

CASO DE POESIA (ANTÔNIO CARLOS DE BRITO, VULGO CACASO)

Sandra Ferreira (UNESP/ Assis)¹

Resumo: Este artigo verifica aspectos da dicção anti-autoritária na obra de Antônio Carlos de Brito, o Cacaso (1944-1987). Tem por objetivo evidenciar um exercício poético que incorpora tensões políticas e estéticas à sua própria linguagem, ao invés de apenas referi-las. Ancorado em uma poética do cotidiano e dialogando com a tradição literária brasileira, Cacaso maneja imagem, tom e emoção para iluminar, instantaneamente, os impasses de sua geração.

Palavras-chave: literatura brasileira; poesia marginal; Geração de 60/70; Cacaso.

[...] E cada frase
Ou sentença de rigor (onde cada palavra se familiariza,
Assumindo seu posto para suportar as demais,
A palavra sem pompa ou timidez,
Um natural intercâmbio do antigo e do novo,
A palavra correntia, correta e digna,
A palavra essencial e exata, mas sem pedanteria,
O íntegro consórcio de um bailado unívoco)
Cada frase e cada sentença são um fim e um princípio,
Cada poema um epitáfio.

T. S. Eliot. "Little gidding". *Four Quartets*.

¹ Professora Doutora, Programa de Pós Graduação em Letras, Faculdade de Ciências e Letras de Assis.
E-mail: san@assis.unesp.br.

O mineiro Antônio Carlos de Brito (1944-1987), em 1964, graduou-se em Filosofia na Universidade do Brasil, hoje UFRJ. Ensinou Teoria da Literatura e Literatura Brasileira na PUC/RJ entre 1965 e 1975. Atuou como crítico literário em jornais e revistas. Compôs letras de MPB em parcerias bem sucedidas e tornou-se um pilar da chamada *poesia marginal* brasileira. Suas principais obras poéticas são *A Palavra cerzida* (1967), *Grupo escolar* (1974), *Beijo na boca* (1975), *Segunda classe* (1975), *Na corda bamba* (1978) e *Mar de mineiro* (1982).

Em 1975, nas capas de *Beijo na boca* e *Segunda Classe*, Antônio Carlos de Brito cede publicamente lugar a Cacaso. A alteração antroponímica marca a passagem de um exercício poético de tom elevado para um outro, pautado por poemas curtos e circunstanciais. Essa despressurização estética, iniciada com *Grupo escolar*, será levada às últimas e melhores consequências em *Na corda bamba* (1978), obra que incorpora o apelo ao *make it new* ouvido pelos poetas de sua geração. Destacaram-se, de saída, os nomes de Ana Cristina Cesar, Chacal, Charles, Bernardo Vilhena, Eudoro Augusto, Francisco Alvim, Leila Miccolis, Luiz Gleiser, Torquato Neto, Waly Salomão, dentre outros poetas, considerados paradigmáticos. A historiadora e crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda, uma das primeiras a apoiar os novos poetas, observa que a poesia marginal, embora notadamente exercida no Rio de Janeiro, teve alcance nacional: “é o caso de Paulo Leminsky e Alice Ruiz em Curitiba, de Jomard Muniz de Brito em Recife, de Nicolas Behr em Brasília, de Roberto Piva em São Paulo” (Hollanda s.d.).

A definição de poesia marginal, segundo a historiadora carioca, remete a um acontecimento cultural que, no início da década de 1970, impactou a cena brasileira, submetida à repressão militar, e aglutinou em torno da poesia um considerável público jovem, até então mais afeito a shows, filmes e *cartoons*. Segundo a historiadora, a aparição impressa da poesia marginal ocorreu em 1971, graças a dois folhetos mimeografados: *Travessa Bertalha*, de Charles Peixoto, e *Muito Prazer*, de Chacal. Igualmente marcantes foram as publicações de *Me segura qu’eu vou dar um troço* (1972), de Waly Salomão e a edição póstuma de *Últimos dias de Paupéria* (1972), de Torquato Neto, organizada por Waly Salomão.

Em artigo conjunto sobre o *surto de poesia* então em andamento, intitulado “Nosso verso de pé quebrado”, Antônio Carlos de Brito e Heloísa Buarque de Hollanda se referem ao fechamento sistemático do mercado editorial brasileiro para os jovens autores, os quais, para superar o bloqueio, “são levados a soluções que por mais engenhosas são sempre limitadas. Já há quem fale de uma ‘geração do mimeógrafo’, de uma poesia pobre, que se vale dos meios os mais artesanais e improvisados de difusão, num âmbito necessariamente restrito” (Brito; Hollanda 1997: 53). As estratégias de inserção editorial recorrem aos mais diversos planos de produção independente e criam, nos principais centros urbanos do país, “uma espécie de circuito semimarginal de edição e distribuição, o que é certamente uma resposta política ao conjunto de adversidades reinantes” (Brito; Hollanda 1997: 53).

A presença dos *marginais* recebe patente acadêmica em *26 poetas hoje*, graças à solicitação para organizar uma antologia, com “*los poetas marginales, hijos de la ditadura*”, feita a Heloísa Buarque de Hollanda por diretores da editora espanhola Labor. Tratava-se de projeto original para o primeiro lançamento da filial brasileira

daquela casa editorial. A historiadora, ao fazer um balanço sobre o impacto da antologia, afirma:

Ainda que eu tenha achado, num primeiro momento, uma proposta um tanto institucional para aqueles que exatamente estavam recusando, com êxito, os canais tradicionais das editoras comerciais, fiquei mordida pelo impacto que esta publicação poderia produzir no debate cultural meio morno daquele momento. Aceitei o convite.

Portanto, a idéia da hoje clássica Antologia infelizmente não foi minha, mas de um viajante estrangeiro que viu, nessa poesia rápida e rasteira, um potencial polêmico nada desprezível para uma editora que se lançava no mercado.

Chamei Chico Alvim e Cacaso como consultores *ad hoc* para a seleção daquele vastíssimo material que me inundava as gavetas, arquivos e tapetes. Tudo certo, chegou a hora que eu mais temia: a decisão dos critérios de escolha, ou seja, de inclusão/exclusão de nomes e textos na Antologia. Foi nesse momento que percebi a arbitrariedade e a natureza autoral da organização de uma antologia, o que, até então, pensava ser uma atividade simples, lógica e quase-burocrática. (Hollanda 2007: 258)

Publicada em 1998, a antologia abriu portas editoriais para vários dos poetas selecionados. A poesia marginal, porém, segundo Heloísa Buarque de Hollanda, torna-se uma categoria poética assumida a partir de 1973, nos encontros Expoesia I (PUC-RJ) e Expoesia II (Curitiba-PR). O evento PoemAção (MAM-RJ), em 1974, corrobora a presença literária dos poetas marginais nos círculos poéticos do Brasil. Nessa linha do tempo, Glauco Mattoso (1982: 28), *cum grano salis*, considera que a poesia marginal alcança a consagração em 1981: “vira tese” (com a publicação do livro *Retrato de época*, de Carlos Alberto Pereira, pela FUNARTE), torna-se samba-enredo (Pedro Costa, do bloco carioca Charme de Simpatia, compõe “A margem da leitura”) e chega à telenovela na Rede Globo (em *O amor é nosso*, de Ricardo Freire e Wilson Aguiar Filho, poemas de Ulisses Tavares são atribuídos à personagem de um jovem poeta, Ivo, que, não por acaso, vende seus próprios livros de poesia pelas ruas).

A polissemia do adjetivo *marginal* é ressaltada por Heloísa Buarque de Hollanda (1997) e por Glauco Mattoso (1982). A amplitude semântica daquele adjetivo permite que os poetas sejam considerados marginais face ao mercado editorial, ao cânone literário e à vida política. Glauco Mattoso questiona o adjetivo. Acredita que viés ideológico e suporte material não fazem da marginalidade um rótulo eficiente para definir qualquer poesia, porque os poetas de vanguarda sempre foram e serão marginais, “até o momento em que deixam de sê-lo” (Mattoso 1982: 73). A recusa pacientemente analítica feita por Glauco faz-se acompanhar de uma rápida consideração acertada: “o apelido não caracteriza mais, mas os apelidados não teriam nome se não usassem o apelido” (Mattoso 1982: 73). Por sua vez, a organizadora da decisiva antologia *26 poetas hoje* lembra que o batismo da *poesia marginal* suscitou aplausos e protestos entre os críticos e os próprios poetas. Nicolas Behr, destacado *marginal*, sentencia: “Poesia é poesia, não precisa de adjetivo” (Behr

apud Mattoso 1982: 73). Chacal, que reuniu seus treze livros de poesia em *Belvedere* (2007) e lançou *Uma história à margem* (2010), livro de memórias, em entrevista a Ramon Mello, saiu-se com uma rima, não uma solução:

Você é sempre rotulado como “poeta marginal”, mesmo após a publicação da coletânea de poemas em edição de luxo. Ainda se considera um poeta marginal?

Chacal: Não. Costumo dizer que agora sou um poeta magistral. [risos] Só para tirar uma onda. Eu não gosto dessa coisa de estigmatizar. A academia gosta muito de classificar o poeta, e coloca num escaninho, como para esquecer... Identificou, classificou, pronto. E todas as características identificadas naquele movimento passam para o poeta. Então, se sou um poeta marginal, devo escrever como se fala, distribuir meu livro de mão em mão, publicar em mimeógrafo... Não é isso. (Chacal 2011)

Na primeira hora, a poesia marginal mostrava-se descartável, quase infensa ao desejo de inserção e permanência na tradição literária. Esse perfil independente e insubmisso – construído, em parte, graças ao emprego de meios de reprodução artesanais, como estêncil, xerox e ofsete – aliava-se a um empenho notável, de corpo a corpo, na divulgação e venda das obras. Seja como for, o adjetivo *marginal*, com seu alcance e suas limitações, catalogou uma poesia que, nascida com aparência desprezível, deu voz e vez a uma geração cerceada pela repressão militar. Para Heloísa Buarque de Hollanda (1997), as marcas estilísticas da poesia marginal facultaram a seus poetas o registro, com diferentes graus de destreza literária, das agruras do cotidiano sob o AI-5.

Principal articulador e teórico da poesia marginal, Cacaso parece ter estabelecido a divisa poética de sua geração no poema homônimo da obra *Na corda bamba*:

Poesia
 Eu não te escrevo
 Eu te
 Vivo

E viva nós! (Brito 2012: 57)

Essa divisa resultou em algum esbatimento da nítida heterogeneidade dos poetas marginais. O vínculo entre poesia e vida, desvelando matizes sombrios do momento histórico, permitiu a Cacaso uma reformulação do sonho mallarmaico do grande livro, em dimensão e cor locais: “Estamos todos escrevendo o mesmo poema, um poema único, um poemão” (apud Hollanda 1980). Um grupo alentado e heteróclito de poetas resultou vagamente harmônico porque, munido de formas independentes de produção e veiculação da literatura e, sobretudo, escudado pela poesia como reflexo do cotidiano, elegeu “a alegria e o humor como guerrilha. Por

maiores que se mostrassem as diferenças entre os poetas e grupos emergentes, Cacaso estava com a razão: o poema era único” (Hollanda 1980). É explícita a intenção estética à maneira de Oswald de Andrade, usuário do humor como atitude poética, cultivador emérito do poema-piada.

Após apresentar orientações gerais sobre a poesia marginal, este artigo passa a considerar a dicção antiautoritária na obra de Cacaso, construída por meio de um exercício poético que incorpora as tensões políticas e estéticas à sua própria linguagem ao invés de apenas referi-las. Optando por uma linguagem de essencialidades, Cacaso tende, sobretudo nos poemas curtos, à fusão bem balanceada de imagem, tom e emoção para iluminar instantaneamente os impasses de sua geração. É o que ocorre neste poema inserido em *Na corda bamba*:

OBRA ABERTA (para José Joffily Filho)

Quando eu era criancinha
 O anjo bom me protegia
 Contra os golpes de ar.
 Como conviver agora com
 Os golpes? Militar? (Brito 2012: 56)

Há oposição sucinta entre um passado protegido, figurado em terna e crédula infância, e um presente desvalido, simultaneamente construído e desconstruído pela ambivalência do último verso, em que ocorre a metamorfose do previsível adjetivo *militar(es)* em verbo. Entre a sugestão e o convite, a cabal oração interrogativa (*Militar?*) tem por resposta o próprio poema, ato de resistência sutil.

A resistência antiautoritária ganha tom mais intensificado em poema de cunho satírico, cujo título, quadruplicamente dubitativo, glosa discursos de cunho histórico-político para negá-los na base, graças à paródia do célebre grito, *Independência ou Morte!*, atribuído a Dom Pedro I como enunciação da autonomia política do Brasil:

PRÉ-HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA PERIFÉRICA OU
 NINGUÉM SEGURA ESSA AMÉRICA LATINA
 OU OS IMPOSSÍVEIS HISTÓRICOS OU
 A OUTRA MARGEM DO IPIRANGA

Jamais mudar pela violência
 mas manter pela violência:
 morte ou dependência
 (Brito 2012: 157)

Esse poema de *Grupo escolar* (1974) desenha na página a metade inferior de um losango e, assim, evoca um fragmento tanto do mapa da América Latina quanto da bandeira brasileira, transfigurando-os em funil. A progressiva contração das laterais dos versos mimetiza uma história nacional inicialmente grandiloquente, cujo drama permanece inacabado. Em lugar da superação do impasse fundador (independência ou morte), o silenciamento da mais perversa proposição: *morte ou dependência*. Esse

binômio sem redenção possível apaga a aparente contradição inscrita no primeiro título. Afinal, alinhamentos totalitários, em qualquer tempo, reeditam o que há de mais hediondo nos estágios primários da humanidade. De tempos assim, o poema “Agenda” é perfeita tradução: “Noite profunda. Sono profundo./ Esperança rasa” (Brito 2012: 63). Ou ainda “Golpe de Estado”: “Urubu rei reina mas não/ Governa” (Brito 2012: 66). Também “Célula Mater”, dedicado a Roberto Schwarz: “Unidos/ Perderemos” (Brito 2012: 53). E outros tantos, curtos e certos.

A preocupação com a economia expressiva e uma jocosidade um tanto austera facilitam a tarefa de fazer com que o pensamento se emocione e a emoção pense, a exemplo do que ocorre em poemas portadores de um sonoro não à tecnicização da cultura e da arte, nos quais o eu-lírico se mostra tomado de enfado e irritação:

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. (Brito 2012: 151)

Trata-se de operação metalinguística explicitamente vinculada a “Política Literária” de Carlos Drummond de Andrade:

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

Enquanto isso o poeta federal
 tira ouro do nariz. (Andrade 1992: 14)

Há substituição dos nomes adjetivos relacionados a “poeta” (“municipal”, “estadual” e “federal” dão lugar a “concreto”, “processo” e “abstrato”) e dos complementos diretos de “tira do nariz” (“ouro” transforma-se em “meleca”). Ao parodiar Drummond, Cacaso apropria-se do título e da forma do poema “Política Literária”, reorienta-o conceitualmente e acirra sua ironia, sem qualquer cerimônia, ao contrário de Nicolas Behr, que, também afeito à dessacralização dos cenários poéticos, evoca o poeta itabirano:

com licença, Carlos

POLÍTICA LITERÁRIA

O poeta da asa norte
 discute com o poeta
 da asa sul

pra ver qual deles
 é capaz de bater
 o poeta do plano piloto

enquanto isso, um poeta
 de uma cidade-satélite
 qualquer
 tira a lama do sapato (Behr 2007: 59)

Na contramão do experimentalismo erudito das vanguardas imediatamente anteriores, Cacaso investe alto no recurso da aproximação confessional e no desejo de junção entre vida e arte. Imantado por uma irreverência bastante próxima da fala cotidiana, tece versos em que estética e ética se fundem contra ditaduras de todos os matizes, inclusive artísticos. Como se pode perceber por essa arremetida à trindade dos poetas concretos:

ESTILOS DE ÉPOCA

Havia
 Os irmãos Concretos
 H. e A. consanguíneos
 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 três lados (Brito 2012: 153)

A ojeriza pelo concretismo tematizada anteriormente, em poemas de *Grupo Escolar*, explica-se, segundo Flora Süssekind (1985: 69), pela maior afinidade da dicção poética de Cacaso com Manuel Bandeira ou Murilo Mendes. A ensaísta lembra que, acerca dessa ojeriza, Luiz Costa Lima, em 1978, na revista *José* de número 10, observou que a melhor poesia brasileira (referindo-se a João Cabral e aos concretos), na década de 60, pautou-se pela negação tanto da dimensão trivial do cotidiano quanto do lirismo em sua modalidade confessional, afirmando a *construção*. Nos anos 70, ao invés da construção, privilegiou-se a *expressão*. A rejeição aos concretos deveu-se, segundo o crítico citado, por uma atitude de suspeição hostil dos novos poetas ante as exclusões referidas.

Para evidenciar o quanto o juízo crítico de Cacaso está embebedado desse apreço pela expressão em detrimento da construção, detectado por Costa Lima, Süssekind remete a depoimento de Ana Cristina Cesar para Carlos Alberto Messeder Pereira. Nesse depoimento, Ana C. atesta que Cacaso preferia seus textos em formato diarístico, em razão de permitirem acesso imediato:

Me lembro de uma frase típica do Cacaso [...] ele era o ‘bom leitor’, o ‘classificador’ e, uma vez, eu li (pra ele) um poema meu que eu tinha adorado fazer (...) e o Cacaso olhou com olho comprido (...) leu esse poema e disse assim: ‘É muito bonito, mas não se entende (...) o leitor está excluído’. Aí eu mostrei o meu livro pro Cacaso e (ele) imediatamente... quer dizer, aqueles ‘diários’ da antologia (*26 poetas hoje*) eram dois textos de um livro de 50 poemas... (e ele disse): ‘Legal, mas o melhor são os diários, porque se entende... são de comunicação fácil, falam do cotidiano’. (Cesar apud Pereira 1981: 229)

Se Cacaso, por um lado, rejeita a construção especializada das vanguardas – na esteira do concretismo, da poesia práxis e do poema processo –, por outro, como vários *marginais*, identifica-se com os modernistas, que considera vanguardistas mais completos, talvez por incluírem na pauta poética desde os embates com o material de expressão até o emprego de elementos do cotidiano.

Os datiloscritos do primeiro livro de Cacaso (hoje sob a guarda do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa) passaram, conforme Mariano da Silva Perdigão (2012), pelas mãos severas de José Guilherme Merquior. Receberam enfático aval, consumado na “Nota Introdutória” com que o crítico prefaciou a primeira edição da obra pela José Álvaro Editor, em 1967. Esse datiloscrito é repleto de notas que atestam, segundo Perdigão, a interferência do crítico na poética de Cacaso. Eis uma das observações do autor de *Razão do poema* acerca do título, *Primeira Elegia*, proposto inicialmente por Cacaso:

Passei a não gostar tanto deste título. Por que não *A Palavra Cerzida*, *As Palavras Incendiadas* (o último verso) ou coisa assim? Você sabe, *Primeira Elegia* soa bem, mas o diabo é a aderência aguada que esse substantivo, aliás nobre, ganhou. Pense nisso. (Merquior apud Perdigão 2012: 23)

Todas as sugestões de supressão de poemas ou de transferência dos mesmos de uma seção para outra foram, segundo Perdigão, acatadas por Cacaso. Assim, o mesmo crítico que, judicativo, enterrou uma geração de poetas, sopraria, empático, vida para outra. Aquele que acusou a geração de 45 do “crime de ter traído a poesia, e de ter atrasado em tantos anos o firme florescimento de uma poética da realidade brasileira” (Merquior 1996: 56), reconheceu em alguns dos jovens poetas uma cepa compromissada com o coloquialismo, entendido como “sintoma de que a língua dos escritores mergulhou na sua fonte eterna, no seu poço cíclico, no seu alternado e necessário banho de autenticidade social” (Merquior 1996: 49). Houve tempo para a execração do *canto de marreco* e da *versalhada* da geração de 45 e tempo para a celebração de novos poetas, por exercerem a poesia como renovação constante.

A execração excluiu da encorpada lista de nomes o de João Cabral de Melo Neto, listado *por engano ou astúcia*, conforme Merquior, porque João Cabral de Melo é “simplesmente o que a geração de 45 poderia ter feito e não fez” (Merquior 1996: 56). A celebração inclui especialmente Cacaso, Capinam e Francisco Alvim e pode ser compreendida sob a mesma luz da execração, visto que os poetas de 70 mostravam-

se afeitos a expedientes literários que, negligenciados, compuseram o rol de razões para a condenação dos de 45:

[...] Por que desejam as formas em vez de instaurar as formas; por afastar a linguagem da fonte nacional e popular; por manejar os ritmos do mecânico, os metros sem vida, as imagens em conserva; por não ter visto o Brasil, nem de 45, nem depois [...] por se ter acumpliciado com o processo de abastardamento e oficialização da literatura; por ter recusado, com dano e má fé, a audaciosa lição de 22. (Merquior 1996: 56)

A tarefa artística dos novos para Merquior consiste em uma espécie de devolução da poesia às suas origens nacionais, à maneira dos românticos e, especialmente, dos modernistas de 22. Em razão disso, entusiasma-se com o lirismo daqueles três jovens poetas, talvez por entrever nele uma linha de continuidade com o lirismo que considerava aclimatado aqui. Não por acaso, *A Palavra Cerzida* de Cacaso ensaia a busca de uma identidade à sombra de grandes poetas nacionais, que compõem para um diálogo em que são reverenciados e ganham voz ativa. É o caso de “Madrigal para Cecília Meireles”, “O Galo e o Dia”, “Chuva”, dentre outros, fortemente marcados por um exercício poético, respectivamente, à maneira de Cecília Meireles, João Cabral e Cassiano Ricardo.

A partir de *Grupo Escolar*, entretanto, esse diálogo torna-se cada vez mais entranhado ou, como observa Ana Maria Domingues de Oliveira, “o poeta demonstra ter antropofagicamente devorado seus modelos, que agora ressurgem como um intertexto que, longe de revelar submissão, testemunha a maturidade e a autonomia literárias de Cacaso” (Oliveira 2005: 32). A ensaísta empresta da canção “Lero-Lero”, parceria de Cacaso e Edu Lobo, a feliz imagem do “tico-tico de rapina”, para demonstrar a capacidade de condensação e aproveitamento hábil da tradição por parte do autor de “Lição de Caça”. Fique como exemplo dessa competência a releitura feita por Cacaso de si mesmo em flagrante diálogo com Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu e outros cantores nacionais do exílio. Os dois versos iniciais do imponente “Fábula” de *A Palavra cerzida* reaparecem no essencial e telegráfico “Lar doce lar”, de *Na corda bamba*: “Minha pátria é minha infância:/ Por isso vivo no exílio” (Brito 2012: 55).

Embora tenha alguma validade a ressalva de que a reaparição contínua gasta a graça da piada, o deleite estético e ironia pulsante das releituras de Cacaso se impõem em “Jogos Florais” (*Grupo escolar*):

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) (Brito 2012: 158)

Amalgamando a romântica “Canção do exílio” de Gonçalves Dias com o chorinho “Tico-tico no fubá”, de Zequinha de Abreu, o eu-lírico abre alas para o ceticismo irônico quanto ao progresso alardeado pelo regime militar e seu *milagre econômico* acrimonioso, porque intensificador da concentração de renda e, ato contínuo, da pobreza brasileira. “Jogos Florais” deixa ver seu criador como produto da comunhão de diversas forças – o nacionalismo romântico de Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu, a herança iconoclasta de Oswald de Andrade, Carlos Drummond e Murilo Mendes. Na segunda parte do poema, ressoa a frustração dos idealismos decorrente do bloqueio da participação política e dos interditos do passado e do presente.

Ao cabo, o jogo paródico abriga simultaneamente a sátira político-social (milagre malogrado, histórico de escravidão e repressão) e a confraternização literária e musical (poesia do exílio e chorinho). A linguagem do poema aproxima-se da fonte nacional-popular, sobretudo no irreverente dilema ortográfico em versos parentéticos, compatível apenas com uma poesia que dispensa solenemente a gravata. O mosaico intertextual de “Jogos Florais” intensifica os valores semânticos, afetivos e fonético-musicais, criando um vibrante consórcio entre as palavras dos versos, que, todavia, enunciam um eu-lírico exilado em sua própria terra. Simultaneamente estranha (dados os violentos desmandos ditatoriais) e íntima (adesão apaixonada do eu-lírico a determinado repertório cultural), essa representação lírica e ácida da terra reflete-se em outro bem sucedido jogo paródico, onde ecoam o título do primeiro Mário de Andrade, a nacionalíssima toada “Luar do sertão” de Catulo da Paixão Cearense, a “Tropicália” de Caetano Veloso, mais ecos da “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias e do poema “Amor e Medo” de Casimiro de Abreu:

Há uma gota de sangue no cartão-postal:

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

sou brasileiro e manhoso por isso dentro
da noite e de meu quarto fico cismando na beira
de um rio
na imensa solidão de latidos e araras
lívido
de medo e de amor (Brito 2012: 117)

Poeta e crítico sintonizado com o melhor da *intelligentsia* brasileira, Antônio Carlos de Brito, quando mestrando na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, realizou uma longa entrevista, por meio de gravação em fita cassete, com uma de suas paixões literário-musicais, Vinícius de Moraes, e com sua mais cara referência intelectual, Antonio Candido. Segundo Mariano Perdigão (2012: 118), o depoimento de Candido foi transcrito e datilografado por Cacaso, com a finalidade de usá-lo como bibliografia para os textos sobre Mário de Andrade e sobre o panorama poético que então elaborava.

Cacaso, por sua vez, concedeu uma entrevista ao programa “Artimanha”, conduzido por Chacal, em 1977, na carioca Rádio Roquette Pinto. Nesse programa, hoje disponível no *site* da Radio Batuta do Instituto Moreira Salles, o convidado fala de seu ideário poético, de suas parcerias literárias e musicais e de planos para concluir o mestrado sobre poesia brasileira na USP. Lê seus próprios poemas e comenta alguns de seus livros, especialmente *Segunda classe* e *Na corda bamba*. Celebra Vinícius de Moraes, Oswald de Andrade e deixa no ar suas inquietações com o trabalho universitário. A eleição de um recorte abertamente nacional em suas frentes de ação deu margem a algum preconceito quanto à profundidade intelectual do poeta, crítico, letrista e docente. Esse julgamento equívoco foi convenientemente considerado em entrevista da revista de poesia *Inimigo Rumor* a Heloísa Buarque de Hollanda, no excelente volume dedicado ao autor de *Mar de mineiro*:

Inimigo Rumor:

Eu não me lembro de ver o Cacaso citando qualquer poeta estrangeiro. Se isso, por um lado, é um mérito num país em que se granjeia prestígio alardeando conhecimentos, por outro lado deu margem a que se falasse em certa limitação do “projeto marginal” que, mesmo em relação ao modernismo (que incorporou Apollinaire, futuristas italianos etc) ficaria meio “claustrofobizado” na literatura brasileira [...]

Heloísa:

Cacaso mais que um scholar, poeta ou letrista (ou desenhista) era um personagem. Havia uma construção consciente desse personagem que unia todos esses Cacasos numa figura bastante coerente de descontente por opção. Em todos esses papéis, inclusive no comportamento e no figurino, essa marca era visível a olho nu. Como ele estava sempre “em função”, sua pesquisa e leituras (explícitas pelo menos) eram fundamentalmente brasileiras e instrumentais para o entendimento de sua práxis poética, política & outras. Na área teórica, por exemplo, havia o Lukács, mas a contrapartida vinha imediatamente numa citação

do Antonio Candido. Assim digamos seu paideuma era: ele adorava o Bandeira, queria ser o Vinicius e seguia os passos do Mario de Andrade pesquisador da cultura, da sonoridade e até mesmo da realidade brasileiras. Um pesquisador também de música e ritmo que ele testava sem parar na divisão dos poemas e nas letras que fazia, cheia de repetições, quebras, desconstruções. (Hollanda 2000: 102)

Divulgadora empenhada e acurada leitora da “geração mimeógrafo”, no artigo “O que ficou da poesia marginal”, contudo, Heloísa Buarque de Hollanda pondera que um dos poemas mais significativos dos anos 70 foi escrito não por um dos *poetas do desbunde*, mas por um *poeta no exílio*: “com Poema Sujo (1977), Ferreira Gullar elevou a um só tempo a poesia engajada, a poesia memorialística e as técnicas mais modernas do verso” (Hollanda 1986: 4). Se a excelência de Gullar salta hoje aos olhos, também precisam ficar mais nítidas na cartografia da crítica brasileira a inquietação e a rebeldia da geração poética de 70, na qual está incluído Cacaso, poeta que, entre a adesão e a recusa às formas transmitidas da cultura, foi fiel ao desejo inequívoco de modificá-las criativamente. O *marginal* de ontem, em razão disso, converte-se no *fazendeiro do mar* da poesia brasileira.

A CASE OF POETRY (ANTÔNIO CARLOS DE BRITO, ALIAS CACASO)

Abstract: This paper deals with characteristically anti-authoritarian aspects of Antônio Carlos de Brito’s work, *alias* Cacaso (1944-1987). It aims to provide evidence on his peculiar poetry writing exercise, which incorporates political and aesthetic tensions into its own language, rather than just refer to them. By anchoring in a poetics of everyday life and by being engaged in a dialogue with Brazilian literary tradition, Cacaso manages image, tone and emotion in order to instantly illuminate the impasses of his generation.

Keywords: Brazilian literature; marginal poetry; 60s/70s Generation; Cacaso.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

BEHR, Nicolas. *Laranja Seleta: poemas escolhidos (1977-2007)*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

BRITO, Antônio Carlos de. *Lero-lero*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRITO, Antônio Carlos de; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Nosso verso de pé quebrado. In: CACASO. *Não quero prosa*. Org. Wilma Arêas. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

CHACAL. *Artimanha: entrevista com Cacaso*. Rio de Janeiro, Rádio Roquette Pinto, 1977. Disponível em:

<<http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/375>>, acesso em 20 set. 2013.

_____. Chacal, poeta magistral: entrevista [14/01/2011]. Entrevistador: Ramon Mello. Disponível em:
<<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10512>>, acesso em 28 set. 2013.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Depois do poemão. In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, 13/12/1980. Disponível em:
<<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/depois-do-poemao/>>, acesso em 20 ago. 2013.

_____. O que ficou da poesia marginal? In: *Jornal do Brasil*, Caderno B/Especial, 07/09/1986, p. 4.

_____. Observações: críticas ou nostálgicas. In: *Revista Poesia Sempre*. n. 8. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1997. Disponível em:
<<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/observacoes-criticas-ou-nostalgicas/>>, acesso em 25 ago. 2013.

_____. Entrevista com Heloísa Buarque de Hollanda. In: *Inimigo Rumor*, n. 8. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

_____. Posfácio. In: *26 poetas hoje*. 6 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

_____. Poesia Marginal (s.d.). Disponível em:
<<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-poesia-marginal/>>, acesso em 25 ago. 2013.

MATTOSO, Glauco. *O que é literatura marginal?* 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MERQUIOR, José Guilherme. Falência da poesia. In: *Razão do poema: ensaios de crítica e estética*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

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

PERDIGÃO, Mariano da Silva. *Inclusive, aliás – trajetória intelectual de Cacaso*. Tese. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 2012.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

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

ARTIGO RECEBIDO EM 30/09/2013 E APROVADO EM 26/10/2013