

Poesia na corda bamba: o xis do poema (reflexões sobre *Beijo na Boca* de Cacaso)

Débora Racy Soares*
Vilma Sant'Anna Arêas**

RESUMO

O objetivo desse artigo é refletir sobre o livro *Beijo na Boca* (1975) de Cacaso. Nele, o autor inaugura uma poética desencontrada, antes, dissimulada, sempre a voltear entre o dizer e o calar, entre o lembrar e o esquecer. Sob o pretexto do mote amoroso, o sujeito lírico irônico testemunha uma dupla impossibilidade interdita no “poema-problema”. A configuração estética de impasses gera uma poesia paralisada que, se resolve o poema, adia o problema (do coração?).

Palavras-chave: Antônio Carlos de Brito. Cacaso. *Beijo na Boca*. 1975. Poesia brasileira.

Beijo na Boca (1975) é o terceiro livro de versos de Antônio Carlos de Brito, mais conhecido por Cacaso no circuito cultural carioca da década de setenta. À primeira vista, este *Beijo na Boca* parece um acidente de percurso em sua trajetória poética. O tema amoroso que dá tônus ao livro é raro não só entre os poetas de sua geração, que ficou conhecida como “marginal do mimeógrafo”, como também – até então – não tinha despertado a atenção do poeta. A primeira edição contou com recursos do próprio autor para a publicação dos 500 exemplares que foram lançados através da Coleção Vida de Artista. O trabalho gráfico caprichado evidencia-se na capa, feita a quatro mãos – Cacaso e Massoca – no melhor espírito da produção coletiva da época. A letreirinha miúda, redonda e alinhada de Cacaso imprime a autoria, dando a impressão de que o poeta escreveu em folha pautada, própria àqueles cadernos utilizados no grupo escolar durante a fase de alfabetização. A capa, emoldurada por flores e ramagens, traz, no alto, um singelo coraçãozinho entre duas flores menores. Logo abaixo, impresso em letras maiúsculas, vem o título: “BEIJO NA BÓCA”, acompanhado por uma borboleta esvoaçante. Na última capa, o carimbo de um balão identifica a Coleção, bem como a produção alternativa.

Em *Beijo na Boca*, da capa ao carimbo, tudo transmite a idéia de leveza, como se o poeta estivesse andando nas nuvens – de balão – de braços dados com Eros. A primeira impressão é de que o poeta estaria a adolecer em matéria de poesia, o que até faz sentido após a passagem anterior pelo *Grupo Escolar* (1974). Talvez esteja agora no ginásio, encontrando seus primeiros amores, o que faz pensar no livro como um diário sentimental, debulhado em impressões muito subjetivas. O diário, *a priori*, acolhe confissões e meditações, além de registrar fatos cotidianos. Mormente, o sujeito que se dá a conhecer através do diário é o “verdadeiro” que abre seu coração, derramando todas as suas emoções em límpida sinceridade. A se julgar pela capa, estamos, de fato, diante de uma lírica amorosa.

Entretanto, não se enganem, incautos! As flechinhas daquele menino gorducho erraram o alvo. Não esperem beijo na boca, tampouco final feliz. A trama é outra e se “as aparências enganam”, também “revelam” (BRITO, 1997, p. 299). Como diz Cacaso, “a intenção da sinceridade implica sempre uma segunda intenção” (CACASO, 1997, p. 183). Assim, a capa funciona como (en)cobertura das intenções dissimuladas do poeta. O objetivo imediato é mobilizar a atenção

do leitor e gerar uma atmosfera de cumplicidade que transcende o alcance estético. A leitura dos poemas, contudo, desfaz a ilusão anunciada de antemão e ensina que o leitor “distraído” pode bem ser “vítima das aparências enganosas” (BRITO, 1997, p. 284). Ademais, o recurso irônico que molda estes versos instala deslocamentos semânticos sucessivos – movimento que pode, no limite, esvaziar qualquer possibilidade de construção de sentidos estáveis – e ensina a desconfiar das palavras e do que é mostrado. O leitor, por sua vez, diante da dança oscilante de significados, pode até ser acometido por certa vertigem, mas aprende logo a “desconfiar das coisas tal como aparecem” e também do sujeito lírico que se (re/)apresenta (BRITO, 1997, p. 299). Essa técnica de derrapagem começa pela capa e funciona como tentativa (descarada) de descontextualização por despistamento. É bom que os leitores continuem hipócritas, como exige Baudelaire. Aliás, Cacaso sabe equilibrar a hipocrisia ou perfídia, como diria Francisco Alvim, pondo o dedo em feridas que ultrapassam os abalos afetivos. Mestre em promover contradições em versos, o poeta se aproveita dessa estratégia, ampliando o alcance semântico de poemas que já nascem problemáticos. Os p(r)o(b)lemas de difícil resolução são adiados para o próximo verso e tão-somente sugerem que a fatura do poema não resolve o problema. Ao converter a temática em problemática, Cacaso faz com que o velho tema amoroso, antes enraizado em profunda subjetividade lírica, ganhe fôlego renovado à luz de seu momento de produção.

A idéia do carimbo que caracteriza a Coleção Vida de Artista partiu de Cacaso que assim justifica seu invento: “essa coleção é inteiramente arbitrária, porque a Vida de Artista é um carimbo que eu mandei fazer e então servir(ia) pra carimbar os livros que fossem da coleção [...] E é capaz dessa coleção continuar [...] como eu tenho o carimbo, não vou voltar a fazer outro; então... vai continuar a Vida de Artista” (CACASO, apud PEREIRA, 1981, p. 284). Cacaso era o principal articulador desta Coleção, pois além de transitar entre músicos e poetas, conseguia aglutinar pessoas com tendências diferentes em torno de uma idéia comum. Além disso, era “uma espécie de mentor e legitimador preferido por nove entre dez poetas” de sua geração, pois os escritores o procuravam para “comentar” e “classificar” seus livros (CACASO, apud AZEVEDO, 2000, p. 3;). O intenso contato com a produção poética de setenta, somado à vontade de teorizar sobre sua geração alternativa, fez com que Cacaso, ao lado de Heloísa Buarque de Hollanda, viesse a se tornar um dos principais críticos de seu momento.

A principal característica da Coleção Vida de Artista era acolher poetas diversos, a despeito de suas tendências artísticas. Pelo fato de ter sido financiada pelo próprio Cacaso – que na época confessou: “eu tive despesas com o fazer poesia” (CACASO, apud PEREIRA, 1981, p. 7) – não havia nenhuma restrição quanto à duração da Coleção, muito menos quanto aos autores ou ao número de livros que seriam publicados. Em termos materiais, os volumes eram grampeados e apresentavam um acabamento gráfico artesanal, ressaltando a participação dos poetas em todas as etapas do processo produtivo. Distribuídos de mão em mão, pois a “iniciativa pessoal dá mais resultado”, a intenção era garantir o livre trânsito dos exemplares entre acadêmicos, universitários e produtores de cultura. A distribuição manual, além de assegurar que o livro chegasse ao leitor, pretendia conduzir à repetição do gesto: a idéia era passar os exemplares adiante, fazê-los circular entre várias mãos, como se o esforço coletivo pudesse configurar uma “ideologia da contestação” que pretendia resistir “às mares contrárias” (BRITO, 1997, p. 23). É certo que leituras marxistas faziam a cabeça desses poetas em meados de setenta. No entanto, o estímulo ao compartilhamento do livro – mais do que sinalizar a crítica ao sistema capitalista – talvez deva ser entendido mais na chave política do que econômica, se é que faz algum sentido separar economia de política.

É sintomático perceber que, em julho de 1976, em uma entrevista para o jornal *Movimento*, Cacaso destaca a vilania das editoras na questão da “literatura marginal”¹. “O número de escritores

e poetas cresce entre nós numa velocidade muito maior do que o número de vagas tolerado por nosso restrito e restritivo sistema editorial, e dessa marginalização por não-absorção resulta uma espécie de transbordamento, surge um circuito cultural paralelo” (BRITO, 1997, p. 12). Cacaso foi astuto ao justificar a produção alternativa pelo “boom” poético e pela insuficiente absorção editorial, pois seu depoimento iria ser veiculado em um jornal de oposição. Entretanto, sem desaboná-lo, entendo que a questão (do controle) editorial possa ter funcionado como uma espécie de bode expiatório naquele momento. Das entrelinhas dessa entrevista depreende-se que, de fato, estava em pauta, a “resistência e a sobrevivência cultural pelo Brasil afora” (BRITO, 1997, p. 14). Cacaso mostra-se muito mais cauteloso neste depoimento de 1976 do que em outro, de 1974. Antes havia afirmado que a produção à margem do sistema editorial – ainda que restrita a “um circuito minúsculo” – era “certamente uma resposta política ao conjunto de adversidades reinantes” (CACASO, 1981, p. 7 e 1997, p. 54). Nesta ocasião sublinhou a necessidade da manutenção da produção artística, mesmo de forma precária, pois era urgente “não se deixar paralisar pelos esquemas paralisantes” (BRITO, 1997, p. 54). O que teria acontecido entre 1974 e 1976 que repercutiu na forma enviesada com que Cacaso articula seu discurso?

Em 1975 é divulgada a Política Nacional de Cultura, formulada por Ney Braga e pelo Conselho Federal de Cultura do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Este documento corroborava a posição central do Estado autoritário na vida cultural do país, lembrando que cabia a ele ser o guardião da tradição e da memória do povo brasileiro. De acordo com Flora Süssekind (1985), a partir de 1975 a produção literária seria o alvo predileto dos mecanismos de censura que, até então, tinham se preocupado mais com mídias que atingiam um público maior. Diante desse quadro de época surge *Beijo na Boca* e a Coleção Vida de Artista que, desde o título, sinaliza uma tomada de posição criativa em face das agruras político-existenciais. Também participaram desta Coleção os seguintes livros: *Segunda Classe* (1975) de Luís Olavo Fontes e Cacaso, *Aqueles Papéis* (1975) de Zuca Sardan (Carlos Saldanha), *América* (1975) de Chacal (Ricardo de Carvalho Duarte), *A Vida Alheia* (1975) de Eudoro Augusto e *Na Corda Bamba* (1978) de Cacaso. A informalidade construtiva que perpassa desde o acabamento artesanal dos livros até a dicção coloquial dos poemas circunstanciais remete ao processo criativo dos autores. Vida de Artista foi articulada num local que funcionava como ponto de encontro de pessoas ligadas ao circuito cultural da década de setenta, uma fazenda de propriedade da família de Luís Olavo Fontes. Além dos poetas que constituíram a Coleção, João Carlos Pádua, Ana Cristina Cesar e Charles também freqüentavam a “fazenda do Lui”. Lá discutiam sobre a vida, “conviviam”, “batiam papo” e, sobretudo, trocavam idéias sobre seus livros. A disponibilidade para ler e dar palpites na produção alheia remete ao espírito do fazer coletivo que permeia essa geração. Os encontros começaram a acontecer por volta do final de 1974 e duraram até 1976. “As pessoas ficavam lá discutindo e fazendo seus livrinhos”, diz Ana Cristina Cesar, ao explicar que o tempo de permanência no local variava desde “uma semana, até férias inteiras” (CESAR, apud PEREIRA, 1981, p. 285). Nesse sentido, o carimbo Vida de Artista já foi imaginado para permitir flexibilidade à Coleção e facilitar a adesão de autores ao grupo. Diferentemente da Coleção anterior, a *Frenesi*, da qual Cacaso também participou com seu *Grupo Escolar* (1974), *Vida de Artista* reuniu cinco poetas de “outra turma” (CACASO, apud PEREIRA, 1981, p. 141). A turma de 1974 (*Frenesi*) era composta por Francisco Alvim (*Passatempo*), Roberto Schwarz (*Corações Veteranos*), Geraldo Carneiro (*Na Busca do Sete-Estrelo*) e João Carlos Pádua (*Motor*). Ana Cristina Cesar, no entanto, já fazia parte da turma da *Frenesi* e, inicialmente, publicaria através desta Coleção. *Cenas de Abril*, contudo, só seria lançado em 1979, também de forma independente, porém fora do âmbito das Coleções de poesia.

Os poetas que publicaram tanto pela *Frenesi* quanto pela Vida de Artista apresentam estilos próprios e dicções bem particulares. No entanto, a “politização do cotidiano” – guardadas as devidas

variações gradativas de tom e de atitude – é tendência comum aos autores. Os modos de visar, além de específicos de cada autor, variam até dentro das obras de um mesmo poeta. Veja-se Cacaso. *Grupo Escolar* e *Beijo na Boca* são livros tão diferentes que temos a impressão de que não são obras do mesmo autor. As modulações alternantes, todavia, não só dialogam como também são estratégicas, pois geram ambigüidades e indefinições que amplificam os sentidos. Embora dificultem a análise, é preciso apreender o movimento oscilante para, a partir dele, vislumbrar certa coerência entre as multifaces poéticas.

Os poemas da Vida de Artista, à semelhança dos que compõem a *Frenesi*, funcionam como “comentário e atualização” da experiência cotidiana. Isto significa que esta poesia expõe um tipo de experiência “muito próxima” da “experiência vivida” e “reconhecida” em meados de setenta (BRITO, 1997, p. 73, 218). Logo se percebe que os poemas ganham outra vibração – ou talvez só alcancem plenitude semântica – quando lidos em confronto com o cenário sombrio da época em que foram produzidos. Ao mesmo tempo, não ignorando as diferenças de composição, estes poemas podem ser lidos a partir da chave do testemunho, pois “vazam uns para os outros”, formando juntos “um único texto solidário e revelador” (BRITO, 1997, p. 206). “Textemunho” que deve ser concebido, na esteira de Cacaso, como um verdadeiro “poemão”, ou seja, um poema coletivo, “escrito a mil mãos” (HOLLANDA, 1998, p. 261). Dessa perspectiva, a Coleção Vida de Artista pode ser entendida como uma ampliação da *Frenesi*, como sugere Heloísa Buarque de Hollanda. No entanto, à diferença desta, os poemas são plasmados em ironia e humor, além de coagularem uma dicção bastante informal que pende para o coloquial. Em *Beijo na Boca* os poemas são fragmentados, notadamente curtos e acionam a consciência crítica através da corrosão irônica. O recurso irônico opera deslizamentos de sentido que são interessantes para a análise. Ao promover deslocamentos semânticos, a ironia – envolta à temática amorosa – dilui a “experiência vivida”, como se tornasse o conteúdo latente e a forma manifesta. A forma fragmentária tão-somente revela a artimanha construtiva do poeta. Esta espécie de forma poética mutilada pode funcionar um pouco como sintoma de uma ordem social violenta, pois precisa “dissimula(r)” – através do mote amoroso – “a própria violência que sofre” (BRITO, 1997, p. 59). Logo, a leitura dessa poética precisa mobilizar a relação entre forma e experiência social que está sugerida através das correspondências oblíquas e flutuantes traçadas pela ironia instrumental. Em Cacaso – já sabemos – “todos” os “atos são pretextos”, pois “a Inquisição era/ fogo” (CACASO, 1982, n.p). Ou para dizer com *Beijo na Boca*: os poemas são problemáticos, o “encontro” (semântico) parece “desmarcado”, os “estilos” estão “trocados” porque “lá em casa é assim”: “as vacas” estão “magras” e tudo é “dente por dente” (CACASO, 1975, n.p).

A essa altura, podemos entender *Beijo na Boca* como uma espécie de educação sentimental em versos. Através de sua política da linguagem, Cacaso funda uma poética que vale, sobretudo, como re-conhecimento. Nesse sentido, os impasses constitutivos, ao serem configurados esteticamente, funcionam como análogo histórico. Assim, *Beijo na Boca* é um retrato calado do Brasil de setenta pelo viés amoroso. A primeira lição dessa pedagogia estética começa pela capa. O leitor precisa “morder” a “isca” para “ter acesso àquilo que as aparências não revelam” (BRITO, 1997, p. 283). A repressão passa pela linguagem: “àquilo” não pode sequer ser nomeado. A “isca”, no caso, é a capa do livro que seduz e dissimula as verdadeiras intenções do poeta. Cria-se, portanto, um abismo entre a intenção e o gesto, sugerindo a “inadequação entre aquilo que está sendo dito e o que se pretendia dizer” (BRITO, 1997, p. 284). De nossa parte, só temos acesso ao que está sendo dito e, a partir disso, tentamos reconstruir a cena poética já fabricada com a intenção de enfatizar a desistência - impossibilidade até - de apreensão da totalidade. A força da forma-fragmento que molda os poemas está no “poder de revelar” no “detalhe” uma fisionomia que pode ser própria ao todo (BRITO, 1997, p. 300). Nesse sentido, *Beijo na Boca* não é uma “coleção

de poemas acabados em si, mas a expressão integrada de uma atitude que necessita de todos eles para se manifestar plenamente” (BRITO, 1997, p. 96). Assim sendo, a forma fragmentária remete a um tipo de poética que expõe seu não-acabamento constitutivo e reforça impossibilidades. Em termos semânticos, os poemas em aberto são um convite para o leitor... romântico, desde que se entenda o adjetivo no sentido forte dos irmãos Schlegel e de Novalis. Porém, o leitor/ tradutor – produtor de sentidos – esbarra na tessitura enganosa da ironia. *Beijo na Boca* é um livro de segundas intenções, ou como diz Cacaso, de intenções, aparentemente, “não formuladas” (BRITO, 1997, p. 218). A instabilidade semântica que faz os sentidos derraparem através do recurso irônico aponta para uma poesia que não chama as coisas pelos nomes ou, em outras palavras, não dá nome aos bois. “Pois nunca os bois [...] estiveram com os nomes tão impróprios e trocados [...]. Mas assim como os nomes estão trocados, os relógios também não marcam a mesma hora...” (BRITO, 1997, p. 228). É certo: o “desencontro marcado” além de sugerir “problemas de nomenclatura” sinaliza que o “relógio quebrado” do poeta não consegue “parar na hora certa”, só “fora de hora” (BRITO, 1982, s/p e 1975, n.p). A dificuldade em nomear, portanto, em re-(a)presentar – confirmada pela fragmentação da forma que remete à alegoria – ratifica uma experiência poético-existencial sentida como traumática. Traduzindo: o poema, se é uma “quebra do silêncio”, é também uma “forma do poeta silenciar” (BRITO, 1997, p. 247). O deslocamento temporal anunciado por “verso(s) profundamente romântico(s)” é corrigido pela visada irônica que recoloca o poema no momento da produção (BRITO, 1975, n.p). Do Romantismo, Cacaso herdou, além da “transusão do coletivo no individual” (ADORNO, 2003, p. 77), uma concepção de palavra poética “que (se) vê e (se) considera, essencialmente, mediação e insuficiência” (BRITO, 1997, p. 163). E também o espírito irônico e seus desdobramentos que geram dificuldades tais como: (I) a impossibilidade do relato da realidade – decorrente não só da experiência traumática, mas também do descompasso entre aparência e essência, teoria e prática, discurso e ação: “meu amor diz que me ama/mas jamais me dá um beijo” (BRITO, 1975, n.p).

A disseminação da dúvida e da incerteza, impeditiva para o estabelecimento de sentidos definitivos: “como pode o meu amor sendo um só/ ser tão dividido?”, “daquele amor que nunca tive tenho/ saudade ou esperança?” (BRITO, 1975, n.p). A cisão do sujeito lírico – âmagô de todas as contradições – reflete em ausente de-cisão, além de desvelar uma situação que ultrapassa o âmbito individual. Esse sujeito fraturado – “parte que se reparte” – é falta que não ama (BRITO, 1975, n.p). Em *Beijo na Boca* não há lugar para idealizações de qualquer espécie. Estamos diante de um sujeito lírico “rejeitado”, às voltas com “o amor que não dá certo”, a se alimentar – “contra o tempo” – da memória dos “ecos daquele amor”, impossível de ser nomeado porque “o nome (dela) dançou” (BRITO, 1975, n.p). A partir de certo momento do livro, começamos a desconfiar de que talvez o poeta não esteja, de fato, falando sobre suas “namoradas”, “ex-namoradas” e “futuros amores” (BRITO, 1975, n.p). A visada irônica gera tantas ambigüidades que pode até ser possível ler os poemas em chave metalingüística. Em “Sina” reclama: “o amor que não dá certo sempre está por/ perto”. Será que “o amor”, nesse caso, não significa também o verso, o poema? (BRITO, 1975, n.p). À primeira vista, o amor impossível e o desejo insatisfeito fazem o poema brotar da “tensão entre carência e querer” (BRITO, 1997, p. 248). Quando pensamos que o próximo poema resolverá o verso anterior, somos desenganados. A expectativa previamente armada será frustrada até o final do livro, sem final... Feliz? Sem final mesmo. Poetização de ausências, eis do que se trata esse *Beijo na Boca*. A impossibilidade ubíqua é antes impossibilidade de realização da obra que estilhaçada em poemas-fragmentos permanece inconclusa. O “tombo”, se pode até remeter à falácia da idealização amorosa, sinaliza, sobretudo, o desencanto – e o desencontro do canto – do poeta moderno, sem aura nem auréola:

Estilos trocados

Meu futuro amor passeia – literalmente – nos
píncaros daquela nuvem.
Mas na hora de levar o tombo adivinha quem cai.
(BRITO, 1975, n.p).

Como se percebe, embora esse sujeito eleve sua musa – “futuro amor” – às alturas, de forma bastante idealizada, suas projeções têm vida curta: não sobrevivem ao terceiro verso. A falta de perspectiva quanto ao “futuro amor” sugere que o poeta esteja paralisado em “Ciclo Vicioso”. Os “estilos” aparecem “trocados” porque as “intenções” do poeta são “sempre contrariadas” (BRITO, 1975, n.p). Assim, essa “configuração lírica” ancorada em contradições só faz “expressa(r)” de forma muito “subjativa” “um antagonismo social” (ADORNO, 2003, p. 76). O princípio da contradição, por sua vez, funda um paradoxo chamado *double bind*: imperativo quanto à necessidade do fazer poético, mas também indicativo de uma impossibilidade fundadora. O espelhamento recíproco entre o sentimento individual e os conflitos sociais pode ser apreendido do poema

HORA DO RECREIO

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

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

Por hoje basta. Amanhã volto a pensar neste

problema.

(BRITO, 1975, n.p)

Mais uma vez, o título só faz contrariar os sentidos do poema, sinalizando que não há o mínimo assomo de deleite em hora tão pouco recreativa. Amor e medo são sentimentos que, normalmente, caminham juntos. Entretanto, em *Beijo na Boca*, a interiorização do medo pelo sujeito lírico parece impedir a realização amorosa, ainda que esse sujeito afirme estar “lívido de medo e de amor” em “sua imensa solidão” (BRITO, 1975, n.p). Emoção primordial da experiência humana, o medo, além de ser um constructo histórico é uma das principais características da cultura da violência. O medo excessivo – paralisante – vivenciado pelo sujeito lírico pode estar condicionado à conjuntura. Dele deriva a suspensão semântica do poema. A impossibilidade de ação – pressuposta na dificuldade em “optar entre dois amores” – paralisa o poeta e amplifica impasses coletivos. Nesse sentido, as referências do mundo externo reverberam na subjetividade poética e intensificam a insegurança existencial decorrente da falta de identificação ou reconhecimento. No laciano “Estágio do Espelho” o poeta questiona, à maneira de Cecília Meireles: “nos olhos de quem terei perdido a minha face?” (BRITO, 1975, n.p). A perda da identidade reflete o não-reconhecimento do mundo. O amor até poderia salvar – romanticamente – o sujeito lírico. Porém, nesta história não há lugar para idealização, o que desabona qualquer possibilidade de envolvimento amoroso. Os impasses sociais configurados esteticamente geram certa impotência angustiante, legitimando a presença do medo sem objeto

determinado. Medo onipresente, sugerido nesses versos através do esvaziamento de sentidos que beira a aniquilação semântica. Essa falta de resolução semântica – que não corresponde, de modo algum, à não-resolução construtiva, pois o poema se faz em *double bind* – é resolvida em negativo: pela não-resolução. Tal paradoxo construtivo pode ser indicativo daquela impossibilidade primeira: nomear/representar ou “dar nome aos bois”. De certa forma, o poema se afirma pela ausência e parecer rodar em falso, deixando um vazio-buraco angustiante.

Na cultura da violência a idéia de futuro é ameaçada ante o aniquilamento e a destruição do presente. Essa falta de perspectiva gera uma espécie de melancolia do futuro, possível de ser depreendida desses poemas fragmentados que encenam dúvidas e incertezas, formulando questões sem respostas. A forma-fragmento tão-somente reafirma fraturas subjetivas/coletivas e sugere, através de seu não-acabamento essencial, soluções em aberto. A suspensão semântica instaura uma espécie de dialética sem síntese ou sem superação que só faz congelar a solução e adiá-la para o verso seguinte, para um incerto “amanhã” – que como o figurado em “Sinistros Resíduos de um Samba” de Chico Buarque – “não será outro dia” (BRITO, 1975, s/p). A ausência de opção tangível recupera aquela idéia benjaminiana da catástrofe ou desastre em permanência. A mediação poética, se ilumina “setores distintos da sociedade” de viés, através da técnica da derrapagem irônica, também demarca seu uni-verso através da diferenciação do que se supõe semelhante (BRITO, 1997, p. 328). Ainda que Cacaso conceba o poeta como “homem-ponte” ou “vaso-comunicante”, insiste em isentá-lo da responsabilidade de “curar o mal social” (CACASO, 1997, p. 328). Como afirma, a missão primeira do poeta é escrever versos e, na esteira de Machado de Assis, revelar “as letras também precisam de anistia” (CACASO, 1997, p. 244). Nesse sentido, o xis do poema, no limite, denuncia o cerne do problema. E ainda alude a um outro X: àquele que os artistas de setenta procuravam – a todo custo – driblar através de artimanhas mil. Se os poemas não apontam soluções, pelo menos expõem a consciência do problema, chamando os leitores à responsabilidade da tarefa. Impossível? Resolver o poema pode até não ser problema, já a resolução do problema... dá poema.

ABSTRACT

This article proposes a reflection on *Beijo na Boca* (1975) by the Brazilian author Antônio Carlos de Brito, Cacaso, to unveil his introduction of a double binded poetry, always switching from speaking to silencing, from remembering to forgetting. Under an affectionate leitmotif, the aesthetic configuration of the ironic poet states a double impossibility between the lines of a “problem-poem” generating a paralyzed poetry which is able to solve the poem, but unable to solve (the heart’s?) problem.

Keywords: Antônio Carlos de Brito. Cacaso. *Beijo na Boca*. 1975. Brazilian poetry.

Notas explicativas

* Doutoranda pela Universidade Estadual de Campinas / Apoio: FAPESP.

** Professora da Universidade Estadual de Campinas.

1 O Movimento – jornal semanal editado em São Paulo – começou a circular, já censurado, em 1975. Sobreviveu até 1978, apesar da apreensão de três edições. Durante esse período, foram cortados “3.093 artigos, 3.162 ilustrações, correspondentes a 4 milhões e 500 mil palavras. Os prejuízos atingiram mais de 18 milhões de cruzeiros” (PEREIRA, 1979, p. 163).

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- AZEVEDO, Carlito. “Apresentação”. *Revista Inimigo Rumor - Especial Cacaso*, Rio de Janeiro, n.º 8, p.3-4, maio, 2000.
- BRITO, Antônio Carlos de. *Beijo na Boca*. Rio de Janeiro: Vida de Artista, 1975.
- _____. *Coleção Remate de Males 2 – Rebate de Pares*. Berta Waldman. Iumna Maria Simon. (Org.). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 1981.
- _____. *Mar de Mineiro*. Rio de Janeiro: [s.n.] 1982.
- _____. *Não Quero Prosa*. Vilma Arêas. (Org.). Campinas, SP: Editora UNICAMP, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *26 Poetas Hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- PEREIRA, Moacir. “Política e Censura”. In: SILVEIRA, Ênio (Dir.). *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p. 151-167.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.