CARLOS FREDERICO BARRÈRE MARTIN

A véspera do trapezista
(leitura da poesia de Antônio Carlos de Brito)

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Mestre em Teoria Literária e
Literatura Comparada sob a orientação da
Prof.^a Dr.^a Viviana Bosi.

São Paulo
2008

Para
Nelson Martin e
Doralice Barrère Martin,
meus pais

Agradecimentos

Aos meus pais, Nelson e Doralice, que me apoiaram em todos os momentos, e sem os quais a chance de poder me dedicar somente aos estudos não seria possível, a chance e o privilégio. Aos meus irmãos, Luiz Fernando e Viviane, que, sem perceber, souberam me ajudar a seguir em frente.

À professora Viviana Bosi, orientadora paciente e leitora generosa, que tem me acompanhado desde a Iniciação Científica. Ao professor Augusto Massi, professor e amigo, que me revelou a poesia de Antônio Carlos de Brito, Cacaso, incentivou-me a estudá-la e, com desvelo, apontou-me as lacunas do trabalho, ajudando-me a torná-lo menos lacunar. Ao professor Roberto Zular, que também olha com interesse a poesia brasileira dos anos 1970, em especial os versos de Waly Salomão, agradeço uma vez mais pela leitura atenta e sugestiva deste trabalho.

Aos amigos do grupo de estudo Anderson Massaru Arakaki, Andréa Catrópa da Silva, Carlyne Cardoso de Paiva, Maurício Baptista Vieira, Maurício Cléto da Silva Jr, Paulo Rogério Ferraz, Rodrigo Ribeiro Frias, Silvana Moreli Vicente Dias e, por fim, porém não menos importante, Valéria Rangel. Agradeço a todos o prazer de conversar sobre literatura. Aos amigos Antônio Ianni Segatto, Roberta Fabbri Viscardi, Rogério Teixeira e Fernanda Bonatti Fidelis. Agradeço o carinho e a amizade de sempre.

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada Maria Ângela Aiello Bressan Schmidt, Suely Maria Regazzo, Zilda Ferraz e Luiz de Mattos Alves, os quais contribuem em muito para tornar menos lento, menos árduo, menos insuportável o *nonsense* da burocracia. Aos funcionários da Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ) que me receberam com gentileza e muito me ajudaram enquanto lá estive consultando os arquivos de Antônio Carlos de Brito.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pela concessão da bolsa de mestrado entre 2006 e 2008.

Porque como artista, como intelectual eu sou um fora-da-lei, tão fatalizadamente inconformado como você com a verruga do seu nariz.

Mário de Andrade, *O banquete*

Resumo

MARTIN, Carlos F. B. *A véspera do trapezista (leitura da poesia de Antônio Carlos de Brito)*. 2008. 105 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

O intuito deste trabalho é compreender como se fundamenta a poesia de Antônio Carlos de Brito, Cacaso, cuja obra se situa basicamente entre 1967 e 82, portanto, em meio ao contexto do regime militar. A análise se divide em quatro seções. Busca-se em primeiro lugar delinear a conduta artística desse poeta. A seção que vem em seguida se atém aos livros *A palavra cerzida* (1967) e *Grupo escolar* (1974). O intervalo que os distancia é sintomático das diferenças que os afastam um do outro, embora isto não signifique no entanto que não mantenham entre si alguns pontos de contato. Depois de tratar do início de sua obra e examinar, entre outras coisas, o andamento do fazer poético, passa-se ao estudo de *Beijo na boca* (1975), *Segunda classe* (1975) e *Na corda bamba* (1978). Em tais casos continua-se a analisar a linguagem poética, o modo de criar o poema e, além disso, a aparente “gratuidade” de seus versos. Finalmente, a reflexão trata dos poemas que, focando o contexto sócio-político dos anos 1970, abordam o tema da repressão e algumas incoerências da modernização conservadora no Brasil.

Palavras-chave: Antônio Carlos de Brito. Poesia Marginal. Literatura Brasileira.

Abstract

MARTIN, Carlos F. B. *The eve of the trapeze artist (a reading of the poetry of Antônio Carlos de Brito)*. 2008. 105 p. Dissertation (Master's Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

The aim of this dissertation is to understand the foundations of the poetry of Antônio Carlos de Brito. His work is situated mainly between 1967 and 1982, in the context of the military regime. The analysis is divided in four sections. First, we try to delineate the artistic behavior of the poet. The following section focuses on the books *A palavra cerzida* (1967) and *Grupo escolar* (1974). The gap between them is symptomatic of the differences that move one away from the other, although it does not mean that they do not maintain some connections. After analyzing the beginning of his work and examining, among other elements, the making of poetry, we move to the study of *Beijo na boca* (1975), *Segunda classe* (1975) and *Na corda bamba* (1978). We continue on the analysis of the poetic language, his way of creating a poem and, besides those, the apparent “gratuity” of his verses in these books. Lastly, the debate concentrates on the poems which, focusing on the social and political context of the 70s, approach the theme of repression and some inconsistencies in the conservative modernization of Brazil.

Keywords: Antônio Carlos de Brito. Marginal Poetry. Brazilian Literature.

Sumário

A política do descompromisso	09
1. A motivação de base	09
1.1 Duas águas	09
1.2 O poeta que escuta	14
2. Ser arbitrário ao extremo	16
3. As partes do todo	21
Do elevado ao prosaico	23
1. A palavra cerzida	23
1.1 De tudo um pouco	24
1.2 A feição é cabralina	27
1.3 Ser, e não ser	32
2. Grupo escolar	37
2.1 O prosaísmo do cotidiano	41
2.2 Da lira à antilira, e vice-versa	44
2.3 Era uma vez...	49
O sertão, o amor e a corda bamba	56
1. A “desrepressão” da linguagem	56
1.1 Beijo na boca	57
1.2 Segunda classe	61
1.3 Na corda bamba	66
2. Gratuito, sim, “gratuito”	70
Noite profunda, esperança rasa	74
1. Anos de Chumbo	74
1.1 A mordança e o chicote	75
1.2 A saída? Onde fica a saída?	76
2. No vão da unha na alma	77
2.1 Militar?	77
2.2 Da fúria ao gesto	79
2.3 E que sangra e ri	81
3. Trocando em miúdos	84
3.1 Mire e veja	84

3.2 Ai terra que tem palmeiras	87
Conclusão	93
Bibliografia	96
Anexo	104

A política do descompromisso

1. A motivação de base

— No início, eu não gostava de literatura. Professor dessa cadeira muitos anos, na universidade, fui aprendendo a gostar, mas minha verdadeira motivação é musical. Em Barretos, cidade do interior de São Paulo onde passei minha infância, ouvia muito rádio. Ouvia canções do Rio de Janeiro e, numa das minhas brincadeiras favoritas, ia colocando mentalmente uma letra nova na melodia. Fazia isso distraidamente, sem me dar conta, mas foi assim, através da música, o meu primeiro contato com o texto.¹

Eis uma síntese do caminho que conduziu Antônio Carlos de Brito ao terreno profícuo da literatura. Que, no entanto, não o atraiu de imediato. A literatura e a vida literária, os debates e as polêmicas, as coleções de livros e as revistas, demorariam a interessá-lo. E ainda que se interessasse por elas, como ocorreu de fato, não deixaria jamais de ver na música a motivação de base. “Até hoje – conta ele – sinto-me como penetra nos encontros literários, tenho sempre a impressão de que vão me botar para fora. Já nas reuniões de músicos me sinto em casa.”² Tenhamos em mente que foi a música que o instigou a vida inteira. Não por acaso, Heloísa Buarque de Hollanda e Nelson Ângelo, os quais desfrutaram de sua amizade, não se esquecem de recordar, antes de tudo, da musicalidade que lhe era inerente.

1.1 Duas águas

A brincadeira de colocar “mentalmente uma letra nova na melodia” mostrou com antecipação a habilidade do poeta de equacionar os termos melodia e palavra de

¹ BRITO, Antônio Carlos apud KAPLAN, Sheila. Cacaso: “Como poeta sei escutar. Minha motivação é musical”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 jan. 1983.

² Ibid.

modo que se integrassem adequadamente. A desenvoltura com que chegava ao fim do processo, como se a equação, em si complexa, fosse simples, revelava um talento que causava em quem o conhecia uma forte impressão. O músico Nelson Ângelo recorda com admiração:

— Fiquei fascinado, porque acredito que a música tem uma interligação grande com a literatura, com gente pensante. Não basta fazer “dó-ré-mi”, é preciso abrir a cabeça para o raciocínio, para a filosofia, para o trabalho poder fluir. Mas é lógico que isso não é fácil. Por isso pessoas como o Cacaso são importantes, pois sabem traduzir o que às vezes um músico não consegue expressar em palavras. Isso não é um demérito para nenhuma das funções, é uma soma. Por isso gosto do trabalho de parceria, é uma maneira de enriquecer.³

O que era uma brincadeira se transformou depois em meio de vida. Antônio Carlos de Brito foi parceiro dos músicos Tom Jobim, Edu Lobo, Francis Hime, João Donato, Djavan, Elton Medeiros, João Bosco, Toquinho, Danilo Caymmi, Maurício Tapajós, Sueli Costa e, entre outros, Nelson Ângelo. A parceria com Nelson foi sem dúvida produtiva. Juntos realizaram mais ou menos 80 canções. “A fonte”, “Pena de paixão”, “Mar de mineiro”, “Terra à vista”, “Quando eu vi o mar”, “Marinheiro sem mar”, “Profundamente”, e por aí vai. Além de se valer da sensibilidade musical para encaminhar o ofício de letrista, Antônio Carlos de Brito se serve dela para alavancar também o ofício de poeta. A musicalidade que se verifica em seus versos estimula o estreitamento dos campos literário e musical e, em consequência disso, o trânsito da poesia à música. Para dar um exemplo, e assim ser mais concreto, os versos a seguir ajudam a esclarecer como se viabiliza a transição em questão:

VERIDIANA⁴

Minha avó Veridiana
cortando a couve bem fina
vai desfiando um rosário
como quem cumpre uma sina
tão dura que não começa
e muito menos termina
Veridiana
uma sina de cigana
uma gana de assassina
uma alegria insana
luz de vela lamparina

³ Apud ARAGÃO, Helena. O poeta que escuta. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 110, maio 2000.

⁴ Para Nelson Ângelo “Veridiana” é um caso à parte: “O encaixe da poesia com a música, neste caso, foi impressionante. A letra coube perfeitamente numa melodia que eu tinha.” *Ibid.*, p. 110.

Minha avó Veridiana
lavando a roupa na tina
vai revelando um mistério
como quem cumpre uma sina
tão dura como pecado
sem perdão menina
Veridiana
uma sina de cigana
uma gana de assassina
alegria que se dana
luz de cela que ilumina

Janela alta
noite alta febre alta
alguma coisa me diz
que já passei por aqui

Os recursos que enformam a estrutura beneficiam o verso melódico. O uso da rima consoante (“fina” | “sina” | “termina” ou “tina” | “sina” | “menina”) e a presença de rimas internas (“sina” | “assassina” ou “cigana” | “gana”) que a reafirmam criam uma sonoridade que não é de todo incomum. Também contribui para isso a recorrência da redondilha, que, como em outros poemas de Antônio Carlos de Brito, podendo variar entre menor e maior, é o metro de preferência em “Veridiana”. Assim como se atesta regularmente em suas letras de música, nas quais a redondilha e a rima consoante, para continuar apenas com ambas, enfeixam uma estrutura que se destaca por ser antes de tudo melódica ou musical. Embora o intento não seja analisar também o processo de criação das letras de música, expondo em detalhes como se encaminha o trabalho do letrista, é preciso, no entanto, assinalar, entre elas e os poemas, uma vez que têm em comum um texto em versos, os elementos que os diferenciam. O leitor acompanhe a seguir a leitura da canção “Sanha na mandinga”⁵:

Na beira do São Francisco
Eu quero me deitar
Eu quero namorar
Não vou ao correio não
Não tenho a intenção de lhe telegrafar

Certa vêz em Carinhonha
Escutei uma façanha
Que se deu em Paratinga
Muita manha, muita pinga
Uma terra muito estranha

⁵ Ela é uma das parcerias de Antônio Carlos de Brito com Edu Lobo. Com quem realizou um total de 14 canções.

Uma sanha na mandinga
Uma dor que não se acanha
Um horror que não se vinga

Na beira do São Francisco
Eu quero me deitar
Eu quero namorar
Não vou ao correio não
Não tenho a intenção de lhe telegrafar

Diz que em Bom Jesus da Lapa
Quando a noite cai de chapa
E a memória faz um dique
Queima o sol em Xique-Xique
Um dilúvio pelo mapa

Mansidão de piquenique
Quando a rolha não destapa
E a coragem vai a pique

Na beira do São Francisco
Eu quero me deitar
Eu quero namorar
Não vou ao correio não
Não tenho a intenção de lhe telegrafar

Despenquei de Pirapora
Rolei mais de uma tora
Dobrei mais de uma esquina
Quase chego em Petrolina
Um passado de senhora

Num futuro de menina
Correnteza que apavora
Paradeiro que confina

Na beira do São Francisco
Eu quero me deitar
Eu quero namorar
Não vou ao correio não
Não tenho a intenção de lhe telegrafar

A estrutura se mostra por assim dizer redonda. A circularidade que a sustenta encadeia de tal modo as estrofes que, como se simulasse uma tessitura, imprime um movimento que é em si mesmo ininterrupto. A estrofe de abertura inicia e finaliza ou reinicia, melhor dizendo, uma vez que se localiza em ambos os extremos, “Sanha na mandinga”. Também reincide internamente – é o que se chama de refrão. A idéia que nele se apresenta, sendo o elemento de base, transmite ao ouvinte as vontades – “me deitar”, “namorar” – do eu-lírico. São quatro as ocasiões em que ocorre o refrão. Os momentos de sua ocorrência servem para reintroduzir o mote da canção e ao mesmo

tempo alavancar o que vem em seguida: os locais em meio aos quais o eu-lírico vive uma experiência ou descreve um aspecto, a saber, “Carinhanha” e “Paratinga”, “Bom Jesus da Lapa” e “Xique-Xique”, “Pirapora” e “Petrolina”, marcam as paradas de um caminho que é cortado invariavelmente pelo rio São Francisco. Para quem conhece e estuda a poesia de Antônio Carlos de Brito, “Sanha na mandinga” é mais do que uma letra de música. Ela é também a matriz dos poemas “Utopia” e “Notícias” do livro de 1975 *Segunda classe*⁶:

nas margens do São Francisco quero
sentar para namorar

não fui ao correio porque não tinha
pra quem telegrafar

Antônio Carlos de Brito extrai da letra de música o refrão e dele aproveita os elementos que, embora mantenham as idéias de base, aparecem, no entanto, como se verifica acima, de maneira diferente. Dentre as mudanças que chamam de imediato a atenção a primeira é sem dúvida o tipo de verso. A letra de música traz um verso que sobressai por ser melódico – e os recursos que o tornam assim são os mesmos que se identificaram no poema “Veridiana”, a saber, o recurso da rima interna (“Não vou ao correio não” | “Não tenho a intenção [...]”) e, além disso, como de costume, então, a redondilha –, ao contrário do que se constata em “Utopia” e “Notícias”. Tais poemas apresentam uma estrutura que, reordenando a versão de origem, neutraliza por assim dizer a possibilidade de se desenvolver um verso de tipo melódico. Pode-se observar com facilidade em ambos os casos uma relação de causalidade que não acontece nos versos do refrão em questão: “sentar” à margem do “São Francisco” tem por razão a vontade de ali estar “para namorar” e não ir ao “correio” é uma consequência de não haver ninguém para “telegrafar”. Já os anseios que se manifestam no refrão não têm nada que os ocasione: “deitar” à margem do rio e ali “namorar” são atitudes que não dependem uma da outra e não ir ao “correio” para “telegrafar” se deve em verdade à decisão de não se comunicar. Outra mudança é o título dos poemas não se limitar ao

⁶ Outro caso de letra de música que serviu de matriz foi “Canção do desamor demais”: Meu amor diz que sou sua/ como a faca tem um gume/ como a noite tem um dia/ como a luz o vagalume/ meu amor vive me amando/ mas eu sei que não me assume/ sempre vive do meu lado/ mas me mata de ciúme// Meu amor diz que me ama/ mas jamais me dá um beijo/ diz que aquece o meu cansaço/ mas esfria o meu lampejo/ diz que aplaca a minha gana/ mas maltrata o meu desejo/ me recebe em sua vida/ mas prepara o meu despejo”. Desta letra originou-se o poema de *Beijo na boca* (1975) “Lá em casa é assim”: “meu amor diz que me ama/ mas jamais me dá um beijo// pra continuar rejeitado assim/ prefiro viajar para a Europa”.

desígnio de nomeá-los, mas contribuir também, afetando-os a fundo, para elaborar o sentido de seus versos. A vontade de “sentar para namorar” se apresenta de antemão utópica, dir-se-ia, ilusória, e a notícia que se transmite em “Notícias” é a carência de quem não tem com quem se comunicar. Com efeito, a reestruturação do refrão e sua divisão em partes, resultando em dois poemas, silenciou a melodia que ali havia por valorizar o verso prosódico. Nesse trânsito da música à poesia sobressai o fato de se apreender em meio aos versos melódicos (embora tenha sido necessário repensar um pouco a estrutura de base e seus elementos) um dedo de prosa. Inversamente, o leitor pôde constatar (e com isso observar os pontos de contato entre um âmbito e outro da produção artística) a melodia de versos que foram trabalhados para servirem antes de tudo ao âmbito da poesia.

Abordar o letrista e o poeta Antônio Carlos de Brito não é senão um modo de apresentar melhor a interatividade que nele havia entre uma forma e outra da criação artística e, ao mesmo tempo, ressaltar a importância de sua sensibilidade musical em ambos os tipos de manifestação. Nesse sentido é importante recordar o livro de 1982 *Mar de mineiro*. Ele se compõe em três partes: “Postal” (poemas), “Papos de anjo da guarda” (letras de amor) e “Sete preto” (letras do sertão). Essa comunhão é realmente ilustrativa porque “traz, para além da conjugação do poeta e do letrista, como que um ponto de chegada sintomático da sensibilidade fundamentalmente musical que sempre orientou a produção poética e mesmo ensaística de Cacaso.”⁷ Percebe-se que em suas letras de música, e ao contrário do que fizeram os tropicalistas, os ritmos populares e, ainda, a ideologia do “nacional-popular” não se encontram em crise, são retomados e nada mais. A estrutura de suas letras segue uma linha mais convencional. Diferente do que acontece em sua atividade literária, na qual a linguagem e suas possibilidades de articulação é notoriamente mais explorada (a brevidade dos versos e a ironia são dois elementos que se destacam neste âmbito).

1.2 O poeta que escuta

Além de apresentar desde criança a capacidade de traduzir em palavras uma melodia (“e tinha uma facilidade de inventar palavras sobre melodias que sempre me deixou impressionado”⁸ – diz o filho Pedro Landim) o poeta se valia da sensibilidade

⁷ HOLLANDA, Heloísa Buarque. Vida de artista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1982.

⁸ LANDIM, Pedro. Carinho eterno. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 113, maio 2000.

musical para encaminhar também o fazer poético. Se a habilidade de realizar a união entre melodia e palavra é um atributo, a capacidade de colher em meio ao frenesi do cotidiano um tipo de manifestação – uma palavra, uma frase, um modo de falar – que sobressai pelo valor simbólico que contém, e a análise de poemas confirmará o que é por hora aventado, é outro. A conversa de botequim, os causos de alguém, o flerte dos amantes, a rotina em família são algumas das situações que contêm um material a ser aproveitado. A matéria-prima vinha do que acontecia ao redor. Ficar parado, sentado, esperando o momento do *insight*, no qual o verso brotaria simplesmente, não era uma característica de Antônio Carlos de Brito:

– É muito raro – conta ele – eu me sentar e, do nada, criar um texto. Sou um poeta que escuta. O ouvido é importante para mim não só como compositor, mas também como poeta.⁹

Escutar o outro e a partir dele extrair os elementos do poema é uma iniciativa que se assemelha, aliás, ao procedimento de Francisco Alvim, cuja atitude de ouvir o outro, incorporando uma fala que embora não lhe pertença lhe soa familiar, como se fosse de casa, rendeu-lhe a alcunha de “o poeta dos outros”. A cortesia de Francisco Alvim está justamente em ceder a quem não tem voz

ALMOÇO¹⁰

Sim senhor doutor, o que vai ser?
Um filé mignon, um filezinho, com salada de batatas
Não: salada de tomates
E o que vai beber o meu patrão?
Uma caxambu

a cena e a atenção. A situação em si é o que interessa de verdade. “A identidade dos personagens em si mesmos não interessa: o que conta é o gesto social, a quantidade de regularidade e constância contidas na singularidade de uma cena cotidiana, anônima e próxima.”¹¹ Daí a sensação de reconhecimento que se tem no momento da leitura. As situações que se encontram em sua obra são corriqueiras, como são também as vozes que nela se movimentam, as quais, “nem individualizadas nem universais, [...] têm a polivalência do uso corrente, sempre em via de especificação, com encaixe estrutural

⁹ BRITO, Antônio Carlos apud KAPLAN, Sheila, op. cit.

¹⁰ ALVIM, Francisco. *Poemas*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 286.

¹¹ BRITO, Antônio Carlos. *O poeta dos outros. Não quero prosa*. Org. Vilma Arêas. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997, p. 311.

em nosso processo coletivo,”¹² realizando um retrato que abarca a gente distinta e os sem-direito, os afortunados e os que não deram certo. As relações sociais são postas à mostra e com elas os hábitos que, como se estampa em “Almoço”, através da fala do garçom, “Sim senhor doutor” e “meu patrão”, denunciam a contrapelo as fissuras do convívio em sociedade, a disparidade. Francisco Alvim, dizia o amigo, “entre falar e ouvir, prefere ouvir.”¹³ E assim como ele, Antônio Carlos de Brito. O ouvido lhe era importante “não só como compositor, mas também como poeta.” Antes de haver um olhar atento, há um ouvido atento. A escuta do que acontece ao redor, como seria da estima de Mário de Andrade, que adorava *caminhar*, *ouvir* e *conversar* com pessoas chamadas baixas e ignorantes, as quais lhe traziam um mundo que não conhecia, e o qual não apreenderia em livros, expande o horizonte e a sensibilidade do poeta.¹⁴ Se comparado ao Modernismo, no entanto, Antônio Carlos de Brito traz uma fala que é sobretudo incrédula em relação ao país do futuro, descrente das possibilidades de se atenuar o matiz dos contrastes sociais, desiludida.

2. Ser arbitrário ao extremo

Através da música o poeta soube ainda se esquivar das linhas de pensamento ortodoxas, que, em sendo ortodoxas, impedem o livre-andamento da criação, uma vez

¹² SCHWARZ, Roberto. O país do elefante. *Folha de São Paulo*, Mais!, São Paulo, 10 mar. 2002, p. 6.

¹³ BRITO, Antônio Carlos, O poeta dos outros, op. cit., p. 327.

¹⁴ “Eu não posso compreender um homem de gabinete e vocês todos, do Rio, de Minas, do Norte me parecem um pouco de gabinete demais. Meu Deus! se eu estivesse nessas terras admiráveis em que vocês vivem, com que gosto, com que religião eu caminharia sempre pelo mesmo caminho (não há mesmo caminho pros amantes da Terra) em longas caminhadas! Que diabo! estudar é bom e eu também estudo. Mas depois do estudo do livro e do gozo do livro, ou antes vem o estudo e o gozo da ação corporal. Eu neste ponto não aconselho porque nisso a gente não se muda por causa de conselhos alheios, mas um dos desastres que impedem a felicidade, que é naturalidade, de vocês está aí: em casa lendo, redação de jornal, café com amigos sobre tal livro, tal escritor, escrever coisas depois, talvez cinema e depois farra com mulheres. Isso não é vida que se leve! Isso é vício. Está muito bem com todas as outras formas de vida juntas, mas assim sozinhos e continuados é miséria, decadência e infelicidade na certa. É horrível. Veja bem, eu não ataco nem nego a erudição e a civilização, como fez o Osvaldo num momento de erro, ao contrário respeito-as e cá tenho também (comendidamente, muito comendidamente) as minhas fichinhas de leitura. Mas vivo tudo. Que passeios admiráveis eu faço, só! Mas ninguém nunca está só a não ser em especiais estados de alma, raros, em que o cansaço, preocupações, dores demasiado fortes tomam a gente e há essa desagregação dos sentimentos e das partes da inteligência e da sensibilidade. Então a gente fica só por milhões de amigos que tenha ao lado. Se não, não. Um sentido conversa com outro, razão discute com a imaginativa etc. e é uma camaradagem sublime de pessoas tão íntimas como nenhuns Castor e Pólux ideais. E então parar e puxar conversa com gente chamada baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo duma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca. Eles é que conservam o espírito religioso da vida e fazem tudo sublimemente num ritual esclarecido de religião.” SANTIAGO, Silviano (Org.). *Carlos & Mário. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002, p. 48.

que determinam previamente o alcance e os limites do ato de criar, obstruindo deste modo a mobilidade do artista. Para Heloísa Buarque de Hollanda a música parece ser tratada ou por ele acolhida como “a forma, por excelência, da liberdade. Aquela cuja prática tem a ver com intuição, com a dança, com o improviso e com a desenvoltura maior em relação aos modelos formais ou institucionais,”¹⁵ ensinando-lhe, pois, a ter jogo de cintura. A idéia de liberdade que se encaminha traz em si o remédio do poeta contra os males do academismo: o descompromisso lhe garantia a liberdade de poder experimentar à vontade, remetendo de certa forma ao ensinamento que lhe havia sido transmitido, desde criança, pela mãe:

D Wanda, minha mãe, que não é artista e que me levou a acreditar na disponibilidade do espírito como pré-disposição básica da criação. O que marca meu caminho é exatamente essa predisposição básica da criação. O que marca meu caminho é exatamente essa pré-disposição que aprendi muito cedo e da qual não abro mão. Foi assim que estudei para o vestibular de agronomia e fiz filosofia. Que abandonei minha carreira universitária, que não suportei os relatórios da Fapesp e dissolvi minha tese em ensaios. Que ainda trabalho para dissolver também meu lado professor. O que se firmou realmente como profissão para mim foi a disponibilidade.¹⁶

A atitude de estar disponível e o hábito de não se comprometer delineiam as bases de sustentação de Antônio Carlos de Brito, as quais não lhe deixam abraçar de maneira irrestrita um modo de compor, tornando-se com isso um virtuose, e não lhe permitem também se vincular a um partido literário. Junte-se a isso o pensamento de Mário de Andrade, que, desde o “Prefácio interessantíssimo”, como se verá a seguir, valorizou, de um lado, a independência do artista:

Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela;
não abuso. Sei embridá-la nas minhas verdades
filosóficas, religiosas; porque verdades
filosóficas, religiosas, não são convencionais
como a Arte, são verdades. Tanto não abuso!
Não pretendo obrigar ninguém a seguir-me.
Costumo andar sozinho.¹⁷

E, de outro, a liberdade de criação:

Canto da minha maneira. Que me importa si me
não entendem? Não tenho forças bastantes

¹⁵ HOLLANDA, Heloísa Buarque, *Vida de artista*, op. cit.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ ANDRADE, Mário. *Poesias completas*. Org. Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993, p. 67.

para me universalizar? Paciência. Com o vário alaúde que construí, me parto por essa selva selvagem da cidade. Como o homem primitivo cantarei a princípio só. Mas canto é agente simpático: faz renascer na alma dum outro predisposto ou apenas sinceramente curioso e livre, o mesmo estado lírico provocado em nós por alegrias, sofrimentos, ideais. Sempre hei-de achar também algum, alguma que se embalarão à cadência libertária dos meus versos. Nesse momento: novo Anfião moreno e caixa-d'óculos, farei que as próprias pedras se reúnam em muralhas à magia do meu cantar. E dentro dessas muralhas esconderemos nossa tribo.¹⁸

Em “A escrava que não é Isaura” se faz de novo a ressalva:

O que existe é um grupo de amigos, independentes, cada qual com suas ideias [sic] próprias e ciosos de suas tendências naturais. Livre a cada um de seguir a estrada que escolher. Muitas vezes os caminhos coincidem... Isso não quer dizer que haja discípulos pois cada um de nós é o deus de sua própria religião.¹⁹

A herança modernista reforça em Antônio Carlos de Brito o artista que não se alinha ou não se deixa alinhar em grupos, o artista que valoriza antes de tudo o livre-andamento da criação, o artista, enfim, que não se submete a normas porque não são senão mais do que um meio de enrijecer, apontando de antemão o certo e o errado, o processo de criação. E o errado, aliás, não deve sequer ser levado em conta. Não por acaso, o poeta de *Paulicéia desvairada*, ao final da vida, reconheceu, por um lado, as qualidades do “direito de errar”:

a maior conquista do modernismo brasileiro foi sistematizar no Brasil, como princípio mesmo de arte, o direito de errar. Quando a gente estuda a psicologia de trabalho dos artistas brasileiros anteriores ao 1920 de São Paulo, percebe nítido que a preocupação deles foi sempre fazer não propriamente o já feito, o já tentado, mas o fixamente definido.²⁰

E, por outro, soube reconhecer também os equívocos da maioria:

eu desconfio que a normalização na psicologia artística brasileira do direito de errar, não veio sem confusões. Não são as estéticas que estão me interessando aqui, mas um valor de ordem social, de ordem moral. Por causa da burrada ser uma característica do estado de juventude, muitos desses modernistas confundiram isso que você chama “direito de errar” com a burrada. Vem daí essa espécie de *slogan* de juventude de ser “espírito

¹⁸ Ibid., p. 75-76.

¹⁹ ANDRADE, Mário. *Obra imatura*. 3. ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, p. 201.

²⁰ ANDRADE, Mário. *O banquete*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989, p. 75.

moço” dos que não souberam envelhecer. Tudo confusão. O moço faz burrada e possui por consequência da idade o direito de errar. Mas nem todo direito de errar dá direito à burrada. O direito de errar tem como consequência a pesquisa, a inovação mas nunca, por si mesmo, a desorganização moral, a irresponsabilidade, o cinismo, a indignidade. Tamanhos velhos alguns, sem a menor inteligência de envelhecer... Não conseguiram de forma alguma readquirir o estado de juventude, está claro, mas lhe macaquearam a virtuosidade. Sobretudo na burrada...²¹

Mário de Andrade foi sempre uma referência para Antônio Carlos de Brito. O exemplo de intelectual que não se deixa seduzir pelos modismos e deles se tornar um refém a ponto de não ser mais capaz de se re-inventar. As idéias marioandradinas lhe representavam um meio de se esquivar com desenvoltura dos formalismos que ainda batiam o ponto e davam as caras nos anos 1970. Para ele a importância do “direito de errar” consiste justamente em manter o artista em movimento. Além de incentivar a pesquisa e a inovação, “é ainda um pressuposto da liberdade que o artista precisa ter para criar em desafoço, livre de constrangimento e limitações exteriores.”²² Manter a todo o custo o que lhe é verdadeiro. “O desapego às normas consagradas põe o artista em disponibilidade para criar, e a partir daí suas qualidades e maestrias pessoais, seus ritmos próprios são requisitos, além de decisivos.”²³ Basta ler *en passant* os livros de Antônio Carlos de Brito para identificar entre eles uma mutação que vai dos âmbitos poético e temático ao editorial. Tome-se a título de exemplo

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.

²¹ Ibid., p. 76.

²² BRITO, Antônio Carlos, Atualidade de Mário de Andrade, op. cit., p. 160.

²³ Ibid., p. 160.

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

RIO, 1965.

e

LAR DOCE LAR [para Maurício Maestro]

Minha pátria é minha infância
Por isso vivo no exílio.

À primeira vista, a mudança entre um e outro é estrutural. O poeta subtrai do primeiro (“Fábula” pertence ao livro de 1967 *A palavra cerzida*) os versos iniciais e com eles compõe a estrutura do segundo (“Lar doce lar” é parte do livro de 1978 *Na corda bamba*). A brevidade (que foi sabiamente recuperada e trabalhada por Antônio Carlos de Brito em sua obra) é apenas uma das diferenças. Outra que se sobressai é a conotação do termo “infância” em ambos os casos. No primeiro o eu-lírico nomeia o período da “infância” o momento que mais lhe interessa porque reencontra nele uma atmosfera na qual “os conflitos/ não aspiravam a ser.” Acontece que em “Fábula” se limita o poema ao drama de alguém que se sente meio estranho meio estrangeiro em relação a si mesmo, e assim sendo reencontrar a “infância”, para ele, é um pouco ter como se libertar das agruras do presente. No segundo caso são outros os dramas que atormentam o eu-lírico e o fazem desejar a “infância”, como se esta fosse a tábua de salvação, o remédio de todos os males, a fim de se esquivar do presente. O contexto histórico da época envolve “Lar doce lar” e determina o motivo que faz do eu-lírico alguém que não deseja mais viver o presente, buscando no passado o alívio que não encontra no cotidiano. Diferente do livro *A palavra cerzida*, que, embora tenha sido publicado em 1967, não aborda o cotidiano, *Na corda bamba* não deixa de tratar do momento histórico no qual se encontra inserido. Por isso a “infância” tem aqui uma conotação que não se verifica em “Fábula”. A referência histórica muda o cenário e contribui para torná-la um momento no qual o sofrimento não era a regra e portanto reinava acima de tudo a tranquilidade.

Para quem não se submete às convenções, a liberdade de criação se torna aos poucos uma bandeira a ser empunhada e defendida, e Antônio Carlos de Brito falou com frequência sobre a necessidade de se preservar a todo o custo, independente da

manifestação artística, a experimentação, a curiosidade e, sobretudo, dizia Mário de Andrade, “a verdade do ser, nascida sempre da sua moralidade profissional.”²⁴ Não deve o artista se alinhar a nada:

Em corrente literária, o alinhamento é uma perda de independência. Valorizo – e isso aprendi com a experiência modernista – a total arbitrariedade do artista, a liberdade de poder inventar.²⁵

E para valer a arbitrariedade é preciso antes de tudo incentivar no artista uma moral que seja ela mesma antiacadêmica, pois não adianta imprimir em sua obra uma linguagem inovadora se não consegue, todavia, dela escapar a fim de continuar a ser inventivo do ponto de vista estético. A posição de Antônio Carlos de Brito é mais do que evidente: deve-se “ser arbitrário ao extremo e ter força criadora.”²⁶

3. As partes do todo

Antes de passar ao estudo dos livros, convém relatar as partes do todo. Até o momento, o intuito foi não só esclarecer o peso da sensibilidade musical em meio ao processo de criação de Antônio Carlos de Brito, aproximando o letrista e o poeta, mas também mostrar como lhe era imprescindível a liberdade de criação. A armadilha de reproduzir o mais do mesmo, como se o mesmo fosse uma novidade, não encontrava nele um alvo em potencial. Ele sabia escapar dela muito bem. Para nomear a linha de atuação que o norteava, a qual é facilmente observável em sua obra, como adiante se confirmará, chegou-se, analisando as reflexões sobre ele, e dele mesmo, à política do descompromisso. Daí as mudanças de um livro a outro. A mobilidade deste poeta se manifesta na linha temática, na editoria dos livros e especialmente no jeito de fazer o poema, ou melhor, no fazer poético ele mesmo.

A discussão sobre o início de sua produção desenvolve-se em “Do elevado ao prosaico”. Os termos “elevado” e “prosaico” remetem aos livros *A palavra cerzida* (a estréia em literatura) e *Grupo escolar* (a reestréia, por assim dizer) que, em termos de edição, têm entre si um intervalo de sete anos (o primeiro veio ao mundo em 1967 e o segundo foi publicado em 1974). Tais termos são também uma forma de traçar nestes

²⁴ ANDRADE, Mário de. A elegia de abril. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978, p. 194.

²⁵ Rebate de pares (críticos e poetas). *Remate de males*, Campinas, n. 2, 1981, p. 31.

²⁶ *Ibid.*, p. 32.

livros o tipo de linguagem. Além de examinar a linguagem de ambos, que, diga-se de passagem, chama de imediato a atenção, sendo talvez a diferença de base, a reflexão contempla ainda a estrutura que os caracteriza e, entre outras coisas, a articulação do fazer poético em seu movimento do elevado ao prosaico.

O interesse pelos acontecimentos do cotidiano se torna a partir do livro *Grupo escolar* cada vez mais forte e, se levarmos em conta as reviravoltas do intervalo entre 1968 e 1975, cada vez mais necessário. O acirramento dos conflitos requeria de todos uma mudança de atitude. Foi o que se viu do AI-5 em diante. No entanto, o cotidiano que Antônio Carlos de Brito considera em sua poesia é abarcante demais para não ser senão uma representação da cidade. Além do corre-corre da cidade, o poeta cuida de abordar também o corre-corre dos amantes, como mostra *Beijo na boca*, de 1975, os percalços do sertão, como traz *Segunda classe*, de 1975, e, para não deixar de fora os conflitos da metrópole, os dilemas que a definem, como se pode atestar em *Na corda bamba*, de 1978. Tais situações são avaliadas por nós em “O amor, o sertão e a corda bamba”. Antes de buscar nesses livros os poemas em cujos versos o cotidiano e suas peculiaridades são o alvo, escolheu-se, notadamente, os que se articulam em torno da questão da constituição da linguagem poética (embora não nos escape decerto o fazer poético em cada um dos casos).

Durante a leitura dos poemas é comum reconhecer-se neles. Acontece muitas vezes de ser semelhante a nossa – ainda que nos seja de todo alheia – a experiência do outro ali representado. O amor que não termina bem é um exemplo. Assim como nos causam aborrecimento – tenhamos ou não vivido aquele momento – o desconforto e a raiva diante da opressão da ditadura. Embora neles se encontre, via de regra, uma voz aparentemente individual, não é difícil sentir ali a manifestação de resistência de uma coletividade que não aceita se submeter ao regime militar. A indisposição do outro é também a nossa. A repressão é o tema que mobiliza a reflexão em “Noite profunda, esperança rasa”, como se verá adiante, e não apenas ela, o governo militar é também o alvo de nossa discussão sobre esse estado de exceção.

Do elevado ao prosaico

1. A palavra cerzida

Inicialmente, o livro de estréia se chamaria *Primeira elegia*. Era o título que Antônio Carlos de Brito havia definido

Primeira elegia
– Poemas –
Antônio Carlos de Brito²⁷

até que lhe foi sugerida uma mudança:

Porque não A Palavra Cerzida,
As Palavras Incendiadas (o último verso) ou coisa assim?
Você sabe, 1ª Elegia soa bem, mas o diabo é a
aderência “aguada” que êsse [sic] substantivo, aliás nobre,
ganhou. Pense nisso.²⁸

Os comentários que se encontram no manuscrito do livro são poucos. E são pontuais as recomendações que se dirigem ao poeta. Embora não estejam assinadas, mantendo em segredo a identidade de quem as escreveu, podemos atribuí-las a José Guilherme Merquior. O crítico foi um dos professores de Antônio Carlos de Brito na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. A possibilidade de vir a consultar o crítico que havia no professor, também reconhecido por exercer a crítica literária, era portanto considerável. Cremos que o interesse de publicar um livro não havia até então se manifestado vivamente no poeta. Talvez tenha lhe faltado, ao que parece, um estímulo. “O professor não só gostou do que leu como recomendou que o

²⁷ Cacaso Pi *A palavra cerzida* – 1967. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Casa de Rui Barbosa, RJ.

²⁸ Ibid.

aluno publicasse os versos e terminou por prefaciá-lo.”²⁹ Do prazer da leitura ao incentivo, e deste ao prefácio, o reconhecimento do crítico foi tamanho que não seria estranho se o poeta fosse indicado por ele a uma editora. Se a indicação chegou a ser feita de fato, representando um “empurrão” a mais do professor, não é possível afirmar com segurança.

A experiência de ser editado foi no entanto desinteressante. Ao contrário do entusiasmo que deveria suscitar, uma vez que se trata de alguém que inicia a carreira literária, provocou insatisfação, tendo se revelado

uma experiência muito frustrante para mim. E eu fiquei, depois disso, uns 7 anos sem conseguir escrever, porque foi uma coisa tão inexistente na minha vida, a publicação do livro, que eu tinha a sensação de ser editado, e não ser.³⁰

Afora o prefácio de José Guilherme Merquior, e ao que se saiba, o livro não chamou a atenção de ninguém, não se escreveu ao menos uma resenha: “foi editado, distribuído e não aconteceu nada.”³¹ Há que se ter em conta não apenas os efeitos da frustração do poeta (“a sensação de ser editado, e não ser”, e, sobretudo, ou por isso mesmo, a interrupção do fazer poético), mas também (e talvez seja uma maneira de explicar a iniciativa, do segundo livro em diante, e até *Mar de mineiro*, de coordenar pessoalmente a edição e a distribuição, evitando dessa maneira a circulação pelas vias tradicionais) a falta de ressonância em meio às instituições oficiais. Apesar de ter sido frustrante a estréia, e a despeito da irregularidade dos poemas, não cremos que seja possível desconsiderar *A palavra cerzida* e seguir em frente, tendo em vista alguns elementos que, trazendo em germe, são retomados posteriormente.

1.1. De tudo um pouco

Embora o título não tenha sido uma idéia de Antônio Carlos de Brito, reflete muito bem, em nossa opinião, a linha poética revelada no livro, mais intimista, mais introspectiva, menos informal, na qual a realidade imediata não é o alvo do poeta, o cotidiano não é o centro das atenções. Com efeito, as transformações sociocultural e ideológica que, nos anos sessenta, marcaram o Brasil e o mundo não abasteceram de imagens *A palavra cerzida*. É notória a falta do contexto histórico. “Nesse tempo eu

²⁹ Trapaças da sorte. *Veja*, São Paulo, ano 20, n. 1, p. 55, 6 jan. 1988.

³⁰ Rebate de pares (críticos e poetas). *Remate de males*, op. cit., p. 6.

³¹ *Ibid.*, p. 6.

estudava filosofia e fazia uma poesia muito complicada, muito intelectualizada, com pretensão um pouco filosófica até,”³² diz o poeta. A linguagem dos poemas mostra um rebuscamento que causa estranheza, chega a ser por vezes hermética, e à medida que avança a leitura, apresenta-se cada vez mais longe do coloquial, veiculando uma voz que se distancia da fala do cotidiano, mas é isso justamente que chama a atenção, pois difere completamente do resto da obra. A musicalidade que emana dos versos é algo que sobressai também:

MARINHA N.º I

o peixe em meu princípio
em teu final
na vertigem:
o peixe em nossa origem

o peixe no logradouro
no rodapé
na quermesse:
o peixe em nossa prece

o peixe na diagonal
na ventania
no dedo:
o peixe em nosso medo

o peixe na encruzilhada
na cidadela
no mito:
o peixe em nosso grito

o peixe no girassol
na barcarola
na gruta:
o peixe em nossa luta

o peixe no estrangeiro
no capricórnio
na lida:
o peixe em nossa vida

RIO, 1963.

A leitura não foi sequer iniciada e a simetria da estrutura se impõe. O leitor é levado de antemão a identificar a harmonia do conjunto: as referências que se reúnem em torno do elemento “peixe” (o mar e seus elementos são recorrentes em *A palavra cerzida*) estão distribuídas em seis estrofes de quatro versos. Todas as estrofes vão se

³² Ibid., p. 6.

portar igualmente. Primeiro arrola-se uma série de três referências. Depois se soma a elas uma última que, efetuando uma espécie de amarração, funciona como se fosse ao final a síntese das anteriores. Se fizermos uma leitura em voz alta, apanhando então o movimento dos versos, o andamento, como se diz, notaremos uma entoação que mais parece uma reza cantada, como se os versos um, dois e três, coubessem ao pároco e o último, aos fiéis, que o entoariam em uníssono. O poema “Marinha N.º I” possui uma musicalidade que tem algo de ritualística. Diferente do que se constata em “Madrigal para Cecília Meireles”:

Quando na brisa dormias,
não teu leito, teu lugar,
eu indaguei-te Cecília:
Que sabe o vento do mar?
Os anjos que enternecias
romperam liras ao mar.
Que sabem os anjos, Cecília,
de tua rota lunar?
Muitas tranças arredias,
um só extremo a chegar:
Teu nome sugere ilha,
teu canto: um longo mar.
Por onde as nuvens fundias
a face deixou de estar.
Vida tão curta, Cecília,
pra quê então tanto mar?
Que música mais tranqüila,
quem se dispôs a cantar?
São tuas falas, Cecília,
a barco tragando o mar.
Que céu escuro havia
há tanto por te espreitar?
Que alma se perderia
na noite de teu olhar?
Sabemos pouco, Cecília,
temos pouco a contar:
Tua doce ladainha,
a fria estrela polar
a tarde em funesta trilha,
a trilha por terminar
precipita a profecia:
Tão curta a vida, Cecília,
tão longa a rota do mar.
Em te saber andorinha
cravei tua imagem no ar.
Estamos quites, Cecília:
Joguei a estátua no mar.
A face é mais sombria
quanto mais se ensimesmar:
Tão curta a vida, Cecília,
tão negra a rota do mar.

Que anjos e pedrarias
para erguer um altar?
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.

RIO, 1964.

Antônio Carlos de Brito colhe de tudo um pouco. Quando se estuda *A palavra cerzida*, se surpreende uma metrficação que abarca os versos regulares (a redondilha menor é um exemplo, outro é o alexandrino) e os irregulares (o que se convencionou chamar de verso livre). À primeira vista, é estranho constatar o uso de metros que são aparentemente anacrônicos e o uso de formas (o soneto, a barcarola, o madrigal) que soam como se fossem de fato um atraso em matéria de experimentação. Porém não se trata simplesmente de ser ou não um movimento de recuo. Cremos que seja esta uma maneira de reavivar um lirismo que havia se perdido em meio aos experimentos e aos procedimentos das últimas vanguardas – Poesia Concreta, Práxis e Processo. Além de valorizar a sensibilidade musical do poeta. A musicalidade dos versos flui em metros consagrados pela tradição e, como acontece em “Madrigal para Cecília Meireles”, em formas naturalmente musicais.

1.2 A feição é cabralina

*Mas por detrás da cortina
que gesto meu se apagou?*

João Cabral de Melo Neto, “Canção”

Dentre as referências literárias que atravessam a poesia de Antônio Carlos de Brito, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto e Vinícius de Moraes, para cuidar apenas das referências que, entre outras, se deslocam em *A palavra cerzida*, são, em nossa opinião, absolutamente marcantes. Os poetas Cecília e Vinícius são líricos por excelência. O que o levaria então a aproximar-se de João Cabral, que é considerado tradicionalmente um antilírico? Os poemas de feição cabralina não trazem em si uma resposta. O leitor não encontrará neles uma explicação. Se avaliarmos com atenção a estrutura e as imagens que os constituem, notaremos que não há nelas uma posição a

favor ou contra o fazer poético cabralino, sendo-nos portanto difícil compreender ou determinar os motivos que levaram o poeta a colocar João Cabral ao lado de Cecília Meireles e Vinícius de Moraes. Mas é importante conhecê-los melhor, olhá-los mais detidamente, saber enfim do que se servem, como se estruturam, pois é retomada de maneira crítica, em *Grupo escolar*, a referência cabralina.

“O pássaro incubado” é o poema de abertura do livro. Ao leitor é revelada de imediato uma situação de opressão. E mais do que isso. Também é a ele exposta uma estrutura na qual o modo de conceber as imagens e os termos que as sustentam, o uso que deles se faz, remetem aos versos cabralinos. O título em si atíça a imaginação e a conduz em direção ao plano da geometria. Já o cenário que se desenha não remete no entanto ao silêncio da pedra:

O pássaro preso na gaiola
é um geógrafo quase alheio:
Prefere, do mundo que o cerca,
não as arestas: o meio.

É isso que o diferencia
dos outros pássaros: ser duro,
Habita cada momento
que existe dentro do cubo.

Ao pássaro preso se nega
a condição acabado.
Não é um pássaro que voa:
É um pássaro incubado.

Falta a ele: não espaços
nem horizontes nem casas:
Sobra-lhe uma roupa enjeitada
que lhe decepa as asas.

O pássaro preso é um pássaro
recortado em seu domínio:
Não é dono de onde mora,
nem mora onde é inquilino.

RIO, 1963.

O vocabulário é um dos pontos de encontro com João Cabral. As palavras se alinham em torno da idéia de confinamento reproduzindo uma situação que é de fato opressiva. Aliás, é um encontro que não se deve simplesmente ao uso de termos que remetem notadamente ao visual (“espaços”, “horizontes”), ao geométrico (“arestas”, “cubo”) e ao concreto (“pássaro”, “gaiola”, “casas”, “asas”), deve-se em especial ao

modo de o poeta tratar as palavras, deixando-as, e aí se aproxima realmente de João Cabral, “valer por si” – a expressão é de Antonio Candido.³³

O contexto no qual é inserido o termo “incubado” lhe amplia o sentido. Com efeito, o verbo incubar do qual se origina, e que significa chocar, possuir em estado latente, etc., se torna sinônimo do verbo engaiolar:

Não é um pássaro que voa:
É um pássaro *engaiolado*.

Outros pontos de encontro que se vêem também são a estrofação, a rima e a metrificação. O número de versos por estrofe nos recorda *Quaderna*, *Serial* e tantos outros momentos da poesia cabralina, nos quais a utilização da quadra é mais do que recorrente, é uma espécie de obsessão. A quadra, a rima toante e a redondilha que são muito freqüentes em João Cabral (os momentos que foram citados anteriormente são exemplares dessa freqüência) são identificadas com facilidade no poema de Antônio Carlos de Brito. Acrescente-se ainda que não é apenas da redondilha que se forma a métrica do poema, pois além dos versos hexassílabo (menor ou heróico quebrado) e heptassílabo (maior), também fazem parte o octossílabo e o eneassílabo. O curso da sonoridade é cadenciado e oposto à fixidez das imagens. A leitura ela mesma avança com naturalidade e talvez por isso contribua para atenuar de certa forma a crueza e a imobilidade da cena apresentada. Com efeito, a estrutura desse poema não valoriza o construtivismo de João Cabral, o cerebralismo que avulta, sobretudo, no início de sua produção, busca ao contrário o que nele há de melódico, delineando-se desde já uma escolha.

As imagens em torno do “pássaro incubado” trazem o comportamento da ave dentro da “gaiola” (1ª e 2ª estrofes), as conseqüências de estar aprisionada (3ª e 4ª estrofes) e o tipo de relação (5ª estrofe) que se estabelece entre ela e o local que lhe serve aparentemente de moradia. Elas se distribuem em três blocos que, embora não dependam um do outro, ou não dependam do outro para fazer sentido, se relacionam estabelecendo entre si uma continuidade. O que se constata neste caso – do ponto de vista da construção das imagens – não se distancia muito do seguinte comentário de Antonio Candido, sobre “Dentro da perda da memória”, de João Cabral: “o vago fio discursivo é apenas o ziguezague associativo através do qual o poeta vai construindo

³³ CANDIDO, Antonio. Notas de Crítica Literária – Poesia ao Norte. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, p. 137.

solidamente as imagens que são, ao mesmo tempo, os elementos significativos e o arcabouço do poema.”³⁴

Embora os versos sejam marcadamente sonoros, dir-se-ia, musicais, graças à estrutura na qual se situam – a rima toante e o predomínio da redondilha impõem um andamento que, afastando-se da prosa, é sobretudo melódico, de modo que não seria inadequado considerar musicais os versos do poema –, são as imagens os “elementos significativos” da composição. São elas que realmente a fundamentam. Algo que se constata também a seguir:

O GALO E O DIA

Na manhã da Sta. Marina
não é o galo que canta:
Acorda o dia tão 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.

A tríade rima toante, quadra e redondilha, volta a servir o poeta. Com efeito, é possível entrever uma relação entre “O pássaro incubado” e “O galo e o dia”, pois os recursos de que se valem são os mesmos, e a estrutura de ambos apresenta assim um modo de se constituir que é realmente parecido (embora a melodia de ambos não seja perfeitamente idêntica, soando talvez mais fluída em “O galo e o dia” do que em “O pássaro incubado”). Assim como a mudança de objeto é mais do que clara, a idéia de

³⁴ Ibid., p. 138-139.

confinamento, anteriormente em vigor, não se reproduz. E a “dissecação do tema do amanhecer em Santa Marina,”³⁵ no qual o “galo” e o “dia” trocam de posição, recorda ademais “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.

Assimilar um procedimento e outro de João Cabral – como se mostrou em “O pássaro incubado” – não significa que Antônio Carlos de Brito deixe de apresentar elementos que lhe são próprios. O leitor repare como é trabalhado por ele o tema do amanhecer. O “galo” e o “dia” trocam de posição. O “dia se incumbem” de cumprir as tarefas que cabem ao “galo” desempenhar: “canta no terreiro” e, como se houvesse a possibilidade de ser de fato um ser vivo, “cisca seu sustento”. O outro, por sua vez, é levado a amanhecer. O nascer-do-sol adquire com isso um contorno. Diríamos que é personificado uma vez mais. Quando é o “dia” que assume os afazeres do “galo”, se observa a mudança do “dia” em “galo”, e a mudança do “galo” em “dia” termina por conceder de novo ao “dia” a forma do “galo”.

Já em “Tecendo a manhã” não há uma troca de posição. O amanhecer que se apresenta a nós, leitores, se deve ao empenho da coletividade, os galos, são “todos os galos” trabalhando em conjunto. O que sobressai ao lado da tessitura da manhã (“luz balão”) é justamente a consciência de que se origina do coletivo (“se erguendo tenda, onde entrem todos”) o nascer-do-sol. Benedito Nunes, por sua vez, trata de apontar a abundância de aliterações que, segundo ele, cria uma distorção, atuando “como ruído

³⁵ OLIVEIRA, Ana Maria Domingues. Dever de caça: a poesia de Cacaso. *Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 8, p. 31, 2005.

antimusical”, e atravanca, “pelo efeito da sonoridade bruta e sem filtragem, qualquer desenvolvimento melódico do verso.”³⁶ Ora, não é isso exatamente o que acontece em Antônio Carlos de Brito. Ao contrário do que Benedito Nunes constata ao analisar os versos de “Tecendo a manhã”, os quais conferem uma leitura “com a impostação e a continuidade sintática da prosa”³⁷, verificamos em “O galo e o dia” uma estrutura que beneficia o “desenvolvimento melódico do verso”.

A rima toante impõe uma marcação que se distancia da prosa. A escolha das redondilhas menor e maior para compor os versos – com exceção do 11º que tem 8 sílabas – contribui também para instituir um tipo de leitura que não se assemelha à pronúncia regular das palavras. “O galo e o dia” é puramente musical. Aqui se sente realmente uma onda sonora que vai se deslocando de verso a verso, produzindo uma circularidade que os amarra um ao outro, e, ao contrário do poema cabralino, menos suave, mais estridente, pois se trata de lançar a outro um “grito”, uma marcação que mantém um ritmo sonante. A sensibilidade musical do poeta se manifesta de maneira decisiva na feitura do poema e extrai dos procedimentos de João Cabral os elementos que mais favorecem o verso melódico.

1.3 Ser, e não ser

A tradição literária da qual se vale o poeta – arrolam-se Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto e, entre outros, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt – aparece de forma clara em *A palavra cerzida*. A rede de afinidades é tamanha que não convém tentar determinar a fonte de preferência, mas não seria de todo ruim, no entanto, e a despeito de haver ali uma dissonância, João Cabral, apontar neste conjunto um traço em comum, a saber, o lirismo que em seus poemas se nota. A dicção de Antônio Carlos de Brito está de fato marcada pela dicção alheia. Trata-se de ir à fonte para se instruir. E a indefinição que caracteriza a figura do eu-lírico – que não se reconhece maturo o suficiente, uma vez que não encontra em si um mínimo de experiência de vida – reflete com clareza esse momento de formação:

ANULAÇÃO

³⁶ NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 133.

³⁷ *Ibid.*, p. 133.

Fiquei mais velho. 20 anos
e nenhuma preparação para a vida.
A calma sedimentou-se mas
a ironia vagueia no campo e ruge.

Pelos olhos recebo o tempo, interpreto
e nego. É muito forte o tempo.
Me invento na laje, no corte e na
palavra. Inútil: estou sempre começando.

O amor resvala e acena e já
descrente desta e de outra miragem,
recolho nada entre o céu e a idade.

Tudo esfriou e nem era o frio, e nem
o germe pondo a noite no casulo:
Corpo desfeito e tempo nulo.

RIO, 1964.

A forma do poema lembra o soneto italiano. Antônio Carlos de Brito parece tentar revitalizar um tipo de estrutura que havia sido em verdade negada pelas últimas vanguardas.³⁸ Aliás, o soneto é bem comum em *A palavra cerzida*. Dos 46 poemas do livro, 22 remetem a ele, e apenas em “Chuva” se reproduz com justeza as normas da tradição literária. O poeta reinventa a estrutura de costume – variando a posição das pausas, abolindo as rimas das estrofes – mantendo apenas a distribuição dos versos (o soneto em verso livre – como definiu Manuel Bandeira). O desacordo das pausas e a abolição das rimas são determinantes na produção de um ritmo irregular que se ajusta bem ao descompasso do eu-lírico. “Anulação” possui um andamento que avança com dificuldade, e à medida que caminha a leitura, se mostra cada vez mais trôpego, mais acidentado, como se houvesse no decorrer do percurso uma série de obstáculos que o impedissem de se deslocar.

Imediatamente, a bipartição do verso de abertura instaura uma oposição entre indivíduo e tempo, sinalizando um impasse. O conectivo “e” intermedeia o início da maioridade e a falta de maturidade: os extremos que fazem do eu-lírico (e as imagens privilegiam o vago) uma figura indefinida, oscilando entre ser e não ser um homem

³⁸ “O lirismo anônimo e anódino, o amor às formas fixas do vago, que explica, em muitos casos, a ‘redescoberta’ do soneto a guisa de ‘dernier cri’, são manifestações sobejamente conhecidas desse preguiçoso anseio em prol do domingo das artes, remanso onde a poesia, perfeitamente codificada em pequeninas regras métricas e ajustada a um sereno bom tom formal, aparelhada de um patrimônio de metáforas prudentemente controlado em sua abastança pequeno-burguesa por um curioso poder morigerador – o ‘clima’ do poema – pudesse ficar à margem do processo cultural, garantida por um seguro de vida fiduciado à eternidade.” CAMPOS, Augusto e Haroldo e PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 27.

adulto. Os “20 anos” de idade foram improdutivos. Daí a carência, a incompletude, a sensação de vazio. Os versos iniciais sintetizam de maneira brilhante um movimento que está no cerne da estrutura de “Anulação”: primeiro vem uma constatação,

Fiquei mais velho. 20 anos

depois, uma conclusão,

e nenhuma preparação para a vida.

sendo uma conclusão que inverte o sentido da constatação. Em linhas gerais, é o que acontece nos versos iniciais do poema “Clausura”, nos quais se instaura também esse movimento de desmentir-se:

Nasci. Haveria de estar
preparado para vida, mas
continuo na sala de espera.

Em ambos os casos o conflito entre ser e não ser é estimulado sobretudo pelas variáveis “Fiquei” | “e nenhuma” ou “Haveria de estar” | “mas/ continuo” que lançam mão dos elementos “e nenhuma” | “mas” para mudar o rumo das coisas. O drama é a imaturidade. Precoce ou tardio o reconhecimento da inexperiência de vida é algo que aborrece o eu-lírico, que embora se mostre à primeira vista conformado, como leva a imaginar o fragmento “A calma sedimentou-se”, está aflito. A adversativa que vem a seguir coloca em xeque a sedimentação da “calma” que se manifesta para reafirmar a sensação de desconforto do início. O verso que encerra a primeira estrofe se serve do impulso da conjunção que o antecede, a qual reverte o sentido do verso anterior, para advertir que continuam as querelas de outrora. A calmaria não se conserva a ponto de fazer o eu-lírico acreditar na possibilidade de modificar o *status quo*. Há sempre uma força que sustenta o conflito. Em “Noturno maduro”, por exemplo, a incredulidade se revela acachapante:

Vida, que sei de ti?
Talvez nada, talvez nem isso...

A irresolução manifestada no final da primeira estrofe – “a ironia vagueia no campo e ruge” – se desdobra a partir da segunda estrofe. E o que se vislumbra é um aprofundamento da insatisfação do início. O eu-lírico se rende ao tempo e, como se

estudasse a si mesmo em frente ao espelho, como se enxergasse em si as marcas da passagem dos anos, dando-se conta de que não é mais adolescente, e ao mesmo tempo continua sendo um pouco, conclui:

“É muito forte o tempo.”

Reconhecer a amplitude e a intensidade do tempo – uma força invisível e ao mesmo tempo incansável – é uma das lições. A segunda, e talvez mais difícil, pois é mais impactante, é saber da efemeridade das coisas, é saber que não se restitui o que passou, não se volta atrás. As tentativas de restaurar o que se foi através dos anos se revelam precárias e insuficientes:

“estou sempre começando.”

A idéia de recomeçar incessante e infinitamente um movimento que tem por intuito remediar o irremediável ajuda a perceber melhor o drama de alguém que se mostrou incapaz de se reorientar. O sentimento amoroso que está situado no início do primeiro terceto, destoando da melancolia que domina o poema, não é realmente tão sublime a ponto de amenizar a insatisfação do eu-lírico, mostrando-se, portanto, bem sarcástico e maledicente. “O amor resvala” para chamar a atenção “e acena” como se gozasse sem medida nem complacência um momento que não é de somenos. Mas se percebe também o reverso da medalha. O “amor” é relativizado ou destituído de tanta importância uma vez que é tratado como se fosse uma “miragem”. Não por acaso, se caminha do niilismo da 3ª estrofe – na qual a impossibilidade de haver algum tipo de mudança se consolida, conservando assim o estado de indefinição do eu-lírico – para a nulidade da quarta e última estrofe:

Tudo esfriou e nem era o frio, e nem
o germe pondo a noite no casulo:
Corpo desfeito e tempo nulo.

Apontamos no início da leitura um movimento que atravessa o poema. Vimos uma constatação (1º verso) e uma conclusão (2º verso) que instauram de pronto uma situação na qual a atmosfera que se cria é meio intimista, meio sufocante, soando aos ouvidos em tom de tragédia. Constatar, concluir e, após concluir, anular a constatação são as ações de base. As estrofes que se seguem à primeira reforçam de tal modo este movimento que vale a pena destacar aos menos os elementos através dos quais ele se

constitui ou se apresenta à medida que se manifesta de estrofe em estrofe, sendo deste modo fundamental na estrutura do poema:

“mas/ a ironia”

“e nego”

“Inútil”

“e já/ descrente”

“recolho nada”

O terceto que fecha “Anulação” não poderia ser diferente. A afirmação “Tudo esfriou” dá a entender que realmente ocorreu uma mudança, como se fosse aliás uma retomada da idéia que se encontra em “A calma sedimentou-se”, porém em ambos os casos há apenas uma sensação de mudança, não houve de fato uma transformação na ordem das coisas. A sequência “e nem era o frio” desmente a assertiva do início. E a conjunção aditiva que vem em seguida introduz mais um evento que a bem dizer não chegou a acontecer também: a imagem “o germe pondo a noite no casulo” poderia se revelar um momento de gestação, imprimindo uma transformação, se não fosse pelas conjunções que a antecedem. A falta de identidade que então se transmite em “Corpo desfeito” não é senão o resultado daquele movimento de desmentir-se que inviabiliza sempre toda e qualquer tentativa de se reverter o *status quo*. Daí o eu-lírico afirmar ao final, sendo esta uma afirmação que se mantém, no entanto, pois não é contestada ou redimensionada, “Corpo desfeito e tempo nulo”. O caminhar dos versos de abertura é consolidado nos versos de encerramento.

Esse movimento entre ser adulto e não se sentir como tal espelha, fazendo um paralelo entre “Anulação” e o eu-lírico que ali mora e a poesia do livro de estréia, um momento de formação no qual Antônio Carlos de Brito tenta se posicionar em meio à tradição literária, procurando delimitar as fontes de referência, mais ou menos líricas, dependendo do caso, e aproveitar delas o material que mais lhe seja interessante e ao mesmo tempo satisfatório do ponto de vista estético. A variedade de referências é um modo de justificar essa fase de experimentação: a sucessão de personagens do mundo literário ajuda a enformar uma escrita que, embora se alimente dessa herança, não se deixa, por outro lado, afetar em demasia, situando-se, mesmo que sutilmente, como é vislumbrado em “O pássaro incubado” e “O galo e o dia”, em relação ao que serve de

modelo. Tais poemas são uma amostra do vínculo com João Cabral. Vínculo este que tende mais ao encontro do que ao desencontro, ou seja, o poeta não se manifesta com clareza sobre a poesia cabralina, adotando uma conduta aparentemente neutra sobre o autor de *Pedra do sono*. Aparentemente neutra tendo em vista que toda escolha supõe invariavelmente um posicionamento. Quando Antônio Carlos de Brito guarda de João Cabral os elementos que dão sustentabilidade ao verso melódico, declinando do verso prosódico, e beneficia sobremaneira o lirismo, demonstra não assentir ao “formalismo cerebral” que vai dar nas experimentações da Poesia Concreta.³⁹ Acontece que isto se apresenta de maneira tortuosa.

Dentre as características desse livro (e as obsessões do poeta) a valorização do lirismo não só se destaca no momento da leitura, como é uma atitude que se mantém atuante do início ao fim da obra (haja vista *Mar de mineiro* – o sexto e último). O que cria uma transitividade entre música e poesia, e estreitando ainda mais esse vínculo o poeta o incentivou, entre outros meios, através do verso melódico. Não por acaso, os poemas, muitos, atravessam o âmbito literário aportando no musical, e vice-versa, as letras de música, não poucas, saem do território musical servindo de modelo para dar início ao fazer poético (sirvam de exemplo os casos apresentados no segmento “Duas águas”: “Veridiana” e “Sanha na mandinga”).

2. Grupo escolar

Após ficar ausente por sete anos, Antônio Carlos de Brito volta a publicar. A ausência do poeta tem ao menos duas justificativas (ainda seria possível indicar uma terceira – a saber, a frustração da estréia – que o teria levado, como levou, a se afastar temporariamente da atividade literária). A primeira é uma nota introdutória que refaz rapidamente o histórico do livro:

Depois de cinco anos sem escrever um só verso, desconfiado mesmo da poesia, voltei a arriscar encorajado pela Ana Luisa [Escorel], que me chamou para trabalharmos juntos em sua tese para a Escola Superior de Desenho Industrial. Desta cooperação resultou o

³⁹ A necessidade de reavaliar a poesia de João Cabral, sem, no entanto, considerar unicamente a tendência racionalista do poeta, era algo que Antônio Carlos de Brito procurou realizar desde *A palavra cerzida* e ao longo dos anos setenta. “A presença da poesia de João Cabral na poesia de agora é bem discreta, e talvez por isso mesmo seja uma boa hora pra se tomar melhor conhecimento de sua obra.” É o que escreve em *A poesia malcriada. Movimento*, Rio de Janeiro, n. 56, 26 jul. 1976. Aquelas leituras que insistiam em tratar apenas do lado construtivista desse poeta (como fez Haroldo de Campos em “O geômetra engajado”) não só impuseram uma linha de análise de João Cabral, que outras leituras vêm hoje relativizar, mas também engessaram a visão sobre essa poesia.

livro *Palavra e imagem*, para o qual escrevi vários poemas, alguns dos quais estão espalhados nas páginas deste *Grupo escolar*. Este livro agora não é mais do que o desdobramento do impulso desencadeado na composição anterior.⁴⁰

A segunda é menos formal:

Uns sete anos depois, em 1975/1976, voltei a escrever poesia, por razões que não têm nada a ver com literatura, razões muito mais de desabafo pessoal e de vontade de juntar umas pessoas, fazer planos e editar coleções de livros.⁴¹

Em ambos os relatos o estímulo é mais coletivo do que individual, pois não é somente a vontade de escrever que se manifesta, mas, sobretudo, a idéia de realizar um projeto em conjunto. A tese de Ana Luísa, as “coleções de livros”. Antônio Carlos de Brito era hábil em juntar “pessoas interessantes, que são capazes de empurrar certos tipos de movimentos.”⁴² Os grupos de estudo, as coleções literárias e os trabalhos em parceria eram atividades que animavam o poeta e o estimulavam a voltar a escrever e pensar mais detidamente sobre a cultura brasileira, os mecanismos de publicação, os obstáculos do ofício de escrever e o fazer poético. Além de meditar também sobre as relações de poder, as trocas de favor, o apadrinhamento, enfim, os bastidores da vida literária, o jogo de interesses que a circunda. A busca por reconhecimento cobra do escritor uma postura de combate.⁴³

Grupo escolar não teve o “conforto” de ser editado pelas vias tradicionais. A edição foi confeccionada pessoalmente e vendida de mão em mão. Foi uma mudança que trouxe uma série de conseqüências. Ao contrário da primeira incursão, a segunda agradou mais em termos de recepção, e não poderia ser diferente, tendo em vista que havia então uma aproximação entre escritor e leitor, a qual lhes concedia a chance de estabelecer algum diálogo.

Como o conjunto da vida poética é marginalizado, a iniciativa pessoal dá o maior resultado. Porque as pessoas acabam atingindo um tipo de gente que, com certeza, vê o livro, que se interessa. Esse período deu muito certo, mas eu tive despesas com o fazer

⁴⁰ BRITO, Antônio Carlos. *Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac&Naify, 2002, p. 139.

⁴¹ Rebate de pares (críticos e poetas). *Remate de Males*, op. cit., p. 6.

⁴² ÂNGELO, Nelson apud ARAGÃO, Helena, op. cit., p. 111.

⁴³ “Ora, devido ao histórico parasitismo e dependência da literatura e do próprio escritor entre nós, nexos sempre repostos no contexto de nosso paternalismo, deriva daí que a primeira e essencial briga do escritor brasileiro, razão de seu inconformismo originário e definidor, é lutar por sua própria diferenciação e reconhecimento adequados. Ou seja: o móvel elementar do engajamento e da consciência política de nosso escritor é o desejo de tornar-se de fato um escritor, engajamento integral na atividade de escrever. No Brasil o problema literário já é em si um problema político; o *tornar-se escritor* já dá muito motivo para a autodefesa e para o combate, já exige luta pela integridade e afirmação da atividade e de seu campo de ação.” BRITO, Antônio Carlos, *Atualidade de Mário de Andrade*, op. cit., p. 168-169.

poesia. A gente fazia, montava o projeto do livro, acompanhava a edição, fazia todo um trabalho artesanal junto com a coisa. Deu tão certo, que eu tive a sensação de ser um autor de livro de poesia.⁴⁴

A mudança de estratégia trouxe um reconhecimento que não havia até então acontecido: “eu tive a sensação de ser um autor de livro de poesia”. O leitor deve se lembrar do quão diferente foi o livro de estréia: “eu tinha a sensação de ser editado, e não ser.” Antônio Carlos de Brito ajudou a promover um circuito alternativo que se destacou notadamente por estar à margem das instituições oficiais. O que rendeu aos poetas dos anos setenta o apelido de “geração mimeógrafo”. A tentativa de burlar em particular a inacessibilidade das editoras conduz em direção aos meios de publicação artesanais e à venda de mão em mão. Ao tirar de cena os intermediários – o editor e a editora ela mesma – os poetas conquistam a chance de se aproximar do leitor “que se interessa” realmente, “que, com certeza, vê o livro”. Contudo, é preciso desfazer um equívoco. O circuito alternativo

não é “opção”; o que existe é uma situação de marginalidade, cultural e de outros tipos, e dentro dela o escritor, cada vez mais entregue a si mesmo, reage como pode e acha que deve. E as muitas produções autofinanciadas que proliferam por aí não podem ser, de jeito nenhum, a confirmação das regras do jogo, que continuariam operando mesmo sem a presença dessas produções marginais. São, ao contrário, pelo que se está vendo, a criação de um outro jogo, com outras regras.⁴⁵

O livro em si torna-se menos impessoal. O poeta decide o tamanho, a fonte, a diagramação. A estrutura que se engendra reflete em detalhes um ponto de vista, um modo de produzir diferenciado. As coleções literárias da época – *Pindaíba*, *Folha de Rosto*, *Frenesi*, *Gandaia*, *Vida de Artista*, *Nuvem Cigana* – se diferenciam entre si e internamente. A variedade que se identifica na linguagem dos poetas, como se atesta lendo um pouco da antologia de Heloísa Buarque de Hollanda, *26 poetas hoje*, torna inadequado o uso do termo “geração”. A “poesia marginal” não pode aliás ser tratada como se fosse um movimento literário, pois não há ali um discurso que a caracterize como tal, sendo errôneo transformá-la em algo que não é, embora tenha sido vez por outra assim considerada.⁴⁶ Com efeito, o acirramento dos conflitos sócio-políticos nos

⁴⁴ Rebate de pares (críticos e poetas). *Remate de Males*, op. cit., p. 6.

⁴⁵ BRITO, Antônio Carlos. De que adianta a marginalidade? *Movimento*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1976.

⁴⁶ “Na origem desta produção (início dos anos 70) esteve um movimento chamado ‘poesia marginal’, e que reivindicava uma ruptura com os valores literários em voga – de imediato, com o ascetismo formal e existencial das vanguardas construtivas – em nome da experiência e do comportamento.” DANTAS, Vinicius e SIMON, Iumna Maria. Poesia ruim, sociedade pior. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p. 49, jun. 1985.

primórdios dos anos setenta e a descrença em projetos de transformação significaram por extensão a extinção daquele “engajamento” literário que animou por exemplo as últimas vanguardas e poesia dos CPCs.

Interessa-nos por hora conhecer a história da coleção *Frenesi*. O título que se utiliza para nomeá-la estampa de antemão uma inquietação que remete ao momento histórico no qual se situa: os Anos de Chumbo, ou seja, a etapa de endurecimento dos órgãos de vigilância e repressão. *Frenesi*

foi uma idéia que pintou assim em 74, 73, não tenho certeza e foi um negócio meio arbitrário (...) eu dava aula na PUC (...) e tava com vontade de voltar a escrever poesia; eu tinha publicado um livro em 67 e nunca mais tinha publicado nada (...) E em 73, por aí, eu tava doido pra voltar a fazer poesia e tava em contato com pessoas que também tinham, assim, preocupação parecida, não é? Então eu dava aula na PUC, tava em contato... eu era professor do João Carlos e do Geraldinho Carneiro; aí eu fiquei amigo deles e a gente ficava batendo papo (...) eles estavam com livros mais ou menos prontos pra publicar e não sei o quê, cada um com um e então eu... aí eu tava animado com o troço e eu também tava em contato com outras pessoas que tinham também livros pra editar (...) Aí eu peguei, pensei, mas foi um negócio, quer dizer, um troço depois de um convívio que já tava mais ou menos assim desenvolvido, né? Sobre tudo com o Geraldinho, com o João Carlos na PUC, com o Chico Alvim depois bastante aqui no Rio; quando ele tava morando aqui com Schwarz (...) E estes poemas dele; então me deu uma idéia (...) de reunir esse pessoal e fazer uma coisa assim de poesia, não é? Então eu comecei, porque eu era o único desse grupo que conhecia todos (...).⁴⁷

É interessante observar as variações de relato para relato. Antônio Carlos de Brito ora se manifesta dizendo que voltou a escrever entusiasmado pelo trabalho em conjunto, ora foi estimulado pela vontade de escrever que articulou um trabalho em conjunto e a retomada se deu. Mantém-se apenas a força catalisadora do poeta. Que tratou de arregimentar os alunos Geraldo Carneiro e João Carlos Pádua e os amigos Francisco Alvim e Roberto Schwarz, os quais haviam assistido de perto o início da instalação do regime militar e as transformações sociais e culturais que marcaram os anos sessenta. A vivência do Golpe Militar e a descrença que se seguiu em relação ao sistema e ao engajamento do passado vêm envoltos “numa crítica que ainda passa em muito, por uma mediação intelectual e racionalizante, como reflexo de uma opção de mudança e reavaliação de posições.”⁴⁸

Os integrantes da coleção *Frenesi* tinham (e têm ainda hoje) compromissos e vínculos institucionais que os faziam viver uma situação incômoda do ponto de vista

⁴⁷ BRITO, Antônio Carlos apud MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, p. 141.

⁴⁸ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 103.

intelectual. Eles estavam intimamente ligados ao sistema do qual discordavam com veemência:

Roberto Schwarz (que publica *Corações Veteranos*) e Antônio Carlos de Brito – Cacaso – (com *Grupo Escolar*) estão ligados à universidade, realizam crítica literária e de cultura e têm, portanto, livre acesso às instâncias de consagração cultural; Francisco Alvim (*Passa-tempo*) é diplomata; Geraldo Carneiro (*Na Busca do Sete-Estrela*) e João Carlos Pádua (*Motor*), apesar de mais jovens que os outros, já anunciam ligações com a produção cultural institucional.⁴⁹

A ambigüidade que os caracteriza é também de *Frenesi*. A coleção tinha por fundamento se esquivar das vias tradicionais de publicação, ser independente ou abrir caminho em meio ao “bloqueio da não-edição de livros de poesia.”⁵⁰ A idéia de tratar pessoalmente da edição do livro foi justamente um jeito de atuar “criticamente contra esse tipo de realidade.”⁵¹ Mas não se pensou em mimeografar. Os poetas criaram uma estrutura que destoava do primarismo do mimeógrafo. Se a intenção era promover uma alternativa ao mesmo tempo atraente e acessível a todos, a beleza, o acabamento e a sofisticação dos livros, cuja diagramação é de primeira, deixam claro que nem todos poderiam recorrer à mesma alternativa. Segundo Carlos Alberto Messeder Pereira, a tentativa de *desinstitucionalizar* os meios de produção foi “um passo significativo no sentido de uma *maior institucionalização*,”⁵² sendo uma saída de poucos.

2.1 O prosaísmo do cotidiano

Quando se comentou alguns aspectos do livro *A palavra cerzida*, se apontou imediatamente a falta do contexto histórico. Os acontecimentos que se seguiram ao Golpe de 64 – o arrocho salarial, a invasão de igrejas, a aposentadoria de professores universitários, a censura, a dissolução das organizações estudantis, o fechamento dos sindicatos, a perda da liberdade de expressão – não foram tematizados. Embora tenha sido publicado em 1967 – ano em que se exibiu o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, se encenou a peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, com direção de José Celso Martinez Corrêa e, além disso, se apresentou no III Festival da Música Popular Brasileira Caetano Veloso e Gilberto Gil, cantando “Alegria, alegria” e “Domingo no

⁴⁹ Ibid., p. 103.

⁵⁰ ALVIM, Francisco. Entrevista com Francisco Alvim. *Opinião*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1977.

⁵¹ Ibid.

⁵² MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto, op. cit., p. 139-140.

parque”, respectivamente – o livro não faz de forma alguma referência aos problemas sócio-políticos em andamento. Já em *Grupo escolar* se constata o contrário. Aqui é o cotidiano que serve de matéria-prima:

LOGIAS E ANALOGIAS

No Brasil a medicina vai bem
mas o doente ainda vai mal.
Qual o segredo profundo
desta ciência original?
É banal: certamente
não é o paciente
que acumula capital.

O tom elevado dos poemas de outrora começa a dar lugar ao prosaico. O que transmite ao leitor “sinais evidentes do trabalho no sentido da desburocratização e do descarrego da atitude do poeta com a poesia.”⁵³ Dirigir-se ao cotidiano e dele obter o material do poema significa por si só uma mudança de paradigma. Em carta de 21 de janeiro de 1975⁵⁴ o crítico João Luiz Lafetá transmite ao poeta um resumo do que em sua opinião mais chama a atenção em *Grupo escolar*, e a despeito de ser uma leitura descompromissada do livro, capta de maneira admirável alguns dos aspectos que são fundamentais para diferenciá-lo do anterior, destacando-se

[...] a fala cotidiana, que vai do matiz humorístico e até Debochado [sic] (“O que é o que é”, ou “Política Literária”), ao tom de coisa-amarga existente em tantos poemas (“O futuro já chegou” me impressiona); a mesma fala cotidiana, modulada de modo diferente, com resultados muito diferentes, em vários textos: popular em “Jogos Florais”, por exemplo; mais solenizada em “Imagens”; direta em toda a parte intitulada “Dever de Caça”, ou mediatizada [sic] pelas imagens em “Proto poema” ou no texto curto e bonito de “Aqui cessa todo périplo”.⁵⁵

O uso da linguagem coloquial é de fato uma das marcas que vem à tona. São muitas e diferentes entre si, como soube mostrar João Luiz Lafetá, as maneiras pelas quais a “fala cotidiana” se apresenta ao leitor ao longo do livro, desenhando um arco que vai do “matiz humorístico” ao “tom de coisa-amarga”, podendo ainda se afigurar mesmo “popular” ou “solenizada”, “direta” ou “mediatizada”. A capacidade de ouvir com atenção as vozes do cotidiano e delas extrair os elementos do poema é talvez um

⁵³ HOLLANDA, Heloísa Buarque. Vida de artista, op. cit.

⁵⁴ Vai em anexo a carta.

⁵⁵ Cacaso Cp F-L. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Casa de Rui Barbosa, RJ.

modo de justificar esta variedade. Mas não se deve apenas ao ouvido atento do poeta que escuta, como se definiu Antônio Carlos de Brito, a habilidade de modular a “fala cotidiana”, contribuindo também para isso, como indicou João Luiz Lafetá, a herança literária que se entrevê em meio aos poemas:

[...] abro seu livro e vejo quase um roteiro de nossa evolução literária do Modernismo até hoje: Oswald aqui, Drummond ali, algo de Murilo Mendes, qualquer jeito de João Cabral, um sinal (mesmo como negatividade) dos concretos. E acho isso muito bom e muito certo. Mostra uma capacidade de absorção enorme e sobretudo uma capacidade de resposta inventiva tanto ao peso dessas influências todas, quanto ao tal do “impasse” do tal “fazer-poético” que vivemos hoje. São possibilidades de realização poética que você concretiza muito bem, com muita habilidade.⁵⁶

As referências literárias mudam um pouco. Haverá uma incidência maior dos poetas Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, os quais não haviam se mostrado nos poemas do livro anterior. O humor, que se manifesta muitas vezes,

O QUE É O QUE É

Descoberto pelo português
emancipado pelo inglês
educado pelo francês
sócio menor do americano
mas o modelo é japonês...

o qual se assemelha à maneira de Oswald de Andrade,

*erro de português*⁵⁷

Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português

1925

embora tenha algo de específico, como veremos no capítulo 4, não deixa de ser uma espécie de *desdobramento* da poesia modernista, cuja ressonância em meio ao que se

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 115.

produzia nos anos 1970 se fazia sentir com força. No entanto, o poeta não se limita a absorver dos modernistas os recursos que lhe interessam, atuando de tal modo que os reproduz e nada mais, mostra ao contrário, como disse o crítico, “uma capacidade de resposta inventiva” que os reorienta na hora do fazer poético. O humor e a linguagem coloquial são exemplares disso. Para Oswald de Andrade, Manuel Bandeira ou, entre outros, Mário de Andrade, a valorização do coloquial significava de fato um modo de renovar a linguagem poética, sendo em relação ao passado uma diferença, mas não é este o caso de Antônio Carlos de Brito. A “fala cotidiana” é por ele revalorizada. E a assimilação do coloquial é feita de modo que mantenha na medida do possível, ou se possível for, reforce, as inflexões das vozes do dia-a-dia. Acontece que não é este um trabalho de resultado imediato,

A VERDADEIRA VERSÃO

O medo maior que tenho é de faltar
minha imagem
em teus projetos futuros.
Por isso só te conjugo no pretérito passado.

isto é, o poeta ainda está descobrindo as possibilidades da “fala cotidiana”. Embora a dicção que se encontre em *Grupo escolar* seja menos dependente da tradição, não se pode afirmar neste momento que Antônio Carlos de Brito tenha apresentado ali uma linguagem inteiramente própria. No entanto, não é demais considerar que sabe o que deseja em matéria de poesia. As críticas que são feitas contra a Poesia Concreta, as quais serão analisadas adiante, e a conversa entre ele e a poesia cabralina, a qual será examinada a seguir, são apenas duas das questões do livro (os problemas do contexto sócio-político são também tematizados – como se verá no capítulo 4).

2.2 Da lira à antilira, e vice-versa

*O poema anfíbio descansa
sob meu olho educado.*

Antônio Carlos de Brito, “O poema anfíbio”

A relação com João Cabral volta a aparecer, mas sob o viés crítico. O gesto de recorrer ao poeta de *Pedra do sono*, como se recorreu anteriormente, para elaborar de maneira semelhante um poema, some do horizonte da criação. Agora a abordagem se

desenvolve de maneira crítica e portanto destitui do campo de análise a chance de ser imparcial com relação ao objeto. O poema “Cartilha” inicia o livro e a “1.ª Lição: os extrumentos técnicos”. A união das palavras “estrume” e “instrumento” revela ao que tudo indica o rebaixamento dos recursos de linguagem. O poeta deixa claro de chofre que está trabalhando no terreno do prosaico e com elementos que nele se encontram à disposição. Trata-se a bem dizer de refletir sobre o fazer poético. Mas é uma reflexão que se encaminha a partir da relação com João Cabral, e retomando “Cartilha”, é por meio das considerações que ali se encontram que se verifica como se estabelece esse contato entre ambos.

CARTILHA

a

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

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.

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.

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.

u

Quero meu poema apenas pedra:

ou seu fantasma emergindo
por onde dentro e foras.

À primeira vista, o leitor pode achar ambíguo o verso de abertura. O uso em conjunto dos advérbios “Não” (de negação) e “apenas” (de exclusão) desencadeia ao mesmo tempo um movimento de rejeição (a sensação que se tem de recusa se impõe inicialmente) e um movimento de aceitação (a negação do início inverte o sentido do advérbio de exclusão). Acontece que não há uma ambigüidade. O poeta não titubeia entre rejeitar e aceitar a “pedra”. Ela é de antemão um dos elementos do “poema”. A questão é evitar uma abordagem que deixe de considerá-la um dos possíveis do fazer poético e a adote de maneira irrestrita. Os versos que vêm a seguir encenam uma das restrições que estão em “Cartilha”. A conjunção aditiva “nem” soma ao que coloca o primeiro verso uma orientação que vai contra a atitude de quem constrói o poema e o desconstrói ao mesmo tempo, internamente, isto é, expondo as engrenagens que dão sustentação à estrutura, como demonstra fazer João Cabral, segundo João Alexandre Barbosa, a partir do livro *O engenheiro*: “o próprio princípio de construção do texto é revelado ao leitor sem escamoteações líricas e, por isso, dependendo de uma inteira reavaliação dos seus elementos componentes.”⁵⁸

Os versos iniciais da estrofe “e” reafirmam o desfecho da estrofe “a”. O olhar fotográfico que substitui o olhar clínico reintroduz a idéia de analisar em detalhes as partes e o todo do objeto em si: “os sóis que” realizam “as mil fotos” e a “noite” que nasce da “noite em revelação”. Antes que isto se confirme uma realidade, antes disto parecer uma realidade a ser confirmada, o retorno do gesto de desnudamento, como é possível entrever em cada uma das imagens, serve apenas de mote para intensificar a recusa do poeta com relação a este tipo de atitude. A negação do início inviabiliza de antemão a chance de ocorrer algo do gênero. Até o momento, o que se verifica é uma sucessão de restrições que determina um contínuo de negatividade, que, entretanto, é interrompido no 4º verso. O verbo em destaque

Preciso

abre caminho para delinear à frente o que se rejeita

da palavra que me vista não

⁵⁸ BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 45.

da memória do susto

e o que se aceita

mas da véspera do trapezista.

em matéria de palavra escrita.

A expressão “memória do susto” lembra algo que está sedimentado. Temos à disposição uma “palavra” e ainda um modo de criar que tem por fundamento o *rigor semântico* e a *objetividade*. Já a expressão “véspera do trapezista” nos remete ao que *está para* acontecer e deste modo não se pode saber ao certo como é iniciado nem se pode determinar com exatidão como termina o processo de criação. A escolha que se encaminha – rejeita-se a “memória do susto” em favor da “véspera do trapezista” – é claramente uma valorização do espontâneo. Talvez seja este o motivo da mudança de linguagem do primeiro ao segundo livro. A *palavra cerzida* traz uma dicção que está completamente afastada do prosaísmo do cotidiano. *Grupo escolar*, entretanto, inicia por sua vez o movimento de aproximação, em cujo livro *Na corda bamba* se encontra sem dúvida o momento de apogeu.

A estrofe “i” garante a manutenção da referência cabralina pela introdução de outro símbolo, o “deserto”, que, ao lado da “pedra”, também lhe é comum, e o qual é igualmente tratado com distanciamento. Ao contrário do que acontece em “Fábula de Anfion”,

Anfion, entre pedras
como frutos esquecidos
que não quiseram

amadurecer, Anfion,
como se preciso círculo
estivesse riscando

na areia, gesto puro
de resíduos, respira
o deserto, Anfion.

cuja relação entre “Anfion” e o “deserto” é quase afetiva, em “Cartilha” sobressai um estranhamento, como se o ambiente no qual se localiza o poeta fosse hostil, fosse em verdade sufocante:

A sede neste deserto

não me conduz ao mirante, ou antes:
olho selvagem.

Apresenta-se em João Cabral um cenário no qual as coisas que ali habitam se afiguram de maneira exata, os “frutos”, o “círculo” e o “gesto”, tudo se revela em sua pureza de formas. Ora, além de haver em Antônio Carlos de Brito um estranhamento com relação ao “deserto”, como se pode acima constatar, surpreende-se também uma falta de mobilidade: “não me conduz ao mirante”. A secura e a aridez do “deserto” se revelam aqui desinteressantes e prejudiciais. Mas se mantém apesar disso o intuito de suplantar o infortúnio de estar ali. “A sede ultrapassa a sede” comprova o esforço no sentido de reverter aquela falta de mobilidade – a imagem traduz um movimento que supera a imobilidade do início – e com isso promove o renascimento do “objeto”. Ao contrário do “gesto puro/ de resíduos” que marca o traço de Anfion e o distingue pela precisão do contorno,

renasce o objeto, sua
resposta miragem.

O *leitmotiv* da estrofe “o” se deve ao último verso da estrofe “i”. As imagens transmitem uma sobre-realidade que lembra em alguma medida as incursões de João Cabral pelo terreno do surrealismo. O *nonsense* da abertura aparentemente estimula a inversão de sentido que se realiza nos versos três, quatro e cinco, nos quais é em tudo oposta ao ideal de objetividade cabralino a cena que se transmite, enveredando pelos caminhos do que não se deixa envolver pela clareza:

A lucidez desta pedra oculta cada
manhã

À “lucidez” deveria corresponder a clareza de pensamento. À “pedra” deveria corresponder a resistência e o equilíbrio. Mas se destituem a clareza, a resistência e o equilíbrio. Antônio Carlos de Brito procura sublinhar o avesso do excesso de luz. O olhar que tenta observar o sol termina por ofuscar a visão. A fonte de luminosidade é tamanha que oculta a “manhã”. A mudança do ponto de vista cabralino não deve ser considerada, no entanto, a abolição do mesmo, mas, sim, a tentativa de afrouxar um pouco as cordas da racionalidade, isto é, se a indeterminação é um dos elementos do processo de criação, concedamos a ela mais liberdade de atuação, não tentemos nem deixemos a racionalidade limitá-la em demasia. O desfecho da estrofe “i” reafirma o

nonsense dos versos um e dois, deixando fluir o que é impreciso, “este mistério/ que pulsa nos olhos da borboleta.” Embora neste momento se valorize de certa maneira o imponderável, o interesse do poeta não é ele exatamente, mas, sim, a indeterminação que o caracteriza.

À primeira vista, a estrofe “u” parece anular todas as restrições que vinham se processando até o momento, desfazendo de repente

Quero meu poema apenas pedra:

a distância entre Antônio Carlos de Brito e João Cabral. Mas afirma-se no entanto de maneira aparentemente taxativa, uma vez que não se conclui o pensamento, e o sinal presente no final do verso mantém em aberto a linha de raciocínio, como se pode em seguida observar:

ou seu fantasma emergindo
por onde dentro e foras.

A conjunção aditiva “ou” relativiza o que se disse há pouco. Tanto relativiza quanto inclui ao mesmo tempo uma imagem que difere por inteiro do mundo de João Cabral, “mundo que nenhum véu encobre.” O movimento da última estrofe é igual ao movimento da primeira. Novamente, a relação entre ambos não é de ambigüidade. O que se constata é a inclusão da “pedra” e ao lado desta um “fantasma emergindo/ por onde dentro e foras.” Inconstância que contraria a concretude e o equilíbrio do poeta engenheiro.

2.3 Era uma vez...

O olhar crítico sobre a poesia cabralina não a desmerece. Ela não é negada em bloco nem aceita irrestritamente. As restrições que lhe são feitas em “Cartilha” têm o crivo da ponderação. Já a análise que se faz das últimas vanguardas e em especial dos poetas concretos é ludicamente mordaz:

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.

Nesta releitura do poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade o alvo que serve de mote é a batalha entre Poesia Concreta, Práxis e Processo, que, segundo Iumna Maria Simon, “servia antes de mais nada para a conquista de legitimidade, para ampliar o âmbito de divulgação, como comprovação do fundamento teórico e erudito, para pedir, enfim, reconhecimento ao sistema literário.”⁵⁹ A necessidade de se mover contra a ditadura militar que em 1964 havia tomado de assalto o Estado acirrou ainda mais as discussões em torno das últimas vanguardas, colocando em xeque o valor e o alcance de seus procedimentos. Antônio Carlos de Brito se manifestou diversas vezes contra o trabalho dos poetas concretos. Com efeito, o movimento da Poesia Concreta significava para ele e outros tantos “um movimento para ‘conhecedores’, voltado, por necessidade de coerência e autodefesa, para dentro de si mesmo.”⁶⁰ A estrutura que se verifica nos poemas é elaborada de tal modo que soa estranho aos ouvidos a idéia de arte popular. Tudo é levado em consideração na hora da criação. O espaço gráfico e a tipografia são exemplos de materiais que ganham valor simbólico e por isso se tornam importantes do ponto de vista cognitivo.

A obsessão em remover da composição os materiais que estorvam ou possam estorvar o equilíbrio e a objetividade que se ambiciona alcançar se origina em grande parte da vontade de manter o acaso sob controle. O “direito de errar” não é aqui uma escolha bem-vinda.

Um quadro concreto possui um determinado *número cromático*, que controla quantitativa e qualitativamente o número das cores requeridas para a solução do particular problema proposto; o poema concreto possui o seu *número temático*: isto é, as cargas de conteúdo das palavras, tratadas do ponto-de-vista de material, só autorizam um determinado número de implicações significantes, justamente aquelas que atuam como vetores estruturais do poema, que participam irremissivelmente de sua ‘Gestalt’. Nenhum decorativismo, nenhum efeito intimista de pirotécnica subjetiva.⁶¹

E ainda:

A poesia concreta — que é, como a matemática, um sistema especial, não-aristotélico de linguagem — possui, também, através do *número temático*, um instrumento de

⁵⁹ SIMON, Iumna Maria. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). In: *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Org. Ana Pizarro. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995, v. 3, p. 359.

⁶⁰ BRITO, Antônio Carlos, Atualidade de Mário de Andrade, op. cit., p. 166.

⁶¹ CAMPOS, Haroldo et. alii., op. cit., p. 77.

controle que evidencia e elimina os elementos que entrem em contradição com sua estrutura rigorosa.⁶²

Esse excesso de controle foi um dos motivos que fez Antônio Carlos de Brito olhar com desconfiança a Poesia Concreta, recuando a ponto de não querer conhecer melhor as idéias que foram desenvolvidas para renovar a linguagem poética. Cuidou apenas de combatê-las. Seu radicalismo é sintomático do momento. A crítica literária avaliava com intolerância os procedimentos, e a teoria estética que sustinha as idéias dos concretos, cuja orientação chegava da Escola Superior da Forma, de Ulm, não foi recebida com entusiasmo pelo meio literário. A relação que se estimulou depois entre matemática⁶³ e poesia tanto incomodou que alavancou o rompimento entre cariocas e paulistas e a fundação do movimento da Poesia Neoconcreta. Foi a primeira e talvez a mais importante desavença. Para Haroldo de Campos,

[...] o dissídio explicava-se pela diferença de formação do grupo carioca, em especial de seu porta-voz e teórico, F. Gullar, cuja concepção artística procedia da matriz surrealista francesa, aguçada pelo sonorismo glossolálico e fraturado de Antonin Artaud, e decantada pelo cubismo e pela abstração geométrica, uma concepção de forte marca subjetivista; os paulistas, acusados pelos cariocas de “racionalistas”, defendiam, na verdade, um “racionalismo sensível”, uma dialética “razão/sensibilidade”, que não discrepava da máxima de Fernando Pessoa: “Tudo que em mim sente está pensando” e que não encontraria maiores objeções da parte do Mallarmé da “geometria do espírito”; do Lautréamont do elogio às matemáticas; do Pound da equação “poesia” igual a “matemática inspirada” e, entre nós, do João Cabral do lecorbuseriano e valeryano **O engenheiro** (1945), mas que irritava o expressionismo subjetivista do grupo do Rio, sobretudo de seu mentor no nível crítico-teórico.⁶⁴

Ferreira Gullar se aproximou do grupo Noigandres, porém, tendo em vista que manteve sempre uma distância para analisar melhor as atitudes e o andamento deste movimento que então levantava vôo, e não incorporou de modo irrestrito as idéias e os procedimentos vindos de São Paulo. Aquela relação da arte com problemas de ordem matemática lhe parecia antes de tudo, em se tratando de poesia, insatisfatória, pois se colocava a ele um modo de compor em tudo prejudicial à comunicação entre poema e leitor, à construção da subjetividade, à temporalidade da linguagem poética, além de

⁶² Ibid., p. 78.

⁶³ “A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática). I. é: em vez do poema de tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras, produzido no campo espacial, implicando, cada palavra nova, uma como que opção da estrutura (intervenção mais acentuada do acaso e da disponibilidade intuicional), uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra.” Ibid., p. 93.

⁶⁴ CAMPOS, Haroldo apud GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). Construtivismo no Brasil: Concretismo e Neoconcretismo. In: *Tendências construtivas no acervo do MAC-USP*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1996, p. 19.

afastar do processo de criação a realidade imediata.⁶⁵ A linha de raciocínio de Antônio Carlos de Brito não difere muito do pensamento de Ferreira Gullar. A certeza de que falta ao poema um elemento que o vincule lingüística e tematicamente ao cotidiano é uma convicção que se constata lá e cá. Embora seja válido recriminar a hipertrofia da forma, a qual conduz a linguagem ao extremo da materialidade, parece temerário, no entanto, acusar nesses poemas a falta da função cognitiva.⁶⁶ Certo que olhar as coisas com distanciamento pode fazer toda diferença. A dificuldade de ponderar no calor da hora sobre algo é sempre maior.

ESTILOS DE ÉPOCA

Havia
os irmãos Concretos
H. e A. consangüíneos
E por afinidade D. P.,
um trio bem informado:
dado é a palavra dado
E foi assim que a poesia
deu lugar à tautologia
(e ao elogio à coisa dada)
em sutil lance de dados:
se o triângulo é concreto
já sabemos: tem 3 lados.

A erudição dos poetas concretos avulta desde o momento em que se lêem os manifestos e os textos críticos que informam as idéias, os embates e a formação desse movimento. O intelecto do grupo Noigandres representa de início o alvo de ataque. A reputação das personagens Haroldo, Augusto e Décio, é supostamente alquebrada ou manchada pela maledicência do verso “um trio bem informado” que ironiza de cara a importância intelectual do trio. O tom infantil que atravessa “Estilos de época”, o qual remete à fórmula “Era uma vez” dos contos de fada, é também uma das formas de se ironizar o refinamento e a sofisticação destes poetas. Se não bastasse o ar de graça da entoação, o uso do verbo haver no passado, “Havia”, afasta de imediato de quem está narrando a estória o assunto da narração.

O verso “*dado é a palavra dado*” traz em si o motivo dessa repulsa. Além de recordar “Un Coup de Dés”, de Stéphane Mallarmé, em cujo poema se observa entre outras coisas a expansão das possibilidades de uso do espaço gráfico, também traz à

⁶⁵ GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 154.

⁶⁶ BRITO, Antônio Carlos, Atualidade de Mário de Andrade, op. cit., p. 165-166.

lembança a expressão de Décio Pignatari, “§jarro§ é a palavra jarro”, que, aliás, está ligada ao poema “Antiode (contra a poesia dita profunda)”, de João Cabral, no qual o assunto em pauta é justamente a linguagem. Leia-se a título de exemplo um trecho da seção “D”:

Poesia, não será esse
o sentido em que
ainda te escrevo:
flor! (Te escrevo:

flor! Não *uma*
flor, nem aquela
flor-virtude — em
disfarçados urinóis).

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo.

A “flor” como a representa João Cabral não tem ornamentação. As palavras se articulam para construir uma imagem que contenha – do ponto de vista semântico – o essencial. A extração do supérfluo é uma forma de revitalizar as palavras em uso. Ou, como diria Benedito Nunes, a depuração e o esvaziamento são dois meios de livrar a matéria da linguagem da disposição afetiva individual.⁶⁷ Com efeito, a calcinação dos resíduos sentimentais e o rigor semântico, a secura e a dessacralização da metáfora, o equilíbrio e a objetividade são, enfim, os elementos que fizeram Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos se entusiasmar pelas idéias cabralinas. Mas se diferenciam em muito do poeta engenheiro no que se refere ao modo de manipular o significante. Segundo o poeta concreto,

[...] com a revolução industrial, a palavra começou a descolar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra §flor§ sem a flor. e desintegrou-se ela mesma, atomizou-se (joyce, cummings). a poesia concreta realiza a síntese crítica, isomórfica: §jarro§ é a palavra jarro *e também jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado*. a palavra jarro é a coisa da coisa, o jarro do jarro, como §la mer dans la mer§. isomorfismo.⁶⁸ (grifo nosso)

As possibilidades de manipulação da linguagem são restringidas para abordar adequadamente – e supostamente melhor – as características que balizam o objeto da

⁶⁷ NUNES, Benedito, op. cit., p. 63.

⁶⁸ PIGNATARI, Décio et. alii., op. cit., p. 42.

representação. A tentativa de apreender sonora e visualmente a realidade do objeto é, ainda, um esforço no sentido de evitar a mistificação da realidade imediata, como se fosse necessário garantir-lhe a sua integridade. Contudo, se limitamos em demasia o funcionamento da linguagem, limitamos também a sua produção de sentido, e a carga semântica é em virtude disso reduzida.

E foi assim que a poesia
deu lugar à tautologia
(e ao elogio à coisa dada)

Segundo Alfredo Bosi, o “processo da significação”, para se desenvolver, não tem outro meio senão “combinando de mil modos diferentes os seus poucos elementos (fonemas) e procurando construir outras redes de correspondência.”⁶⁹ Por certo não é este o caminho dos poetas concretos. Tanto limitam a produção da diferença que com isso deixam de beneficiar o “processo da significação”. A síntese isomórfica se revela uma “operação de recursos limitados”⁷⁰ (“Salto” e “Tensão”, de Augusto de Campos, são exemplares disso). Que só funciona de fato se vier a falhar o isomorfismo. E com isso questiona-se então a forma. A tautologia que em “Estilos de época” é o pomo da discórdia

em sutil lance de dados:
se o triângulo é concreto
já sabemos: tem 3 lados.

origina-se menos daquela contenção da produção da diferença, cuja conseqüência é a coisa pela coisa, e mais da perda da função de mediação da linguagem, como defende com insistência o poeta, considerando a Poesia Concreta uma

concepção de poesia na qual a empiria não possui qualquer peso temático ou formativo, e que leva a linguagem a perder o seu papel de mediação e a tomar-se por plena, com todas as suficiências necessárias contidas nelas.⁷¹

Ora, a linguagem será sempre mediadora do intervalo que afasta o homem da matéria. Também insiste o poeta em afirmar que não guarda o Concretismo “relação temática com a empiria local”, ou, como diz, “não possui qualquer peso temático ou formativo”, e assim sendo não teria função de conhecimento. O fato de viabilizar uma

⁶⁹ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 63.

⁷⁰ Ibid., p. 63.

⁷¹ BRITO, Antônio Carlos, A atualidade de Mário de Andrade, op. cit., p. 163.

relação temática menos demarcada, menos explorada, não significa no entanto que se tenha anulado o âmbito da cognição em favor de um empirismo *tout court*.

Não há processo lingüístico desprovido de significação: o próprio uso do *nonsense* significa que o poeta não vê sentido no seu mundo. E, na verdade, não é difícil reconhecer nos poemas concretos o universo referencial que a sua estrutura propõe comunicar: aspectos da sociedade contemporânea, assentada no regime capitalista e na burocracia, e saturada de objetos mercáveis, de imagens de propaganda, de erotismo e sentimentalismo comerciais, de lugares-comuns díspares que entravam a linguagem amenizando-lhe o tônus crítico e criador.⁷²

A presença de alguns recursos dos concretos é clara em “Estilos de época”: as letras em caixa-alta, que são as iniciais dos nomes dos poetas, o uso de parênteses e o algarismo que não foi escrito por extenso denunciam um modo de compor, uma linha poética, uma visão de mundo que é criticada.⁷³ Tais recursos servem pelo avesso. O poeta os utiliza de maneira irônica, e a ironia inverte o sentido do que se transmite, se expressa, se diz. A discordância de Antônio Carlos de Brito com relação ao modo de trabalhar dos poetas concretos era tamanha que não o deixava (e aí entra em jogo os embates e os debates da época) considerar os prós da Poesia Concreta, como Alfredo Bosi sugere no trecho acima. Diferente do tratamento que recebe João Cabral, no qual não vigora uma tentativa de desqualificação, mas, sim, um modo de abordá-lo que o aprecie sob um viés que não o construtivista.

⁷² BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2000, p. 482.

⁷³ Cf. MAGALHÃES, Milena. Cacaso não é bem o caso do acaso. *Revista de letras*, São Paulo, n. 45, p. 128, 2005.

O amor, o sertão e a corda bamba

1. A “desrepressão” da linguagem

Anteriormente, realizamos uma análise dos livros *A palavra cerzida* e *Grupo escolar*, os quais são o início da produção de Antônio Carlos de Brito: o momento de aprendizado e o momento de maturação, respectivamente. A distância que os afasta, sendo fácil de indicar, se reflete, em linhas gerais, na variação da linguagem. O poeta abandona o tom *elevado* dos poemas de outrora (“Chuva”, “Noturno maduro”, “Ária para cravo e flauta”, “Alucinações”, etc.) e se aproxima do tom *prosaico*. Abaixo se pode melhor identificá-lo:

EPOPÉIA

O poeta mostra o pinto para a namorada
e proclama: eis o reino animal!

Pupilas fascinadas fazem jejum.

O humor da expressão “eis o reino animal!” torna menos libidinoso do que é realmente o ato de mostrar o “pinto”. A vida íntima do “poeta” é relatada de maneira explícita ao leitor, mas é relatada, porém, atenuando com isso o impacto, em tom de brincadeira. A cena em questão desmente a imponência do título, e o título em si não deixa de ser também debochado, nomeia um momento de volúpia, sendo que deveria nomear um ato de bravura. Chama-nos a atenção também o laconismo do poema. Ao contrário do que, entre outras coisas, define uma epopéia, a extensão, aqui sobressai a brevidade. O eu-lírico é menos comedido do que era em *A palavra cerzida*. Ali não

havia nem humor nem atrevimento nem erotismo. O máximo que se obteve naquele momento foi uma “Explicação do amor”:

O amor em seu próprio corpo
recebe os cacos que lança:
Diálogo 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 amor
sem ter crueza por gosto:
Contempla-se diante do espelho
sem nunca ver o outro rosto.

RIO, 1963.

“Epopéia” tem um tratamento bem diferente. A linguagem se altera e com ela também muda o tom. Mas é preciso nuançar o grau de alteração. Embora tenha sido operada uma mudança, e a presença do cotidiano, a valorização do prosaico, o uso da linguagem coloquial, seja uma realidade, é possível, ainda, entrever em palavras, em construções sintáticas, um pouco do rebuscamento de antes. *Grupo escolar* traz uma mudança que vai se estabelecer do livro *Beijo na boca* em diante. Até se consolidar definitivamente com *Na corda bamba*.

1.1 Beijo na boca

O livro *Beijo na boca* não chega a tratar do dia-a-dia. Ao menos não se pode afirmar que seja o cotidiano o mote dos poemas. O título expõe de antemão o que os anima fundamentalmente, a saber, o amor, os avanços e os recuos, os encontros e os desencontros da vida amorosa. O que é uma surpresa tendo em vista que dominava a

cena literária dos anos 1970, basicamente, seja um ponto de vista pouco sentimental, seja as dificuldades da vida cotidiana. A relação amorosa não tinha uma posição de destaque no horizonte da poesia. E, no entanto, Antônio Carlos de Brito se serve das reviravoltas da vida a dois para encaminhar o fazer poético. Mas sobressai mesmo o prosaísmo da linguagem, e os poemas são como flashes, intensos e ao mesmo tempo econômicos, e ainda que não se mirem nos arroubos românticos, não sejam eles um momento de sacralização, se mostram também um pouco românticos, trazendo uma situação que, ressoando em nós, é meio individual meio universal. Com efeito, não é difícil estabelecer com eles algum vínculo.

MEDITAÇÃO

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

Ao analisar *Beijo na boca*, Clara de Andrade Alvim identifica na maioria dos poemas um movimento que, estando bem visível em “Meditação”, não é de somenos para entender o funcionamento do livro: “dos títulos ao último verso, instaura-se um movimento de contínuo desmentir-se,”⁷⁴ que, se olhado com atenção, uma vez que se distingue por não se fixar em nada, amplia de certa forma o horizonte da criação, e o mantém, como se observa a seguir, mais receptivo à mistura.

HÁ UMA GOTA DE SANGUE NO CARTÃO POSTAL

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

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

Não é difícil saber a quem se faz alusão desde o título. O livro de estréia de Mário de Andrade, *Há uma gota de sangue em cada poema*, de 1917, ainda longe de

⁷⁴ ALVIM, Clara de A. Esses poetas de hoje. In: *Beijo na boca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 59.

mudar os rumos da poesia brasileira, vem à baila. Mistura-se ao nome de batismo do livro, parodiando-o, o trecho “cartão postal”. O pano de fundo é o Modernismo, e os primeiros versos (1º e 2º) o confirmam. Tendo em mente o artista-mor da Semana de Arte Moderna, diz-se, a figura em torno da qual se reuniam os integrantes, não é tão arriscado associar à personagem Macunaíma o verso de abertura, pois se entrevê um rebuliço nas palavras “eu sou manhoso eu sou brasileiro” que lembra um pouco dos trejeitos do “herói de nossa gente”. O primeiro verso alavanca um vai-e-vem que se desdobra na estrutura. A volubilidade do trecho “finjo que vou mas não vou” só faz acentuar o movimento do verso anterior, e, por mantê-lo em ação, imprime de vez o andamento do poema. Ainda no segundo verso, as palavras finais, cuja assertiva dá a entender que se chegará finalmente a uma definição, “minha janela é”, não faz senão reforçar mais uma vez o remelexo do início. Acontece, no entanto, que se estabelece também uma luta de estilos.

Vamos do âmbito literário ao musical. Os versos três e quatro se referem aos compositores Catulo da Paixão Cearense (“luar do sertão”) e Caetano Veloso (que se valeu precisamente do trecho “São da cor do mar da cor da mata/ Os olhos verdes da mulata” da canção “Olhos verdes”, de Vicente Paiva). Embora se entreveja ao mesmo tempo uma canção e outra, as quais são, respectivamente, o arcaico e o moderno em matéria de composição, é sem dúvida a canção de Caetano Veloso que atrai Antônio Carlos de Brito, refletindo no fazer poético a letra de música:

o monumento é de papel crepom e prata
os olhos verdes da mulata
a cabeleira esconde atrás da verde mata
o luar do sertão

o monumento não tem porta
a entrada é uma rua antiga estreita e torta
e no joelho uma criança sorridente feia e morta
estende a mão

viva a mata-ta-ta
viva a mulata-ta-ta-ta-ta

Sabemos que uma das marcas do “momento tropicalista”⁷⁵, tendo em vista que abarca todos os âmbitos da produção artística, a música, a literatura, o teatro, as artes

⁷⁵ SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. Carlos Basualdo (Org.). São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 31.

plásticas e o cinema, deixando de ser apenas musical a ocorrência, é o confronto e a convivência dos elementos mais díspares, é a mistura que obrigou o público a ter de olhar com outros olhos o mundo e as coisas. As mazelas do subdesenvolvimento e os ícones do desenvolvimento, a burguesia e o proletariado, o mundo do espetáculo, os mitos nacionais, tudo é incorporado ao mesmo tempo. Os ritmos mais variados, mais inusitados, também entram nessa dança. Mas não é uma novidade o que realizam os músicos da Tropicália. Não é ao menos do ponto de vista da idéia de base. Que foi o modo de se relativizar as posições em confronto, a “ênfase nas raízes nacionais e na importação cultural”⁷⁶ – como diz Celso Favaretto. A idéia de devoração é reinserida portanto na cena artística, e com ela é reintroduzida a figura então esquecida, porém fundamental, de Oswald de Andrade.

Antônio Carlos de Brito se serve dos trechos “olhos verdes da mulata”, “verde mata” e “luar do sertão”. Ele os reordena no poema

a moldura do luar do sertão
a verde mata nos olhos verdes da mulata

reafirmando o bucolismo das imagens, nas quais se vislumbra, de um lado, o ideário nacionalista dos românticos, Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo, bem ao sabor nativista, e, de outro, novamente, Catulo da Paixão Cearense. Vem se somar ao rebuliço dos versos anteriores, cujo tom é marcadamente buliçoso, a tranquilidade e a inocência dos versos em questão. As referências modernista e romântica, romântica e tropicalista, e em meio à tropicalista a romântica, se misturam, e as visões de mundo que trazem em si são mantidas em funcionamento. O poeta não vai anulá-las nem se definir por uma.

A segunda estrofe reafirma alguns termos da primeira. A nacionalidade do eu-lírico (“brasileiro”) e a malícia que o caracteriza (“manhoso”) são recolocadas, e com elas a figura do “herói de nossa gente”. Mas não se trata apenas de reforçar o valor da assertiva “eu sou manhoso eu sou brasileiro” (observe que a marca da personalidade vem antes da nacionalidade, e a afeta diretamente, como se a astúcia, a malandragem, fosse inerente ao povo brasileiro). Além de ter sido rearranjada, é desdobrada pelo eu-

⁷⁶ E diz ainda: “O tropicalismo evidenciou o tema do encontro cultural e o conflito das interpretações, sem apresentar um projeto definido de superação; expôs as indeterminações do país, no nível da história e das linguagens, devorando-as; reinterpretou em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, evidenciado os limites das interpretações em curso.” FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 55-56.

lírico, que soma a ela o resultado de ser “brasileiro e manhoso” (os atributos astuto e malandro têm em comum o modo de ser desconfiado). A imagem de alguém que fica cismando ou matutando, e o verbo matutar vem bem a calhar, pois o cenário remete à paisagem do interior, caracteriza justamente uma pessoa ressabiada. Ao contrário dos versos 3 e 4, nos quais a natureza refletia a alegria do indivíduo, os versos de 6 a 9 se distinguem por trazer refletida “na imensa solidão de latidos e araras” o desânimo e a cisma que o envolvem. Sobressai um retrato de tipo romântico. Que, no entanto, não predomina. As assertivas que abrem as estrofes, a ironia do título e, para lembrar o contato entre música e literatura, a ambigüidade da referência tropicalista, extraem do retrato o peso do veio romântico.

Já se chamou *Beijo na boca* de “poesia desconfiada”⁷⁷. Se olharmos bem é um modo de classificar o livro que, tendo em mente as imagens, incide também sobre as atitudes do poeta em si. A desconfiança coloca em questão os códigos e os signos, os modismos e as convenções, dissipa as linhas de pensamento ortodoxas, as regras e as normas e, a todo o momento, inverte os sinais da operação em curso, rearticulando os elementos que lhe dão sustentação. Junto ao descompromisso e à disponibilidade, as bases de sustentação do poeta, como já se viu, a desconfiança vem para acentuar um atributo que o torna uma das pontas de lança dos anos 1970, a saber, a habilidade de caminhar, se deslocar, entre linguagens.

1.2 Segunda classe

Embora o tema amoroso não seja descartado, aparece de maneira secundária, circula em meio ao ambiente do sertão, que, sendo o cenário de base, representa, em nossa opinião, mais uma surpresa. O livro *Segunda classe* foi publicado em 1975. Os termos que o intitulam recordam (em virtude dessa associação) uma posição social e além de refletirem um tipo de ambiente, traduzem de certo modo o acontecimento que deu origem aos poemas. Neles encontram-se em evidência a curiosidade e o afeto, os olhares de espanto, as descobertas e o carinho, as notícias que vieram em versos dos momentos de uma viagem

de Pirapora a Juazeiro. Esta mesma viagem, por sua vez, tinha naquele momento – e, de certa forma, ainda tem hoje – um significado todo especial. Era uma experiência obrigatória no universo do “desbunde”. O contato intenso com a natureza, a caminhada

⁷⁷ ALVIM, Clara de A., op. cit., p. 60.

pelo interior, a “lentidão” do tempo e principalmente o contato com as populações locais eram experiências valorizadas.⁷⁸

O sertão aparece através dos olhos dos poetas Antônio Carlos de Brito e Luis Olavo Fontes, que escreveram conjuntamente *Segunda classe*, pois compartilharam a experiência de viajar pelo rio São Francisco. E, nesta viagem meio aventureira, poder conhecer os modos de falar interiorano ou sertanejo, ouvir os causos dos vaqueiros e apreender os hábitos e os costumes das populações ribeirinhas, foi muito mais do que simplesmente viver uma experiência diferente. A embarcação que os conduz pelo rio São Francisco os leva da Bahia

JUAZEIRO DE VASSO

sombras decapitadas
calor retado
caralho

as Minas Gerais

MUNICÍPIO

Os vermes devoram a galinha. O rio
devora os vermes e se devora.

É logo ali Pirapora.

A peculiaridade deste livro reside além dos poemas. Ora, é estranho o fato de haver sido escrito em parceria, como se fosse uma letra de música (e a música é uma atividade na qual a criação em conjunto é bem comum), um livro de poesia. Fica mais estranho ainda quando se descobre que, na edição de 1975, não foi apontada de forma alguma a autoria dos poemas.⁷⁹ Era uma “indefinição” que se revertia sobre a idéia de autoria colocando-a em questão. A falta de identificação obrigava o leitor a mudar de postura diante do objeto, uma vez que não se tratava mais de analisar o poema de um autor em particular, mas, sim, de abordá-lo indistintamente, considerando a figura do autor *uma representação entre representações*. Os poemas transitavam entre si de tal

⁷⁸ MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto, op. cit., p. 295.

⁷⁹ Infelizmente, a editoria de *Lero-lero* assinalou em itálico os títulos dos poemas de Luis Olavo Fontes. A identificação da autoria tirou do leitor contemporâneo a chance de saborear o jogo de disfarces que havia na edição original. Tratou também de omitir as ilustrações que Antônio Carlos de Brito havia incluído nas publicações *Grupo escolar*, *Segunda classe*, *Na corda bamba* e *Mar de mineiro*. O que então tirou delas o diálogo entre palavra e imagem. “Imagens com valor-texto”, diz Heloísa B. de Hollanda. In: *Folha de São Paulo*, Jornal de Resenhas, São Paulo, n. 95, 12 abr. 2003.

modo que concebiam em virtude desta transitividade que os movia um mosaico das coisas do sertão.

Citamos há pouco “Juazeiro devasso” e “Município”. Em ambos a linguagem coloquial, a brevidade dos versos e o prosaísmo das imagens, os quais são facilmente observáveis, e a lentidão do tempo. Luis Olavo Fontes escreveu o primeiro. “Juazeiro devasso”. O segundo foi escrito por Antônio Carlos de Brito. Se não tivéssemos tais e quais informações de bastidor, talvez não fosse realmente um problema, talvez não se tornasse um problema, abordá-los em conjunto. Aquela transitividade que havia entre eles é atingida em cheio. A descoberta da autoria incita-nos a reagrupar os poemas de Antônio Carlos de Brito, os quais se misturam aos poemas de Luis Olavo Fontes, de modo que fica menos abrangente a relação entre ambos. Bastou haver a indicação do nome de autor para modificar inteiramente a ordem dos fatores do conjunto, pois se X pertence a fulano e Y, a sicrano, trocá-los de posição seria infactível. Segundo Michel Foucault,

um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc.); ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, seleccioná-los, opô-los a outros textos.⁸⁰

Mas não se trata apenas de ter uma “função classificativa”. O nome de autor é bem mais atuante do que se revela à primeira vista. Ele

faz com que os textos se relacionem entre si: Hermes Trimegisto não existia, Hipócrates também não, não no sentido em que poderíamos dizer que Balzac existe –, mas o facto de vários textos terem sido agrupados sob o mesmo nome indica que se estabeleceu entre eles uma relação seja de homogeneidade, de filiação, de mútua autenticação, de explicação recíproca ou de utilização concomitante.⁸¹

Assinalar a autoria não significa tirar de *Segunda classe* a característica de ter sido um trabalho em conjunto. Isto continua a ser uma marca do livro. No entanto, se pensarmos na relação de parceira de antes, que, como já se disse, seria mais ou menos aquela do âmbito musical, veremos que não acontece mais, não há mais o encontro de ambas as partes, realizando em comum acordo uma composição, uma vez que se sabe com segurança quem escreveu o quê exatamente. Quando falou a respeito de *Segunda*

⁸⁰ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tr. António Fernando Casais e Edmundo Cordeiro. 2. ed. S. L.: Passagens, 1992, p. 44-45.

⁸¹ Ibid., p. 45.

classe, Antônio Carlos de Brito, muito rapidamente, comparou o livro, estabelecendo também uma associação entre música e literatura, com o repente:

[*Segunda classe*] é uma coisa inteiramente informal [...] inclusive eu não tenho a menor pretensão de ler aquilo como poesia, é um negócio [...] meio repentista assim [...] A gente estava era curtindo, a verdade é que essa [...] o acontecimento em si mesmo já estava bom, independentemente do resultado literário.⁸²

A proximidade dos assuntos, a semelhança das imagens e o uso da linguagem coloquial são algumas características que, colocadas lado a lado, tornam o livro “um negócio [...] meio repentista”. Com efeito, os lances e os relances de uma temática se alternam – primeiro é Luis Olavo Fontes,

CIRCO

Ontem fui ver o circo
dos leões que rugem nos fundos
da infância cercada

depois, Antônio Carlos de Brito

GRÃ-CIRCO

e agora os três leões asiáticos
NERO REBECA e PAXÁ

(Bocejos...)

Bravos! Belíssima apresentação!

– lembrando o jogo do repente. “Circo” e “Grã-circo” se aproximam. A temática é a mesma, o mundo do circo, porém é nitidamente variável, contrapondo-se à “infância cercada” o presente, o modo de trabalhá-la. É um costume considerar o repentista um bom improvisador. Ele apanha em velocidade uma idéia e a transforma, também com celeridade, em palavra cantada, demonstrando ser habilidoso. No entanto, a troca não acontece tão improvisadamente assim, pois se identifica em meio aos versos, muitas vezes, o deslocamento, a inversão e o trocadilho, os quais revelam de certo modo um conhecimento dos recursos de linguagem. Se, por acaso, é o livro “um negócio [...] meio repentista”, não é por ser “uma coisa inteiramente informal”, mas, sim, por nos remeter, à medida que se realiza a leitura, à ludicidade e ao vaivém desta maneira de

⁸² BRITO, Antônio Carlos apud MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto, op. cit., p. 296.

contar uma estória. Por mais que recorde uma anotação de viagem, e a despeito de ter em sua estrutura uma cota de informalidade, o poema traz, ainda que tenuamente, um trabalho de linguagem que relativiza essa idéia de “coisa inteiramente informal”:

CONSTATANDO

era verdade
os urubus passeiam mesmo entre
os girassóis

Há que se recordar antes de avaliar o poema um trecho da canção de Caetano Veloso, “Tropicália”:

na mão direita tem uma roseira
autenticando eterna primavera
e nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira
entre os girassóis

viva Maria-ia-ia
viva Bahia-ia-ia-ia-ia

Os âmbitos musical e literário se misturam e desta mistura as imagens que, na canção, são inverossímeis ou se aproximam do onírico, ganham no poema o *status* de algo concreto, são por assim dizer verossímeis. Ou foram sempre. O eu-lírico aponta desde o início a veracidade da cena. O recurso do corte e a inserção de palavras (“era verdade” e “mesmo”) re-inventam a letra de música. É mais ou menos o que acontece também em “Samba”:

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

Aqui se entrecruza uma série de referências. O leitor pode entrever o verso de Gregório de Matos “Triste Bahia! ó quão dessemelhante” do poema “À Bahia”, e ao mesmo tempo lembrar a versão que Caetano Veloso fez em *Araçá azul*, musicando o poema do século XVII, e ainda identificar um trecho da canção “O que é que a baiana tem”, de Dorival Caymmi:

quando você se requebrar
caía por cima de mim
caía por cima de mim
caía por cima de mim

o que é que a baiana tem?
o que é que a baiana tem?
o que é que a baiana tem?
o que é que a baiana tem?

Tudo leva a desfazer a idéia de gratuidade. Os cortes realizados na elaboração dos versos, o rearranjo das letras de música e a inserção, nelas, de elementos que não faziam parte das versões originais, denunciam o trabalho da mão do poeta. A nós nos bastaria por hora ressaltar a ocorrência desse intercâmbio entre música e literatura, cuja intertextualidade permite-nos observar melhor a renovação, graças aos recursos acima referidos, dos trechos selecionados, para contradizer uma vez mais a frase “uma coisa inteiramente informal”.

1.3 Na corda bamba

Aquele movimento de “desrepressão” da linguagem que vinha se processando desde *Grupo escolar*, de 1974, representando, antes, se comparado ao livro *A palavra cerzida*, de 1967, uma mudança de rota, alcança em *Na corda bamba*, de 1978, como pode ser visto abaixo, o máximo da coloquialidade. O que não significa não haver um mínimo de elaboração:

O FILHO DA MÃE [para Sérgio Santeiro]

Papei
Papai

Acompanha *Na corda bamba* uma série de mudanças. O poeta remove da cena literária Antônio Carlos de Brito, “aposenta” o nome de batismo, cuja extensão é por demais... enfadonha ou cerimoniosa, para assumir de vez Cacaso, o codinome e, por extensão, a aparência: “cabeludo, óculos de John Lennon, sandálias, paletó vestido em cima da camisa-de-meia, sacola de couro.”⁸³ Daquele estudante de filosofia que tinha cabelos curtos, usava camisa de gola rolê e era profundamente acanhado, como traz a ilustração da contracapa do livro de estréia, restara apenas o olhar de menino. Muda a assinatura do poeta e com ela também se transforma, uma vez que não é a única que diminui de tamanho, o formato de *Na corda bamba*. Na edição fac-símile que vem de brinde em *Lero-lero* é possível assimilar o grau de redução que, além de modificar o

⁸³ SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 213.

layout do livro, modifica a extensão dos versos. Com efeito, a brevidade é uma marca que sobressai ainda mais. Os poemas refletem uma economia de meios que não deve, todavia, como foi comum dizer por aí, e ainda hoje serve de justificativa para retirar a importância e o valor dessa poesia, ser confundida com desleixo, como se o poeta não tivesse trabalhado os versos, deixando-os em estado bruto. Seu encolhimento estampa justamente o contrário do que se critica. Consta-se, na verdade, um depuramento da linguagem:

MODÉSTIA À PARTE

Exagerado em matéria de ironia e em
Matéria de matéria moderado

É o que se confirma abaixo:

DIVISÃO DO TRABALHO [para Lila]

Não sei guiar
Não sei nadar
Não sei dançar

Repete-se uma, duas, três vezes a expressão “Não sei”, acentuando com isso a inabilidade do eu-lírico e, de maneira inversa, rejeitando uma, duas, três vezes a falsa positividade da idéia de “Divisão do trabalho”. A ironia se encarrega de desmentir as artimanhas do capitalismo. O eu-lírico não sabe fazer nada e por nada saber reserva a outro a incumbência de realizar por ele as tarefas (ao menos é o que acontece se não funciona com equidade a divisão do trabalho). Caberia a Lila realizar isso? Tanto “O filho da mãe” quanto “Divisão do trabalho” traz uma dedicatória. Os poemas têm em sua maioria um destinatário. Ali há também um sentido. Jaiminho Schwarz, Maurício Maestro, Sueli Costa, Roberto Schwarz, Helô, Betinha, Chico Alvim, Davi Arrigucci Jr., Charles, J. A. Giannotti, Lourenço Baeta, Hélio Pellegrino, Leilah, Marilinha, José Joffily Filho, Eginardo Pires, Nilo de Oliveira e, além dos citados nos poemas, Gélson Fonseca Jr, Lu, João Carlos Pádua, Paulo Guimarães, Virgínia Sabino, Maria Cecília Londres, Cinthia Fontes. As dedicatórias se somam aos versos curtos recordando por vezes (e aí é o formato do livro que vem de novo à baila) uma caderneta de recados e com isso um meio no qual a rotina do dia-a-dia estaria impressa. Deixar um recado e anotar um recado são coisas diferentes. O primeiro é um ato que exige de quem o faz alguma elaboração. Já o segundo é apenas uma transcrição. Cacaso dá a entender que

foi anotando, e nada mais, o que extraia do cotidiano que realizou, diz ele, a “maioria dos poemas que estão” em *Na corda bamba*, “são poemas que eu nem fiz.”⁸⁴ Seria um indício de *ready-made*?

1. “Alguém falava uma coisa”
2. “eu escutava”
3. “escrevia”
4. “dava um nome”

A indeterminação da qual se inicia sempre (embora os concretos tentassem a todo custo implantar o contrário, buscando constituir a priori a forma e o conteúdo, a forma-conteúdo, dos poemas) não é abolida da escrita. Mas seria apenas uma audição bem apurada do cotidiano? Selecionar o que deve entrar, ou não, na feitura do poema mostra que não é tão gratuito o fazer poético. Entre “Alguém falava uma coisa” e “eu escutava” se realiza a primeira seleção. A segunda se opera entre “eu escutava” e, em seguida, “escrevia”. A organização dos elementos que servem de matéria-prima é um trabalho que não acontece de maneira aleatória. O caso do poema “O filho da mãe” é exemplar. Ele se forma apenas dos versos “Papei” e “Papai”. A ordem deles cria uma cena meio delicada, meio infantil, reportando-nos ao afeto entre pai e filho, a qual não haveria se a ordem dos versos fosse diferente, pois teríamos em tom de exclamação a ocorrência: “Papai/ Papei”, como se o filho chamasse a atenção do pai, alertando que terminara de comer. Quando se contrapõe aos versos o título “O filho da mãe”, não é mais possível receber com graça a fala da criança, uma vez que se lança sobre ela um olhar de ironia, atribuindo-lhe um pouco de malícia. Com efeito, o título foi decisivo para difundir em outras direções a leitura do poema: “muitas vezes, o trabalho que eu tinha era o de batizar uma coisa que eu escutava.”⁸⁵

MINORIDADE [para Paulo Guimarães]

Sou criança mas não sou
Bobo

Intitular um poema era uma das etapas. Por fazer do descompromisso uma das armas de luta contra o academicismo em literatura, é natural que Cacaso se exima da responsabilidade de ter realizado o poema, considerando-o uma consequência e nada mais do ato de ouvir, não se comprometendo nem consigo mesmo. Na verdade, é um

⁸⁴ Rebate de pares (críticos e poetas). *Remate de Males*, op. cit., p. 8.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 8.

jogo de disfarces. O poeta olha com desdém o poema, rebaixando a ele e a si mesmo, minimiza a importância de sua criação, considerando-a uma entre outras, barateia ao máximo o fazer poético, subtraindo o esforço que o caracteriza, porém faz tudo isso para desviar a atenção do leitor.

SANTA CEIA

Poesia se faz assim
Era uma vez um castelo distante onde morava
Uma linda princesinha
O dragão foi lá e comeu ela
Quem fizer por último come toda
Merda dela

Os termos que lembram aos poucos um conto de fadas – o “castelo”, a “linda princesinha” e o “dragão” – encenam uma aventura na qual o sentido de costume, ou seja, a mocinha que deve ser salva pelo mocinho, muda de orientação e a estória não termina bem. A expressão “Era uma vez” é o gatilho que a alavanca. No entanto, é a expressão ela mesma que é atingida do 4º verso em diante, e através da renovação da cantiga infantil, conhecida por todos,

Vaca amarela cagou na panela
Quem falar primeiro come toda
bosta dela
Um, dois, três...

reduzindo o valor da historieta. O rebaixamento do tom substitui a sutileza dos versos iniciais (2º e 3º) pela grossura dos versos finais (4º, 5º e 6º) que são ao mesmo tempo eróticos (o ato de comer, possuir, sexualmente uma pessoa) e escatológicos (o ato de comer excrementos). O uso da forma “comeu ela” em vez de “comeu-a” indicia uma vez mais o rebaixamento do tom. Interessa-nos observar – mais do que a inversão de sentido dessa estória, mais do que a tensão entre “Santa ceia”, o título, e os versos do poema – a forma com que se diz “Poesia se faz assim”. Há uma entonação que não só lembra, de certa maneira, as imposições dos concretos, mas também procura instaurar justamente um modo de escrever, posicionando-se em relação à tradição literária, no qual é fundamental estreitar os laços entre arte e vida, pois é deste estreitamento que haveria, se pensarmos em Cacaso, a possibilidade de renovar de maneira incessante a linguagem poética. Acontece que é necessário também separar uma coisa da outra. À atitude de se aproximar do cotidiano devia se seguir a consciência do momento de se

distanciar para trabalhar. Dependia disso a sobrevivência do valor simbólico. Cacaso notava na maioria da produção dos anos 1970 uma diluição da linguagem que levava diretamente ao enfraquecimento do valor simbólico. Vêm daí o descontentamento e a necessidade que tinha de advertir sobre a armadilha de que o exercício da poesia teria finalmente se tornado um bem de todos os mortais.

2. Gratuito, sim, “gratuito”

Na análise de poemas de *Beijo na boca*, *Segunda classe* e *Na corda bamba*, o intuito foi mostrar algumas das características da poesia de Cacaso – o movimento de contínuo desmentir-se, o deslocamento entre linguagens e a depuração da linguagem coloquial – que levam ao estreitamento entre arte e vida. Aliás, é um movimento que vinha se insinuando desde o título da coleção na qual saíram (afora o último deles) os livros em questão. A vontade de dividir uma idéia estimulou de novo Cacaso. *Vida de artista* apresenta uma desenvoltura e um estreitamento dos elementos arte e vida que sobressai no processo de criação.

Aí eu imaginei uma outra coleção que saísse imediatamente também, porque eu estava escrevendo sem parar [...] tanto que fiz mais dois livros no ano seguinte [1975]. Essa coleção [...] é inteiramente arbitrária, porque o *Vida de artista* é um carimbo que eu mandei fazer e então [serviria] pra carimbar os livros que fossem da coleção [...] Nesse período [a gente] lia muito Chacal, lia muito o Lui, não sei o quê; então imaginamos uma coleção que fosse... essa *Vida de artista* [...]⁸⁶

Diz o poeta: “eu estava escrevendo sem parar”. Ao contrário do silêncio que durou de 1967 a 1974, o ano de 1975 não lhe permitiu descansar um minuto, pois se somou ao poeta o crítico literário. Os âmbitos crítico e literário adquirem um e outro uma amplitude a mais, uma vez que estabelecem entre si, como se viu pela leitura do poema “Estilos de época”, cujo alvo é a Poesia Concreta, uma troca que determina a expansão do horizonte de percepção. Diferente da maioria dos críticos que, nos anos 1970, olharam com desinteresse a “poesia marginal”, Cacaso a analisou detidamente, apontando no calor da hora o alcance e os limites dessa produção, além de avaliar os poetas estreantes:

a graça é justamente pegar gente que (ainda) não tem nome e escrever a respeito de sua obra. Como Machado de Assis, que em suas críticas nunca caía em categorias fixas, e

⁸⁶ BRITO, Antônio Carlos apud MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto, op. cit., p. 284.

Mário de Andrade, o meu critério básico é a atitude e o que anuncia a poesia. Algumas vezes, um livro, embora não seja bom, anuncia o potencial do poeta e contém em si perspectivas favoráveis quanto a um próximo livro. O crítico precisa, sobretudo, de grande generosidade.⁸⁷

A “generosidade”, a firmeza do olhar crítico e a clareza da exposição são três características do comportamento de Cacaso enquanto crítico. Mas é preciso somar a elas também a sua capacidade de ser ao mesmo tempo debochado e sério, rigoroso do ponto de vista analítico e bem-humorado, descontraído e empenhado, reportando-nos aos modernistas. Cacaso sabia melhor do que ninguém (embora tenha demonstrado o contrário quando falou sobre *Segunda classe* e *Na corda bamba*) que não basta ir ao cotidiano e dele extrair a matéria-prima, além disso, é necessário tratá-la de tal modo que deixe de ser apenas circunstancial. Vimos em “O filho da mãe” como é sutil e ao mesmo tempo decisivo o trabalho do poeta no momento de organizar os elementos em jogo a fim de arrancá-los da transitoriedade do dia-a-dia, dando-lhes, portanto, ainda que soem circunstanciais, uma densidade:

ESTILHAÇO

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

(*Beijo na boca*)

A precisão do recorte também se faz notar abaixo:

ESTRATÉGIA

Dá um teco no cara
Mija no cano
E joga a arma no rio

(*Na corda bamba*)

Duas situações de tensão estão em evidência: a primeira é menos desumana, porém não é menos traumática, deixando pelo caminho as marcas da insatisfação; a segunda é bastante violenta, mas tem um ar de trivialidade, como que diminuindo o impacto do ato em si. É curioso perceber em suas estruturas como se assemelham. A divisão em partes é elaborada de tal modo que em cada uma delas habita um tipo de

⁸⁷ BRITO, Antônio Carlos apud KAPLAN, Sheila, op. cit.

advertência sobre o que se deve ou não fazer exatamente. Talvez não esteja incorreto considerar tanto uma quanto outra uma estratégia (um modo de se livrar do afeto que ainda insiste em resistir; um meio de minimizar a barbárie de executar alguém) e um estilhaço (o fim de um amor; o fim de uma vida). O gume das palavras em ambos os poemas é bastante afiado e desafiador. É o que se constata também em momentos de retomada do passado:

INÍCIO DAS AULAS

Fui ao circo.
E vi o elefante. E vi o macaco de tênis as
coxas da trapezista e vi muito
mais bichos.

Só não vi o prefeito.

(Segunda classe)

A memória supõe um evento que não tem mais o frescor do presente, não se permite mais ter a virulência do início, e por ser assim, sedimentada, embora não seja menos fragmentada do que uma imagem da realidade imediata, ao vivo e em cores, a associação do espontaneísmo aos versos curtos é colocada em xeque: “significa dizer que não há espontaneidade nem para dizer sobre o acontecimento”, uma vez que não houve o dedo do presente, uma vez que se recorreu à memória, “nem para compor a forma do poema.”⁸⁸ Leia-se o exemplo a seguir:

FOTONOVELA

Quando você quis eu não quis
Qdo eu quis você ã quis
Pensando mal quase q fui
Feliz

(Na corda bamba)

Se as inversões que se sucedem de verso a verso não bastassem para indicar o trabalho da mão do poeta, a abreviatura de palavras, tal como os poetas concretos se cansaram de experimentar, sendo comum, hoje, perceber o mesmo em *chats*, pois se veicula mais rapidamente a troca de informação, é um meio de reter o dinamismo da fotonovela, reproduzindo-o em versos. Aqui se estabelece uma mistura que interessa

⁸⁸ Cf. MAGALHÃES, Milena, *Cacaso não é bem o caso do acaso*, op. cit., p. 130.

observar de perto. A estrutura na qual a lembrança é veiculada leva a uma leitura em velocidade que serve mais ao ritmo do jornal, assaz apressado, e menos ao tempo da memória, lento e intermitente. Há uma tensão entre o que se enuncia e o modo de ser enunciado. Coisa que não acontece nos poemas “Estilhaço” e “Estratégia”.

Noite profunda, esperança rasa

1. Anos de Chumbo

Apreende-se que condicionantes de classe interferem na conduta dos homens públicos, podendo levá-los da temeridade à vacilação e dela ao imobilismo, mas no caso de João Goulart, independentemente da classe em que estivesse, ele seria sempre um pacato vacilante. Os conflitos que tivera com a plutocracia e a cúpula militar alimentaram-lhe muito mais o conformismo do que a combatividade. Não era um covarde, mas se habituara a contornar os caminhos da coragem.⁸⁹

A falta de combatividade de João Goulart foi um dos fatores que beneficiou os militares da época, dando-lhes, como quem confia a arma ao inimigo, a “permissão” de assumir o controle do Estado. Talvez seja melhor dizer a viabilidade. Os anos que se seguiram ao Golpe de 64 ficaram marcados por Atos Institucionais que significaram basicamente a instalação e a ampliação do autoritarismo. O Ato Institucional nº 2 por exemplo conferiu ao “Congresso o poder de eleger o presidente” e reavivou “o ciclo punitivo extinto em 1964.”⁹⁰ Nada se compararia no entanto ao decreto do AI-5. Se a ascensão dos militares mudou a fundo a trajetória da política nacional, avançando de maneira inequívoca sobre a democracia, o AI-5 “foi o instrumento de uma revolução dentro da revolução ou,” por assim dizer, “de uma contra-revolução dentro da contra-revolução.”⁹¹ O horizonte se tornou cada vez mais estreito e nebuloso. A mudança de cenário afetou ainda mais a esperança dos indivíduos que acreditavam na chance de reverter o fluxo dos acontecimentos. Durante a reunião na qual o AI-5 foi pensado e sancionado sem receio “falou-se dezenove vezes nas virtudes da democracia, e treze

⁸⁹ GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 84.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 240.

⁹¹ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 7. ed. São Paulo: EDUSP; FDE, 1999, p. 480.

vezes pronunciou-se pejorativamente a palavra *ditadura*. Quando as portas da sala se abriram, era noite. Duraria dez anos e dezoito dias.”⁹²

1.1 A mordada e o chicote

A censura que se realizava até então era parcialmente restritiva. Ela não havia impossibilitado em sua totalidade, ainda, embora tenha desde sempre se colocado, a produção teórica e artística e a circulação do ideário de esquerda. Antes de 1968 era necessário apenas afastá-lo do povo. Do AI-5 em diante era preciso abolir também a possibilidade de circular até mesmo restritamente. Os avanços no sentido de limitar a liberdade de expressão foram de tal modo se intensificando e ajustando os botões no intuito de melhor proteger a nação que introduziram nos meios de comunicação uma atitude que, segundo Frei Betto, fez escola:

a autocensura. A insólita lição ensinava que o bom profissional deve alienar-se de suas idéias e convicções para escrever como o patrão escreveria e editar como o governo editaria. Não era apenas a força de trabalho alugada sob o imperativo da sobrevivência, como a prostituta que se oferece na esquina. Era a própria consciência adulterada, associando autoridade e verdade, como o torturador de dentes cariados e salário-mínimo afoga a sua vítima numa banheira, em defesa de uma liberdade que ele não usufrui.⁹³

A vontade de neutralizar os “inimigos” do Estado contribuiu para acentuar o processo de recrudescimento do autoritarismo. Além de aprimorarem os métodos da censura, produzindo de certo modo a autocensura, estimulando-a, os militares não se limitaram à “promoção da lei da mordada”, mas se encarregaram também de deixar à vontade os alucinados de plantão. “No Brasil, os órgãos de segurança provinham da desordem e do terrorismo, eram parte de um complexo projeto subversivo, derivado da anarquia militar. A tortura sancionada pelos oficiais-generais a partir de 1968 tornou-se inseparável da ditadura. Não há como entender os mecanismos de uma esquecendo-se a outra.”⁹⁴ A linha-dura a reivindicou sempre. E recebeu-a com entusiasmo. Foi um dos bônus de final de ano. A suspensão do *habeas corpus* facilitou em muito o serviço de

⁹² GASPARI, Elio, op. cit., p. 340.

⁹³ BETTO, Frei. *Batismo de sangue: guerrilha e morte de Carlos Marighella*. 14. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 129-130.

⁹⁴ GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 27. E ainda: “Quando tortura e ditadura se juntam, todos os cidadãos perdem uma parte de suas prerrogativas, e, no porão, uma parte dos cidadãos perde todas as garantias. Nesse processo a tortura assume a função de derradeiro sinal de perigo, alterando a própria percepção da cidadania. Desenvolve-se um estratagema ameaçador através do qual a violência protege o regime alimentando um mecanismo de compensações.” Ibid., p. 27.

quem lutava contra os grupos de resistência, e de seus membros procurava arrancar as informações de que necessitava para desmantelá-los. A mente e o corpo da vítima se tornavam deste modo repastos do torturador.

Pode-se estimar que bem mais da metade dos prisioneiros brutalizados nos porões, além de terem confessado aquilo que seus algozes quiseram saber, prestaram-lhes algum tipo de colaboração durante o período em que estiveram nos centros de tortura. Foram raros os que nada disseram. Muitos resistiram às 48 ou 72 horas críticas, dando tempo para que se desconectassem as ligações que conheciam. Outros preservaram segredos que sobrevieram ao porão. Poucos, contudo, conseguiram resistir àquela rotina em que a perspectiva da continuação dos suplícios pode se prolongar por semanas, até meses. Houve casos em que presos torturaram companheiros, ou ainda de detentos que percorriam as ruas de São Paulo dentro de automóveis dos órgãos de informações, farejando “pontos” e apontando suspeitos. Foram inúmeros os prisioneiros que, depois de terem concluído seus depoimentos, ajudaram a estruturar interrogatórios alheios.⁹⁵

O período entre 1969 e 1973 foi de retração. As denúncias que se referiam às atrocidades que aconteciam diariamente nos DOI-CODIS contribuía para acentuar o medo de experimentar uma reação. Sobrevinha à indignação a intimidação. A mística revolucionária que atraiu a juventude no início dos anos sessenta não se manteve tão atraente, encantadora ou sedutora quanto se mostrou um dia. As intempéries da luta armada inibiram a aproximação de voluntários. Embora os membros dos núcleos de resistência tenham conseguido realizar uma série de ações de vulto (os seqüestros de embaixadores são exemplares), não haviam feito, no entanto, e aos poucos se revelou necessário, um trabalho de organização do povo, e assim sendo ficaram mais e mais vulneráveis aos ataques da ditadura.

1.2 A saída? Onde fica a saída?

Quando se trata de avaliar o antes e o depois do AI-5, e em particular os anos que se seguiram a ele, sobressaem de fato, em meio ao monte de recursos que foram encaminhados para defender o regime e seus interesses, os quais distorciam a todo o momento, violando os direitos civis, a ordem das coisas, a censura e a tortura. Como transgredir o *status quo*? A saída foi repensar os ideais e os procedimentos de antes a fim de continuar a realizar um material de qualidade. A idéia de Cacaso de criar uma coleção de livros de poesia não servia apenas ao intuito de escapar dos obstáculos do mercado editorial oficial, mas era também, em nossa opinião, uma forma de produzir

⁹⁵ Ibid., p. 41-42.

em liberdade, desviando-se em especial das interdições da época. Talvez não seja um equívoco considerar ainda a oportunidade de se livrar dos artifícios do Estado, que se interessou, ou passou a se interessar nos anos setenta, pela cultura nacional, chegando mesmo a financiá-la: “o Estado que até então fora incapaz de fornecer opções para a produção artística passa agora a definir uma política cultural de financiamentos às manifestações de caráter nacional, tornando-se, aos poucos, o maior patrocinador da produção cultural viável em termos das novas exigências do mercado.”⁹⁶ Ora, basta o artista obedecer às regras do jogo, realizando uma arte de “caráter nacional”, para ser financiado pelo governo. A saída? Onde fica a saída? “Numa situação em que todas as opções estão estreitamente ligadas às relações de produção definidas pelo sistema, as manifestações marginais aparecem como uma alternativa, ainda que um tanto restrita, à cultura oficial e à produção engajada vendida pelas grandes empresas.”⁹⁷ Para ganhar autonomia em face dos acontecimentos é necessário se mover, e a “marginalidade” é por certo uma alternativa que agrada a quem não pretende se submeter às relações de produção do sistema.

2. No vão da unha na alma

Propomos começar a leitura dos poemas de Cacaso analisando os versos que abordam as consequências da repressão (a sensação de impotência, a imobilidade, o sufoco e, entre outras, a desorientação) e a estrutura de coerção que se veiculou para neutralizar a oposição.

2.1 Militar?

A sensação de impotência se justificava sobretudo pela série de fracassos que marcou a trajetória da oposição, e o insucesso da guerrilha urbana, que se revelou um gesto de amadores.

OBRA ABERTA

Quando eu era criancinha
O anjo bom me protegia
Contra os golpes de ar.

⁹⁶ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, op. cit., p. 91.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 96.

Como conviver agora com
Os golpes? Militar?

Dois momentos da vida se sobrepõem: a infância (do poeta? Cacaso sofria de asma) e a maioridade. Os versos um, dois e três, trazem à baila o primeiro. O uso do passado em tom de narração – “Quando eu era” – coloca ao leitor um dos termos de comparação, a infância, o qual, estabelecido sobre o diminutivo “criancinha”, que, ou afetoso ou depreciativo, lhe atribui enfim um duplo-sentido, estabelece um leque de possibilidades. O verso de abertura poderia ser também... “Quando eu era” travesso, irritante ou mal-educado. Inocente ou ingênuo. Além de ser emitida uma sensação de segurança – o leitor imagine uma criança que sofre de asma e um “anjo bom” que a socorre dos “golpes de ar” –, revela-se também, com essa recordação, a inocência do olhar do menino se comparado ao olhar do adulto.

Assim que se inicia o 4º verso muda o tom da conversa. A ruptura em relação aos anteriores é mais do que evidente, a leveza que os caracteriza é substituída pelas aliterações dos versos finais que marcam com firmeza o ritmo e não por acaso fazem outra a intensidade dos “golpes”:

Como conviver agora com
Os golpes? Militar?

Da segurança da criança a insegurança do adulto. A postura do eu-lírico traz à lembrança um trecho da carta de Torquato Neto – cujo destinatário era o amigo Hélio Oiticica – de 29 de novembro de 1971. Assomam nela as reações de praxe: o medo, a insatisfação, a indignação e, em especial, a desorientação. Torquato Neto não sabe se posicionar em relação aos acontecimentos:

é terrível, esses últimos dias por aqui não estão fáceis. transas incríveis nos altos-escalões da república, sabe como é, estão se digladiando de novo por lá e nessas horas a coisa só cai na cabeça da gente. a tensão está terrível, há duas semanas. oficialmente, como sempre, não há nada e os jornais ignoram tudo, claro, senão fecham na mesma hora. [...] ninguém sabe o que fazer, porque a sufocação só deixa pensar em dar no pé, mas também nenhum de nós está podendo. uma droga.⁹⁸

Qual é a saída? A hesitação entre militar ou não contra o Golpe Militar e a estrutura de coerção que se armou para sustentá-lo é um dos sintomas do contexto

⁹⁸ NETO, Torquato. *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. Paulo Roberto Pires (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 264.

sócio-político dos anos 1970 – e Cacaso se refere a ele com frequência. A dúvida é paralisante. Ao contrário da militância da poesia do CPC, a qual constituía um dos requisitos do processo de criação, a poesia dos anos 1970 mostra muitas vezes uma incerteza que não ataca nem desata, refletindo a contrapelo o fracasso⁹⁹ dos núcleos de resistência.

2.2 Da fúria ao gesto

A indecisão que se manifesta em “Obra aberta” volta a aparecer em “Berço esplêndido” através dos contrastes que o animam:

De águas pretas e mansas é feito meu sangue
onde toda a 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.

Os fragmentos “águas pretas e mansas” e “fúria [...] represada” assinalam de imediato uma tensão que atravessa o poema e o envolve criando um movimento que é interessante de se ver. A coloração que se atribui ao “sangue” aponta de antemão um contraste que não é esclarecido a princípio, mas, levando-se em conta o título “Berço esplêndido”, é possível deduzir os motivos da metamorfose. Ao contrário do preto, o vermelho transmite a idéia de vitalidade. Também é corriqueiro associar à cor preta e vermelha um estado de espírito. A mudança de cor é por certo uma marca que chama atenção, porém, em nossa opinião, não chama tanta atenção quanto o contraste que é possível identificar entre “mansas” e “fúria”. Como pode ser afinal de “águas pretas e mansas” o “sangue” e alojar ao mesmo tempo um sentimento de fúria? A força dessa imagem consiste justamente no fato de traduzir a instabilidade e a revolta de quem se sabe aprisionado não estando necessariamente preso.

A palavra “mansas” é relativizada em virtude do contraste. A serenidade e o sossego que estão associados à idéia de mansuetude, determinando à primeira vista o comportamento do eu-lírico, são aparentes. A cólera e o aborrecimento que transitam

⁹⁹ “Esse desfecho resultou em primeiro lugar da eficácia da repressão, que acabou com os ativistas da luta armada e seus simpatizantes – a chamada ‘rede de apoio’, constituída sobretudo de jovens profissionais. Outra razão para o declínio foi o fato de os grupos armados isolarem-se da massa da população, cuja atração por suas ações era mínima, para não dizer nenhuma.” FAUSTO, Boris op. cit., p. 483.

interiormente se reverterem sobre a mansuetude que se vislumbra exteriormente e, por saber o leitor da situação histórica que abastece “Berço esplêndido”, revelam como é ilusória ou dissimulada a imagem de tranquilidade. O adjetivo manso – que significa *sereno* – significa também *domesticado*. Ou melhor, *subjugado*. Se a realidade é um espaço de coerção no qual se vive sob a mira do revólver, é natural que obrigue o ser humano a ser manso. O incômodo de ser obrigado a incorporar uma conduta que não agrada a ninguém, a saber, a submissão, é incessante:

[...]. Nada compensa a
lentidão da miséria jamais na lembrança
sepultada.

Quando o cerceamento da liberdade de expressão é dominante, e a tortura é a ferramenta do Estado, a qual lhe assegura a manutenção do Poder, entram em cena a hesitação e a sensação de impotência. E o reverso da medalha não se mantém. “Nada compensa” a dor e o sofrimento de se sentir acuado e, ainda que seja necessário lutar pelo fim da tirania, silenciado. O uso do pronome indefinido “Nada” elimina todas as possibilidades de haver um elemento que sirva de contrapeso à “fúria represada” e ao aborrecimento e, como se representasse uma válvula de escape, amenize um pouco a indisposição do eu-lírico. A incapacidade de reverter a “lentidão da miséria”, a qual é lembrada de tempo em tempo, ou “jamais [...] sepultada”, só eleva, tornando-o ainda mais insustentável, o grau de insatisfação. É como se fosse o eu-lírico uma panela de pressão sem válvula de escape. Para estourar não demora muito, como não demora a explodir em gesto (veloz, incisivo, preciso) a “fúria represada”:

Imperceptível meu braço fende – como num coice –
o crânio rubro da madrugada.

A reação do eu-lírico é puramente instintiva. O que demonstra em verdade ter sido uma perda de controle. Seu movimento não chega a interferir em algo, operando por extensão um desvio de rota, também não chama a atenção de ninguém, não pode sequer aliviar a tensão que o consome, mas talvez consiga, porém, aliviar a tensão de quem escreve o poema, convertendo a impossibilidade da ação no âmbito do real em possibilidade de ação no âmbito da representação do real. Aliás, é esta uma sensação que volta a ocorrer à medida que se lêem os versos de “Logia e mitologia”, nos quais sobressai o cenário da repressão, sendo o alvo de ataque, e através dos quais o poeta

traduz a sua maneira um momento de sufoco, realizando a crítica, embora não pareça inicialmente, desse ambiente de opressão.

2.3 E que sangra e ri

Segundo diz Marilena Chauí, “cabe ao mito resolver, num plano imaginativo, tensões e conflitos, conflitos e antagonismos sociais que não têm como ser resolvidos no plano da realidade. A narrativa os soluciona imaginariamente para que a sociedade possa continuar vivendo com eles, sem se destruir a si mesma.”¹⁰⁰ Apresenta-se uma concepção de mito na qual o mito agiria como se fosse um lenitivo, uma espécie de válvula de escape, trabalhando no plano da imaginação as contradições do plano da realidade, as “tensões”, a fim de resolvê-las. Quando se aproxima do raciocínio de Marilena Chauí o poema de Cacaso, “Logia e mitologia”, é interessante observar a mudança de paradigma. Ao contrário da formulação da filósofa, as imagens que se apresentam ao leitor não contribuem para resolver os “conflitos” e as “tensões” da sociedade – os “antagonismos sociais”:

Meu coração
de mil e novecentos e setenta e dois
já não palpita fagueiro
sabe que há morcegos de pesadas olheiras
que há cabras malignas que há
cardumes de hienas infiltradas
no vão da unha na alma
um porco belicoso de radar
e que sangra e ri
e que sangra e ri
a vida anoitece provisória
centuriões sentinelas
do Oiapoque ao Chuí

A dicotomia que enforma o título estrutura o poema. Temos um conjunto de imagens que refletem um ambiente de terror, recriando no plano da imaginação as atrocidades do plano da realidade, e, ao mesmo tempo, uma entoação que recorda a poesia mais soturna do Romantismo. A melancolia do tom se deve aos eventos que norteiam “Logia e mitologia”, a saber, a situação histórica que lhe serve de matéria-prima, o regime militar. Se excluirmos dos versos iniciais o segundo, omitiremos o

¹⁰⁰ CHAUÍ, Marilena de Souza. *Introdução à História da Filosofia – dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. I, p. 32.

contexto histórico que ocasiona essa entoação melancólica, porém, uma vez que se exclui o ano “de mil e novecentos e setenta e dois”, coloca-se mais em evidência o matiz romântico que se identifica nos versos iniciais:

Meu coração
[...]
já não palpita fagueiro

Mesmo que não se revele a origem da melancolia, conserva-se, no entanto, o sentimento, permanece o abatimento do eu-lírico, lembrando-nos, naturalmente, dos poetas românticos da segunda geração, como Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Fagundes Varela e Casimiro de Abreu. O amor que não se realiza jamais, a perda da infância e, entre outros, a saudade da pátria são alguns dos motivos que tornam o eu-lírico de tipo romântico abatido, incompleto ou melancólico:

Oh! que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!

Trata-se de um trecho do poema “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu. A infância que se esvai ao longo dos anos deixa em quem a relembra uma saudade que conduz ao desalento. Todos os versos foram escritos em redondilha maior. Assim foi escrito também o terceiro verso de “Logia e mitologia”. Aliás, o primeiro e o terceiro verso estabelecem entre si uma relação de harmonia que não acontece quando se tem juntamente o segundo verso. Tendo em vista o ano “de mil e novecentos e setenta e dois” é natural que soe dissonante o vocabulário. O que não aconteceria de fato se o poeta usasse os termos “bater” e “tranqüilo”

Meu coração
de mil e novecentos e setenta e dois
já não *bate tranqüilo*

em vez dos termos “palpitar” e “fagueiro”. Mas é justamente a dissonância que deve ser preservada. Essa mescla de linguagem dá ao leitor a possibilidade de vislumbrar uma idéia de Brasil na qual o idealismo era ainda uma presença, a vontade de modificar a

ordem das coisas se fazia sentir livremente, a utopia não havia sido rechaçada pelos acontecimentos, insinua-se, portanto, em “Logia e mitologia”, mais de um Brasil. Os estertores do presente, a descrença em relação ao futuro, o medo de se pronunciar se opõem ao cenário do passado:

sabe que há morcegos de pesadas olheiras
que há cabras malignas que há
cardumes de hienas infiltradas
no vão da unha na alma
um porco belicoso de radar

A sonoridade que envolve estes versos se adéqua bem ao tom melancólico. A articulação das consoantes alveolares surdas (coração, novecentos, setenta, dois, sabe, morcegos, pesadas, olheiras, cabras, malignas, cardumes, hienas, infiltradas, sangra, sangra, anoitece, centuriões, sentinelas) e sonoras (pesadas, belicoso, provisória) faz sibilar a voz. A recorrência do som favorece, pois é decididamente uma constrição da voz a sibilização, a sensação que se tem de sufoco e, inteirando o leque de animais, a lembrança do silvo da serpente. Acentua-se o que há de sinistro nesses animais. Por conta disso é possível atribuir a cada um deles um modo de coagir: os “morcegos de pesadas olheiras” vigiam, as “cabras malignas” torturam e o “cardume de hienas” se encarrega de aprisionar. São mecanismos de controle do corpo. Já a mente está sob a tutela de um “porco belicoso de radar”.

A consciência do que acontece ao redor cria um mal-estar que faz o eu-lírico reagir de maneira estranha

e que sangra e ri
e que sangra e ri

em face do que constata. A reação entre dor e riso seria contraditória se não fosse o cenário que se desenhou anteriormente e o tipo de risada que se veicula por causa do ambiente de terror que se manifesta. Diante da força da repressão o riso é (sendo ele uma característica dos que se sabiam incapazes de contra-atacar a altura os órgãos de vigilância e repressão) um indício de desespero. A dor e o riso se misturam como se houvesse entre eles uma correspondência: o sofrimento muda de âmbito e muda por extensão o âmbito no qual se insere, transformando-o a ponto de atribuir ao riso uma conotação que não lhe seria à primeira vista cabível nem equivalente. A violência do regime militar torna menos abstrata a noção de brevidade da vida. Nos anos setenta o

estreitamento de horizonte é de tal ordem que se reflete sobre a produção artística um achatamento de perspectiva. E não deixa de ser natural. A ausência de futuro que não havia ainda se apresentado vem a ser aos poucos uma constante em meio às imagens que tratam em especial do cotidiano da época. Daí o amanhã ser cada vez mais uma quimera em relação ao presente:

a vida anoitece provisória

Após a leitura de “Logia e mitologia” avulta uma sensação de impotência. As articulações da máquina do Estado são mais eficazes do que se revelam as ações dos núcleos de resistência, cuja inferioridade em relação ao oponente, destacada de certa forma em “Obra aberta” e “Berço esplêndido”, sobressai em meio à inquietação e ao desespero de não se saber o que reserva o amanhã.

3. Trocando em miúdos

De um lado, o esforço consiste em silenciar as vozes da oposição, de outro, o governo trabalha com afinco em campanhas “de propaganda ideológica em torno das noções de patriotismo e ordem, estimula-se a criação de cursos de ginástica e civismo nas faculdades,”¹⁰¹ dando sustentabilidade ao regime. Para desmistificar a retórica dos representantes do Estado, deixando à mostra as fraturas do que se informa ao povo, o poeta recorre ao trocadilho, à inversão, ao deslocamento e, sobretudo, à paródia. Tais recursos ajudam Cacaso a desnudar, valendo-se das palavras do governo, a falácia do governo, anulando com isso o sentido que transmitem à primeira vista.

3.1 Mire e veja

Quando Cacaso tem por alvo as mazelas da administração pública, se vale em geral do humor para abordá-la, recordando a poesia de Oswald de Andrade, da qual é por certo tributário e, também, da qual se afasta como se verá a seguir. O poema “As aparências revelam” sugere desde o título uma inversão de sentido:

Afirma uma Firma que o Brasil

¹⁰¹ BRITO, Antônio Carlos. Tudo da minha terra: bate-papo sobre poesia marginal. *Almanaque: cadernos de literatura e ensaio*, São Paulo: Brasiliense, n. 6, 1978, p. 40.

confirma: “*Vamos substituir o
Café pelo Aço*”.

Vai ser duríssimo descondicionar
o paladar.

Não há na violência
que a linguagem imita
algo da violência
propriamente dita?

A substituição do verbo “enganam” por “revelam” altera a fundo o sentido da expressão “As aparências enganam”. É uma mudança que anula a distância que havia entre parecer e ser, e o sentido negativo que não se sustentava na versão de origem é mantido em funcionamento (dizer “As aparências enganam” é o mesmo que anular a negatividade que inicialmente se acreditava identificar em alguma coisa) dado que se confirma a impressão do início, tornando a suposição uma realidade.

A primeira estrofe traz um tom de brincadeira que contribui para dissimular o impacto da notícia da substituição do *Café pelo Aço*. O rearranjo dos produtos *Café* e *Aço* reflete antes de tudo um movimento da época: a mudança dos investimentos dos empresários se devia em parte ao crescimento das indústrias de automóvel, o qual se mostrou extraordinário nos anos 1970, e, sobretudo, em parte aos “incentivos dados pelo governo à exportação de produtos industriais: créditos em condições favoráveis, isenção ou redução de tributos e outras medidas semelhantes.”¹⁰² Foi sem dúvida uma abertura que estimulou a diversificação da produção. E o bolso dos industriais. Se a substituição do *Café pelo Aço* gratifica também o bolso e o paladar do cidadão não é necessário saber. Os versos um e dois apresentam uma sonoridade que imita de certa maneira uma máquina em funcionamento, pois a recorrência das consoantes f e m se assemelha em muito, graças à repetição, ao som do maquinário de uma fábrica, e ao mesmo tempo remetem à truculência do movimento das engrenagens:

Afirma uma **F**irma que o Brasil
confirma: [...]

É sabido que o início dos anos 1970 foi o período do “milagre econômico”. O crescimento da economia e a queda da inflação incentivaram uma onda de euforia que durou enquanto durou a tranquilidade do mercado externo, os investimentos do capital

¹⁰² FAUSTO, Boris, op. cit., p. 485.

estrangeiro, o aquecimento das exportações etc. Sabe-se também que não beneficiou igualmente o povo. “Do ponto de vista do consumo pessoal, a expansão da indústria, notadamente no caso dos automóveis, favoreceu as classes de renda alta e média. Os salários dos trabalhadores de baixa qualificação foram comprimidos,”¹⁰³ levando-os a consumir apenas o necessário. Ao contrário do que fizeram os concretos, Cacaso não pretende realizar em seus versos a apologia do progresso, tenta apenas retratar a sua maneira, dir-se-ia, ludicamente, a violência que caracteriza em geral um processo de modernização:

Vai ser duríssimo descondicionar
o paladar.

A amplitude do trocadilho “duríssimo” se impõe de cara ao leitor. Em vez de escrever, por exemplo,

Vai ser *difícil* descondicionar
o paladar.

ou ainda,

Vai ser *difícilimo* descondicionar
o paladar.

apontando o ineditismo da operação, e nada mais, Cacaso incorpora na linguagem o impacto da mudança do *Café pelo Aço*, de modo que, além de denunciá-la, transmite também a brutalidade que a envolve. Ao contrário do que se encontra em Oswald de Andrade, sendo nele a operação de base, como afirma Roberto Schwarz¹⁰⁴, aqui não é realizada a justaposição de elementos arcaicos e modernos (embora o *Café* remeta ao passado e o *Aço* sinalize o presente) e a elevação do produto ao nível de alegoria do Brasil. A impetuosidade da modernização é que é o alvo do poeta. Para abordá-la de maneira que alcance a consciência do leitor, Cacaso recorre ao humor, que, a bem da verdade, se comparado ao humor da poesia modernista, se apresenta menos eufórico, menos otimista, provocando em nós um riso amarelo. Com efeito, “o modernismo era uma coisa auroral. O Brasil estava sendo descoberto, havia um otimismo, uma força, uma irradiação de energia. Enquanto os modernistas tardios, como nós, vivemos num

¹⁰³ Ibid., p. 487.

¹⁰⁴ SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. *Que horas são?* 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 12.

país que só teve problemas, só traz problemas.”¹⁰⁵ Diante da sucessão de fracassos dos movimentos sociais, e por não haver mais como olhar em perspectiva, ao contrário da poesia modernista, onde residia ainda a crença no futuro, despertando em nós um riso frouxo, mesmo que os desacertos históricos estejam em cena, o desencanto é mais do que natural, e ao leitor é colocada a questão:

Não há na violência
que a linguagem imita
algo da violência
propriamente dita?

Aquele estreitamento que se realiza entre poesia e vida reduz o abismo que as separa e, através da linguagem, provoca uma transitividade que acentua os casos e os acasos do cotidiano, iluminando o que nele se esconde. Na verdade, o poema faz uma desmistificação do que nele se encontra muitas vezes encoberto, e por vezes deixa em surdina a violência de todos os dias.

3.2 Ai terra que tem palmeiras

Parodiar a “Canção do exílio” tornou-se aos poucos uma conduta literária. Os poetas Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e, entre outros, José Paulo Paes, se serviram do poema de Gonçalves Dias. A partir da matriz romântica se opera um desvelamento do país. O nativismo de outrora *desaparece* em meio ao olhar crítico que em cada momento apanha uma faceta do Brasil e ao mesmo tempo reavalia um ponto de vista. Oswald não desmerece a riqueza natural,

Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

(“canto do regresso à pátria”)

porém se remete a ela lembrando-se também dos que a manusearam em benefício de poucos: “Minha terra tem palmares”. A astúcia de Oswald é admirável. Ele encontra convivendo ao lado da riqueza natural (“palmeiras”) a dor e a miséria que marcam a escravidão (“palmares”). No entanto, o poeta não deixa de ser também inocente. Ao

¹⁰⁵ ALVIM, Francisco apud MELLO, Heitor Ferraz. *O rito das calçadas: aspectos da poesia de Francisco Alvim*. Dissertação de Mestrado. Mimeo. São Paulo, Depto. de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, 2002, p. 266.

reavivar o estigma da escravidão, Oswald desmistifica, de um lado, os atrativos e as benesses do solo pátrio, de outro, entretanto, parece retomar a inocência de antes na medida em que mistifica a modernização. Ao final do poema é feita uma espécie de súplica:

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo

A expansão da cidade e sua transformação em metrópole a mantinha cada vez mais distante da província de outrora, e ainda que a sensibilidade do povo resistisse à mobilidade do “progresso”, vinha ele para ficar. Ele e suas *contradições*. A poesia de Oswald, no entanto, “*perseguia a miragem de um progresso inocente.*”¹⁰⁶

José Paulo Paes, por sua vez, valoriza em sua versão o entretido. Diferente do momento histórico do poeta modernista, o terreno sobre o qual José Paulo se desloca pode ser considerado minado. A dificuldade de se impor às claras contra a ditadura o obriga a ser um homem de meias palavras. Mas são murmúrios que dizem muito dos apuros do cotidiano. O sussurro e a elipse são reveladores do sistema de opressão. O poema “Canção de exílio facilitada” limita a conversa ao mínimo, e o mínimo faz as palavras se encherem de significado:

lá?
ah!

sabiá...
papá...
maná...
sofá...
sinhá...

cá?
bah!

Embora o pano de fundo se mantenha, a versão de Cacaso é mais lúdica, mais irônica e menos elíptica, o humor lhe serve de instrumento para abordar a tensão e os dilemas que faziam do cotidiano uma zona de combate (ainda que nesse combate não pudesse ser incluída a maioria dos brasileiros). O poema resume em sua trajetória (as alamedas são muitas e variadas entre si) um modo de ver o Brasil que o visualiza dos

¹⁰⁶ SCHWARZ, Roberto, A carroça, o bonde e o poeta modernista, op. cit., p. 24.

pontos de vista romântico, bem-humorado ou lúdico e desencantado. Caminha-se das belezas às mazelas nacionais:

JOGOS FLORAIS

I

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

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

II

Minha terra tem Palmares
memória cala-te já.
Peço licença poética
Belém capital Pará.

Bem, meus prezados senhores
dado o avançado da hora
errata e efeitos do vinho
o poeta sai de fininho.

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

Inicialmente, temos a impressão de avistar em “Jogos florais”¹⁰⁷ um pouco da nostalgia da “Canção do exílio”: a natureza em seu esplendor e o saudosismo que faz embevecer o espírito se colocam por instantes. O sentimento teria sido preservado se não se substituísse notadamente o “sabiá”: “Minha terra tem palmeiras/ onde canta o tico-tico.” O atrevimento e a malícia que se associam ao “tico-tico” passam a habitar naturalmente a imagem do “sabiá”, e vice-versa, a amabilidade que a define marca o comportamento do “tico-tico”. O “sabiá” se torna uma ave de rapina:

vive comendo o meu fubá.

Alude-se aqui ao choro de Zequinha de Abreu “Tico-tico no fubá”. Cacaso se mostra consciente do alcance da parodia no momento em que mescla com precisão o saudosismo do poema romântico à ludicidade da canção. A troca das aves reforça os

¹⁰⁷ Antigos jogos que se celebravam em honra de Flora, deusa das flores e dos jardins.

traços de cada um dos elementos em jogo. Acontece que com isso se invalida aquela nostalgia da abertura. A inocência se esvai não por acaso e nesse escoar cede a vez a uma visão de mundo que se mostra menos cândida e mais analítica sobre o território nacional. Basta ler com atenção a 2ª estrofe para se notar o olhar de reprovação com relação ao desenvolvimento do Brasil e especialmente ao “milagre econômico”, que parecia ser mesmo uma benção:

a água já não vira vinho
vira direto vinagre

Associa-se o avanço da economia ao relato bíblico sobre o sinal que revelou o cordeiro de Deus aos homens. Se o intuito não é necessariamente expressar o grau de falsidade do “milagre econômico” (os historiadores se encarregaram de examinar em detalhes as contradições que o constituíam), associar ao milagre as palavras do relato bíblico ajuda a escancarar a virulência da modernização. A velocidade do processo é tamanha que se converte a “água” em “vinagre”. O messias daqui não veio redimir o indivíduo, livrando-o de seus pecados, mas, sim, submetê-lo ao consumo, ao jogo de interesses, ao Deus dinheiro, etc. O poeta retira da modernização o brilho, a áurea de felicidade e a sensação de bem-estar que a ela se associam para cativar o indivíduo e prendê-lo em sua rede. A exclusão de tais mecanismos de persuasão faz sobressair o produto da modernização em curso: a agressividade de suas ações.

Havíamos visto em “canto do regresso à pátria”, de Oswald de Andrade, uma mudança que extraiu do Brasil majestoso o custo desta majestade:

Minha terra tem palmares

A sacada do poeta modernista foi bem aproveitada em “Jogos florais”. Cacaso amplia o alcance dessa modificação, escrevendo em maiúsculo, para surtir ainda mais efeito, o que antes vinha meio acanhado:

Minha terra tem Palmares

A falta de liberdade de expressão é também a perda da Liberdade. O fato de se recordar em plena ditadura do ambiente no qual os negros fugidos se reuniam para se livrar do jugo dos senhores de escravo é bem sintomático da condição dos núcleos de resistência ao longo do regime militar. Os membros da guerrilha urbana são também

fugitivos. E os órgãos de vigilância corresponderiam *mutatis mutandis* aos capitães do mato de outros tempos. Dois momentos históricos se cruzam e ainda que exijam dois modos de avaliar o tema da opressão, levando-se em conta todas as diferenças que os individualizam, há que se considerar, no entanto, o ambiente de opressão, o clima de terror que autoriza uma associação como esta, favorecendo então o confronto de dois períodos da história brasileira. É uma relação que vem a calhar. Ou viria se não fosse por certo o temor de ser um dia, quem sabe, uma das vítimas da repressão: “memória cala-te já.”

O receio de se expor em demasia reflete o cotidiano de quem se sente mesmo intimidado pelos acontecimentos e dele não consegue se desvincular a fim de lutar ao menos contra si mesmo. Os versos finais da primeira estrofe ensaiam uma reação que parece acentuar esse sentimento, pois, em se tratando de atenuar o que se disse até o momento, se produz uma cortina de fumaça:

Peço licença poética
Belém capital Pará.

A saída do poeta é fazer do verso “memória cala-te já” uma rima com “Belém capital Pará”, que, ao contrário do que se constata no “Poema de sete faces”, “Mundo mundo vasto mundo,/ se eu me chamasse Raimundo/ seria uma rima, não seria uma solução”, é uma solução em “Jogos florais”. Assim como ajuda a despistar também o disfarce da embriaguez:

dado o avançado da hora
errata e efeitos do vinho

A fonte de referência parece ser de novo Carlos Drummond de Andrade: “mas essa lua/ mas esse conhaque/ botam a gente comovido como o diabo.” A bebida pode mudar, mas não muda, porém, a força do álcool e sua capacidade de alterar o eixo do indivíduo, que fica mais “comovido” e mais falante do que deveria, deixando escapar naturalmente o que está há muito reprimido. Esse efeito do álcool se adéqua bem aos negaceios da paródia: “a cavaleiro entre a razão desmistificadora (enquanto analisa e ironiza formas alienadas de dizer) e a pura violência do instinto de morte,”¹⁰⁸ que não reconhece barreiras. Ainda que se tenha silenciado a “memória”, e o “vinho” sirva de desculpa, o dedo continua em riste, mesmo em pensamento, tratando pelo avesso dos

¹⁰⁸ BOSI, Alfredo, O ser e o tempo da poesia, op. cit., p. 194.

problemas do Brasil, como faz no final de “Jogos florais”. A bola da vez é o oponente Jarbas Passarinho, o ex-ministro da Educação. A pilhéria com seu sobrenome – “(será mesmo com 2 esses/ que se escreve paçarinho?)” – é uma maneira de alertar sobre as deficiências do ensino público.

Conclusão

– João Pires às suas ordens...
– Antônio Carlos para servi-lo...

Cacaso, “Conversa de Tico-tico”

Do início ao fim de sua obra Antônio Carlos de Brito, Cacaso, procura inserir sempre uma novidade em seus livros: *A palavra cerzida* oferece uma estrutura que se revela dividida em partes (“O lado de dentro”; “O triste mirante”; “A palavra de dois gumes”; “O sono diurno”); *Grupo escolar* mantém essa divisão em partes, mas não se limita a ela, somando aos poemas uma série de fotografias, que com eles articula uma conversa entre palavra e imagem; *Beijo na boca* não está organizado por seções, mas apresenta em seus poemas uma temática em comum, a saber, o amor; *Segunda classe* também se detém sobre um assunto em particular, o sertão, porém, além disso, e não menos importante, funciona em regime de co-autoria, sendo que não se determina de quem é exatamente a autoria dos poemas; *Na corda bamba*, por sua vez, embora não misture aos poemas fotografias, incorpora alguns desenhos do filho do poeta e realiza uma estrutura na qual o tamanho reduzido do livro e a brevidade dos poemas a fazem parecer uma caderneta de recados, é talvez o volume que mais se coadune à idéia do mimeógrafo; *Mar de mineiro*, por fim, retoma a organização em partes, mas, além de trazer poemas, oferece também letras de música, aproximando o letrista e o poeta.

Quando Roberto Schwarz recorda o jeito de ser de Cacaso, Antônio Carlos de Brito, relembra aquela facilidade de quem sabia iniciar uma amizade, aproximar uma pessoa e outra de modo que atuassem juntas, “sobretudo de pessoas improváveis, que ninguém imaginaria artistas.”¹⁰⁹ Depois vem o retrato desse homem meio *hippie* meio infantil, a quem não incomodava usar sandália com meia soquete branca, nem parecia estranho vestir um paletó em cima de uma camisa-de-meia. Segundo o amigo, não se

¹⁰⁹ SCHWARZ, Roberto, *Seqüências brasileiras*, op. cit., p. 212.

pretendia, realizando tais e quais combinações, reprovar ou negar a maioria e sua respeitabilidade, abandonar por meio delas o mundo adulto. “Encarava o mundo e a si mesmo com distância humorística, e achava que os dois mereciam reforma, à qual se dispunha sem ligar para interesses criados –”¹¹⁰ como se tentou deixar claro ao longo deste trabalho. A vontade de experimentar a todo o momento um modo de compor (o poema, a letra de música, a diagramação de um livro) que fosse diferente do que já se havia criado anteriormente não o deixava se repetir. Era mais do que uma vontade. A personalidade falava mais alto do que o anseio.

Esse desprendimento diante das coisas não queria dizer nem falta de interesse nem tampouco desleixo, era apenas uma forma de preservar a liberdade, o encanto, a curiosidade, a capacidade de se renovar e, entre outras coisas, o ímpeto de buscar ao redor o que não demonstra ser de imediato valorativo (aí entra em cena a máxima de Oswald de Andrade, que, aliás, é um dos motes de *Segunda classe*, “Que a poesia é a descoberta/ das coisas que eu nunca vi”, o alumbramento de Manuel Bandeira e, não menos decisivo, o tino de pesquisador de Mário de Andrade). Nada disso significava portanto atuar com negligência, mas, sim, com disponibilidade. A sensibilidade desse poeta o conservava sempre em bons lençóis. Aquela habilidade de colher em todos os lugares um grão de poesia encontrava no refinamento dessa sensibilidade um atilado conselheiro e um sábio articulador de contrários.

A figura do trapezista se ajusta bem ao espírito de Antônio Carlos de Brito. O trapezista treina com afinco o número que ambiciona mostrar ao público, ensaia uma série de vezes antes de apresentar ao vivo e, mesmo praticando tanto, ensaiando uma, duas, três vezes o número que intenta mostrar, não tem como impedir em sua rotina a ocorrência do imponderável. Há um misto de cálculo e incerteza. Assim como é uma característica do trapezista soar espontâneo em seu movimento, sendo deste modo um simulacro de espontaneidade, uma vez que o treinou muito, a sensação de gratuidade que se tem lendo os poemas de Antônio Carlos de Brito, e são muitas as vezes que se tem essa sensação, é o efeito de uma ação simulada. Após sair da indeterminação que marca o início de um trabalho de criação, o poeta inicia uma fase de elaboração, e por menor que seja este afazer, ocorre sempre.

Exerceu desde os 17 anos de idade o ofício de poeta. A carreira literária foi se revelando aos poucos uma atividade cada vez mais presente, e a música, que o fez se

¹¹⁰ Ibid., p. 213.

encaminhar pelas veredas da literatura, não se colocou, profissionalmente falando, de imediato, mas, assim que se manifestou de verdade, passou a ser uma constante, uma atividade que lhe fazia se esquecer do resto. “A certa altura, Cacaso imaginou que sua vida de intelectual e artista seria mais livre compondo letras de música popular do que dando aulas na faculdade.”¹¹¹ Envolvia-se cada vez mais com a carreira musical, como parece anunciar o último livro *Mar de mineiro*, no qual se observa a aproximação de poemas e letras de música, escancarando de vez, como já se disse antes, o peso dessa manifestação artística em sua obra.

¹¹¹ Ibid., p. 213.

BIBLIOGRAFIA

Do autor

ARQUIVO-MUSEU de LITERATURA BRASILEIRA, CASA de RUI BARBOSA, RJ.

Cacaso Produção intelectual Poemas – 1961
Cacaso Pi Poemas – 1962
Cacaso Pi Poemas – 1963
Cacaso Pi Poemas – 1964
Cacaso Pi Poemas *A palavra cerzida* – 1967
Cacaso Pi Poemas *Grupo escolar* – 1974
Cacaso Pi Poemas *Beijo na boca* – 1975
Cacaso Pi Poemas *Segunda classe* – 1975
Cacaso Pi Poemas *Na corda bamba* – 1978
Cacaso Pi Poemas *Mar de mineiro* – 1982 (1ª Parte)
Cacaso Pi Poemas *Mar de mineiro* – 1982 (2ª Parte)
Cacaso Pi Poemas (“inéditos”)

Cacaso Correspondência pessoal A-B
Cacaso Cp C-E
Cacaso Cp F-L
Cacaso Cp M-P
Cacaso Cp Q-S
Cacaso Cp S-Z

Cacaso Correspondência familiar (I)
Cacaso Cf (II)

POESIA

BRITO, Antônio Carlos. *Beijo na boca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
———. *Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
———. *Na corda bamba*. Ed. fac-símile. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

PROSA

BRITO, Antônio Carlos. Inclusive... aliás... *Novos Estudos CEBRAP*, n. 14, fev. 1986.
———. Buziguim. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 11, dez. 1987.

CRÍTICA

BRITO, Antônio Carlos. *Não quero prosa*. Org. Vilma Arêas. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

RESENHAS E ARTIGOS

BRITO, Antônio Carlos. Sinal dos tempos e dos espaços. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 34, 21 jul. 1973.

_____. Transformações, morcegos e mamãos. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 71, 18 mar. 1974.

_____. As aparências ainda enganam. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 89, 22 jul. 1974.

_____. Um romantismo com vergonha de si mesmo. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 133, 23 maio 1975.

_____. Literatura e política. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 4, 28 jul. 1975.

_____. O miserê. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 12, 22 set. 1975.

_____. Dois compromissos. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 158, 14 nov. 1975.

_____. O palhaço o que é? *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 21, 24 nov. 1975.

_____. Bota na conta do Galileu, se ele não pagar nem eu. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 160, 28 nov. 1975.

_____. Sopa de letrinhas. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 22, 16 dez. 1975.

_____. Poetas e poesia brasileira hoje. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 190, 25 jun.. 1976.

_____. De que adianta a marginalidade? *Movimento*, n. 54, 12 jul. 1976.

_____. A poesia malcriada. *Movimento*, n. 56, 26 jul. 1976.

_____. Eros psicopompos e hedonismo antropoplástico. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 197, 20 ago. 1976.

_____. Uma análise concreta de uma situação concreta. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 118, 3 out. 1977.

_____. Concursos e concorrentes. *Leia Livros*, n. 43, mar. 1982.

ENSAIOS

BRITO, Antônio Carlos. Gracias Señor. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 2, out. 1972.

_____. Duas peças de Guarnieri. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 6, dez. 1973.

_____. e HOLLANDA, Heloísa Buarque. Nosso verso de pé quebrado. *Argumento*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, n. 3, 1974.

_____. Tudo da minha terra: bate-papo sobre poesia marginal. *Almanaque: cadernos de literatura e ensaio*, São Paulo: Brasiliense, n. 6, 1978.

_____. Alegria da casa. *Discurso*, São Paulo: Editora da FFLCH-USP, 1980.

_____. O poeta dos outros. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 22, out. 1988.

ENTREVISTA

De que adianta a marginalidade? *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 54, 12 jul. 1976.

KAPLAN, Sheila. Cacaso: “Como poeta sei escutar. Minha motivação é musical”. *O Globo*, 4 jan. 1983.

Sobre o autor

ALVIM, Clara de Andrade. Esses poetas de hoje. In: *Beijo na boca*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

ARAGÃO, Helena. O poeta que escuta. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 8, maio 2000.

AUGUSTO, Eudoro. Na casa do Cacaso. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 8, maio 2000.

CAVALCANTE, João Francisco. *Cacaso: poeta da canção*. Dissertação de mestrado. Mimeo. São Paulo, Depto. de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, 2007.

FIGUEIREDO, Priscila. Poetas em tempos sombrios. *Reportagem*, n. 40, jan. 2003.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. Entrevista com Heloísa Buarque de Hollanda. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 8, maio 2000.

LANDIM, Pedro. Carinho eterno. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 8, maio 2000.

MAGALHÃES, Milena. Cacaso não é bem o caso do acaso. *Revista de letras*, São Paulo, n. 45, 2005.

MASSI, Augusto. A malícia de um marginal. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 8, maio 2000.

Morte precoce de um poeta. *Isto é*, São Paulo, 06 jan. 1988.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues. Dever de caça: a poesia de Cacaso. *Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 8, 2005.

Rebate de pares (críticos e poetas). *Remate de males*, Campinas, n. 2, 1981.

SANCHES NETO, Miguel. Poeta aos pés da amada. *Gazeta do povo*, Recife, 2 jul. 2000.

SANTOS, Antônio Carlos. De pássaro incubado a tico-tico de rapina: a poesia de Antônio Carlos de Brito, o Cacaso. In: *Poesia e Contemporaneidade: leituras do presente*. Org. Célia Pedrosa e M. L. CAMARGO. Chapecó: Argos, 2001.

SOARES, Débora Racy. *Um Frenesi na corda bamba – análise crítica da obra poética Grupo escolar de Antônio Carlos de Brito*. Dissertação de Mestrado. Mimeo. São Paulo, Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – Araraquara, 2003.

Trapaças da sorte. *Veja*, São Paulo, ano 20, n. 1, 6 jan. 1988.

WERNEK, Humberto. Todo objeto é enigma. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1988.

Geral

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tr. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Tr. Regina Aida Crespo; Rodolfo Mata; Gênese Andrade (“Anexo”). São Paulo: EDUSP, 2005.

ALCIDES, Sérgio. Elefante à vista. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 6, jan./jul. 1999.

ALVIM, Francisco. Diversifiquemos os padrões. *Opinião*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1977.

———. *Poemas*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Tr. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

———. Modernidade e revolução. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 14, fev. 1986.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Reunião: 10 livros de poesia*. Intr. Antônio Houaiss. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.

ANDRADE, Mário. *Obra imatura*. 3. ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

- _____. *Poesias completas*. Org. Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978.
- _____. *O banquete*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- _____. *O empalhador de passarinho*. 4.^a ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- _____. *Entrevistas e depoimentos*. Org. Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- _____. *O santeiro do Mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo; Secretária do Estado da Cultura, 1991.
- _____. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991.
- _____. *A utopia antropofágica*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1995.
- _____. *Estética e política*. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ÁVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- BANDEIRA, João e BARROS, Leonora. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tr. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tr. José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BETTO, Frei. *Batismo de sangue: guerrilha e morte de Carlos Marighella*. 14. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Reflexões sobre a arte*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- BOSI, Viviana. *Années soixante-dix, la poésie en risque: la veille du trapéziste*. Org. Rita Olivieri-Godet; Andrea Hossne. In: *La littérature brésilienne contemporaine de 1970 à nos jours*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tr. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.
- _____. O significado da vanguarda para a estética contemporânea: resposta a Jürgen Habermas. In: *Modernismo, pós-modernismo ou anti-modernismo? Arte em Revista*, São Paulo: Kairós Editora, ano 5, n. 7, ago. 1983.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione, 1995.

- CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- . *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- . *Viva vaia (poesia 1949/1979)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo e PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo. *Xadrez de estrelas: percurso textual, 1949/1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- . *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- . *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- . Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CANDIDO, Antonio. A literatura brasileira em 1972. *Arte em Revista*, São Paulo: Kairós Editora, ano 1, n. 1, jan./mar. 1979.
- . *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- . *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- . *Textos de intervenção*. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.
- CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática; IMS, 1998.
- . *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática; IMS, 1999.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Introdução à História da Filosofia – dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Brasilense, v. I, 1994.
- COUTINHO, Wilson. Poesia pelas brechas. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 191, 02 jul.. 1976.
- DANTAS, Vinicius & SIMON, Iumna Maria. *Poesia Concreta*. São Paulo: Abril Educação, col. Literatura Comentada, 1982.
- . Poesia ruim, sociedade pior. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, jun. 1985.
- DANTAS, Vinicius. A nova poesia brasileira e a poesia. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 16, dez. 1986.
- Debate: poesia hoje. *José*, Rio de Janeiro, n. 2, ago. 1976.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 7. ed. São Paulo: EDUSP; FDE, 1999.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- . *A invenção de Hélio Oiticica*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- FREITAS FILHO, Armando. Poesia vírgula viva. In: *Anos 70 – literatura*. Rio de Janeiro: Edições Europa, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tr. António Fernando Casais e Edmundo Cordeiro. 2. ed. S. L.: Passagens, 1992.
- . *L'ordre du discours*. Mayenne: Gallimard, 1986.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- . *A ditadura escancarada*. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). Construtivismo no Brasil: Concretismo e Neoconcretismo. *Tendências construtivas no acervo do MAC-USP*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1996.
- GUINSBURG, Jacó (Org.). *O romantismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- . *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.
- . *Cadernos de Literatura Brasileira – Ferreira Gullar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 6, 1998.
- . *Toda poesia*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- HABERMAS, Jürgen. Modernidade versus pós-modernidade. In: *Modernismo, pós-modernismo ou anti-modernismo? Arte em Revista*, São Paulo: Kairós Editora, ano 5, n. 7, ago. 1983.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. Tr. Marco Aurélio Werle; Olivier Tolle. São Paulo: Edusp, v. IV, 2004.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tr. Marcos Santarrita. 28. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. A hora e a vez do “Capricho”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 maio 1981.
- . Vida de artista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1982.
- . Arrumando a casa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1983.
- . e MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto. *Poesia jovem anos 70*. São Paulo: Abril, col. Literatura Comentada, 1983.
- . *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- e GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. 10 ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- . 26 poetas ontem / 21 poetas hoje. In: *Poesia sempre*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 8, jun. 1997.
- (Org.). *26 poetas hoje*. 4. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- . O poemão de todos nós. *Folha de São Paulo*, Jornal de Resenhas, São Paulo, n. 95, 12 abr. 2003.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Cobra de vidro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- HUYSEN, Andreas. A busca da tradição: vanguarda e pós-modernismo nos anos 70. In: *Modernismo, pós-modernismo ou anti-modernismo? Arte em Revista*, São Paulo: Kairós Editora, ano 5, n. 7, ago. 1983.
- JAKOBSON, Roman. O que é a poesia? In: *Círculo Lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Org. Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo, 1978.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- . *A dimensão da noite e outros ensaios*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. Resposta à questão: o que é o pós-modernismo? In: *Modernismo, pós-modernismo ou anti-modernismo? Arte em Revista*, São Paulo: Kairós Editora, ano 5, n. 7, ago. 1983.
- MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.
- MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- . *Jornal DoBrasil*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- MEDEIROS, Fernanda Teixeira. Play it again, marginais. In: *Poesia hoje*. Org. Célia Pedrosa; Claudia Matos; Evandro Nascimento. Niterói: Editora da UFF, 1998.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. 3. reimp. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

MELLO, Heitor Ferraz. *O rito das calçadas: aspectos da poesia de Francisco Alvim*. Dissertação de Mestrado. Mimeo. São Paulo, Depto. de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, 2002.

MELLO e SOUZA, Gilda. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa, volume único*. 2. ed. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MENESES, Adélia Bezerra. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 42/43, jul./dez. 1975.

_____. Sobre o verso de Francisco Alvim. In: *Astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio; Centro Estadual de Cultura de São Paulo, 1972.

MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

MORAES, Vinícius. *Poesia completa e prosa, volume único*. 2. ed. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

MORICONI, Ítalo e CÉSAR, Ana Cristina. O poeta fora da república. *Opinião*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1977.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tr. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NETO, Torquato. *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. Paulo Roberto Pires (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, v. I, 2004.

_____. *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. Paulo Roberto Pires (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, v. II, 2004.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. A recente poesia brasileira (expressão e forma). *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 31, out. 1991.

PAES, José Paulo. *Um por todos*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Melhores poemas*. Sel. Davi Arrigucci Jr. 2. ed. São Paulo: Global, 2000.

PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia 1950/1975*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

PORTOGHESE, Paolo. Depois da arquitetura moderna. In: *Modernismo, pós-modernismo ou anti-modernismo? Arte em Revista*, São Paulo: Kairós Editora, ano 5, n. 7, ago. 1983.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Tr. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2000.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTIAGO, Silviano (Org.). *Carlos & Mário. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

_____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tr. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

- _____. *Que horas são?* 2. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. O país do elefante. *Folha de São Paulo*, Mais!, São Paulo, 10 mar. 2002.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SIMON, Iumna Maria. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). In: *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Org. Ana Pizarro. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, v. III, 1995.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. *Sibila Revista de Poesia e Cultura*, São Paulo: Ateliê Editorial, n. 8-9, 2005.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tr. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. *Eupalinos ou o arquiteto*. Tr. Olga Reggiani. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.
- _____. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

ANEXO

SP, 21/01/75¹¹²

Cacaso:

Um grande abraço. Recebi seu livro, bem como o de Roberto Schwarz, há cerca de um mês. Não respondi logo, pois esperava ir ao Rio no começo de Janeiro. Assim, poderíamos conversar um pouco sobre os poemas e tantos outros assuntos. Mas adiei a viagem, adiei de novo, e já agora possivelmente não irei mais. Então, ficam os meus agradecimentos pelo presente que foram os dois livros e os meus parabéns pelos seus bons poemas.

Gostei deles, para falar sinceramente há alguns que acho ótimos. Li duas vezes e, como você sabe, é pouco para discutir com alguma consistência tanta coisa que aparece no seu Grupo Escolar. Posso arriscar uma observação geral, e é essa: há na sua poesia uma confluência de tendências e modos que mostra, a meu ver de forma muito clara, como é possível sair do funilzinho estreito em que estava a poesia dos brasis depois dos concretos & vanguardosos em geral. Você bebe cá e lá, e arruma com muita arte o gosto de cada cachaça (ou das bebidas mais finas). Fico impressionado, verificando no seu livro que do Modernismo até hoje formamos mesmo uma tradição de poesia muito rica e variada, cheia de caminhos tão diferentes uns dos outros, apresentando tantas possibilidades.

Por exemplo: a fala cotidiana, que vai do matiz humorístico e até Debochado [sic] (“O que é o que é”, ou “Política Literária”), ao tom de coisa-amarga existente em tantos poemas (“O futuro já chegou” me impressiona); a mesma fala cotidiana, modulada de modo diferente, com resultados muito diferentes, em vários textos: popular em “Jogos Florais”, por exemplo; mais solenizada em “Imagens”; direta em toda a parte intitulada “Dever de Caça”, ou mediatizada [sic] pelas imagens em “Protopoema” ou no texto curto e bonito de “Aqui cessa todo périplo”.

Enfim, abro seu livro e vejo quase um roteiro de nossa evolução literária do Modernismo até hoje: Oswald aqui, Drummond ali, algo de Murilo Mendes, qualquer jeito de João Cabral, um sinal (mesmo como negatividade) dos concretos. E acho isso muito bom e muito certo. Mostra uma capacidade de absorção enorme e sobretudo uma capacidade de resposta inventiva tanto ao peso dessas influências todas, quanto ao tal do “impasse” do tal “fazer-poético” que vive-

¹¹² Cacaso Cp F-L. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Casa de Rui Barbosa, RJ.

mos hoje. São possibilidades de realização poética que você concretiza muito bem, com muita habilidade.

Bem, Cacaso, não se assuste que não vou deitar falação de crítico. O que gostaria mesmo é de conversar com você sobre tudo isso e sobre mais assuntos (o livro do Roberto Schwarz, tão interessante e que nem dá pra comentar agora). Vou amanhã pra Bahia, passo uma semana lá. Em fevereiro estou de novo em São Paulo. Você passando por aqui, querendo me telefone (81-7050), podemos marcar um papo.

Mandei, pela editora, um exemplar do meu livro pra você. É um ensaio escrito há mais de dois anos e, naturalmente, ele e eu já não temos muita coisa em comum. Há trechos inteiros que jamais escreveria de novo, e a própria concepção de literatura que permitiu várias análises contidas no livro, já não tenho tanta certeza dela. Mas, afinal, está aí – mesmo bambo e precário, acho que tem sua utilidade.

Um forte abraço do

João Luiz Lafetá