

**ESPIRROS POÉTICOS E SAUDADES
(COMENTÁRIOS SOBRE *BEIJO NA BOCA DE CACASO*)**

Débora Racy SOARES¹

ABSTRACT: The purpose of this paper is to introduce some ideas related to Cacaso's poetries in *Beijo na Boca* (1975). We believe that his way of proceeding is based on the freedom as well as on his availability to create. We also think that is very important to consider some keywords, such as irony and melancholy in order to understand the specificity of his verses.

Poucas e Bocas (Introdução)

O objetivo deste texto é apresentar uma primeira tentativa de leitura do livro de poemas *Beijo na Boca* (1975) de Antônio Carlos de Brito, mais conhecido por Cacaso. Acreditamos que essa leitura poderá ser mais produtiva se nos apropriarmos de alguns conceitos-chave, como a ironia e a melancolia. O amor/humor, resgatado do primeiro Oswald (de Andrade), bem como a exploração dos sentidos da forma fragmento deverão nortear nossa análise futura. Como o trabalho está em processo, apresentaremos alguns comentários iniciais que deverão ser aprofundados à luz dos conceitos mencionados. Nossa expectativa é de que o debate suscite outras formas de aproximação aos poemas ou que, pelo menos, venha acompanhado de indicações bibliográficas referentes às linhas de força já sinalizadas. Nosso objetivo, além de apresentar um recorte da pesquisa, é apontar as dificuldades encontradas na análise desse livro específico. Se a poética de *Beijo na Boca* é construída no impasse (semântico) - como bem observou Clara Alvim em posfácio à primeira edição - nossa precária aproximação a alguns poemas faz tão-somente revelar que as cisões e inde-cisões transcendem os versos analisados.

Antes, porém, de enfrentarmos as dificuldades, cabe situar esse livro no conjunto da obra poética de Cacaso. Aliás, nosso projeto de pesquisa visa a contemplar sua trajetória em versos, detendo-se na análise-crítica desse livro de 1975. Acreditamos que *Beijo na Boca* signifique o *turning point* de Cacaso sendo, portanto, sua obra mais madura. Nele o poeta parece equilibrar com mestria o descompromisso e a disponibilidade de espírito, duas características imprescindíveis para a criação artística que podem servir como chaves de leitura.

Beijo na Boca é o quarto livro de versos de Cacaso e, ao lado de mais outros três, integra o que consideramos ser sua fase "marginal do mimeógrafo". Em termos geracionais, Cacaso fazia parte do que se convencionou chamar de "geração marginal" da década de setenta. Essa denominação decorre do modo de produção alternativo dos

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL)/ Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: debora_racysoares@yahoo.com.br.

livros de poesia, à margem das editoras. Nas palavras de Cacaso, a aposta na produção independente dos livros nunca foi “opção” (Brito, 1997, p. 14). Mapeando a realidade literária de sua época, Cacaso constatara que havia mais poetas produzindo do que o “número de vagas tolerado por nosso restrito e restritivo sistema editorial” (Brito, 1997, p.12). O excesso da produção literária, não absorvida pelo sistema editorial, teria propiciado o aparecimento de um “circuito cultural paralelo”, institucionalmente descompromissado. É importante entender, em contraponto com o momento histórico, que a “marginalidade institucional” – apesar de não ser opcional, como acreditava Cacaso – garantiu a circulação de bens culturais em uma época de exceção.

São ainda da fase “marginal do mimeógrafo” os seguintes livros de Cacaso: *Grupo Escolar* (1974), *Segunda Classe* (1975), escrito a quatro mãos com o poeta Luís Olavo Fontes, e *Na Corda Bamba* (1978). Antes dessa fase, o livro *A Palavra Cerzida* (1967) demarcaria o *début* de Cacaso no universo literário. Após o período “marginal”, Cacaso publicaria ainda *Mar de Mineiro* (1982). Os livros de 1967 e de 1982 apresentam dicções bem distintas dos de sua fase mais produtiva: a “marginal do mimeógrafo”. Os livros desta fase foram todos lançados através das chamadas Coleções de Poesia. *Grupo Escolar* foi publicado pela Coleção “Frenesi” e os demais livros de 1975 e o de 1978 saíram pela “Vida de Artista”. Ambas as coleções surgiram no circuito alternativo carioca, sendo que a “Frenesi” contou com o apoio financeiro de Zelito Viana, através de sua produtora, a “Mapa Filmes”. Já a “Vida de Artista” teve seus livros financiados por seus próprios integrantes. O que a diferenciava das demais Coleções de poesia da época era o carimbo de um balão, estampado na contracapa dos livros. Os modos de impressão e de distribuição dos livros variavam de acordo com a criatividade dos poetas.

Amores (tarta)mudos e desamores

Diante da carência de estudos analíticos e críticos sobre a produção poética de Cacaso *in totum*, interessa-nos apreender a especificidade de sua dicção no livro *Beijo na Boca*. Um olhar atento à sua trajetória poética permite afirmar que é neste livro de 1975 que Cacaso atinge sua maturidade. Acreditamos que a necessária passagem experimental, em livros anteriores, por procedimentos estilísticos variados, autoriza o poeta a encontrar sua voz em meio à tradição literária moderna. Mesmo, muitas vezes, abrindo seu caminho ancorado na “antropofagia sadia”, isto é, na reinvenção oportuna de determinadas tradições poéticas, a saber, a romântica e a moderna (não cabe entrar em discussões sobre ruptura ou continuidade), é preciso assinalar que Cacaso quase sempre trabalha no duplo registro. Em outras palavras: ao dialogar com uma dada tradição poética, Cacaso a atualiza em sua releitura. Nesse sentido, a paródia, a paráfrase e as citações são procedimentos recorrentes. A aposta no humor e na ironia também é produtiva e deixa transparecer uma linguagem que caminha em direção à “desrepressão”, tão valorizada pelo poeta. Os outros versos que atravessam os poemas de Cacaso são quase sempre excertos (e enxertos) de autores canônicos, como Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles. Nesse sentido, a recuperação da tradição não é gratuita: ao ceder a voz ao outro, dele se apropria. A estratégia de aproximação é calculada, o furto é permanente e visa à

conversão. Melhor dizendo: a paródia, se pode promover até o embaçamento da autoria poética, nesse caso funciona mais como imposição subjetiva de forte apelo crítico. Portanto, o tom é aparentemente leve e descontraído, pendendo para a informalidade e a entonação coloquial. O ritmo dos poemas é antes dado pela contínua cadência da oralidade do que por esquemas rítmicos tradicionais. Apesar da tranquilidade sonora, há conflitos semânticos que apontam para uma poética “desencontrada” e de “amores contrariados”.

É certo que Rilke aconselhava jovens autores a não escreverem poesias de amor. Será que Cacaso fez ouvidos moucos ao poeta de Praga? Aliás, se Cacaso não era inexperiente em matéria de poesia, podemos considerá-lo um jovem autor, então com 31 anos. O conselho de Rilke advinha do fato de ele acreditar que as “formas usuais e demasiado comuns” seriam “as mais difíceis”, justamente por precisarem de “uma força grande e amadurecida para se produzir algo de pessoal” (Rilke, 2000, p.23). Contrariando as expectativas de Rilke, acreditamos que Cacaso tenha infundido “algo” de muito “pessoal” em versos de *Beijo na Boca*. Resta saber se a lírica do livro deságua em versos de amor ou de desamor. Barthes nos auxilia: diz que o “eu só discorre ferido”, já que diante da possibilidade de satisfação plena do desejo, ou seja, da correspondência amorosa, a linguagem torna-se desnecessária (Barthes, 1991, p.193). É como se a plenitude amorosa descartasse a necessidade de linguagem e, portanto, a possibilidade da escrita de versos de amor. Em outras palavras, o eu enamorado seria conduzido “para fora da linguagem”, pois “não pode falar” (Barthes, 1991, p.193). O fato é curioso, dado que o amor é um dos temas mais caros à literatura ocidental. Se o amor carece de enunciação, promovê-la parece ser um contra-senso. “O amor é cego”, segundo Platão; ao chavão que caiu no gosto popular não deveria faltar seu complemento: se é cego, é também mudo. Estas “deficiências sensoriais” abririam uma fenda na linguagem que preservaria o sentimento amoroso de, literalmente, se desmanchar em palavras. Ou, ainda com Barthes: “quanto mais experimento a especialidade do meu desejo, menos posso nomeá-lo” (1991, p. 15). A dificuldade de dar nome ao desejo talvez esteja atrelada não só à confusão interior que ele causa, mas também à dimensão do intocável. A vontade do poeta de preservar o amor o impede de maculá-lo pelo enunciado. Até que ponto, se seguirmos Barthes, as líricas de amor seriam possíveis? Se o poeta não encontra lugar para o amor na linguagem, ou só encontra um “lugar falso” que lhe seria “imposto pela língua”, parece então que todas as verdadeiras histórias de amor só poderiam ser contadas em *flashback* (1991, p.3). Como diz Rougemont, “o amor feliz não tem história”: o que o lirismo exalta parece ser mais o *pathos* do amor do que a sua realização (2003, p.24). Se o “amor representado” alcança o *status* de uma “estética da aparência”, é pertinente afirmar que é possível, sim, cantar sobre o sentimento amoroso em verso e prosa, desde que se reconheça a dificuldade de fazer falar o amor (Barthes, 1991, p.103). Talvez, por esse motivo, o tempo pretérito seja privilegiado pelo discurso amoroso. É “depois do fato acontecido” que uma “imagem traumática” é construída; apesar de a “imagem” ser vivida no presente, só é possível conjugá-la no passado (Barthes, 1991, p.169). Nesse momento, em que “fica abolido o jogo da aparência e do ser”, a “opacidade” do outro deixa de ser “um segredo” para ser uma “espécie de evidência” (Barthes, 1991, p.135). Diante desta “evidência”, o enamorado parece perder o fôlego e a fala, tomado pelo *pathos* amoroso. A etimologia

desta palavra remete não somente ao sofrimento do ser, tomado de paixão, mas também à sua passividade, à sua falta de ação. O sujeito enamorado parece viver em estado de eterna (“enquanto dure”) contemplação.

O sujeito lírico que se anuncia em *Beijo na Boca* é, portanto, um sujeito “ferido”. Ele se apropria da linguagem poética para narrar suas desventuras amorosas. O tempo verbal utilizado é o imperfeito do subjuntivo e a interjeição que intitula o poema (ah!) remete com tristeza (e ironia) ao sofrimento que advém da rememoração.

Ah!

Ah se pelo menos o pensamento não sangrasse!
Ah se pelo menos o coração não tivesse memória!
Como seria menos linda e mais suave
minha história!

A “história” do poeta está, portanto, marcada por memórias que, se doloridas, também a embelezam e engrandecem. Essa “história” que bem pode ser de amor, dada a temática de *Beijo na Boca*, é contada depois do desfecho dos acontecimentos, em analepse. Veja-se este “Fazendo as Contas”:

Vi meu amor chorando duas vezes
Numa nos conhecemos. Noutra nos despedimos.

Em “Propriedade Privada” quem parece padecer de amor é a amante, que não manifesta seu amor, ou porque ele não corresponde às expectativas do amado, ou talvez pelo “enfezamento” que anula a possibilidade de enunciação. O “nem eu” atesta com ironia uma situação conhecida, a qual o poeta finge desconhecer e que acaba por desvelar:

meu bem que
pena seu
silêncio
assim ninguém saberá
- nem eu – deste amor enfezado e
doce
que você me
tem

A dúvida, uma constante no livro de 1975, assola o poeta e fica demarcada em “Cartesiana”. O amor que normalmente figura como lembrança, talvez possa figurar como promessa:

daquele amor que nunca tive tenho
saúde ou esperança?

Em “Dente por Dente” o poeta continua a se alimentar de acontecimentos passados:

meu amor
por aqui tem se ido continuo
o mesmo e você
já
continua a mesma?
 apesar
de tudo
demônio te
amo

Fica a ambigüidade a potencializar os sentidos: o “demônio” seria quem? A amada? Ou a expressão surgiria com valor de interjeição, reforçando a constatação final “te amo”? O “continuar a mesma”, se pode ser porto seguro para a manutenção do amor, nesse poema alcança outros sentidos. O advérbio “já” funda seu sentido no presente que é futuro em relação ao passado da relação. Isto é, supondo que o encontro amoroso no passado não tenha dado certo por incompatibilidades pessoais, a indagação remeteria à esperança de mudanças futuras. Se ambos continuam “os mesmos”, a possibilidade de entendimento parece vetada. O título remete à pena de talião, confirmando através do provérbio (“olho por olho”, “dente por dente”) que a desforra pode vir na mesma medida da ofensa. Em “Falando Sério”, a esperança de um amor futuro parece proibida. O tom é decisivo e atestaria esta impossibilidade:

Outro amor? Não caio mais.

Em outro poeminha, o poeta se apresenta como um *expert* nas questões do coração. Talvez, por isso, ele tenha autoridade para discorrer sobre suas reviravoltas amorosas, que só têm sentido e graça porque é mantida a ambigüidade do verbo (contar) que intitula o poema:

Contando Vantagem

Muitas mulheres na minha vida.
Eu é que sei o quanto dói.

Mestre em promover contradições em versos, Cacaso demonstra, não sem certa perspicácia que só é possível contar vantagem no primeiro verso. O segundo verso é a confirmação dolorosa de quem enumera conquistas. A utilização de trocadilhos não é gratuita. Cacaso costumava se apropriar da linguagem cotidiana na forma de provérbios, chavões, lugares-comuns para jogar poeticamente. É a partir da desconstrução de idéias sedimentadas em *topoi* lingüísticos coloquiais que sua poesia alcança seus melhores efeitos. Estes versos não deixam de dialogar criticamente com as transformações contraculturais (liberação sexual, pílula anticoncepcional) que atingiram o Brasil em meados de 1960/70.

No entanto, é somente após o desfecho de suas relações, que quase sempre careciam de *happy end*, que o poeta pode constatar a infelicidade da sorte e o destino das paixões:

Sina

o amor que não dá certo sempre está por
perto

Em “De Almanaque”, o poeta sinaliza seus amores imperfeitos e precários:

Como pode o meu amor sendo um só
ser tão dividido?

O quê é dividido? O amor do poeta pela amada e vice-versa ou haveria um triângulo amoroso? Esta dúvida não é resolvida, e os sentidos poéticos ficam suspensos na indeterminação dos sujeitos.

Em “Happy End” o mito do amor romântico é desconstruído no último verso, contrariando o que o título do poema anuncia:

o meu amor e eu
nascemos um para o outro

agora só falta quem nos apresente

Não nos deteremos aqui na idéia fundadora do mito do amor romântico, mas lembramos que será necessário recorrer a Platão, mais especificamente à obra *O Banquete*. Sobre a melancolia, tampouco falaremos sobre o trabalho seminal de Freud (“Luto e Melancolia”). E passaremos também ao largo de suas considerações sobre o chiste e o humor. O que interessa constatar nessas breves linhas é a ironia melancólica que atravessa os versos de *Beijo na Boca*. A ironia parece surgir justamente da impossibilidade de se atingir o ideal amoroso (para sempre perdido) e da necessidade de se acostumar aos pequenos amores possíveis e conflituosos. Os poemas-fragmento que constituem o livro apontam para a impossibilidade de totalidade. Resta saber se a concepção do amor romântico que pressupõe a restauração de uma totalidade original poderia inviabilizar uma relação ancorada na idéia da convivência das diferenças. Os espirros do título referem-se não só à estética do fragmento, como também a certa alergia que as ex-namoradas parecem suscitar no poeta. Não que não haja saudades do ideal do grande amor. É que os pequenos amores tangíveis parecem suscitar mais espirros que suspiros.

Referências Bibliográficas:

BARTHES, R. (1991) *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

- BRITO, A. C. (1975) *Beijo na boca*. Rio de Janeiro: Vida de Artista.
- _____. (1997) *Não quero prosa*. Vilma Arêas (Org.). Campinas: Editora da UNICAMP, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- RILKE, R. M. (2000) *Cartas a um jovem poeta: a canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. Trad. de Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo.
- ROUGEMONT, D. (2003). *A história do amor no ocidente*. Trad. de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro.