
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

IMPASSES DE RESISTÊNCIA: NOTAS SOBRE A ÚLTIMA POESIA DE CACASO

Matheus Araujo Tomaz¹ (USP)
e Anderson Gonçalves da Silva² (USP)

RESUMO: Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, é, não sem razão, associado à noção de “resistência” cultural à ditadura. Exponente da chamada poesia marginal, participou, como artista e agitador, dos principais debates da época sobre a reação da poesia ao “sufoco” social. O presente artigo analisa a sua última poesia, com foco em *Mar de Mineiro* (1982) e em poemas posteriores reunidos em *Beijo na Boca e outros poemas* (1985), a fim de compreender como essa produção formaliza os impasses políticos e estéticos do período da redemocratização brasileira. Partindo da noção de redução estrutural em Antonio Candido e das mediações entre lírica e sociedade em Adorno, o estudo examina como essa “resistência” ganha forma no corpo dos poemas. Assim, argumenta-se que o humor opera como forma de negatividade em sua poesia: expõe as convenções dos antigos ideais de esquerda; exhibe a ausência de perspectivas histórico-políticas; registra o desencantamento com a “abertura” política; e marca a universalização do nexos financeiro.

PALAVRAS-CHAVE: poesia marginal; redemocratização; ditadura militar; Cacaso.

IMPASES DE RESISTENCIA: NOTAS SOBRE LA ÚLTIMA POESÍA DE CACASO

RESUMEN: Antônio Carlos de Brito, conocido como Cacaso, está, no sin razón, asociado con la noción de “resistencia” cultural a la dictadura. Exponente de la llamada poesía marginal, participó como artista y agitador en los principales debates de la época sobre la reacción de la poesía a la “asfixia” social. Este artículo analiza su última poesía, centrándose en *Mar de Mineiro* (1982) y poemas posteriores recopilados en *Beijo na Boca e outros poemas* (1985), para comprender cómo esta producción formaliza los impasses políticos y estéticos del período de la redemocratización brasileña. Partiendo de la noción de reducción estructural, en Antonio Candido, y las mediaciones entre la poesía lírica y la sociedad, en Adorno, el estudio examina cómo esta “resistencia” se formaliza en el cuerpo de los poemas. Así, se argumenta que el humor opera como una forma de negatividade en su poesía: expone las convencio-

1 matheus.tomaz@usp.br - <https://orcid.org/0009-0003-0011-7858>

2 andergon@usp.br - <https://orcid.org/0000-0001-7705-9877>



nes de los viejos ideales de izquierda; muestra la ausencia de perspectivas histórico-políticas; refleja el desencanto con la “apertura” política y marca la universalización del vínculo financiero.

PALABRAS CLAVE: poesía marginal; redemocratización; dictadura militar brasileña; Cacaso.

IMPASSES OF RESISTANCE: NOTES ON CACASO’S LAST POETRY

ABSTRACT: Antônio Carlos de Brito, known as Cacaso, is, not without reason, associated with the notion of cultural “resistance” to the dictatorship. An exponent of so-called marginal poetry, he participated as an artist and agitator in the main debates of the time about the reaction of poetry to social “suffocation.” This article analyzes his last poetry, focusing on *Mar de Mineiro* (1982) and the later poems collected in *Beijo na Boca e outros poemas* (1985), to understand how this production formalizes the political and aesthetic impasses of the period of Brazilian redemocratization. Starting from the notion of structural reduction in Antonio Candido and the mediations between lyric poetry and society in Adorno, the study examines how this “resistance” is formalized in the body of the poems. Thus, it is argued that humor operates as a form of negativity in his poetry: it exposes the conventions of old leftist ideals; it displays the absence of historical-political perspectives; it registers the disenchantment with the political “opening”; and marks the universalization of the financial nexus.

KEYWORDS: marginal poetry; redemocratization; Brazilian military dictatorship; Cacaso.

Recebido em 15 de novembro de 2025. Aprovado em 1 de junho de 2026.

1. INTRODUÇÃO

Cacaso é um dos nomes mais significativos do que se consolidou na historiografia da literatura como *poesia marginal*. Tanto por sua produção intelectual, na qual tentou sistematizar e legitimar essa poesia academicamente, quanto pela artística, na qual desenvolveu novas formas de criação e divulgação literárias, foi associado à ideia de “resistência”, contraposta ao suposto “vazio cultural” pós-AI-5. Em artigo para a *Revista Argumento*, em 1974, declarou que as formas de atuação dos poetas marginais constituíam um componente de “resistência cultural”, uma forma de expressar “a necessidade vital de retomar a criação, de não se deixar paralisar pelos esquemas paralisantes” (Cacaso 1997: 54) da ditadura militar. O dever ético de produzir foi posto acima dos resultados propriamente estéticos: “estar fazendo poesia é mais importante do que o produto final” (Cacaso 1997: 54).

Em termos de “resistência”, a palavra “marginal” ganhou um aspecto dúbio: de um lado, propriamente institucional, significava a criação de novos circuitos de circulação, em que os artistas escreviam, imprimiam e distribuíam os livros à “margem” das grandes editoras e da cultura “oficial”. De outro, esteticamente significava “marginalidade em termos propriamente literários e de visão” (Cacaso 1997: 54), em que a vida no “sufoco” ganhava figuração literária, não apenas na referência à tortura ou

à privação da liberdade, mas na reconfiguração poética das condições sócioeconômicas que estruturavam a subjetividade do período.

Assim, “resistir” – à ditadura, às demandas do mercado, à “massificação universitária” ou a qualquer uma das outras formas impostas pela sociedade de consumo e da indústria cultural – era pauta corrente nos círculos intelectuais na virada dos anos 1970 para os 1980. Nesse contexto, Francisco Alvim afirma que a poesia de Cacaso “oculta sua verdadeira face – desencantada, aguerrida, guerreira – atrás de outra aparente, ou talvez até de real, doçura. Pode-se falar que se trata de uma poesia de resistência, na medida em que se reconheça nela um claro empenho em preservar a vida da degradação” (Alvim 2020: 427).

A ideia de *poesia de resistência*, destacada por Francisco Alvim, chama a atenção do leitor habituado ao debate da época, pois este, como o próprio Cacaso, foi impactado pelo texto de 1977 de Alfredo Bosi, *Poesia resistência*, que tentava sistematizar intraliterariamente recursos comuns de resistência às opressões. A última poesia cacasiana coloca em xeque as modalidades de tal resistência como proposta por Bosi (1977: 143-144): o retorno mítico ou infantil se dá como falseamento e posição de classe; à projeção de futuro impõe-se o impasse; e a crítica direta ao presente posto é pontual. Ela mantém, contudo, seu sentido geral, de resistência à ideologia em diferentes acepções. Assim, o limite ético-estético das formas é uma das linhas de força para compreendê-las.

Análise precisa do que Cacaso realizou em toda a sua obra, o trecho de Alvim esclarece o procedimento de construção de imagens em *Mar de Mineiro*, 1982, e em seus poemas posteriores: a partir de certa graça, do apelo ao trocadilho ou à imagem desconcertante, o poeta revelaria o aspecto negativo da realidade que formaliza. Expondo o caráter convencional e ridículo das relações sociais, evitaria tais caminhos. Esse humor exibiria não a euforia, em atitude afirmativa, continuidade do *desbunde*, mas sim certo desencantamento – com o mundo e com o gênero poesia.

Analizamos, assim, uma série de poemas da última fase da produção de Cacaso, destacando a relação entre a avaliação política – a negativa do que se convencionou chamar de “abertura” – e a formalização expressa de forma humorística – sobretudo em imagens desconcertantes. A partir disso, destacam-se a subversão de componentes do imaginário de esquerda, como a vida rural, e outros configuradores de uma aporia temporal, de um futuro sempre bloqueado e de um passado do qual não se tira significado. Esses aspectos serão relacionados aos poemas sobre política partidária. Por fim, comentamos aqueles que tratam do presente, tematizando a morte dos colegas de geração e a intensificação do nexos financeiro.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLOGIA

Partimos da ideia de *redução estrutural* proposta por Antonio Candido, de que a forma artística capta algo que se projeta na realidade social. Ainda nos passos do crí-

tico, seguimos a ideia de uma interpretação integradora de diferentes abordagens, que passe tanto pelo (a) *comentário*, fase de erudição, de “levantamento de dados exteriores à emoção poética, sobretudo dados históricos e filológicos”, ou até mesmo sociológicos e críticos, quanto pela (b) *análise imanente*, “o levantamento analítico de elementos internos do poema, sobretudo os ligados à sua construção fônica e semântica, e que tem como resultado uma decomposição do poema em elementos” (Candido 2006: 29). Esse estágio passa pelo foco em aspectos formais, decomposição de imagens, léxico, ritmo, rimas, metros, entre outros. A (c) *interpretação* propriamente dita, a completude do círculo hermenêutico, dá-se no retorno à totalidade da obra, “que consiste em entender o todo pela parte e a parte pelo todo, a síntese pela análise e a análise pela síntese” (Candido 2006: 29). Assim, a leitura oferece os termos tanto para a interpretação da obra quanto para a do mundo. Não se trata de teoria dos reflexos entre literatura e sociedade: “o sentimento de realidade na ficção”, ou em qualquer obra literária, “depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes ambas as séries, a real e a fictícia” (Candido 1970: 83).

Seguimos também o exemplo de Adorno em “Palestra sobre lírica e sociedade”, partindo da ideia de que: “Não apenas o indivíduo é socialmente mediado em si mesmo, não apenas seus conteúdos são sempre, ao mesmo tempo, também sociais, mas, inversamente, também a sociedade configura-se e vive apenas em virtude dos indivíduos, dos quais ela é a quintessência” (Adorno 2012: 75).

Ao investigarmos a subjetividade virtual do eu poético de *Mar de Mineiro* e dos poemas publicados posteriormente, tentamos captar “a configuração lírica [que] é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social” (Adorno 2012: 76). Em outros termos, divisando os movimentos do sujeito poemático também o fazemos com os da sociedade da qual faz parte. No presente artigo, propomo-nos a ler a obra de Antonio Carlos de Brito, o Cacaso, sob essa perspectiva. *Mar de Mineiro*, 1982, e os poemas inéditos de *Beijo na Boca* e *Outros Poemas*, 1985, formalizaram, com seus recursos poéticos específicos, a matéria brasileira no período da “abertura”.

A crítica cacasiana não se debruçou extensivamente sobre tal tema nem sobre o conjunto aqui compreendido. Autores como Vilma Arêas, Francisco Alvim, Roberto Schwarz e Heloísa Buarque de Hollanda concentraram esforços em oferecer uma visão geral da figura e da obra do poeta, sem examinar livros específicos. Já as publicações mais recentes concentraram-se nas obras que vão de *Palavra Cerzida*, 1967, a *Na Corda Bamba*, 1978, com foco, sobretudo, em *Grupo Escolar*, 1974, e em *Beijo na Boca*, 1975. Dentre esses encontram-se os importantes trabalhos de Débora Racy Soares, *Dor, Sombra, Lucidez: Leitura de Beijo na Boca iluminada pela trajetória poética de Cacaso e pelo ethos de sua geração*; Guaraciaba Micheletti, *Os sentidos e o estilo de Cacaso em Grupo Escolar*; e Carlos Frederico Barrère Martin, *A véspera do trapezista (leitura da poesia de Antônio Carlos de Brito)*. Compreendemos, assim, haver um valor de conhecimento próprio das últimas obras do poeta que as diferencia não apenas das de seus contemporâneos, como da própria produção anterior de Cacaso.

3. ANÁLISES

O conjunto de 1982 já aponta para um certo abandono da poesia apenas escrita. Dividido em três partes, tem apenas a primeira, “postal”, dedicada a poemas. “Papos de anjo da guarda” continha letras de canções de amor e “Sete Preto” letras de temática sertaneja ou infantil.

Em *Mar de Mineiro*, referência clara à cadeia de montanhas no horizonte das Gerais, cujo relevo irregular se revela à vista como ondas verdes, o poeta joga com o contraste entre cenas urbanas no Rio de Janeiro e o ambiente interiorano da infância. A imagem do título é significativa da “mania de autodesautorização” entre versos, títulos e imagens de que fala Clara Alvim (2000: 59), afinal a matéria não se restringe ao localismo. Um exemplo específico se vê em “postal”:

Nenhum mar
Um domingo. Um tridente.
Dois cavalos. Meu coração segue cego e feliz.
como
carta
extraviada.
(Cacaso 2020: 207)

Apesar de não haver “nenhum mar” em sua correspondência, ela é marcada pelo emblema de Netuno – um tridente e dois cavalos. A felicidade domingueira depende de sua contrapartida sintática na cegueira e a imagem final é a de uma mensagem que se perde. Não se sabe a mensagem do postal enviado, ele é marcado por ausências.

Quase o oposto ocorre em “no caminho da gávea”, uma cena lírica:

O táxi para na esquina e meu
coração está calcinado.
A paisagem é impecável no seu
espetáculo simétrico e lento. O sol cochila.
Do outro lado da rua e de mim
o mar deságua em si mesmo.
(Cacaso 2020: 207)

Não é difícil recuperar a imagem do sujeito parado em uma avenida praieira. O sujeito poemático está entrando ou saindo de um táxi, ao fim do dia, já no começo da ressaca marítima. Os *enjambements* reforçam a ligação entre todos os elementos: o táxi, que se torna seu, e o coração; o mar que é oposto a si e à rua; a simetria do espetáculo. Instante fugaz, paralisia mínima do tempo, é filtrado pelo “coração calcinado” que projeta seu autoquestionamento no desaguar do mar sobre si mesmo. Há um predomínio de um tom melancólico pouco comum na obra do poeta, o que confirma a perspectiva reflexionante e crítica. Há contraste entre a beleza da natureza, à qual o sujeito poemático se filia, e os elementos urbanos, que rejeita.

O tom brincalhão dá as caras no poema seguinte, em que retoma o mundo rural, típico do imaginário sessentista e nacional-popular:

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

(Cacaso 2020: 208)

O passado como “idade de ouro”, em oposição ao presente negado, é evocado em seus maiores clichês. O apelo à infância, porém, não resiste a nada, repetindo convenções. A primeira personagem, com nome brasileiríssimo no diminutivo, em busca do tempo perdido, encontra uma “vaca”, que ecoa, literalmente, em “Eva”, uma imagem primordial da mulher (**vaca/Eva**) com seu “pássaro”. O que os une, por sua vez, é a imagem de um homem racializado a vagar sem rumo pelo passado idealizado. A imagem do caipira miscigenado é o que sustenta as ilusões passadistas. Não é forçar a nota enxergar troça na recuperação mediada pelo misto de lembrança e imaginação da figura rural. A “aliança de classes progressista”, dada pelo intercâmbio entre a “língua popular” e a das “classes cultas” (Napolitano, 2010, p. 106), havia, há muito, perdido seu potencial contra-hegemônico, configurando-se então como mero posicionamento de mercado – eis o fundamento da MPB.

Também faz piada desse passado de fazendeiros do ar, de elites arcaicas, de certa forma, desligadas da alienação moderna – não é muito disso que sustenta Boi-tempo de Drummond, poeta cuja influência se faz presente em sua obra desde *Palavra Cerzida?* – que serviria de crítica ao presente:

posteridade
[para Mário Carneiro]
O colete preto de meu avô montava num burro
preto e posava para retrato
o colete virou sorvete
do burro não mais se soube
e meu avô ficou
demente
(Cacaso 2020: 209)

Não sobrou nada e a autoridade tradicional virou demência. O passado não tem respostas, a não ser clichês, e o futuro é incerto, como mostra o poema “tempo”:

tempo

Um dia nos lembraremos deste tempo se lembrança
houver

que estivemos nesta sala que algumas vezes nos
tocamos
éramos mais felizes mais moços
um dia nos levaremos deste tempo se levar
houver
(Cacaso 2020: 209)

A instabilidade atinge simultaneamente o futuro, pelo uso do subjuntivo, que condiciona a possibilidade de lembrar e de se retirar do tempo, e o passado, a própria existência da lembrança. O sujeito parece girar em falso em um presente sem projeções ou recuos. Ainda assim, no conjunto, impera certa epicização, em que cada poema condensa um breve episódio do qual o sujeito poético seminarrativo pouco tira. Nem ele nem ninguém tem algum conhecimento produtivo, como se vê em “elogio da loucura”:

Certo rapaz de longos braços e barbas
viu qualquer coisa que nenhum mortal jamais
nem pressentiu ou saberá
pois o certo rapaz — que pena! — jamais
voltou pra contar
(Cacaso 2020: 211)

O rapaz que pode fazer as vezes do guerrilheiro ou do esotérico chegou a um conhecimento único: a experiência do instante presente, irreproduzível, entre o passado – “nem pressentiu” – e o futuro – “nem saberá”. A experiência que seria lírica por excelência é desfeita. A justificativa, acompanhada da opinião de quem a apresenta (“que pena!”), é o fato de que ele jamais “voltou pra contar”. Desaparecido político? Alguém que encontrou o nirvana? Ou apenas uma brincadeira com Erasmo de Roterdão que não deixa incólumes poetas e escritores em geral? As piadas imbricadas não deixam nenhuma dimensão de pé: o esoterismo é uma posição de classe vã; a luta política levou à morte; e mais de 400 anos não foram suficientes para desfazer a sátira retórica sobre o sujeito do esclarecimento. A mediação, do ponto de vista distanciador, é realçada pela paródia do narrador opinativo no trecho.

O “convívio” entre humor e pessimismo, ou a produção de um pelo outro, fica evidente no poema abaixo:

convívio

a conversa corre animada os amigos se
estimam se
reconhecem transborda calor humano na sala

aos poucos
todos ficam pensando como será daqui a pouco

o enterro de cada um
(Cacaso 2020: 212)

A disposição gráfica coloca as estrofes em espelho: o primeiro terceto é composto por dois versos longos entrecortados por um curto; já o segundo, por dois curtos separados por um longo. Na inicial, impera o presente (“corre”, “estimam”, “reconhecem”, “transborda”) em que há o prazer do encontro. Na segunda, gradualmente (“aos poucos”) a locução no presente do gerúndio (“ficam pensando”) dá lugar ao futuro (“será”) ou à sua projeção mórbida. O “calor humano” que transbordava, até na disposição gráfica dos pronomes (“os amigos se / estima se / reconhecem transborda...”), recua e a “conversa” dá passagem ao pensamento. O outro lado da moeda do encontro fortuito é a perda que já lança sua sombra sobre o presente. Não deixa de ter a sua graça esse *kodak* equivalente que conjuga pessimismo e gozo.

O “porvir” segue negativado: “A Inquisição era / fogo” (Cacaso 2020: 214). O trocadilho entre a conotação e a denotação de “fogo” ganha dimensão macabra dada a cifra do título. A saída iminente da ditadura não representa esperança, mas retorno a um tempo de obscurantismo. A escolha da Inquisição, alegoria da perseguição ditatorial em *O Santo Inquérito* de Dias Gomes, projeto do qual Cacaso participou, é significativa. Não deixa de ser uma reavaliação tanto das derrotas históricas dos movimentos de esquerda – aos quais se associa a aclimatação gramsciana do *nacional-popular* (Tomaz 2025: 274) – quanto da sua própria obra. Presente no disco *Camaleão*, de 1978, a canção “Branca Dias”, composta com Edu Lobo, cifra a morte da protagonista sob a mão dos governantes:

Branca Dias
(com Edu Lobo)

Esse soluço que ouço, que ouço
será o vento passando, passando
pela garganta da noite, da noite
a sua lâmina fria, tão fria

Será o vento cortando, cortando
com sua foice macia, macia
será um poço profundo, profundo
alvoroço, agonia

Será a fúria do vento querendo
levar teu corpo de moça tão puro
pelo caminho mais longo e escuro
pela viagem mais fria e sombria

Esse seu corpo de moça tão branco
que no clarão do luar se despia

será o vento noturno clamando
alvoroço, agonia
(Cacaso 2020: 332)

O eu lírico incorpora o ponto de vista de Padre Bernardo, que se apaixona por Branca após ela salvá-lo de um afogamento. A tentação que sente por ela e o destino sombrio da mulher nas mãos dos inquisidores são relatados em linguagem cabralina – uma série de metáforas arbitrárias para um mesmo referente – sem a capacidade de síntese. A “lâmina” que corta a noite multiplica seus sentidos: é o vento que atravessa os campos enquanto Branca se banha; é o “alvoroço” sentido após o contato com a mulher; é também o instrumento de seu flagelo final. Nem o clérigo consegue se livrar da paixão por Branca, nem ela consegue escapar do arbítrio da acusação. A ameaça do denunciamento, o horror da tortura e as sobras de dignidade diante da barbárie – Branca não admite o crime de heresia nem para salvar a si nem para salvar seus familiares – circunscrevem a obra de Dias Gomes ao contexto ditatorial (Tomaz 2025: 276). A investigação do passado – o antissemitismo e o persecucionismo da Inquisição – serve de exposição das mazelas da repressão então vigente.

Ao retomá-los e colocá-los no “porvir”, Cacaso alerta para a continuidade desses fatores na vida social e para a incapacidade, própria e de sua geração, de nela intervir. Intui, literariamente, o corte irreversível operado pelo golpe: não foi possível desinventar a sala de tortura e o desaparecimento forçado convertidos em lógica de Estado (Arantes 2010: 208). Tirando a hipótese de adesão rastaquera à ideia de patrulhas ideológicas, observa-se um descompasso no coro dos contentes.

Coro esse denunciado em sua “panaceia”: “mesmo triste comprove / a alegria é a prova dos 9 / (Cacaso 2020: 215).

Cacaso recusa o Oswald antropófago e o tropicalismo de primeira hora – lembremos de “Geleia Geral” de Torquato e Gil – abandonando qualquer euforia trazida com a anistia. Não há mais devoração nem desrecalque que indiquem a superação do horizonte rebaixado de expectativas. Para falar com Roberto Schwarz, não há mais passagem do pré-burguês para o pós-burguês (1987: 13). Como o tropicalismo veio a registrar, sob a forma de aberração paralisada, nossa modernidade se deu, mas pelo atraso (Schwarz 2008: 90) e “as relíquias do Brasil” estão na permanente desconjunção do arcaico – “doce mulata malvada” – e o moderno – “um LP de Sinatra” (Neto e Gil 1968).

Por isso, sua “máquina do tempo” não avança, e o progressismo é recusado por meio das imagens temporais: não há qualquer noção de teleologia – nada parece melhorar. Como deixa claro em “história contemporânea”:

máquina do tempo

E com respeito àquele problema do
futuro acho que vou ficando por aqui...
(Cacaso 2020: 218)

história contemporânea

O futuro não tem
futuro
(Cacaso 2020: 305)

A dimensão política partidária dessa recusa vai aparecer apenas na coletânea *Beijo na Boca e outros poemas*, editada pela Brasiliense em 1985, com “nova república” e “presidente”.

nova república

Se o Sr. me permite
Vou arriscar um palpite
Quem quiser que acredite
O inferno é o limite
Para abrir o apetite
Do povo e da elite
A política nomeia
A administração demite
(Antes de usar, agite...)
(Cacaso 2020: 257)

A insistência nas rimas, sobretudo pobres, consoantes, junto ao ritmo monótono, variando entre penta, hexa e heptassílabos, reforça a vulgaridade do cenário democrático. A exceção sonora é o poder da “administração”, que desequilibra o conjunto de oito sílabas poéticas. A política passa ao regime da mercadoria descartável – “antes de usar, agite” – para atender a “apetites” de diferentes grupos. O tom brincalhão faz vaticínio desiludido: “o inferno é o limite”. Cacaso não deixa de sugerir a “agitação” como forma política: talvez a única possibilidade positiva na nova república estivesse nas ruas.

Em sua poesia, Cacaso joga com certo brechtianismo de fundo, evidenciado em “peça didática: festival de piparotes/ ou nunca à maneira de Brecht”:

1º Ato — Primeiro ato mesmo
Façam silêncio na sala e no planeta o
poeta vai dar início à criação.

2º Ato — Carteira de identidade
Jamais escreverei um verso que não tenha algo de
verdadeiro que não seja logo reconhecível,
além de meigo.
Tudo preparado, começo amanhã.

3º Ato — Quanta gentileza
Se eu falasse daquilo que me aflige
jamais conseguiria reler este poema.
Maldita metalinguagem
como pude ser tão cruel comigo mesmo?

4º Ato — Com a boca na botija
Os poetas dizem que a dor do amor perdido
se localiza no peito, na zona do coração.
No peito deles, no meu é que não.

5º Ato — Acorde perfeito
penhorado o poeta agradece a atenção dispensada
decrecendo: voltem sempre voltem sempre voltem sempre etc. etc.
(Cacaso 2020: 245)

Dividido em estrofes correspondentes a atos, o poema instaura uma oscilação entre os gêneros lírico e dramático. O primeiro funciona como exposição do proscênio em que se estabelece interlocução direta com o público. Chama-se a atenção para o caráter artificioso dos efeitos a serem produzidos em seguida. O silêncio “na sala e no planeta” remete à peça Galileo Galilei, porém, em Cacaso o efeito de distanciamento mais confunde que esclarece: a cena acompanhada é o próprio fazer do poema que se realiza ao se enunciar. O segundo instaura uma autocontradição: o verso precisa “ter algo de verdadeiro”, mas se faz como mentira, pois não começa “amanhã”, já estando em ato. A dimensão metalinguística é explicitada no terceiro, e o quarto é uma retomada pessoana, do poeta que finge sentir a dor que deveras sente, mas não o eu poemático. O quinto encerra a apresentação com uma espécie de fade-out, no qual o eu lírico pede o retorno do público.

Cacaso faz da aparente epicidade, distanciamento aqui sem função didática, mais uma faceta das agruras de um sujeito. O poeta se apropria de uma dicção conhecida à qual contrapõe uma matéria estranhada, o que intensifica o disparate: não apenas as imagens são desconcertantes como sua relação com a entoação é desconjuntada. Nessa *décalage* se produz o estranhamento, o que ajuda a explicar melhor a beleza estranha de *Branca Dias*: o poeta utiliza elementos da poética racionalizável e progressista de João Cabral para expressar a aporia sentimental e política de um sujeito dividido entre dever, desejo e ressentimento.

Assim é possível ler “presidente”, em que Cacaso se cola ainda aos fatos sem cair na banalidade, pois a distância entre eles e sua “embocadura” produz um espaço crítico.

presidente

Tancredo
Tancredinho

Tancredão
Olhai pro céu
Olhai pro chão
Tirai este peso
Do seu coração
São Tancredo
De São João
Alma santa
Corpo são
Bão balalão!
Bão balalão!
Bebe o vinho
Come o pão
É procissão!
É procissão!
Viva a ordem
Viva a lei
Salve São João del Rei!
Salve Ulisses e Sarney
Viva São João del Rei!
Um Presidente Doutor
Nosso Doutor Presidente
Seu dia consagrador
É dia de grande ausente
Vai devagar com o andor
E vai ficar pra semente
E sai da frente
que atrás vem gente...
(Cacaso 2020: 260)

A dimensão farsesca do nascimento da nova república é exacerbada no pout-pourri de referências que Cacaso realiza para formalizar a posse de Sarney. É preciso relembrar que, de certa perspectiva, o processo de redemocratização, via eleição indireta, representou uma recusa às alternativas populares, à campanha das “Diretas Já”, em nome de uma pacificação entre militares e Congresso. O então líder sindical Lula sintetizou: “A proposta do Tancredo não é de transição nenhuma. É de transação” (*Folha de S. Paulo*, 1984). O eu poemático capta não a visão dos movimentos sociais que ocuparam as ruas na primeira metade dos anos 1980, mas o ponto de vista “palaciano” de acomodação dos poderes com a saída dos militares. Havia no período uma oscilação entre o discurso oficial “onde a democracia se converte em ‘processo de redemocratização’ cujos marcos, vindos do alto, seriam a ‘distensão’ (Geisel), a ‘abertura’ (Figueiredo) e a ‘transição’ (Tancredo-Sarney)” (Chauí, 1988: 15) e a mitificação das novas formas organizativas que fora de difícil resolução para as obras teóricas e artísticas, como testemunha a poesia de Cacaso.

No poema, Tancredo, de início, ocupa o lugar do “carneirinho, carneirão” da cantiga portuguesa, que precisa se ajoelhar diante da passagem do rei. Em seguida, vira o capitão do rondó de Bandeira, mediado pela canção dos Secos e Molhados, que deveria perder o peso da “aérea esperança” – em Cacaso, o verso vira “do seu coração”, não mais “do meu coração”, como no modernista. O sujeito poemático não apostava fichas nessa história de eleição indireta. Literalmente “de São João” del Rei, Tancredo passa a ser objeto de eucaristia cristã. O salve religioso converte-se em saudação às figuras do último conchavo de “transição”: Ulysses Guimarães e José Sarney. A apoteose desse misto de romança, procissão do divino e comício aparece nos versos: “Seu dia consagrador / É dia de grande ausente”. Mas tanto na história quanto no poema, o show precisa continuar e a morte do “Nosso Doutor Presidente” não poderia atrapalhar o novo país – “E sai da frente/ que atrás vem gente...”.

4. PRESENTE INFERNAL: ENTRE A MORTE E A GRANA

Cacaso passa a escrever sobre as esperanças perdidas, os amigos que partiram com elas e a multiplicação do nexo financeiro na vida cotidiana. Na categoria obituario geracional, encontram-se “tiau Roberval”, “Ana Cristina” e “surdina”, que merece atenção pela escolha das figuras:

surdina

Primeiro o Tenório Jr.
que sumiu na Argentina
Depois quando perigava
onze e meia da matina
veio a notícia fatal:
faleceu Elis Regina!
Um arrepio gelado
um frio de cocaína!
A morte espreita calada
na dobra de uma esquina
rodando a sua matraca
tocando a sua buzina
Isso tudo sem falar
na morte do velho Vina!
E agora é Clara Nunes
que morre ainda menina!
É demais! Que sina!
A melhor prata da casa
o ouro melhor da mina
Que Deus proteja de perto
a minha mãe Clementina!

Lá vai a morte afinando
o coro que desafina...
Se desse tempo eu falava
do salto da Ana Cristina...
(Cacaso 2020: 241)

Se “surdina” significa algo para não chamar atenção, uma voz baixa ou disfarçada, também é o instrumento que abafa os instrumentos. Em redondilhas maiores – “É demais! Que Sina!” é discutível, mas pode ser encaixado no esquema rítmico –, o eu poemático lista o efeito sobre si da morte de vozes “abafadas”, a maioria de músicos, à exceção de Ana Cristina, silenciadas pela realidade social. Elas ganham, dessa forma, uma forte dimensão alegórica: as figuras citadas permitem a associação a uma imaginação de época bastante específica.

O pianista Tenório Jr. foi um “desaparecido” da ditadura argentina, cujo assassinato em 1976 só foi esclarecido em setembro de 2025. Sua morte traz à mente o Brasil nunca realizado da bossa nova, do desenvolvimentismo integrador dos pobres. Já Elis incorpora tanto a falência do nacional popular – a ouvir *Samba, eu canto assim* – quanto o circuito universitário – em busca de prestígio (Oliveira 2017) e intervenção na realidade. Há um jogo entre a sensação que a notícia de sua morte desperta no eu poemático, o calafrio da “rebordose”, e os boatos sobre a cantora: em vez do julgamento moral dos tabloides, assume para si a possível *causa mortis*.

O poema constrói uma atmosfera ligada à ressaca, social, em que as sensações são desagradáveis, o “arrepio” e o “frio”, e os sons invasivos, “a matraca” e “a buzina”. A morte é figurada em seu caráter paradoxal, pois, ao mesmo tempo, é surpreendente – policialmente “espreita calada na dobra da esquina” – e estridente – “rodando sua matraca, tocando a sua buzina”. O convívio de contrastes continua entre o “velho Vina” e a Clara Nunes “ainda menina”. Vinicius de Moraes foi o representante da mediação – “homem ponte” de Cacaso (1997: 226) – entre arte erudita e popular, classes médias e baixas, música negra e poesia moderna. Conciliação racial cifrada na morte prematura de Clara Nunes. Esses artistas representam aquilo que há de mais positivo na realidade brasileira: “A melhor prata da casa / o ouro melhor da mina”.

O elemento negro também está rifado no poema com a morte de Clementina – após muitos problemas de saúde e o esquecimento público da artista. Sua figura é sucedida pela imagem difícil “Lá vai a morte afinando / o coro que desafina...”. Insistindo no léxico musical, o poema permite diferentes interpretações: a morte reduz o grupo daqueles que destoavam da normalidade ruim do Brasil, os que participavam da “resistência”; ou ela, em seu caráter paradoxal, afina-se, afia a própria foice, sendo mais precisa em seu ato que desarranja a vida. A associação entre uma figuração infantil e estereotipada da morte é reforçada pelo esquema de rimas alternadas em que o segundo verso dos dísticos termina na rima perfeita “-ina”. Apesar de surpreendente e paradoxal, a morte tem um efeito reiterativo. Fechando a conta de esperanças perdidas, está Ana Cristina César, mostrando os limites do próprio projeto marginal diante do “sufoco”. “Se desse tempo eu falava”, revela o convívio entre o desejo de expressar-se sobre aquilo e o tabu imposto pelas condições da morte da

poeta, única suicida da lista. O sujeito poemático passa a limpo as alternativas de país formuladas antes e depois do golpe sem encontrar nenhuma que dê conta do momento presente. Há um novo Brasil surgindo sem contar com figuras importantes para a configuração de um imaginário nacional.

Na década de 1980, parecia imperar apenas a força do dinheiro, convertida em tema de uma porção de poemas em *Mar de Mineiro*. Por um lado, ele é o que marca a distância entre ricos e pobres e o instrumento de exploração daqueles sobre estes. Em “táxi” tematiza essa separação de classes.

táxi

O poeta passa de táxi em qualquer canto e lá vê
o amante da empregada doméstica sussurrar
em seu pescoço qualquer podridão deste universo.
Como será o amor das pessoas rudes?

O poeta não se conforma de não conhecer
todas as formas da delicadeza.
(Cacaso 2020: 210)

O poeta de carro pela cidade capturando flashes populares foi registrado por Mário de Andrade em “A caçada”: “na Cadillac mansa e glauca da ilusão ,/ passa o Oswald de Andrade/ mariscando gênios entre a multidão!...” (2013: 95). Cacaso recupera da *Paulicéia*, além da imagem automobilística, a cisão irrecuperável entre sujeito poético e matéria popular, marcada por uma sensualidade atraente: há interposição de um elemento separatório, marcando a distância do observador – em “táxi” é o próprio carro; em Mário de Andrade, reveladas só em “Noturno”, são suas “grades em girândolas de jasmins” (2013: 96). A relação entre desejo e distância em *Mar* só é superada pela subjugação direta de classe e gênero:

salário máximo

De noite sou amante da empregada.
De dia sou patrão da amante.
(Cacaso 2020: 218)

A situação é reconhecível ao leitor habituado à comédia ideológica nacional, mas a desfaçatez autodenunciatória é novidade. O dinheiro não faz com que o poeta conheça “todas as formas da delicadeza” nem descubra como é o “amor das pessoas rudes”, mas permite que ele explore essas pessoas para sussurrar “qualquer podridão deste universo” no ouvido de sua empregada.

Por outro lado, a relação monetária, como na realidade, converte-se em nexo universal, invadindo a própria linguagem popular. Os ditados, como já havia feito em *Grupo Escolar*, são parodiados, mas, aqui, revelam a sociabilidade definida pelo dinheiro.

história da riqueza do homem
[para Sergio Góes]

Tostão não tem perdão
vintém não tem meu bem
(Cacaso 2020: 220)

preceito

Dinheiro não tolera desaforo
(Cacaso 2020: 221)

A sabedoria típica dos provérbios é convertida em vaticínio prático: o dinheiro está acima dos sentimentos e sua implacabilidade deve ser convertida em “preceito”, uma nova religião. Essa é a piada que estrutura “a palavra do senhor”:

a palavra do senhor

no princípio
era
a Verba
(Cacaso 2020: 227)

Nem a literatura foge dessa nova realidade:

poética

Academia Brasileira de Letras de
Fôrma
Academia Brasileira de Letras de
Câmbio
(Cacaso 2020: 221)

Convivem o aspecto quase infantil e lúdico da linguagem poética e seu caráter mercadológico. O humor do título faz do que poderia ser uma tensa unidade de contrários uma assentida convivência – o princípio formal já estaria subjugado à forma mercadoria.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os poemas explicitamente políticos ajudam a esclarecer a singularidade das imagens temporais e do repertório de esquerda de *Mar de Mineiro* e de outros poemas de Cacaso. As obras cujo tema eram ações parlamentares e executivas demonstram

explicitamente uma insatisfação com os rumos da redemocratização, lida como processo de elite, do qual, para Cacaso, grande parcela da população havia sido excluída. Nossa hipótese é que tal insatisfação está também cifrada, por um lado, nas figurações de paralisia temporal, seja nas de futuro bloqueado, seja nas de passado impotente, e, por outro, na desativação dos signos componentes do imaginário *nacional-popular*, como as imagens do mundo rural e da arte politizada.

Há, na própria formalização, uma avaliação negativa do que se prospectava como realidade nacional naquela década. O futuro não apresentava nada de positivo, uma vez que a abertura e a redemocratização foram, para o poeta, processos dos de cima, e o repertório que um dia animou lutas sociais já não tem mais potencial emancipatório.

Sobram, no presente, a morte dos amigos de geração, e, com ela, a morte das expectativas crescentes que eles corporificam, e o nexos financeiro puro e simples. Cacaso compôs, assim, “obituários poéticos”, mostrando que sua geração também *esbanjou seus poetas* e que suas mortes representavam não apenas limite estético, como ético do período – os projetos emancipatórios, ligados sobretudo a ideais anteriores ao golpe militar, que metonimizavam, estavam rifados naquele momento. A única força social coesiva captada pelo poeta é a do dinheiro, que cria racionalidade e vocabulário comuns, ao contrário do repertório esquerdizante, que já aparece como caduco. A expressão dessa negatividade geral é sua forma de *poesia de resistência*, que se coloca como objeto de questionamento: em xeque, os temas que haviam animado a luta política e o repertório artístico para tentar formalizá-la. Assim, Cacaso leva ao limite seu “empenho em preservar a vida da degradação” (Alvin 2020: 427).

OBRAS CITADAS

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. Theodor Adorno. *Notas sobre literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2012.

ALVIM, Clara de A. Esses poetas de hoje. Cacaso. *Beijo na Boca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. 59-61

ALVIM, Francisco. Sentimento, perfídia. Cacaso. *Poesia Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 418-427.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas: volume I*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ARANTES, Paulo. 1964, o ano que não terminou. Vladimir Safatle & Edson Teles (org.). *O que resta da ditadura?* São Paulo: Boitempo, 2010.

ARÊAS, Vilma. Dedicatória. Cacaso. *Poesia Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 428-430.

- AULETE digital. [S. l.]: Lexikon Editora Digital, [s. d.]. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/>.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CACASO. *Não quero prosa*. Org. Vilma Arêas. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- CACASO. *Poesia Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. Prefácio. Eder Sader. *Quando novos personagens entram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. 9-16.
- GELEIA geral. Intérprete: Gilberto Gil. Compositores: Gilberto Gil & Torquato Neto. *Panis et circensis*. Intérprete: vários intérpretes. São Paulo: Philips, 1968. 1 disco de vinil (2 min 43 s).
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Falando sério sobre *Na corda bamba* & outros livrinhos. Cacaso. *Poesia Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 412-417.
- LULA preocupado com os próximos passos da luta. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 jun. 1984.
- MARTIN, Carlos Frederico Barrère. *A véspera do trapezista: leitura da poesia de Antônio Carlos de Brito*. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MICHELETTI, Guaraciaba. Os sentidos e o estilo de Cacaso em Grupo Escolar. *Revista Interfaces*, Guarapuava, v. 8, n. 3, p. 61-72, 2017. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/4809.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2010.
- OLIVEIRA, Roberto de. Só tinha de ser com você. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://infograficos.estadao.com.br/caderno2/jobim-90-anos/>.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. Pensando em Cacaso. Cacaso. *Poesia Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 408-411.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOARES, Débora Racy. *Dor, sombra, lucidez: leitura de Beijo na boca iluminada pela trajetória poética de Cacaso e pelo éthos de sua geração*. 2011. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

TOMAZ, Matheus. Notas sobre Cacaso e a tradição. *Littera: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, São Luis, v. 16, n. 32, p. 253 - 280, 2025. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/25814>.

VALLIAS, André. *Bertolt Brecht: poesia*. São Paulo: Perspectiva, 2019.