EUTOMIA
Revista Online de Literatura e Lingüística
ISSN 1982-6850

Um dedo de prosa (e verso)

Lucius Provase -USP[1]

Resumo:

Neste artigo discuto as relações entre o Cacaso teórico e o Cacaso poeta, como parte de um esforço de compreensão das bases teóricas da poesia marginal. A escolha desse escritor em particular se deve à posição que ele ocupava como mentor e teórico, entre os demais poetas da mesma geração. Como ponto de fuga, tenho a intenção de iniciar um estudo sobre a poética de Cacaso.

Abstract:

In this work I will consider the relations between the theoric Cacaso and the poet Cacaso, as an effort to understand the theory behind the poetry generation known as poesia marginal. The choice of this particular writer is based on his position as a mentor and a theoritician among the other writers of the same generation. As my vanishing point there is my intent to start a study about Cacaso's poetics.

Keywords: poetics, Cacaso, poesia marginal

Palavras-chave: poética, Cacaso, poesia marginal

E COMO ANDA A POESIA? MARGINAL?

A poesia dos anos 70 tem suscitado estudos excelentes, que serviram para pôr a poesia marginal no mapa acadêmico. Rapidamente mostraram uma repetição de padrões e uma série de tensões. Os padrões seriam, por exemplo, uma poética centrada no cotidiano, ou, mais do que isso, centrada no "eu", que pagava tributo à poesia modernista (especialmente a Oswald de Andrade) por utilizar-se de poemas curtos recheados de ironia. Uma das tensões seria a contradição entre essa poética do "eu", seu desbunde, e a pesada época de censura em que viviam. Outras perguntas foram feitas, nem todas respondidas, e ao invés de fornecer respostas, eu proponho acrescentar perguntas, partindo de uma em especial: existe uma base teórica para os poetas marginais? Qual é essa base teórica? Em que ela pode nos ajudar a entender melhor o fazer poético da década de 70? Para melhor compreender as implicações dessas perguntas, irei debruçar-me sobre uma figura considerada chave para essa geração.

DE QUEM VOCÊS ESTÃO FALANDO?

Antônio Carlos de Brito pertence à geração da chamada poesia marginal. Seu trabalho como crítico foi tão importante quanto seu trabalho como poeta, tanto que o escritor em questão assumiu (ou lhe foi "assumida") a postura de mentor, como podemos verificar no depoimento de Charles, companheiro de geração, em entrevista concedida a Heloisa Buarque de Hollanda para o site Portal Literal:

> Hbh: Acho que Cacaso marcava uma posição claramente diferenciada também porque era antes de mais nada um aglutinador. Ele conseguia transitar quase naturalmente entre os muitos grupos daquele tempo, articulando projetos, coleções e até "explicando" para os poetas o que eles estavam fazendo.
> Cpc:Isso era muito engraçado. Cacaso era o nosso teórico. A gente ficava pasmo com o que ele dizia sobre a gente. Cacaso tinha o personagem do professor. Guilherme Mandaro foi o nosso primeiro professor, mas se suicidou cedo, logo no começo. Cacaso instigava a produção. Ele interpretava o que a gente escrevia, dava seriedade na coisa e isso fazia a gente não abandonar o barco.

Ao tomar a poética de Cacaso como um todo que engloba sua poesia e sua crítica[2], veremos como ela se relaciona com as questões antes levantadas.

QUEM CRITICA O VERSO ESPICHA (OU ENCURTA?)

Início da década de 70 a meados da década de 80. Esse é o período da produção (poética e crítica) de Cacaso. Seu primeiro ensaio publicado (para a revista Novos Estudos da Cebrap) data de 1972 e trata da peça *Gracias Señor* encenada e montada pelo Teatro Oficina. Interessam-me, sobretudo, alguns questionamentos que o crítico fazia não só à peça, mas à cultura brasileira:

> Falamos antes em crise e dissolução da cultura brasileira. Convém acrescentar que o significado dessa situação, que se manifesta nos fatos presentes, mas que não se esgota neles, tende a um desdobramento cujo alcance ainda não conhecemos: De onde vem a força de uma cultura? Quem é seu público e sua referência? Quem são seus aliados naturais? Se historicamente não há repetição nas respostas, isso é porque o estreitamento dos laços entre arte e política está assentando numa mudança social e de critérios. (Brito, 1997, p.280)

E conclui: É natural que se tenha, nesse momento, desconfiança pela arte, na qual se projeta o próprio impasse. A solução é ambígua: na impossibilidade de se fazer autocrítica (o que supõe pedagogia avançada), pune-se a si mesmo destruindo a arte na qual se reconhece, inconscientemente, os próprios valores". (Brito, 1997, p.280)

Cacaso pensava criticamente a ditadura e a resistência a ela, mas principalmente a cultura que era produzida em meio a esse período tumultuado. Esses questionamentos apresentados irão, com maior ou menor força, permear toda sua postura crítica. Postura coerente para alguém que se preocupava com o tipo de relação que a arte estabelece com o público e de que maneira se dá essa aproximação. Vejamos: Naquela aliança sadomasoquista, onde só quem adquire ingresso tem direito à agressão, cumpre-se um ritual que purifica recalques e obsessões, que busca reativar a sensibilidade e iniciativa individuais. A violência que flagela, pacifica; a vítima (que paga) é cúmplice da agressão.(Brito, 1997, p.269)

Em uma frase sutil, que poderia muito bem passar despercebida, o crítico ressalta em dois momentos a aquisição de ingresso como condição para participar do espetáculo, da experiência estética que é a apresentação no Teatro Oficina. Levando a frente o raciocínio, podemos dizer que, sem refletir sobre o fazer artístico (exercer a autocrítica) e, portanto, incapaz de enxergar os limites de sua obra (entre eles os limites da recepção), o artista está condenado a ser parte do sistema dominante que deveria ser combatido. Cacaso tem os olhos bem abertos para o alcance limitado das manifestações artísticas. Não tenho dúvida que a poesia também entrou nessa reflexão.

Para uma maior contextualização, confrontarei essas observações com um poema do livro *A palavra cerzida* de 1969:

O Pássaro Incubado

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

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

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

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

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

A forma, o tema e o vocabulário escolhidos (transitando entre o culto e o coloquial) são muito semelhantes aos utilizados por João Cabral de Mello Neto, sobretudo aquele da *Educação Pela Pedra*, lançado dois anos antes[3]. Nesse livro Cacaso (ainda assinando como Antônio Carlos de Brito) também dialoga com Drummond e Cecília Meireles. O livro se constitui, podemos dizer, em relação à tradição da poesia brasileira. Não é um tributo, pois, no poema acima, as quadras com rimas toantes, que em João Cabral provavelmente seriam escritas com versos em redondilhas maiores, são construídas em sua maioria com versos em oitavas. Essa alteração mostra um desvio em relação à tradição e talvez uma busca por respostas às questões que só foram formuladas anos depois, no artigo sobre o Teatro Oficina. Como a arte deve se relacionar com o público, com a política e com ela mesma? Esses são os questionamentos que irão atormentar o crítico e o poeta desde o início. Primeiro aparecendo na escolha dos poetas com os quais o jovem Antonio Carlos de Brito irá dialogar, pois são escritores que, de uma maneira ou de outra, trazem essas indagações para a própria poesia e depois, logo no artigo de estréia, questionam o próprio movimento Tropicalista. Aliás, a escolha desse tema como objeto de estudo parece-me ser mais um indício dessa busca, pois os tropicalistas trabalhavam essas relações de uma maneira totalmente inovadora e criativa. Por fim, o poema que abre o primeiro livro de poesias de Cacaso, pode ser lido como pensando os dilemas de um poeta, e, por que não, da arte.

Dois anos depois do artigo sobre o Teatro Oficina, as escolhas começam a delinear as respostas em um livro que, não ingenuamente, se chama *Grupo Escolar*. Dividido em quatro "lições" (os **extrumentos** técnicos, rachados e perdidos, dever de caça e a vida passa a limbo), o livro traz uma mudança radical na poética de Cacaso.

Cartilha

a

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

e

Não quero os sóis que praticam
as mil fotos do objeto, a noite sempre
nascendo da noite em revelação
Preciso
da palavra que me vista não
da memória do susto
mas véspera do trapezista.

i

A sede neste deserto
não me conduz ao mirante, ou antes:
olho selvagem.
A sede ultrapassa a sede onde
renasce o objeto, sua
resposta miragem.

o

Há seres insuspeitados no gênio
deste cavalo.
A lucidez desta pedra oculta cada
manhã
seu cadáver delicado, este mistério
que pulsa nos olhos da borboleta.

u

Quero meu poema apenas pedra:
ou seu fantasma emergindo
por onde dentros e foras.

> O roteiro da cartilha de"a" a "u" é marcado por "não querer o poema apenas pedra" e "querer o poema apenas pedra". Como observamos a partir do poema "Cartilha e", Cacaso define seu fazer poético não como a "memória do susto" – susto já vivido, - apreendido pela experiência e que se transforma em lembrança, mas como "véspera do trapezista. Entre a segurança oferecida pela pedra conhecida, dominada no talhe pelo poeta engenheiro-artesão e o fantasma da pedra, o desconhecido que assombra como a vertigem do trapezista que salta no abismo, Cacaso escolhe os dois (Soares, 2003, p.138)

A ponderação é a resposta, ao menos no momento. Ao invés de escolher entre o caminho trilhado pela tradição e um novo caminho ainda desconhecido, Cacaso quer os dois. Essa não-escolha será a marca do segundo livro de poemas de nosso autor[4].

O comentário sobre o lançamento do livro *O Banquete* de Mário de Andrade, em um artigo de 1978 para a revista "Encontro com a civilização brasileira", onde Cacaso aproveita para fazer uma reflexão sobre o que está sendo feito naquele momento em matéria de poesia, pode mostrar indícios de porque o poeta prefere, ao menos nesse livro que inaugura a sua "marginalidade", trilhar os dois caminhos. Já no começo de seu artigo há uma observação importante: "... é preciso ter presente um traço permanente e umbilical de nossa tradição cultural e literária: a sua propensão para o oficialismo, a literatura como apêndice da vida oficial. [5]" É nesse ensaio que aparece a idéia do direito de errar:

> Vê-se, por aí, que o problema do academismo não é propriamente acertar, mas acertar sempre, e para tal é levado a abolir não o erro, mas a sua simples possibilidade, e daí só pisar em terreno bem firme e já provado.E daí a rotina inevitável.
> O direito de errar, que tem como conseqüência direta a pesquisa e a inovação, não é a desculpabilidade ou justificativa para o erro, enquanto imperícia contingente deste ou daquele artista, mas é a recuperação da sua possibilidade como parte e condição mesma do fazer artístico. Também em arte – sobretudo na hora do Banquete- quem não arrisca não petisca. Daí não se segue que basta arriscar para dar certo, mas a chance de que isso venha a acontecer depende do salto no abismo dado pelo artista cada vez que volta a criar. A imperícia do artista pode ser fortuita, mas a possibilidade do erro é uma constância necessária e indescartável do seu trabalho, desde que tenha pretensões de continuar vivo e em dia com os tempos.

> O direito de errar que abre para o trato renovado da forma, é ainda um pressuposto da liberdade que o artista precisa ter para criar em desafogo, livre de constragimento e limitações exteriores. Nesse sentido é uma atitude de maioria artística, pois reivindica, no cultivo do risco permanente, no gosto pela aventura da pesquisam aquela gratuidade inicial que faz parte de sua definição. O direito de errar – que o modernismo sistematizou- abre para o engajamento da forma e também para a sua gratuidade, e nisso reside sua complexidade maior (Brito, 1997, p. 159-160)

O direito de errar é um conceito fundamental na obra de Cacaso, mesmo não aparecendo de forma direta em outros escritos críticos. Com ele o crítico mata dois coelhos com uma cajadada só: cria o cordão umbilical que liga a poesia marginal à poesia modernista e valoriza o desbunde da sua geração, como uma maneira de fugir ao academismo, apostando no direito de errar.

A partir desse ensejo comenta a geração de 45, a poesia concreta e a poesia engajada contrastando com a visão que Mário de Andrade apresenta em seu livro *O Banquete*:

> O que fiz aqui – em linhas gerais – foi apenas comentar as noções de pesquisa e participação, tais como ali aparecem, e contrastá-las com o desenvolvimento que tomaram na tradição posterior, na busca de uma perspectiva para o presente. Vimos que a vocação cognitiva e crítica deflagrada pelo modernismo, seu projeto de inovação participante, começou a desaparecer de nossa poesia com a reação beletrista de 45. Logo essa reação é levada a cabo pelo concretismo, onde a hipertrofia da forma perde a função de conhecimento, e paga tributo à nossa ideologia de desenvolvimentista e industrializante dos anos 50. Nossa poesia dita de esquerda, por sua vez, procura engajar a visão e o tema, entendidos como separados da renovação formal, que geralmente não chega a ser sequer cogitada. Essas direções que a poesia brasileira tomou, mas que não são as únicas, formam hoje um complexo institucional em nosso meio literário, perfeitamente integrado e estabelecido.(Brito, 1997, p.171)

Não há reflexões sobre o que se faz, não há mudanças na forma que acompanhem as mudanças temáticas, existem fórmulas que são aplicadas com certa constância e isso basta para fazer poesia. Abdica-se do direito de errar.

CUIDADO COM O QUE DIZEM POR AÍ

Devemos pensar sobre as afirmações de Cacaso. Primeiro essa filiação que ele busca com o modernismo não é inocente e, algumas vezes, é forçada, como dizem alguns companheiros de geração em depoimentos à revista Inimigo Rumor. Na visão de Eudoro Augusto "(...) Cacaso parece interessado em identificar e descartar as tendências ou movimentos que nos separam do Modernismo". Já Heloísa Buarque de Hollanda pensa que "sua leitura do modernismo ainda que não fosse isso exclusivamente, mostrava um certo viés estratégico". A admiração que Cacaso sentia pelos poetas do movimento modernista explica, em parte, a rejeição, muitas vezes cega e sem fundamento, aos outros movimentos poéticos e o fato de que ele nunca abandonou o diálogo com essa poesia, mesmo quando sua poética adquire outra dicção. Não pode ser ignorado que existe também uma aproximação, ainda que com o sinal trocado, com a poesia concreta: enquanto os irmãos Campos e Décio Pignatari trabalhavam a materialidade do poema, enfatizando e valorizando a forma, os marginais trabalhavam a materialidade da produção e distribuição de seus livros. Sem dúvida são maneiras bastante distintas, mas acho que próximas o suficiente para que tal comparação seja feita; afinal, os marginais podem ser acusados do mesmo "crime" que os concretos: a ingenuidade de que a radicalidade da materialidade da arte poderia fazer com que o artista escapasse ao controle do sistema, mas voltarei a esse tópico só mais à frente. Reitero que qualquer leitura de Cacaso sobre os movimentos que o separam dos modernos, deve ser abordada com muito cuidado. No entanto, ficamos com mais uma pergunta: porque então Cacaso busca se aproximar desse novo caminho poético que aparece na década de 70 e não se satisfaz com aquilo que a tradição já lhe havia dado?

MAIS VALE UM MIMEÓGRAFO NA MÃO...

No artigo que vimos acima não existe nenhuma menção à poesia marginal, mas em uma nota de rodapé, o crítico cita um artigo de José Guilherme Merquior para referências a outras manifestações poéticas. Lendo o artigo de Merquior vemos algumas passagens sobre a poesia marginal, mais especificamente sobre o grupo Frenesi: "... e do grupo hoje reunido na recém-lançada coleção Frenesi: Antônio Carlos de Brito (A Palavra Cerzida, 1967; Grupo Escolar, 1974), Francisco Alvim (Sol dos Cegos, 1968; Passatempo, 1974), Roberto Schwarz (Corações Veteranos, 1974) – adornianos no ensaio, mas brechtiano no verso- dos quais conviria aproximar Ângela Melim (O Vidro O Nome,1974). (Merquior, 1975,p.8)" Algumas considerações: os livros de Cacaso e de Chico Alvim lançados pela coleção Frenesi são apenas os de 1974; eu iria além da comparação de Merquior: marioandradianos no ensaio, mas oswaldianos no verso. Contudo, é ao analisar os três poetas que Merquior mostra qual a sua visão sobre essa poesia:

> Vale a pena mapear em Alvim o jogo das metáforas, sinédoques e metonímias – ao lado da transcrição da anedota cotidiana; vale a pena identificar o papel das figuras na figuração com que, por meio de oblíquas mas contundentes referências ao corpo e à sociedade, essa poesia crítica se constrói entre as cifras- denúncia da ambigüidade alegórica.
> A antiepifania, a descelebração, o humor corrosivo (mais ácido que o de Alvim) em língua mesclada informam o verso de Roberto Schwarz e do Antônio Carlos de Brito de Grupo Escolar. (Merquior, 1975, p.18)

Ainda uma consideração para fechar: "... e realmente é esta a poesia mais de perto, no Brasil de agora, do salto mortal e do verdadeiro engajamento estético-intelectual, eqüidistante tanto do ornamentalismo, sofisticado ou não, da maioria da lírica de celebração quanto do realejo 'participante[6]'." Em outro artigo de Cacaso, veremos que suas opiniões sobre a poesia marginal convergem com as de Merquior.

No artigo em questão, ele trata do livro de poemas *Creme de Lua* de Charles para o jornal Opinião e que data de 1975. São tecidas algumas considerações sobre a expressão "creme de lua", que é como certos poetas denominam a imagem da lua quando aparece filtrada e mesclada com nuvens e que carrega, para Cacaso, certo tom de deboche. O crítico discorre ainda sobre a própria imagem da lua após a corrida espacial e como ela não pode mais ser vista da mesma maneira que os poetas românticos a viam. Logo a seguir mostra-se uma simpatia por parte do crítico em relação a essa poesia: O livro Creme de Lua, a começar pelo título e pelo desenho da capa, participa deste tipo especial de romantismo que já não crê em si mesmo, que sabe que suas imagens estão desgastadas, que sua aura está em estado avançado de decomposição, e que uma nova atitude está sendo exigida.[7] (Brito, 1997, p.217)

Apenas nessa frase vê-se que, no livro, são preenchidos os requisitos que vimos Cacaso procurar (e criticar quando ausentes) no artigo sobre o Teatro Oficina e que vão ao encontro das características levantadas por José Guilherme: renovação formal, autocrítica e o afastamento da institucionalização. Estão delineadas as respostas para as perguntas que perseguem o poeta e o crítico. Citando Tristão de Athayde que "descreve o perfil geral de uma poesia nova que está surgindo por aí, em publicações semiclandestinas, e com atitudes de procedimentos estéticos que a aproximam bastante da tradição modernista de 22", Cacaso faz a relação dessa poesia com a geração de 22. Mais adiante em seu artigo, mostra como essa poesia pode adquirir um viés de resistência: "A poesia de Charles é crítica nesse sentido, no modo como, das formas mais variadas, não deixa nunca de nos revelar os efeitos a que a violência institucional submete a integridade e coerência da experiência individual." [8]

O artigo termina reconhecendo a força da poesia de Charles e de outras que estão aparecendo naquele momento. Não é preciso muito esforço para perceber como Cacaso encontra na poesia (e na poética) da geração de 70 ou pelo menos parte da poesia produzida por essa geração, as respostas para suas

questões. Como a arte lida com a política? A renovação formal, ainda que não como vanguarda, é a resposta. Como lidar com o público e com si mesma? O anti-academicismo e um tom de auto-deboche, ligados a uma poética do cotidiano, subjetiva, mas sem cair no lirismo romântico, é a escolha do crítico e do poeta Cacaso.

Vejamos como o poeta absorve essas questões no primeiro poema do livro *Beijo na Boca* de 1975:

> E com vocês a modernidade
>
> Meu verso é profundamente romântico.
> Choram cavaquinhos luares se derramam e vai
> Por aí a longa sombra de rumores e ciganos.
>
> Ai que saudade que tenho de meus negros verdes anos!

Uma análise de Clara Alvim situa bem a ambigüidade sobre a qual o livro, em especial este poema, se constrói:

> **Beijo na boca** se inaugura ao clarim do título-anúncio – E COM VOCÊS A MODERNIDADE-
>
> O poema assim batizado começa, ele também, anunciando: "meu verso é profundamente romântico.
>
> Podia ser brincadeira com o Romantismo, como o levaria a crer a paródia misturada de temas caros aos corações sentimentais, em espírito de samba-canção. Mas não é: a perturbação no último verso casimiriano – "Ai que saudades que tenho de meus negros verdes anos!" – desmente a leviandade dos versos intermediários e confirma o primeiro, localizando – ultra-romanticamente, satanicamente – o drama, onde tudo eram sonhos, onde tudo talvez fosse irônico distanciamento.
>
> Será o Romantismo caçoando da modernidade, ou vice-versa? A modernidade levando uma sova do Romantismo, que a subverte, e a modernidade é assim? Quem é que ri, o Romantismo ou a modernidade? Quem é que chora? O que se faz por último – se ri ou se chora?
>
> Na maioria dos poemas de **Beijo na Boca** , não há afirmação que se fixe como derradeira: dos títulos ao último verso, instaura-se um movimento de contínuo desmentir-se, e parece que a grande luta se trava entre o fazer e o não fazer poema, entre o destruir e o resistir, a destruição da sinceridade ou da seriedade – de conteúdo e de expressão.

> A autoria e o poema mesmo se fazem e se escondem no atiçar a luta não só de estilos, mas de paródias contra paródias. (Brito, 2000,p.59-60)

O trabalho com a ambigüidade e com a indefinição acaba por transformar-se em marca poética de Cacaso, o que está refletido na observação de Clara Alvim: a não-escolha é na verdade a luta entre "o fazer e o não-fazer poema". Essa criação no limite, entre poema e confissão, modernidade e romantismo, pedra e não-pedra, são conseqüências dos questionamentos que o crítico fazia a si mesmo e a seus contemporâneos. Mas nem só de ambigüidades vivem os poemas de Cacaso. Alguns elementos típicos da poesia marginal aparecem com bastante força neste livro.

Em primeiro lugar a oralidade, que é trabalhada a partir de seus procedimentos enunciativos, ou seja, o poeta traz um enunciado tipicamente oral (E com vocês...) e o insere junto a elementos da tradição poética, como o último verso que nos remete a Casimiro de Abreu. Neste sentido esse procedimento pouco difere daquele adotado por Oswald de Andrade em seus poemas pau-brasil ou até mesmo por Drummond em *Alguma Poesia.* A principal diferença no que concerne à oralidade é o trabalho com a função performativa dos enunciados. No caso, "E com vocês..." é usado em apresentações, nos lembra espetáculos (circenses, teatrais, musicais) e no poema (aliás, no **primeiro** poema), é usado como título. O poeta tenta retomar a função performativa do enunciado, usando-o no poema que abre o livro. Para ficar mais clara a diferença em relação aos procedimentos dos poetas modernistas, lembremos que esse livro, provavelmente em edição mimeografada, no mínimo em edição do autor, era distribuído pelo próprio poeta para os seus leitores, ressaltando a função performativa do enunciado. Essa mistura de situações enunciativas e funções performativas, da fala e da escrita, é a inovação dos poetas marginais na relação literatura e oralidade.

MAS ME CONTE O RESTO...

Um elemento extremamente importante, com o qual Cacaso começa a lidar de maneira mais intensa no livro *Beijo na Boca*, é materialidade do livro. Segundo Messeder:

> O fato de se estar material e institucionalmente fora do âmbito da produção e comercialização do sistema editorial dominante permite, simultaneamente, que se fuja às regras e valores deste mesmo universo. Deste modo, surge a possibilidade de um rompimento mais ou menos profundo e sistemático com as formas de produção estabelecidas por aquele mesmo universo, bem como as relações sociais que este processo pressupõe e engendra. É dada ao artista a possibilidade de assumir o processo de produção de seu produto (tanto num sentido simbólico quanto material) como um todo; fato que, por sua vez, pode ter repercussões fundamentais em vários setores – seja na representação a respeito do que é o artista, seja na representação a respeito do que é a produção artística e mesmo acerca do que é a relação com o público(...)(Pereira, 1981, p.56-57)

Modificar as formas de produção e distribuição não é apenas uma forma de fugir ao controle do sistema editorial, ou de tentar inserção no mercado controlado por esse sistema, mas, por conseqüência, é uma maneira de modificar as concepções de obra e de autor. Escapar ao controle do sistema por não ter vínculos com uma editora, parece-me uma utopia tão ingênua quanto à dos concretistas de criticar o capitalismo por um viés tecnicista. O fato dos poetas assumirem as diversas etapas da produção de seus escritos não significa que a indústria editorial não possa exercer nenhum controle sobre a criação desses poetas. Tomemos como exemplo as diversas discussões em jornais do período (sobretudo nos jornais *Opinião* e *Movimento*) sobre a poesia que estava sendo praticada naquele momento e os estudos de alguns professores universitários e seus alunos[9]. Essas são duas formas de legitimação integradas ao mercado editorial, o que significa dizer que a poesia marginal pode existir muito bem sem as editoras, mas para ser legitimada necessita de mecanismos que compõe o quadro do mercado editorial. Afastar-se do sistema editorial era tarefa quase impossível.

Contudo não se pode deixar de observar como os conceitos relacionados à literatura são lentamente modificados pelos poetas marginais. Acredito que os dois mais flagrantes sejam os conceitos de autor e o de obra. Ao vender o próprio livro de mão em mão, ao travar contato com seu público diretamente, o escritor vai desmistificando a "aura" que circunda a idéia de autor. O poeta-cordial, que se relaciona de maneira pessoal com seu público e que segue a lógica da pessoalidade para escolher quem serão os integrantes de determinada coleção, não pode ser visto da mesma maneira que os poetas modernistas, por exemplo, que se juntaram antes por convergências ideológicas.

O conceito de obra é outro que não pode ser visto da mesma maneira. Ao criar uma espécie de estética do desleixo, em contraposição ao esmero estético que os concretos tinham com suas obras, a poesia marginal vai modificando a maneira como o público entende o que é um livro e mesmo o que é arte. Inserindo desenhos e fotos junto aos poemas, vendendo livros com borrões e manchas (inevitáveis quando se trabalha com um mimeógrafo), muitas vezes grampeados, os poetas incorporam a experiência do "desbunde", a própria materialidade de seus escritos.

Não podemos nos esquecer do leitor. Se agora ele não necessita mais ir à livraria para ter acesso à poesia, posso dizer que ele também sofreu algumas mudanças. Além da questão do acesso, o público da poesia torna-se variado, o que não significa menos elitizado, modificando a maneira como se lêem os poemas e "transformando" em poesia o que chega ao público.

MAS JÁ VAI? ESTÁ TÃO CEDO...

No breve percurso deste artigo, espero que, mais do que ter provado o que quer que seja, tenha levantado questões que despertem o interesse pela poesia marginal como um todo e pela obra de Cacaso em específico. Além disso, acredito que tenha sido possível observar um pouco do processo de criação de Cacaso, confrontando sua crítica e sua poesia, mostrando quais são

as questões que permeiam sua obra, como elas aparecem e quais são algumas das respostas. Nesse sentido os escritos do crítico são essenciais para entendermos os escritos do poeta. Os dois juntos ajudam a entender toda uma geração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVIM, Franciso *Poesia Reunida* Sao Paulo : Duas Cidades, 1988

BRITO, Antônio Carlos de (Cacaso). *Lero-Lero.* São Paulo, Cosac & Naif, 2002.

BRITO, Antônio Carlos de (Cacaso). *Beijo na Boca.* São Paulo, 7letras, 2000.

BRITO, Antônio Carlos de(Cacaso). *Não quero prosa*. Campinas: Editora da Unicamp, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

BRITO, Antônio Carlos de (Cacaso). *Palavra Cerzida.* Rio de Janeiro, Ed. José Álvaro, 1967.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano,2001.

_____. *Impressões de Viagem: Cpc, vanguarda e desbunde 1960-1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PEREIRA, Carlos A. M. *Retrato de Época* Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. "Poesia ruim, sociedade pior". In: *Novos estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 12, p. 48-61, jun. 1985.

SCHWARZ, Roberto. "No país do elefante". In: *MAIS!*

SOARES, Débora Racy *Um frenesi na corda bamba: análise crítica da obra poética GRUPO ESCOLAR (1974) de Antônio Carlos de Brito* Mestrado: Unesp-FCLAR, 2003.

SÜSSEKIND, Flora *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos* Belo Horizonte: UFMG, 2000.

Notas:

[1] Autor: Lucius PROVASE, mestrando. Universidade de São Paulo (USP). lucius@uol.com.br
[2] Utilizarei sua produção poética e os artigos publicados no livro *Não quero prosa (1997)*
[3] Sobre a questão das influências e da intertextualidade em Cacaso ler o artigo de Oliveira, Ana M. D. *Dever de Caça: a poesia de Cacaso.* in Literatura e Sociedade número 8. Nankin, São Paulo, 2005.
[4] A dissertação de mestrado de Débora Racy Soares, sobre o livro *Grupo Escolar*, analisa com maior profundidade como essa dualidade aparece nos poemas do livro.
[5] Pág. 157
[6] Idem. Pág.18
[7] Pág. 217
[8] Pág. 221
[9] Heloísa Buarque de Hollanda e seu *26 poetas hoje* por exemplo, além de outros alunos e professores da Puc do Rio de Janeiro e da UFRJ.