ação isolada, mas pelo contato com algum elemento externo (o sol, os outros galos), com o que vem de fora, com a alteridade. Assim, juntam-se em teia e misturam-se, embaralhando suas próprias naturezas: o dia cisca e canta, enquanto o galo amanhece.

#### O GALO E O DIA

Na manhã de Sta. Marina  
não é o galo que canta:  
Acorda cedo,  
com tanta flor na garganta,  
que ele dia se incumbe  
daquilo que o galo esquece:  
O dia canta no terreiro  
enquanto o galo amanhece.

Na Sta. Marina o dia  
também cisca seu sustento:  
Agora o sol nasce no galo  
de fora, nunca por dentro.

Nasce o sol bem desenhado  
onde se havia por crista.  
O dia capaz de esporas,  
aurora que não se arrisca.

Na Sta. Marina é dia  
quando o dia ainda cisca  
ou quando a crista do galo  
passa o mundo em revista.

SANTA MARINA, 1963.

(CACASO, 2012 [1967], p. 177)

#### TECENDO A MANHÃ

Um galo sozinho não tece uma manhã:  
ele precisará sempre de outros galos.  
De um que apanhe esse grito que ele  
e o lance a outro; de um outro galo  
que apanhe o grito que um galo antes  
e o lance a outro; e de outros galos  
que com muitos outros galos se cruzem  
os fios de sol de seus gritos de galo,  
para que a manhã, desde uma teia tênue,  
se vá tecendo, entre todos os galos

2

E se encorpando em tela, entre todos,  
se erguendo tenda, onde entrem todos,  
se entretendendo para todos, no toldo  
(a manhã) que plana livre de armação.  
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo  
que, tecido, se eleva por si: luz, balão.

(MELO NETO, 2001, p. 151)

Outra voz ressonante nos poemas dessa primeira obra de Cacaso é a de Cecília Meirelles, que foi mote de um madrigal composto em 1964, ano da morte da poeta carioca:

[...]  
Escuta o coral, Cecília:  
O céu mandou te chamar.  
Os anjos com tantas liras  
precisam do teu cantar.  
Com tua doce ladainha  
(vida curta, longo mar)  
proclames a maravilha.

(CACASO, 2012 [1967], p. 186-187)

Além dessa flagrante homenagem, outros poemas como “Marinha irreversível” trazem à tona um léxico marítimo que foi caro a Cecília Meireles no seu livro de 1945 *Mar absoluto*. Porém, Cacaso se apropria das imagens do mar para esboçar a sua própria proposta de poesia. A figura de um peixe morto, como uma metáfora do próprio poema, é descrita como uma extensão do corpo do poeta. A relação que se trava entre o poeta e esse peixe é a de um conflito interminável, de oscilação entre aproximação e repulsa, nunca de conciliação. Interminável, o conflito mobiliza o poeta a se desafiar, a desabituar-se. Ao submergir, o velho poeta sem ar poderá dar lugar a um novo fazer poético.

#### MARINHA IRREVERSÍVEL

Agora te persigno, peixe morto.  
Não como esfinge oblíqua  
mas como prolongamento de meu corpo.

As palavras não valem,  
o tempo não conta.  
Debruço-me sobre o continente, o mais árido,  
e cavo a medida exata de minha angústia.  
Sobre as retinas cai a longa noite.  
O sono é numeroso e horizontal.  
Como o sono permanece, tento romper-te  
em litúrgicas escamas, como se buscasse  
a só reintegração na superfície

A cidade pulverizada te reflete,  
a ti que fazes vigília em meus olhos.  
Não há saída, as portas se recusam.  
Mas a vida lateja e propõe  
outro costume.  
Sem mais escolha e sem  
deixar resíduo de meu ser,  
peixe,  
mergulho para todo o sempre  
em teu condado submerso.

(*Ibidem*, p. 203)

Esse uso recorrente de referências modernistas poderia nos levar a crer que o jovem Cacaso buscava obter um lugar ao sol no cenário literário de sua época, por meio da

reprodução de modelos consagrados. Entretanto, logo em seguida à publicação d'*A palavra cerzida*, Cacaso se mostrou extremamente frustrado com a baixa repercussão que a obra obteve e comentou em tom de lamentação que os poemas de seu livro de estreia eram demasiadamente complexos (*apud* LITRON, 2007, p. 295). O próprio autor o rotulou de um livro “cheio de metafísica existencialista”, escrito por um “estudante de Filosofia” que ainda viria a se tornar filósofo (*Ibidem*, p. 328), mas um esforço de análise sobre os poemas desse livro de estreia, publicado sete anos antes da transformadora experiência marginal da edição do livro seguinte, pode nos revelar que, a despeito de algumas diferenças estilísticas gritantes, há já uma essência e uma dicção que acompanharão Cacaso ao longo do restante de sua trajetória poética.

Em “Explicação do amor”, por exemplo, o poeta tece sua análise sobre o amor, descrevendo tal sentimento como algo essencialmente narcisista, voltado para o próprio ser que ama, para “seu próprio corpo” e para seu reflexo contemplado “diante do espelho”. A construção do poema, com escolhas lexicais específicas e estruturas relativamente regulares de métrica e rima, remete à conceituação romântica de amor, aquele idealizado e sem qualquer falha passível de crítica.

#### EXPLICAÇÃO DO AMOR

O amor em seu próprio corpo  
recebe os cacos que lança:  
Dialogo de briga ou rinha  
em tom de magia branca

O amor, o dos amantes,  
é sangue da cor de crista:  
Coagula insensivelmente  
nas polifaces de um prisma.

O amor nunca barganha,  
que trocar não é seu fraco:  
Recebe sempre entornado  
como a concha de um prato.

Amor não mata: previne  
o que vem depois do susto:  
Modela o aço e o braço  
que vão suportar o muro.

O amor desconhece amo  
sem ter crueza por gosto:  
Contempla-se diante do espelho  
sem nunca ver o outro rosto.

(CACASO, 2012 [1967], p. 175)

Seria, portanto, um amor irrepreensível e inquestionável, cujo modelo deveria ser buscado por todos aqueles que se dispõem a amar. Tal amor assemelha-se, dessa forma, ao modo

como a crítica tradicional lida com o cânone literário, um modelo que invariavelmente deve ser seguido e exaustivamente repetido para que o resultado seja considerado de boa qualidade. São esses ideais estéticos fixos que, no poema, estão refletidos no espelho e que, por meio do amor a uma tradição, impedem que se vejam outros rostos, ou seja, outras formas de se conceber o objeto artístico. O alerta dado pelo poeta aqui é de que o apego às normas dessa tradição faz o sangue dos amantes embrutecer e coagular aprisionado em um invólucro (“nas polifaces de um prisma”) hermeticamente fechado. A proposta, portanto, é de que o poeta se aventure nas incertezas das desilusões amorosas que lhe darão contato com a infinitude do mundo exterior e ampliarão suas referências. Trair o amor dos mestres do cânone representa para o artista a possibilidade de aprender um novo paradigma e buscar uma voz própria, algo imperativo para a sua própria sobrevivência.

A ideia de uma palavra cerzida remete exatamente à rachadura que libertou o verso do seu cubículo-cativeiro, mas que em seguida foi remendada para dar uma impressão de que não houve dano algum. Entretanto, não há como se costurar um remendo perfeito, conseqüentemente as rugas da cisão e do conserto provocam ruídos que ressoam por todo o livro. Por mais que algumas vezes esses primeiros versos de *Cacaso* soem algo como cabralinos ou drummondianos, é possível ouvir neles também o sotaque mineiro antropofágico de um poeta em processo de (re)aprendizado. Inicia-se assim um incessante procedimento de reinvenção de sua própria poética, como *Cacaso* descreve no artigo “Vinte pras duas”, publicado originalmente em 1983, na edição n.º 53 do jornal *Leia livros*:

É na perspectiva do aperfeiçoamento possível e desejado que se deve apreciar cada resultado. O poeta está em fase de aprendizado, e a cada resultado concreto, cada poema, cada livro, é uma espécie de síntese parcial. Continua no próximo verso, no próximo livro, na próxima década (*CACASO*, 1997, p. 230).

Um desses poemas que não se encerram no primeiro livro e mantêm rico diálogo com as próximas obras de *Cacaso* é “Fábula”:

#### FÁBULA

Minha pátria é minha infância  
Por isso vivo no exílio

Talvez o barco contasse  
deste percurso no tempo.  
De como seria o escafandro  
isento de tal mergulho.

Minha pátria é sob a pele:  
Cargueiro no mar de névoa.  
Antigamente os conflitos  
não aspiravam a ser.

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

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

(CACASO, 2012, p. 214)

Novamente, os versos deixam evidente que Cacaso recorre à tradição, e não apenas à modernista, como fonte para sua escrita. A primeira referência facilmente identificável nos dois primeiros versos do poema é a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. Há ainda a recorrência a um léxico específico que remete à lâmina de João Cabral, bem como ao mar e à inconfidência de Cecília Meireles, e ainda à memória e à infância tão caras a Carlos Drummond de Andrade. No entanto, a relação que Cacaso traça com esses poetas consagrados não é de mera subordinação ou homenagem. Sua postura no poema ganha ares de desafio porque dá-se ênfase aos conflitos antes inimagináveis com um imperador que pode ser lido como uma alusão ao poder da tradição. Assim, se torna compreensível um desejo de uma pátria na infância, tempo que se opõe ao presente e que lhe impõe o exílio. O poeta, então, se coloca na condição de estrangeiro diante da imposição por modelos a seguir. Apesar de se valer do exemplo dos poetas já consagrados, seu desejo que se esconde sob a pele já era, desde sempre, o de se libertar. Cacaso põe em prática seu plano secreto pelo uso da fragmentação que marcaria a geração marginal e “reescreve sua obra cortando abruptamente o que considera supérfluo, palavroso, excessivo [...] optando por distanciar-se do padrão literário” (MAGALHÃES, 2006, p. 119). Dessa maneira, mais de uma década depois, Cacaso reescreve sua “Fábula” e publica em *Na corda bamba* (1978) o poema “Lar doce lar” (CACASO, 2012, p. 55), que se resume apenas aos dois primeiros versos de “Fábula”. Em um novo contexto, o corte executa a função de propor uma alternativa a tudo aquilo que se propõe sublime e transcendental, desmitificando a aura que cerca a poesia e o poeta, aproximando-os da vida cotidiana e do leitor, propostas alinhadas pelos artistas marginais.

Toda essa experimentação, que se mostrava ainda tímida nos poemas escritos durante a década de 1960, passou por um período de latência em que o poeta se mostrou um tanto desiludido com a condição que o mercado literário lhe impunha. Cacaso e os demais

escritores de sua geração esbarraram no fenômeno que ficou conhecido como a “crise do milagre”. Após o *boom* econômico experimentado nos primeiros anos de ditadura haver se esfriado, não restaram muitas oportunidades na área da cultura. O Estado havia centralizado os investimentos, escolhendo sob seus próprios critérios quais artistas seriam merecedores de financiamento. Aos que não se encaixavam nesse padrão, restava o ostracismo. Impossibilitados de expressar integralmente suas ideias nas editoras tradicionais, esses novos poetas foram marginalizados e precisaram reaprender as formas de lidar com todos os processos produtivos que envolvem a publicação de um livro de poemas. Como forma de se opor a esse regime excludente, Cacaso integrou um grupo de artistas que se organizou para produzir artesanalmente e distribuir por conta própria seus livros. A primeira dessas iniciativas foi a coleção Frenesi, que publicou no ano de 1974 os livros *Passatempo*, de Francisco Alvim; *Corações veteranos*, de Roberto Schwarz; *Na busca do sete-estrela*, de Geraldo Eduardo Carneiro; *Motor*, de João Carlos Pádua; e *Grupo escolar*, de Cacaso.

A publicação de *Grupo escolar* é um marco na trajetória de Cacaso, pois evidencia com muito mais veemência do que no seu trabalho anterior a lida antropofágica com o que está posto em termos de literatura modernista à sua época. O autor propõe que se permita o “direito de errar, que tem como consequência direta a pesquisa e a inovação [...], um pressuposto da liberdade que o artista precisa ter para criar em desafogo, livre de constrangimento e limitações exteriores” (CACASO, 1997, p. 159-160). Nesse ínterim, o poeta se desamarraria das normas e formas tradicionalmente consagradas e ampliaria suas possibilidades de criação, aliando sua afirmação individual como artista à percepção crítica da realidade sociopolítica na qual está inserido. Não se trata de uma negação esvaziante da tradição em que o próprio Cacaso recebeu suas primeiras lições de literatura, mas de uma incorporação antropofágica desse cânone, com o intuito de criar uma poesia inovadora, capaz de formular resistência às forças políticas que detinham o poder naquele contexto histórico.

Não à toa, portanto, o livro é subdividido em quatro partes, chamadas de lições, remontando aos quatro anos do ensino básico, à época denominado grupo escolar. Toda a sua concepção aponta para um projeto, um trabalho minuciosamente pensado que envolve o trabalho com a linguagem, com os meios de produção, com as referências literárias caras ao autor e principalmente em diálogo direto com o cotidiano. Já nos títulos de cada lição percebemos a forma lúdica com que Cacaso se propõe a trabalhar. A

primeira lição intitula-se “Os Extrumentos Técnicos” e apresenta apenas quatro poemas. Esse título remete à técnica poética e seus instrumentos, mas o trocadilho que o acompanha rende múltiplas leituras. Por um lado, extrumentos remete a excremento ou até a estrume, mas por outro, pode-se tomar como chave de leitura a substituição do prefixo –ins por –ex, que aponta para algo terminado, pertencente ao passado, fora de moda.

O poema que abre o livro, “Cartilha”, apresenta-se subdividido em cinco partes nomeadas pelas cinco vogais do alfabeto. Essa disposição remete a uma lição básica, fundamental, a mais primária de todas e que precisa ser aprendida desde o início da vida escolar. O poema constrói uma circularidade interna bastante complexa que descreve um desejo ambíguo do poeta e que faz referência clara à poesia de João Cabral de Melo Neto:

#### CARTILHA

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

o  
Há seres insuspeitados no gênio  
deste cavalo.  
A lucidez desta pedra oculta cada  
manhã  
seu cadáver delicado, este mistério  
que pulsa nos olhos da borboleta.

e  
Não quero os sóis que praticam  
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

u  
Quero meu poema apenas pedra:  
ou seu fantasma emergindo  
por onde dentro e foras.

i  
A sede neste deserto  
não me conduz ao mirante, ou antes:  
olho selvagem.  
A sede ultrapassa a sede onde  
renasce o objeto, sua  
resposta miragem.

(CACASO, 2012, p. 144-145)

No poema “A educação pela pedra” (MELO NETO, 2001, p. 219), o poeta pernambucano também faz alusões ao didatismo de lições escolares, mas que orienta para um formalismo que rejeitaria o lirismo e o sentimentalismo. A pedra cabralina, imagem de secura e dureza, surge na primeira e na última parte do poema de Cacaso. Inicialmente, ele expressa seu desejo de um poema que não seja apenas pedra, nem o seu avesso. Ao final, fechando um ciclo, ele afirma que quer o poema-pedra, mas abre a possibilidade de seu “fantasma”. Entre essas duas partes, observamos imagens surrealistas que remetem à

poética de Murilo Mendes – como em “i”, cuja visão do objeto se torna uma “miragem”, ou em “o”, parte repleta de imagens obscuras, carregadas de ocultismo e mistério. Há também, a rejeição de uma iluminação excessiva sobre o poema, na parte “e”, negando-se os “sóis” e as “mil fotos” do objeto”. Tudo isso remonta a uma visão de poesia como algo mais indeterminado, cuja análise, portanto, deveria abordar múltiplas perspectivas e visões críticas.

Na segunda lição, chamada “Rachados e Perdidos”, novamente um jogo de palavras nos faz pensar em uma rachadura que abre uma fresta pela qual se enxerga algo. A palavra “achados” é substituída por “rachados” e indica que o que antes seria um encontro, uma união, se torna uma rachadura. Esse é o lugar do aprendizado poético, uma contínua alternância entre o achar-se e o perder-se que não poderia desprezar completamente o elemento do acaso e do fortuito, nem o desejo transgressor de romper com quem o antecede. No fim, a perda se torna um ganho e, assim como o grotesco pode ganhar contornos de belo, o que é mínimo, a pobreza e a economia de versos, pode expandir-se para além da uma única leitura. Dessa maneira, Cacaso propõe que é necessário remexer na tradição, tirar a poeira do que está guardado e, inclusive, satirizar até mesmo os autores mais renomados. É esse exercício que ele propõe ao reescrever o poema “Política Literária”, que Carlos Drummond de Andrade dedica a seu amigo Manuel Bandeira.

#### POLÍTICA LITERÁRIA

O poeta concreto  
discute com o poeta processo  
qual deles é capaz de bater o poeta abstrato.

Enquanto isso o poeta abstrato  
tira meleca do nariz.

(CACASO, 2012, p.150)

#### POLÍTICA LITERÁRIA (a Manuel Bandeira)

O poeta municipal  
discute com o poeta estadual  
qual deles é capaz de bater o poeta federal.

Enquanto isso o poeta federal  
tira ouro do nariz.

(ANDRADE, 1973, p. 11)

Na jocosa versão de Cacaso, os poetas que debatem são o adepto do poema concreto contra o do poema processo. Ambos têm o mesmo objetivo de bater o poeta abstrato, porém o recurso escatológico utilizado no final para descrever o poeta abstrato serve de instrumento para ridicularizar a rixa que os vanguardistas cariocas e paulistas travaram no final da década de 1950, sugerindo que o academicismo e o excesso de regras só servem para afastar a poesia do seu público leitor.

A terceira lição se chama “Dever de Caça” e faz a troca do lugar confortável da casa, onde o aluno confortavelmente realizaria suas tarefas, pela violência da caça, do ataque,

da matança e do embate. Isso demonstra que, para Cacaso, o trabalho poético não pode ser ameno, mas sim um arrebatador ato de transgressão. Nessa lição, figura o poema “Jogos florais” (*ibidem*, p. 158), outro que faz alusão à famosa “Canção do exílio”, um ícone da poesia romântica brasileira que foi objeto de inúmeras releituras. Na primeira estrofe da parte I, o nobre sabiá da versão de Gonçalves Dias se torna um parasita que vive comendo o fubá dos outros. O seu canto é substituído pelo de um tico-tico, fazendo referência à famosa canção popular do início do século XX, que foi imortalizada por Carmem Miranda no rádio e nos filmes de Hollywood. Já na primeira estrofe da parte II, Cacaso troca as palmeiras da versão clássica por Palmares, em menção ao quilombo que se tornou símbolo da resistência africana contra o sistema escravocrata imposto pelos colonizadores portugueses.

#### 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 avanço da hora  
errata e efeitos do vinho  
o poeta sai de fininho

(será mesmo com 2 esses  
que se escreve paçarinho?)

(CACASO, 2012, p. 158)

À memória do passado, lhe é dito que se cale. O poeta, então, pede licença para fechar uma estrofe com uma rima: “Belém capital Pará”, uma alusão ao sanguinário massacre que a ditadura militar impôs à resistência que se formou na região do Rio Araguaia. O poema também faz referência crítica ao chamado “milagre brasileiro”, peça de propaganda ufanista do regime ditatorial que se revelou uma falácia, pois o crescimento econômico dos primeiros anos de regime militar não se sustentou na década seguinte, gerando recessão e inflação. No país que se iludiu com a ideia de um progresso forçoso, o vinho do milagre bíblico azedou e virou vinagre, mas as denúncias não podem ser feitas de forma clara. Dissimuladamente, Cacaso constrói sua crítica social disfarçada de piada. Apesar do “avanço da hora”, após o toque de recolher, como no final do “Poema de sete faces” de Drummond (1973, p.3), o poeta comovido pela embriaguez ousa dizer o que não deveria e faz menção a Jarbas Passarinho, famigerado político que foi ministro da



implementar uma linguagem poética politizada, que na prática se molda pelo viés alegórico e do testemunho de uma realidade traumática. Sob a tensão que se estabelece entre a necessidade de representação do real e a impossibilidade de fazê-lo causada pela melancolia que envolve o trauma, o poeta se afasta da imitação mimética do real e busca a sua simbolização (SELIGMANN-SILVA *apud* SOARES, 2011, p. 136-140). Assim, o general brutamontes aparece ao eu-lírico em sonho, apontando-lhe a poesia, enquanto um pássaro, tradicionalmente um símbolo para a liberdade, que refletia sobre suas penas, não necessariamente as que revestem seu corpo, mas aquelas que o ato de resistência, lhe impõem. Os “tempos de alquimia”, das misturas voláteis que transformam as matérias, são também tempos de uma poesia que subentende a “química perversa” entre elementos cuja combinação antes seria inimaginável. O artista manipula esses elementos com o cuidado de quem lida com explosivos, sabendo que o menor vacilo pode despertar a fúria do brutamontes, cujos olhos trêmulos vigiam de perto os passarinhos incautos que ainda teimam em resistir. Para que ninguém lhe corte as asas, sua resistência precisava aparentar uma não-resistência e quiçá uma apaziguante alienação.

### 3.2. DISSIMULAR

A passagem pelo seu peculiar *Grupo escolar* simbolizou na trajetória de Cacaso um movimento de desaprendizado daquilo tudo que já estava posto e consolidado em termos de poesia e o conseqüente reaprendizado que deu vez a novas formas de fazer poético. Arrefece-se dessa maneira a lida antropofágica do poeta com a tradição que lhe precede e o bolo digestivo gerado desses embates aponta para a necessidade de aproximação cada vez mais intensa entre poesia e vida cotidiana, sobretudo no que tange à conjuntura política do Brasil dos anos de 1970. Nesse ínterim, Cacaso afirma que

Teorizando sobre a relação, na obra, entre tendência política e qualidade artística, Walter Benjamin sublinhava que a tendência de uma obra não pode ser politicamente justa senão com a condição de incluir a prova artística dessa justeza. Nesse pensamento, acerto político e nível poético são tendências inseparáveis que se confirmam mutuamente na obra, que assim deixa de ser mera ilustração de qualquer sociologia para fundar diretamente uma política da linguagem (1997, p. 261).

A política estética que Cacaso esboçava nos seus trabalhos críticos foi posta à prova em seu terceiro livro de poemas. Publicado em 1975, ano em que o regime ditatorial intensificou significativamente a censura sobre o mercado livreiro, *Beijo na boca* reúne 43 poemas e se insere no contexto da coleção Vida de Artista, a segunda organizada por Cacaso com o intuito de mobilizar poetas marginalizados pelo mercado editorial e viabilizar a publicação de seus livros por meios próprios. Com a ajuda de Luís Olavo Fontes, conhecido na cena da época como Lui, um de seus alunos do curso de Letras na PUC-Rio, Cacaso pretendia compor uma espécie de conselho editorial e trabalhar em regime de cooperativa. Em entrevista concedida a Masé Lemos, Lui relatou que a ideia era “fazer uma coleção em que cada livro vendido pagasse a produção do seguinte” (FONTES *apud* LEMOS, 2010). Nesse sistema, além de *Beijo na boca*, também ganharam o emblemático carimbo vermelho em forma de balão dessa coleção as seguintes obras: *Aqueles papeis*, de Zuca Sardan; *América*, de Chacal; *A vida alheia*, de Eudoro Augusto; e *Segunda Classe*, escrito a quatro mãos por Cacaso e Fontes. Eram todos livros produzidos de forma totalmente artesanal, mimeografados, encadernados e vendidos pelos próprios escritores, o que denotava a preocupação de envolver os artistas em todas as etapas do processo de feitura da obra.

Outra característica da coleção é a prática colaborativa advinda do convívio dos artistas, que se reuniam em alguns locais-chave para o movimento, como por exemplo a fazenda

que pertencia ao avô de Lui em Vassouras, interior do Rio de Janeiro. Foi em reuniões como essas que Massoca Fontes desenhou a capa de *Beijo na boca*, cuja temática bucólica com flores e corações anuncia uma ideia de leveza e romance que aos poucos será desconstruída pelos poemas. De fato, um leitor meio desatento pode ser levado a acreditar que se trata realmente de um livro de poemas românticos, contudo antes mesmo dos primeiros versos, na dedicatória algo já se revela fora de lugar. Cacaso dedica este “livrinho” a Leilah, sua primeira esposa e mãe de seu filho Pedro. Acontece que, à época em que escreveu esses versos supostamente de amor, Cacaso e Leilah já estavam separados (SOARES, 2011, p. 153), o que torna essa escolha do autor um tanto estranha. Uma leitura essencialmente biográfica do livro estaria longe do ideal para a análise aqui proposta, entretanto essa informação coloca uma pulga atrás da orelha do leitor e serve de pista para identificar que a ironia se tornou um recurso linguístico norteador da poética de Cacaso.

Apesar de em *Grupo escolar* o recurso da ironia já ter sido bastante utilizado, a partir de *Beijo na boca*, ele se torna uma das premissas da própria concepção do livro. Para além da obviedade de apenas conotar o oposto daquilo que se diz, a construção irônica que Cacaso aplica nessa obra cria uma multiplicidade de sentidos possíveis e, portanto, escapa do jogo binário entre aparências *versus* intenções. Para Cacaso, faz parte “da natureza da arte, uma vez pronta, apagar os rastros que dão notícia de seu processo produtivo” (1997, p. 290), o que incluiria a própria intenção do artista. Por outro lado, mediada pelo contexto em que se insere, a obra espontaneamente cumpre seu papel crítico e cria tensões não necessariamente vinculadas ao mundo das coisas físicas, mas ao seu sentido interno. Instaura-se assim uma dialética entre o que está posto na arte e aquilo que se observa na realidade, restando ao leitor uma posição de desconfiança em relação às aparências. Desconfiar das aparências, seja na arte ou na vida, significa criticar o mundo que nos cerca e criticar as nossas mais enraizadas visões desse mundo (*Ibidem*, p. 292-299).

Eis a política estética que Cacaso adota: dissimular o mundo real e opressor que lhe inflige o trauma da experiência da dor, sob a máscara de um lirismo amoroso aparentemente de fácil solução, mas que capitaliza na ironia o desafio da construção de múltiplas possibilidades de sentidos em versos cada vez mais diminutos. Conforme afirma Teresa Cabañas (2011), Cacaso implementa de maneira astuciosa artimanhas de dissimulação, imprescindíveis para que sua poesia possa existir e enfrentar o poder constituído pela ditadura militar cada vez mais repressora. Essa dissimulação vem acompanhada de uma

forma de expressão sem floreios e carregada de coloquialismo, rompendo com a concepção tradicional de uma estética poética.

Sucedem, então, poemas cujos títulos dizem mais que os versos, como por exemplo “Problemas de nomenclatura”:

#### PROBLEMAS DE NOMENCLATURA

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

(CACASO, 2012 [1975], p. 118)

A memória presente de um amor fervoroso do primeiro verso contrasta diametralmente com a figura de uma namorada sem nome no verso final. No título, o problema é antecipado e anuncia a mutilação pela desidentificação desse sujeito, que pode também ser lida como sua multiplicação em diversas partes oriundas do estilhaçamento dessa identidade. Tal amplitude semântica remete ao poeta que Cacaso escolheu para citar na epígrafe de *Beijo na boca*. O tupi que tange um alaúde na *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade dialoga com seu Macunaíma, o herói sem nenhum caráter que pode ter todos os caracteres imagináveis, revelando o paradoxo que se instaura na possibilidade simultânea de ser e não ser.

Diante dessa complexa proposta, Clara de Andrade Alvim afirma no posfácio da primeira edição que nessa obra

não há afirmação que se fixe como a derradeira: dos títulos ao último verso, instaura-se um movimento de contínuo desmentir-se, e parece que a grande luta se trava entre o fazer e o não fazer o poema, entre o destruir e o resistir à destruição da sinceridade ou da seriedade – de conteúdo e de expressão  
(ALVIM *apud* SOARES, 2011, p. 162)

Sua análise prossegue, citando o poema no qual figuraria a essência fundamental da proposta poética de Cacaso:

#### HORA DO RECREIO

O coração em frangalhos o poeta é  
levado a optar entre dois amores.

As duas não pode ser pois ambas não deixariam  
uma só é impossível pois há os olhos da outra  
e nenhuma é um verso que não é deste poema

Por hoje basta. Amanhã volto a pensar neste problema.

(CACASO, 2012 [1975], p. 121)

O poema descreve um poeta cujo coração encontra-se dividido entre dois amores inconciliáveis. Segundo Alvim (*apud* SOARES p. 177), esses amores são duas formas poéticas antagônicas: de um lado, a produção cepecista engajada politicamente, mas fortemente influenciada pelo didatismo acadêmico; de outro, a nova ordem estruturalista dos poetas concretos, que rejeitam aquilo que está fora do signo linguístico. Cacaso faz a opção por não optar por nenhuma delas e seguir um rumo próprio que alerta, sim, para a necessidade de se estabelecer uma nova maneira de relacionar a poesia com a política, sobretudo aquela de viés populista que vigorava nos anos 1950, mas que também reconhecia que o contexto impedia que essa nova relação se desse de maneira drástica. Com isso, ele se vale dos mais diversos recursos de linguagem para desestabilizar sentidos, dissimulando quaisquer sinais de sua intenção nos trocadilhos, ironias, cortes e fragmentações. Seu desafio é o de engajar o leitor num jogo de esconde-esconde que não se limite apenas a encontrar o único e derradeiro lugar escondido da poesia, mas que enfatize a multiplicidade de possibilidades de esconderijos que se constroem na relação tridimensional poeta-poesia-leitor. Essa ação *per se* já se configura como um ato político. Dessa política, Cacaso constrói um livro repleto do que parecem ser pequenos versinhos de amor, mas que se revelam potentes, ora pelo viés metapoético (SOARES, 2011, p. 118), ora por alegorias construídas com viés de crítica social que remetem à realidade do Brasil da década de 1970 (*Ibidem*, p. 116). Portanto, não é mera coincidência que o poema que abre *Beijo na boca*, intitulado “E com vocês a modernidade”, apresente nos seus versos a ambiguidade em efervescência que expõe as relações do poeta com a realidade opressora em que vive, ao mesmo tempo que lida com o debate acerca de suas escolhas estéticas.

#### 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!

(CACASO, 2012 [1975], p.117)

O título do poema é um anúncio do que, pelo menos na aparência dos versos, não é apresentado. A tal modernidade é de imediato rejeitada pelo primeiro verso que é seguido por imagens que remetem a obras românticas, tais como o choro, o luar, as sombras e a saudade. Por outro lado, aparecem os ciganos, povo tradicionalmente definido como apátrida que figura como oposição ao nacionalismo romântico. Essa aparente incoerência

ganha sentidos se pensarmos que vigorava no Brasil um plano de desenvolvimento e modernização ancorado nos valores de uma sociedade de consumo e financiado pela estratégia de política externa dos Estados Unidos. Portanto, a contradição entre anunciar o moderno e apresentar o arcaico ganha contornos de crítica ao regime militar que sustentava à força essa modernidade ilusória que se apresentava como o único caminho possível para alcançar o progresso da nação<sup>6</sup>. Curiosamente, a modernidade dos militares acompanha o ufanismo nacionalista do projeto romântico. O último verso faz a aproximação entre esses dois temas, pois parodia o famoso poema de Casemiro de Abreu “Meus oito anos”, publicado no único livro do autor, *As primaveras* (1859). Na sua versão, Cacaso dá cores aos anos que lhe dão saudade. O que era a “infância querida” se tornou “meus negros verdes anos”, em referência ao verde-oliva dos uniformes militares e às trevas que eles infligiram ao país naquele período. A correlação é sagaz, pois faz com que a ideia de saudade seja subvertida e passe a referir-se a algo que não pertence ao passado, mas que preocupa o poeta no tempo presente. Em paralelo a isso tudo, a dicotomia presente no poema promove uma discussão acerca do que vem a ser “moderno” em termos de literatura. Numa proposta a Oswald de Andrade, Cacaso se apropria de um tema reconhecidamente não-moderno e deglute-o para que algo novo surja desse processo de digestão criativa. Tal procedimento caracterizou o movimento modernista do início do século XX e ganha agora novas formas com a poética de Cacaso.

Por meio desse artifício, o autor desarruma as expectativas que naturalmente se criam a respeito de um livro de poesia, confirmando o que era prenunciado pela questão da produção marginal que articula o trabalho poético da escrita criativa ao trabalho braçal da reprodução mimeográfica. Seguindo essa lógica, o final se anuncia precocemente, logo nas primeiras páginas do livro, com o poema “Happy end”.

HAPPY END

o meu amor e eu  
nascemos um para o outro  
agora só falta quem nos apresente

(CACASO, 2012 [1975], p.118)

Como não poderia deixar de ser, o final feliz de *Beijo na boca* não anuncia final algum. O amor que supostamente se anuncia sequer começou, portanto não poderia estar terminado. Essa é a proposta de Cacaso para sua poesia, algo que não tem início ou final

---

<sup>6</sup> Vide SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In. *Que horas são?* p. 11-28. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

pré-determinados, sem limites, que continua como seu próprio processo de aprendizado, iniciado em *Grupo escolar* e que agora ganha um corpo que precisa da descoberta do outro, dos beijos amorosos ou não e de toda a sorte de desencontros que a relação com o outro é capaz de proporcionar. Não há então pontos finais, há apenas o sem fim que caracteriza a linguagem, cujo dialogismo seria cada vez mais explorado por Cacaso a partir de então.

Seu livro seguinte é *Segunda classe*, escrito, publicado, editado e distribuído em parceria com o amigo Luís Olavo Fontes, no ano de 1975, novamente com o selo da coleção “Vida de artista”. Os poemas foram compostos durante uma viagem que os dois poetas fizeram com Bita Carneiro e Massoca Fontes, num barco a vapor que transportava passageiros pelo Rio São Francisco, entre Pirapora (MG) e as cidades fronteiriças de Petrolina (PE) e Juazeiro (BA). Segundo Lui, a ideia de editar o livro só surgiu após o retorno ao Rio de Janeiro, na fazenda onde eles costumavam se reunir, quando juntaram os seus poemas com os desenhos de Bita e as fotos de Massoca (*apud* LEMOS, 2010).

Nesse momento, surgiu ainda a ideia de não identificar a autoria dos versos, a fim de problematizar o conceito de autoria e enfatizar o caráter co-participativo da produção, atitude que dialogava diretamente com o que Cacaso chamou de “poemão”. Para ele, essa geração de poetas marginalizados pelo mercado editorial não se tratava de um movimento literário, pois todos estariam escrevendo o mesmo poema: “É um poemão. É como se todos estivéssemos escrevendo o mesmo poema a 1.000 mãos” (*apud* HOLLANDA, 1998, p. 261). Esse livro essencialmente coletivo reforça a noção de grupo, em que todos participam, desindividualizando a autoria, conforme Cacaso deixou anotado em artigo inacabado e publicado postumamente: “O autor é o grupo, o conjunto móvel e anônimo. Cada poeta e cada poema são partes integrantes de um impulso organizador maior, onde todos são parceiros de todos, onde tudo se intercomunica e se completa, sem se esgotar” (1997, p. 324). Porém, esse obscurecimento da autoria não deve ser lido como uma forma de apagar as identidades de cada escritor. É antes de tudo uma estratégia para garantir a sobrevivência do trabalho poético que se encontrava duramente ameaçado pela repressão dos agentes da ditadura. E a partir dessa atitude “de não se deixar paralisar pelos esquemas paralisantes” (*Ibidem*, p. 54), o poemão dessa geração

agrega as particularidades como uma somatória de forças em que o particular fala no plural e o todo remete ao particular, numa dialética tensa entre o individual e o coletivo [...] deixam entrever não apenas uma experiência

subjetiva, mas, sobretudo, uma experiência estética e histórica de resistência. Quando a censura exigia o rompimento dos laços entre cultura e política, renunciar a esta ruptura, por si só, já significava um ato de coragem civil e de resistência estética (SOARES, 2011, p. 16).

Ainda seguindo a proposta de vozes coletivas, o livro apresenta três epígrafes. A primeira é um poema de Chacal sobre a própria viagem pelas águas do Velho Chico e como os artistas se valem dessa experiência para compor os seus trabalhos. A segunda é a citação de um poema de Augusto Ribas Lopes, cujo teor também serve como descrição dos espaços por onde os poetas transitaram durante a viagem e com o que se depararam. Nesses versos, é possível ainda identificar referências a escritores relevantes para o contexto, como Guimarães Rosa e Oswald de Andrade. Este último, inclusive, é o autor da terceira e mais relevante epígrafe do livro, extraída dos dois últimos versos do poema “3 de maio”, publicado no livro *Pau Brasil* (1925):

3 de maio  
Aprendi com meu filho de dez anos  
Que a poesia é a descoberta  
Das coisas que eu nunca vi  
(ANDRADE, 2011, p. 141)

Mais uma vez a ideia de aprendizado poético está em voga na trajetória de Cacaso. Os versos oswaldianos servem de chave de leitura desse livro, uma vez que a descoberta é colocada como mobilizadora da poesia. Nesse sentido, a experiência de viagem, sobretudo aquela cujo destino está tão apartado da realidade sociocultural dos autores, se torna de suma importância para que o poeta descubra e, em seguida, poetize a realidade que observa. Tal procedimento encontra-se exposto no *Manifesto da poesia pau-brasil* (1924) e foi posto em prática por Oswald e seus colegas do primeiro momento do modernismo brasileiro:

A poesia existe nos fatos. [...]  
A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem. [...]  
A poesia Pau-Brasil, ágil e cândida. Como uma criança.  
Uma sugestão de Blaise Cendrars: – Tendes as locomotivas cheias, ides partir.  
(ANDRADE, 1924)

Seguindo o conselho do mestre, Cacaso partiu em busca das descobertas que lhe reservava um barco a vapor cujo trajeto pelo mítico rio que corta o sertão brasileiro já começava a cair em desuso. Os versos seguem o leito do rio e, além de retratarem a dura realidade das populações ribeirinhas desses rincões do Brasil, expressam também o mal-estar que toma conta desses observadores quando eles traçam um paralelo com a desesperançosa

realidade política do país. Desse desassossego, surgem poemas contundentes e sombrios, como por exemplo “Berço esplêndido” e “Paraíso perdido”:

#### BERÇO ESPLÊNDIDO

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

(CACASO, 2012 [1975], p.101)

#### PARAÍSO PERDIDO

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

(CACASO, 2012 [1975], p.102)

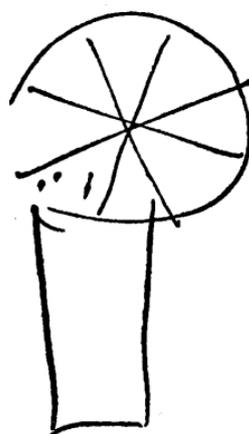
Fazendo referência explícita ao hino nacional no título, “Berço esplêndido” correlaciona o sangue, algo fundamental à vida, com uma água negra, aparentemente suja e imprópria para consumo. Essa água nem sequer corre nas veias, pois está mansa, foi represada juntamente com a fúria, que pode ser lida como fruto da miséria lenta que perdura numa memória que não se esquece, uma lembrança que causa efeito físico, provoca ferida fatal. Por meio das imagens que remetem ao rio, com suas águas calmas ou não, e represas que já naquela época se instalavam no seu curso sob pretexto de progresso, Cacaso elabora o desenho da miséria social que assola a população daquela região, carente dos recursos mais básicos como saneamento. O braço forte, ao invés de prover sustentação e ajuda, dá um acintoso golpe. Sua missão ali é reprimir a indignação a qualquer custo, conforme era característica do regime, às escuras, na madrugada, mas de maneira extremamente violenta. A leitura desse poema se complementa na página seguinte, com a descrição do “Paraíso perdido” de Igarimã, uma pequena ilha fluvial próxima à localidade de Gameleira da Lapa, distrito do atual município de Sítio do Mato, localizado no oeste da Bahia, à margem do Rio São Francisco. No título, há uma clara referência ao poema épico de John Milton que narra a expulsão de Adão e Eva do Paraíso bíblico, devido à desobediência às ordens divinas. De acordo com o mito, esse fato condenaria toda a humanidade, os descendentes do casal, à vida em sofrimento e pecado e, conseqüentemente, à morte nesse plano. Essa oposição entre o paraíso idílico e a perturbação causada pelos atos do ser humano está marcada no poema. As primeiras imagens remetem à fauna e a flora do local com “borboletas em revoada e mais as múltiplas / variedades do verde [...]”, entretanto a revoada dá a entender que algo aconteceu e desequilibrou a cena. A cor verde em múltiplas variedades pode sugerir que o verde da natureza convive com o verde do Exército. Então, surge o ponto de ironia que fecha o poema e reposiciona a sua leitura. O elogio à Bahia “bela e harmoniosa” é válido

enquanto o poeta nunca a viu de perto, mas a partir da descoberta de que o paraíso bucólico abriga o sofrimento e as mazelas de uma população oprimida e esquecida pelo poder público, descobre-se também a poesia, exatamente conforme aponta a epígrafe do livro. Lá está ela, dissimulada nas palavras do poeta, em estado latente, pronta para servir de ferramenta para promover a subversão dos fatos dos quais ela se origina e – por que não? – subverter a si própria.

### 3.3. SUBVERTER

Em paralelo às atividades das coleções que organizou, em meados dos anos 1970, Cacaso resgatou o antigo hábito de escrever letras de música. Surgiram oportunidades de trabalhar em parceria com artistas de renome no mercado fonográfico e, com isso, veio a profissionalização. Segundo afirmou em 1981 durante debate promovido pela revista *Remate de males*, desde então, ele conquistou algo quase impensável para um poeta que vivesse no Brasil, a estabilidade financeira que garantiria sua liberdade de criação poética. Desde então, ele se libertou das amarras da universidade onde lecionava teoria literária e passou a se preocupar em manter a “gratuidade da atitude criadora”, buscando escrever sempre uma poesia espontânea, descompromissada e gratuita (*apud* LITRON, 2007, p. 295-296).

Já nessa lógica de trabalho, em 1978, ele publicou *Na corda bamba*, a sua última coletânea de poemas no contexto da coleção “Vida de artista”. Apesar de não apresentar o carimbo que caracterizava as obras dessa coleção na contracapa, essa primeira edição seguiu todo o rito de produção dos poetas marginais. Era um livro de tamanho pequeno, cerca de 13cm por 8cm, com poemas curtos, em geral acompanhados de dedicatórias a amigos do poeta. Os desenhos na capa e contracapa, feitos por seu filho Pedro, à época com apenas sete anos de idade, retratavam objetos cotidianos, como um tubo de pasta de dentes. O traço infantil remete às ilustrações do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*:



amor  
humor

Figura 1 – Ilustração de Oswald de Andrade. In. ANDRADE, 1974, p. 157

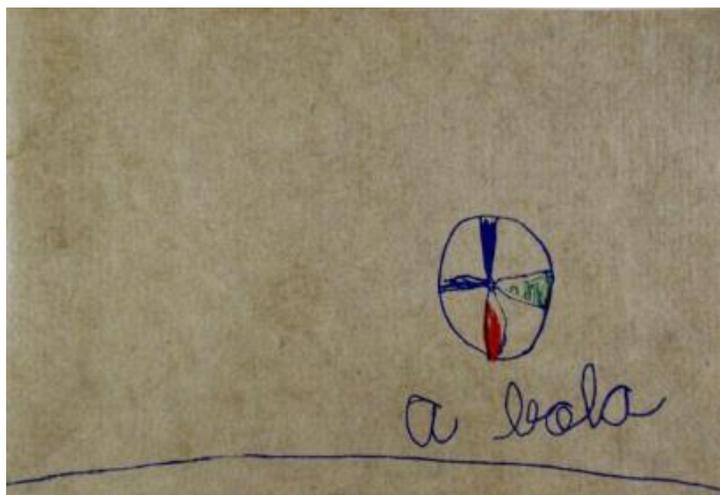


Figura 2 – Desenho de Pedro Landim. In. CACASO, 1978, 1.<sup>a</sup> ed.

Tudo isso estava perfeitamente alinhado com o que Cacaso já vinha realizando desde 1974, entretanto chamou a atenção o fato de, pela primeira vez, o poeta rejeitar assinar a autoria de um livro como Antonio Carlos de Brito e passar a grafar na capa o apelido Cacaso, pelo qual era amplamente conhecido. Por um lado, essa ação reacende a discussão sobre o conceito de autoria que Cacaso sempre pôs em xeque com a ideia de “poemão”. Além disso, reforça o relato sobre o seu procedimento criativo e o processo de elaboração de *Na corda bamba*:

Na verdade, tem uns dois anos que eu não consigo fazer um poema, que eu não sei mais fazer um poema, a verdade é essa. Só sei fazer letra de música. Mas meu último livro, que saiu em 78, é um livrinho pequeno, porque a minha poesia foi ficando pequena, foi diminuindo o tamanho, e sumiu. O formato começou a diminuir também, e acabou. Nunca mais fiz nada. [...] A maioria dos poemas que estão aqui são poemas que eu nem fiz. Alguém falava uma coisa eu escutava, escrevia e dava um nome. Então, muitas vezes, o trabalho que eu tinha era o de batizar uma coisa que eu escutava. Meu último esforço de escrever livro foi esse aqui, que depois desse não saiu mais nada (CACASO *apud* LITRON, 2007, p. 296).

É importante anotar que os relatos de Cacaso, mesmo em situações formais, como um evento acadêmico sempre devem ser iluminados pelo que Francisco Alvim chamou de “perfidia”, referindo-se à forma artilosa e manhosa com que Cacaso manobra a linguagem. Dentro ou fora dos limites de seus poemas, Cacaso “judia das almas ingênuas” (ALVIM, 1982, p. 4-5), portanto cabe a nós, seus interlocutores sempre desconfiar de qualquer manifestação de inocência ou espontaneidade de sua parte. Assim, da mesma forma que devemos desconfiar da informalidade manifesta por Cacaso e Lui na

composição dos poemas e na montagem de *Segunda classe* (apud PEREIRA, 1981, p.296), devemos também ter um olhar cético em relação às suas artimanhas de apropriação das vozes dos outros para criar. Levando-se tudo isso em consideração, é possível chegar à conclusão de que Cacaso adota seu pseudônimo nada secreto para interpretar uma personagem, o que problematiza mais ainda as questões de identidade tão caras à crítica da época. O poeta se torna um tipo de ilusionista que simula sinceridade e empatia para aproximar-se de seu leitor, articulando uma relação de diálogo amplo e sem as barreiras impostas pelos papéis tradicionais de leitor e escritor. Assim, o pérfido Cacaso

torna o leitor uma espécie de cúmplice do “poemão”. O poeta artiloso, ao manipular como uma luneta o dispositivo de aproximação/distanciamento, joga duplamente. Através de sua sinceridade, fingida, cativa o leitor. Por outro lado, parte do familiar, do dado comum, para promover estranhamentos, acionando sua consciência crítica (SOARES, 2011, p. 192).

É por meio desse estratagema que Cacaso coloca em prática seu plano de subversão, que agrega objetivos de resistência transformadora da realidade traumática de seu tempo e também o debate desarticulador de conceitos profundamente enraizados acerca do objeto poesia. Esse debate já se estabelece a partir da epígrafe, um poema de Zuca Sardan que parodia a fábula “A roupa nova do rei”, escrita em 1837 pelo dinamarquês Hans Christian Andersen:

Só pra ficar nu  
preciso de sete alfaiates

EL REI DOM MANUEL CARLOS SALDANHA, 11, 76

(SARDAN<sup>7</sup> apud CACASO, 2012, p. 50)

A fábula conta a história do rei vaidoso que é enganado por um falso alfaiate que lhe prometeu costurar uma roupa que só poderia ser vista por pessoas inteligentes. Quando o rei foi supostamente experimentar sua nova roupa, todos os habitantes da cidade relutaram em admitir que não enxergavam roupa alguma com medo de serem chamadas de ignorantes. A verdade só foi dita por uma criança que exclamou que o rei estava nu e quebrou a barreira que todos se impuseram. O efeito moralizante da fábula é que as

---

<sup>7</sup> Zuca Sardan é o nome literário adotado pelo poeta, diplomata e arquiteto Carlos Felipe Alves Saldanha. Em 1975, Sardan publicou *Aqueles papéis* pela coleção “Vida de Artista”. Sua atividade literária permanece bastante intensa e interessante, “uma fusão entre quadrinhos, piadas, poemas, recursos visuais, ortográficos, colagens de imagens, colagens de clichês, linguagens [...] talvez uma conclusão daquilo que Sardan calhou de ser na vida (FLORES, 2013).

peças se deixam levar pelo que os supostos sábios determinam, sem considerar seus próprios entendimentos sobre alguma questão. Em termos de crítica literária, estes sábios são as academias que definem arbitrariamente o cânone, atribuindo-lhe o caráter de boa literatura, e fecha completamente as portas a toda e qualquer tentativa de modificação nos modelos por eles pré-estabelecidos. Assim, Sardan se coloca no lugar desse absurdo rei que depende de um séquito inteiro para expor a sua própria nudez para pôr em discussão as questões sobre a tradição literária e como se faz necessário desnudá-la, para que sem as vestes pomposas dadas pelos nobres acadêmicos, se promova o embate com o que há de novo. O resultado desse confronto é a subversão antropofágica dos modelos, o que abre espaço para a apreciação de novos poetas antes subjugados pelo simples motivo de buscarem alguma inovação.

Cacaso avançou gradativamente nas suas experimentações com versos livres, com ironias, com jogos de linguagem, com fragmentação de versos e agora avança mais um pouco, desestabilizando a normatividade da noção tradicional de poema com o uso mais acentuado do verso conciso. Esse poema cada vez mais compacto ganha em potência semântica, uma vez que se coloca como uma parte deslocada de um todo que pode ou não já estar posto. Vejamos dois exemplos:

CÉLULA MATER [para Roberto Schwarz]

Unidos  
Perderemos

(CACASO, 2012 [1978], p. 53)

PAPO FURADO [para Nilo de Oliveira]

O transcendental se dissolvendo no  
Efêmero

(CACASO, 2012 [1978], p. 52)

“Célula mater” é dedicado ao colega escritor e crítico literário Roberto Schwarz, cujo livro de poemas *Corações veteranos* foi publicado pela coleção “Frenesi”, em 1974, enquanto Schwarz encontrava-se exilado em Paris, devido ao embrutecimento da repressão pós-1968. O curtíssimo poema faz uma paródia do conhecido jargão de militância, substituindo a vitória tida como fruto certo da união, pela derrota coletiva. A troça pode ser interpretada como uma alusão às incertezas que circundavam todos que, de uma forma ou de outra, militavam contra a ditadura militar. Os meios acadêmico e artístico, sobretudo, vinham sofrendo cada vez mais com a censura e a violência dos agentes do governo. Nem mesmo a união dos artistas marginais em torno do “poemão” poderia ser vista como sinônimo de sucesso. Apesar de tudo, a derrota anunciada e o risco não impedem que o poema seja composto. Pelo contrário, o título do poema indica que essa derrota iminente pode ser a mobilizadora para a criação artística. A célula, unidade microscópica componente de todo os seres, remete ao processo de encurtamento do

poema, parte componente dos livros de poesia. Do mesmo modo que a maneira como as várias células de um corpo se organizam determinará as características desse corpo, o arranjo que o poeta propõe a seus poemas e as inter-relações que se constroem entre eles serão determinantes para estabelecer os sentidos possíveis da leitura da obra como um todo. A ironia se configura pela constatação de que a célula-mãe que origina tudo isso é o fracasso iminente do artista militante das grandes causas.

Cacaso propõe outra ordem de temas e estéticas para sua poesia, como está posto nos versos de “Papo Furado”. Além da forma fragmentária e concisa, que corta do poema tudo aquilo que considera excessivo, entra em cena a opção pelo efêmero em detrimento do que considerado é transcendental. Vale aqui salientar que essa escolha passa por uma rejeição ao que há de mais tradicional em termos de poesia, àquilo que remete ao sublime, às formas consideradas superiores, a toda normatização imposta pelas instituições que detêm o poder de arbitrar sobre o que seria ou não considerado de boa qualidade. Tudo isso é dissolvido, ruminado e transformado na efemeridade do que se esvai. Antes de deixar marcas no seu leitor, a poesia deveria ser marcada pela dúvida e pela desconfiança acerca de qualquer verdade absoluta alardeada sobre si mesma. É esse o mote do único verso do poema “Segmento áureo”:

#### SEGMENTO ÁUREO

Verdade última o melhor verso é sempre o penúltimo

(CACASO, 2012 [1978], p. 70)

O título sugere que esse trecho valeria ouro, mas o verso apresenta uma contradição lógica. Se essa verdade última e definitiva anuncia que o melhor verso é o anterior, então a própria verdade já é relativizada, pois não está enunciada no melhor verso. Cria-se assim um vórtice metaliterário que culmina com a evidenciação de um estado de crise da ideia tradicional de poema. Curiosamente, na primeira edição de *Na corda bamba*, “Segmento áureo” dividia a página com “Jardim da infância” (SOARES, 2011, p. 194), que assemelhava-se com os demais poemas do livro, uma vez que exibia título e dedicatória (para Saul e Maria Inêz), mas não apresentava nenhum verso sequer. Esse poema vazio, ao rejeitar o dizer, diz muitas coisas. Primeiro, evidencia o emudecimento do sujeito diante da barbárie que lhe impõe o próprio Estado institucionalizado. Em segundo lugar, aponta para o fato de que os espaços em branco na escritura poética não são desprovidos de sentido, mas potencializam pela ausência e pelo estranhamento a ideia de subversão da tradição. Por fim, como evidenciado pelo próprio título, remete a um retorno do poeta

à infância, fase em que não havia domínio sobre a técnica da escrita. Faz-se necessário, portanto, reaprender tudo de novo, o que implicaria em seguir novos caminhos.

Já em 1982, época em que a reabertura política anunciava que o período sórdido de ditadura chegava perto do fim, Cacaso lança seu último livro que contava exclusivamente com poemas inéditos. Contudo, apesar do aparente abandono dos métodos marginais de produção, *Mar de mineiro* não era um livro de poesia que se encaixava nos padrões usuais. Dividida em três partes, a coletânea apresenta 44 poemas, na primeira parte intitulada “Postal”, e 75 letras de canções nas duas partes seguintes, “Papos de anjo da guarda” e “Sete preto”. Entre as composições, fotos de Pedro de Moraes e Jaime Schwartz e desenhos de Malena Barreto e do próprio Cacaso ilustram a edição que, apesar de não ter mais o aspecto artesanal dos livros anteriores, foi financiada de maneira independente e exclusivamente com recursos próprios do autor. Resquícios da ênfase no processo coletivo de criação se revelam no fato de dois poemas da primeira parte do livro serem de autoria de Pedro Landim, filho de Cacaso. Tudo isso revelava que o cenário o direcionava para uma transformação que tinha como principal evidência a aproximação entre poesia e canção popular. Nessa obra, os dois gêneros ganhavam o mesmo peso, logo dividiam entre si o espaço do livro, o que não significa necessariamente que sejam idênticas. A distinção, porém, não deve vir acrescida de juízo de valor. Segundo Cacaso, “não há qualquer superioridade da palavra escrita sobre a palavra cantada [...] sendo que cada departamento tem as suas particularidades, suas próprias tradições, suas próprias escalas e horizontes” (1997, p. 226).

Entretanto, a relação de Cacaso com a música não estava livre de impasses. Apesar de ser um de seus grandes interesses desde a infância, a sua entrada no mercado fonográfico se revelava inquietante, como ele mesmo revela em anotações de seus cadernos:

A música popular, como instância profissionalizante, ligada ao mercado, me liberta da dependência universitária, material e intelectualmente. [...] A MPB, que me livrou da universidade é minha nova profissão, ao virar profissão, o ato de compor perde em gratuidade e ganha certo peso compulsório, virando uma espécie de obrigatoriedade, igual neste ponto à maioria das profissões (CACASO *apud* SOARES, 2011, p. 220).

Esse mercado era visto por Cacaso como “divisor essencial de águas entre o poeta de livro e o poeta de disco” (1997, p. 227). Na sua concepção, o mercado livreiro não dá a oportunidade de carreira profissional ao poeta, mas essa chance é dada àquele que se

dispõe a compor letras de música popular. Desse dilema, surgem poemas como “Salário máximo”:

#### SALÁRIO MÁXIMO

De noite sou amante da empregada.

De dia sou patrão da amante.

(CACASO, 2012 [1982], p. 24)

Nas oposições dia/noite e amante/patrão reside o dilema que o poeta/letrista enfrenta ao se profissionalizar. Seu salário, que por um lado lhe garante o sustento, de certo modo também lhe retira a liberdade criativa, pois como é dito em “Preceito”, poema que aparece pouco mais à frente no livro, “Dinheiro não tolera desaforo” (CACASO, 2012 [1982], p. 27). Apesar de essa lógica estar impregnada no mercado editorial e também no fonográfico, Cacaso dá a entender que encontrou um pouco mais de liberdade criativa e, sobretudo, mais reconhecimento na composição de letras de canções populares. Primeiro, seus versos diminuíram para, em seguida, seus poemas ficarem mais raros, como que anunciando um sumiço premeditado, uma viagem para um lugar distante de toda a agitação, de onde um “Postal” poderia anunciar para seu destinatário a felicidade de quem escreve por estar longe de tudo e não mais sequer enxergar o que lhe afastou, desde que esse relato não se perca por aí, como uma carta extraviada.

#### POSTAL

Nenhum mar.

Um domingo. Um tridente.

Dois cavalos. Meu coração segue cego e feliz

como

carta

extraviada

(CACASO, 2012 [1982], p. 13)

#### 4. CONCLUSÃO

A obra de Cacaso, como visto, não se escreve sozinha. Seu trabalho mantém estreita relação com vários autores do cânone modernista, como Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Entretanto, não se trata de uma relação submissa de mera reverência à tradição, mas ao contrário, de uma absorção questionadora que mobiliza um reaprendizado antropofágico, direcionado para a subversão do próprio objeto poético. Nesse processo, Cacaso não se preocupou em ser zeloso e soava até insolente para uma parte da crítica ainda apegada aos belezismos e ao academicismo. Ele devorou suas lições e as reordenou sob a lógica de seu tempo, sem se limitar a repetir modelos de engajamentos políticos empoeirados. Diante de um cenário que marginalizava qualquer produção não convencional, inseriu-se num circuito de produção alternativo que aproximou o poeta de todas as etapas do processo de realização do livro, desde a escrita até a distribuição. Seus temas, como não poderia deixar de ser, dialogavam com essa proximidade do cotidiano, com a vida sem as amarras do falso moralismo e com a realização plena do contato com o outro, algo inerente à convivência em sociedade.

O estudo antropológico de Messeder Pereira sobre o contexto da época apontou para uma marginalização em duas mãos: de um lado, o mercado dominado por uma lógica conservadora excluía os poetas que subvertiam os padrões estabelecidos; de outro, entretanto, o próprio poeta preocupava-se em preservar a sua liberdade criativa e envidava esforços para manter a sua produção na lógica dos coletivos. Porém, corroboro da conclusão de Débora Racy Soares que a trajetória poética de Cacaso não se limitou a essa condição de marginal. A leitura de seus livros em conjunto consegue demonstrar que a poesia de Cacaso tornou-se mais densa e potente. Desde *A palavra cerzida*, ainda editado de maneira convencional, já dava sinais de um projeto estético em construção. A trajetória dali em diante demonstrou que Cacaso se infantilizou para amadurecer como poeta. Voltou à escola, onde desaprendeu as primeiras lições, a fim de reelaborar suas estratégias de resistência diante da barbárie. Valeu-se da ironia para se dissimular e esconder sua presença nos seus próprios versos. Cortou todos os excessos para fazer prevalecer o caráter transformador e subversivo da poesia. Por fim, viu-se ele mesmo transmutado, rumando para caminhos que lhe afastavam cada vez mais do mercado literário e lhe direcionavam para os discos de música popular. Apesar de letrista, preservou-se poeta até seus últimos dias.

## 5. REFERÊNCIAS

- ALVIM, Francisco. Cacaso, sentimento, perfídia. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 05 dez. 1982. Folhetim, p. 4-5. Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=8246&keyword=Cacaso&anchor=4212917&origem=busca&pd=73ab7c99bfa2aae53a274f817f7df95c>>. Acesso em: 08 jul. 2018.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. Rio de Janeiro: Globo, 2011.
- \_\_\_\_\_. Manifesto da poesia pau-brasil. In. *Correio da manhã*. São Paulo, 18 mar. 1924. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 08 jul. 2018.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In. *Magia e técnica, arte e política*. p. 120-136. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOSI, Viviana. Années soixante-dix, la poésie en risque: la veille du trapéziste. In. OLIVIERI-GODET, Rita & HOSSE, Andrea. *La littérature brésilienne contemporaine de 1970 à nos jours*. p. 161-178. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007. Disponível em: <<https://books.openedition.org/pur/34834>>. Acesso em: 19 jul. 2018.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CABAÑAS, Teresa. Uma poesia sem brilhantina. In. ABRALIC, 12. 2011, Curitiba. *Anais do XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Curitiba: UFPR, 2011.
- CACASO. *Lero-lero*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Não quero prosa*. Org. Vilma Arêas. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 53-65.
- CACASO & HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Nosso verso de pé quebrado. In. CACASO. *Não quero prosa*. Org. Vilma Arêas. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- FLORES, Guilherme Gontijo. “ximerix” (2013), de zuca sardan. In. *Escamandro*. 27 ago. 2013. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2013/08/27/ximerix-2013-de-zuca-sardan/>>. Acesso em: 19 jul. 2018.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- LEMONS, Masé. Desentranhando Luis Olavo Fontes – Entrevista por Masé Lemos. In. *Revista Z cultural*. Rio de Janeiro, v.6, n.1, p.3, 2010. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/desentranhando-luis-olavo-fontes-entrevista-por-mase-lemos/>>. Acesso em: 05 jul. 2018.
- LITRON, Fernanda Félix. *Poesia marginal e a antologia “26 poetas hoje”*: debates da crítica antes e depois de 1976. 2007. 334 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270075>>. Acesso em: 08 jul. 2018.

- MAGALHÃES, Milena. Cacaso não é bem o caso do acaso. In. *Alea*. Rio de Janeiro, v.8, n.1, p.111-126, jan. – jun. 2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2006000100008&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2006000100008&script=sci_abstract&tlng=pt)>. Acesso em: 11 jul. 2018.
- MELO NETO, João Cabral. Tecendo a manhã. In. MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 151.
- \_\_\_\_\_. A educação pela pedra. In. MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p.219.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época – Poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- SANTIAGO, Silviano. Poesia jovem: roteiro de velhas vanguardas, à tropicália e ao marginal mimeografado. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 dez. 1975. Livro, p. 2. Disponível em: <<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19751220&printsec=frontpage&hl=pt-BR>>. Acesso em: 18 set. 2017.
- \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. Singular e anônimo. In. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v.5, p. 95-105, 1986. Disponível em: <[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/4209](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/4209)>. Acesso em: 16 jul. 2018.
- SANTOS JR., Luiz Guilherme dos. Uma revisão crítica da poesia marginal. In. *Estação literária*. Londrina, v.12, p.217-228. jan. 2014. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/26218>>. Acesso em: 16 jan. 2018.
- SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In. \_\_\_\_\_. *Que horas são?* p. 11-28. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. Pensando em Cacaso. In. \_\_\_\_\_. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 212-214.
- SIMON, Iumna Maria & DANTAS, Vinicius. Poesia ruim, sociedade pior. In. *Novos estudos*. São Paulo, n. 12, p. 48-61, jun. 1985. Disponível em: <<http://www.sbpcnet.org.br/saoluis/arquivos/MC-046%20-%20Poesia%20ruim,%20sociedade%20pior.%20pdf.pdf>>. Acesso em: 11 jul. 2018.
- SOARES, Débora Racy. *Dor, sombra, lucidez – Leitura de “Beijo na boca” iluminada pela trajetória poética de Cacaso e pelo éthos de sua geração*. 2011. 259 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270202>>. Acesso em: 01 jun. 2018.