

Cacaso, em 1979, logo antes da morte de Vinicius, teve a oportunidade de entrevistar o poeta carioca com o seu gravador de fita cassete. Ao longo do depoimento de uma hora e meia, gravado numa manhã em São Paulo, ao som nítido e recorrente do copo de uísque com gelo de Vinícius, este faria confissões sobre a sua carreira profissional — “Desmanchei toda a minha estrutura para descobrir um troço novo [a música popular]” —, entremeadas de relatos da vida íntima e da sua convivência com Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Na gravação, Vinícius de Moraes confirmaria ainda várias das opiniões e ressalvas de Cacaso em relação à poesia brasileira pós-modernista: os dois partilhariam comentários pejorativos sobre a conduta dos principais poetas da geração de 45 e também em relação ao trio concretista: “Oswald negaria a vanguarda toda se estivesse vivo, ele não tinha nada a ver com isso”, afirmaria o autor de *Cinco elegias*.

Ainda em São Paulo, em decorrência de suas obrigações enquanto estudante da FFLCH da USP, Cacaso também colheria um extenso depoimento de Antonio Candido. Duas fitas cassetes foram utilizadas e, diferentemente da entrevista com Vinícius de Moraes, todo o material da conversa foi transcrito e datilografado por Cacaso, conforme encontrado no arquivo do poeta no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira. A finalidade de Cacaso, apesar do tratamento cuidadoso, não era publicar a entrevista, mas usá-la enquanto bibliografia para seus textos sobre Mário de Andrade e para suas reflexões sobre o panorama poético. Com perguntas de enfoque semelhante as que foram feitas para Vinícius, Candido destacou a sua visão sobre as vanguardas literárias brasileiras (em tom completamente diverso do de Vinícius, é claro), afirmando-as como “espírito do nosso tempo”, pois representam “a insatisfação permanente com as formas transmitidas da cultura e o desejo de modificá-las rapidamente de uma maneira criativa” (CANDIDO in CACASO, s.d.). Perguntado por Cacaso sobre a “especialização ao procedimento técnico” das vanguardas atuais em relação ao espírito modernista, Candido responde:

É muito justo e eu diria parafraseando o que você [Cacaso] disse que os modernistas eram vanguardistas mais íntegros, eram vanguardistas que concebiam como vanguarda desde o trabalho de alteração do material de expressão, até o próprio comportamento cotidiano. [...] Então as vanguardas atuais são de fato vanguardas mais especializadas. Mas creio que isso está ligado à especialização do nosso tempo. Hoje, um poeta de vanguarda que trabalhe especificamente sobre seu material, está sem perceber se compondo com um político de vanguarda que está se mostrando inconformista com as esquerdas ortodoxas (CANDIDO in CACASO, s.d.)

Para Cacaso a noção de progresso, intrinsecamente ligada à poesia de vanguarda atual, de sua época, teria na realidade dois segmentos distintos: o “progresso artístico” e o “progresso técnico”. O primeiro seria pertinente à vanguarda estabelecida pelos modernistas, conforme a colocação de Candido, mais abrangente, confundido com a trajetória de Mário de Andrade: “alteração do material de expressão, até o próprio comportamento cotidiano”. O segundo segmento, o progresso técnico, mais especializado, seria relativo à vanguarda concreta (levando a reboque a poesia práxis e o poema processo), interessado, segundo Cacaso, nas idiossincrasias do “tecnológico-industrial-científico”. Para comparar as duas distinções, Antonio Carlos evoca o mundo do cinema:

Um trator está para o arado, como a *Guerra nas estrelas* está para Chaplin? A noção de “progresso” é a mesma nos campos da tecnologia e da arte? (CACASO, s.d.)

Em 1983, chegaria às mãos de Cacaso *Cuidado silêncios soltos*, coletânea poética de Mário Jorge. Nascido em Aracaju em 1946, o poeta morreu exatos dois meses depois de Torquato Neto em decorrência de um desastre de automóvel. Da mesma forma que Torquato, Mário Jorge foi para o sudeste (São Paulo) aos 20 anos, e, num circuito menor e diverso do poeta d’*Os últimos dias de paupéria*, longe dos holofotes, escreveu poemas, artigos e canções, e colaborou em shows, peças e filmes. Seu único livro de poesia publicado em vida foi *Revolução*, em 1968, em Aracaju. O que garantiu o ineditismo de Mário Jorge nos anos pós-tropicalistas, e seu ressurgimento somente 10 anos depois de sua morte, foi a sua prisão por “atividades subversivas”. Mesmo respondendo em liberdade, sua absolvição só ocorreria em 1972, tolhendo ao longo desses quatro anos, entremeados de internações psiquiátricas, as oportunidades de publicação de seus escritos e de seguir uma carreira artística. *Cuidado silêncios soltos*, portanto, é

uma organização póstuma de seus principais poemas éditos e inéditos, escritos ao longo dos seus 27 anos de vida. A intenção de Cacaso era de escrever um artigo jamais editado, cujas notas originais, escritas em onze folhas avulsas numeradas, aprofundam a questão da necessidade do progresso técnico no âmbito das vanguardas. Num trecho de entrevista incluído na primeira edição de *Cuidado silêncios soltos* e reproduzido nas anotações de Cacaso, o próprio Mário Jorge afirma:

Meu ponto de partida estético consiste na dimensão verbi-voco-visual dos poemas, com objetivo de conferir à linguagem literária no momento atual o vigor e a velocidade dos meios de comunicação de massa (JORGE in CACASO, s.d.)

De acordo com a interpretação de Cacaso, a atualização do meio expressivo pela poesia concreta verbi-voco-visual “não quer criticar nem conhecer”, mas sim inserir-se no “ritmo do tempo”, da velocidade industrial, utilizando-se dos processos instantâneos da comunicação moderna, com ênfase na manipulação visual e sonora da publicidade aliada à tecnologia. Antonio Carlos afirma que a semelhança de Mário Jorge com Torquato Neto não é apenas em relação a origem periférica e ao final trágico, mas também em relação ao posicionamento crítico em relação ao “ambiente provinciano em que nasceram”. Ambos são contra “o acanhamento mental, a falta de horizontes, o estreitamento moral (e estético), a falta de ventilação cultural e existencial, o academismo, o esquerdismo, a burrice”, e a favor “do cosmopolitismo, do universalismo, sobretudo do progresso industrial” (idem). A fuga social de um “ambiente atrasado e arcaico”, representado por Teresina e Aracaju, é a causa apontada por Cacaso pela ânsia dos poetas estarem em dia com a atualidade, a tecnologia, a modernização capitalista, técnicas novas em detrimento de novas relações sociais, que caracterizaria o “progresso artístico” modernista em torno do pensamento de Mário de Andrade. Engrossando o caldo, além de Mário Jorge e Torquato Neto, Cacaso inclui neste mesmo grupo de poetas — “vitais, sanguíneos, intensos, mas que se expressam numa linguagem pouco adequada à veiculação desse fluxo vital” — os nomes de Waly Salomão (nascido na periférica Jequié) e Paulo Leminski (nascido na

provinciana Curitiba), declaradamente pouco simpáticos à obra de Antonio Carlos³⁹.

Inquietação existencial e estética; ausência de ligação orgânica com a tradição modernista; nem acadêmicos nem engajados. Só lhe restavam o cosmopolitismo tipo concretismo, onde a simples adoção das técnicas industriais já significava rebeldia, inconformismo, crítica, etc. em relação às opções existentes: academismo (nem inquietação literária nem existencial) e engajamento (inquietação política e conformismo literário). (idem)

Assim como Silviano Santiago assinalou em “Os abutres”, seu artigo sobre Waly Salomão e Gramiro de Matos, Cacaso evoca o nome de Sousândrade como “o grande modelo” para estes poetas, que

sendo maranhense, nordestino, foi ultra-radical na pesquisa estética e poética: um interiorano, nordestino, que foi fundo na crítica aos padrões literários vigentes em seu meio. (idem)

A grande questão para Antonio Carlos em relação a Jorge, Torquato, Waly e Leminski é que a “inquietação, rebeldia, ânsia de originalidade pessoal” permaneceram no plano existencial e estético, e não foram transpostas para o plano político e ideológico, tão caro ao autor de *Grupo escolar* (e exemplar na obra de Mário de Andrade).

Cacaso estaria preocupado então em estabelecer quais nomes da atualidade restituíam organicamente o elo com a tradição modernista, perdido em 1945 primeiro com individualidade autônoma e o beletismo e, em seguida, de acordo com o poeta, com a formação de alinhamentos, escolas e sistemas estéticos e ideológicos para suprir a falta de talento individual. O papel do poeta, para Cacaso, é de agente atualizador, tanto da experiência, quanto da expressão. O pensamento de Antonio Carlos chegaria então à seguinte equação:

³⁹ Importante frisar que o próprio Cacaso, apesar de ter se mudado para o Rio de Janeiro ainda com 11 anos para o Rio de Janeiro, é também original de uma pequena cidade interiorana: Uberaba, Minas Gerais. Em um par de folhas pautadas, arrancadas de um caderno e presentes no arquivo do poeta, há um texto, sem referência de data, sobre as primeiras impressões que a cidade de São Paulo deixou no jovem Antonio Carlos em sua primeira visita: “Pra quem mora no interior, a cidade grande ainda que muito abstratamente era um sonho.[...] São Paulo vivia durante o dia, vivia durante a noite, e os cinemas funcionavam a qualquer hora. Em parte era a cidade que imaginei”. (CACASO, s.d.)

O vivido pela pessoa; a particularização e identificação desse vivido, primeiramente do ponto de vista pessoal, lírico. Em seguida a identificação social desse lírico. Pela ordem: identificação pessoal; identificação social (nacional). E o ingrediente decisivo: o talento, a força criativa pessoal (a envergadura artística). Só o talento consegue aprofundar a questão da identidade (individual e social), sem cair nos estereótipos, sem apelar aos lugares-comuns, às formulas estratificadas (CACASO, s.d.)

A grande função da poesia marginal, para o Cacaso dos anos 80, foi recobrar da poesia estratificada a experiência e a identidade pessoal (e também nacional). Em versões diferentes de um texto inédito já supracitado, “Cinco poetas e uma tradição”, Cacaso nomeia seus contemporâneos “inovadores, atualizadores, que realizam um processo que é capital na poesia brasileira: a identificação pela via interior. Poetas que inspiram liberdade, força, e beleza, encarnando hoje o ideal de maioridade e independência que foi sistematizado e proposto pela linha vida do nosso modernismo” (CACASO, s.d.). A diferença da listagem da primeira para a segunda versão do texto (datadas também de 1982, teriam sido escritas respectivamente antes e depois da mesa promovida pela revista *Isto é?*) é sintomática. No primeiro texto os nomes sugeridos são: Waly Salomão, Paulo Leminski e Chico Alvim, batidos à máquina, e Ana Cristina Cesar, Orides Fontela, Chacal e o próprio Cacaso, manuscritos entre as linhas do texto. Na segunda versão permaneceriam apenas os nomes de Alvim, Ana Cristina, Orides, Chacal e Cacaso,

Profundamente diferentes entre si, enquanto pessoas e enquanto artistas, eles guardam em comum o gosto pelas provas de fogo, pelo risco, pelas soluções pessoais que afirmam em seu trabalho. (CACASO, 1982)

Paulo Leminski e Waly Salomão não mais partilhariam destas características...

Chacal já teria destaque em ensaios e artigos anteriores da obra de Cacaso. Já Orides Fontela e Francisco Alvim seriam resenhados pelo poeta em 1983, mesmo ano das notas de Antonio Carlos sobre Mário Jorge, e mesmo ano da morte de Ana Cristina Cesar. De acordo com os diários do poeta, o primeiro esboço do texto sobre a obra de Chico Alvim foi finalizado ainda em março, sob o título provisório de “O fio da meada”, embora publicado postumamente apenas, em outubro de 1988, pela revista *Novos estudos CEBRAP*.

Cacaso utiliza-se de um comentário de Mário de Andrade sobre a poesia de Manuel Bandeira para situar uma das características mais presentes de Chico Alvim, “o fenômeno do poeta-desentranhador”, ou como sugere o título final do ensaio, “O poeta dos outros”, aquele “capaz de surpreender o poema no local e na hora em que ocorra” (CACASO, 1997: 313). O exemplo tirado da crítica de Mário vem da crônica de Manuel Bandeira, “Poema desentranhado”, reunida em *Flauta de papel*. Davi Arrigucci Jr., no seu estudo *Humildade, paixão e morte — a poesia de Manuel Bandeira* (livro publicado em 1990 e dedicado à memória de Cacaso), refere-se ao processo de desentranhamento da poesia de Bandeira a partir das afirmações do poeta de *Libertinagem* em sua crônica, e chama de “objetivação do lirismo” a entrega do sujeito poético ao outro, concordando com a teoria de Cacaso sobre a obra de Chico Alvim.

Como diria Bandeira numa crônica [...] [o poeta é] “um sujeito que sabe desentranhar a poesia que há escondida nas coisas, nas palavras, nos gritos, nos sonhos”. Ou ainda, mais genericamente: “A poesia que há em tudo, porque a poesia é o éter em que tudo mergulha, e que tudo penetra”. Como “abstrator de quinta-essências líricas”, o poeta devia estar sempre “atento a essa poesia disfarçada e errante” que pode haver em tudo e que, por isso, exigia dele uma atitude constante de “apaixonada escuta” para dar com os “raros momentos” em que pudesse desentranhá-la do mundo. Desse modo, já não é o ser exclusivamente voltado para si mesmo, na busca da expressão da pura subjetividade, mas antes um sujeito que se entrega ao outro, num movimento de abertura para o mundo, de que deriva uma espécie de *objetivação do lirismo*. (ARRIGUCCI JR., 2009: 92)

Cacaso chama a atenção para o fato de que esta simulação foi língua franca entre os autores marginais da década anterior, a mesma característica que conferia a eles a ideia de que havia um “poemão” anônimo, tendo o autor como grupo, como “conjunto móvel”. O principal suporte para esta “ausência de autoria” era o poema curto. A diferença do poema curto geral para o poema curto de Chico Alvim reside no fato de o primeiro depender “mais de um uma socialização da experiência poética do que de um empenho individual e direcionado” (idem: 325). No caso de Alvim, segundo Cacaso, “nada melhor do que um baile de máscaras, para o mascarado, se quiser, aparecer com sua própria cara”, ou seja, nos poemas curtos de Chico quanto maior a propensão para se desindividualizar, mais forte aparece a sua marca pessoal. Por fim, Antonio Carlos concorda com o artigo “Sobre o verso de Francisco Alvim” de José Guilherme Merquior quando este afirma que o autor de *Sol dos cegos* “lança-se a novos territórios de forma e de

experiência” na “perspectiva de reabertura do processo lírico” — promovida pela sua obra restauradora da “tradição modernista, interrompida e esvaziada a partir de 45, com sucessivas reações antimodernistas” (MERQUIOR, 1997: 217). Francisco Alvim seria o poeta predileto de Antonio Carlos, o que melhor serviria na prática aos seus propósitos críticos pós-década de 70:

Alvim é um valor individual, independente, alheio a credos e programas. Um poeta que escreve e publica livros. Não tem doutrina estética, não tem justificativa ideológica ou política, não faz carreira acadêmica. É um poeta na tradição forte do modernismo brasileiro, de valorização de atitude. Nesse caso, sobrevive quem tem força, o talento é convocado. A tradição modernista é prova de fogo para a realização do talento; é o fim da fraude poética que se insinua através de justificativas ideológicas ou doutrinárias (idem: 326)

Se Chico Alvim é “a realização plena do talento individual”, molde primordial da “desindividualização” do poema na geração marginal, a poesia de Chacal representa a plenitude da liberdade, visceralmente alérgica à “poesia missionária de esquerda” e aos sufocantes “grupos de vanguarda” (idem: 43), “livre de constrangimentos e limitações exteriores” (idem, 160), conforme o “direito de errar” mariodeandradino.

A entrada de Orides Fontela entrar para este seleto grupo de cinco poetas, como escreveu o próprio Cacaso na sua pequena resenha sobre a autora, “é um caso raro e notável”. Se a marca do talento pessoal de Chico Alvim está em mascarar a autoria de sua poesia, em Orides é a “impessoalidade” que “serviu de matéria para algo tão pessoal e próprio” (idem: 250). Impessoalidade operada na economia do verso: “rarefeita e obsessiva”. Antonio Carlos, da mesma forma que foi buscar em Mário Jorge dados biográficos para justificar sociologicamente o *modus operandi* de sua obra, ressalta, contidamente, o *background* de Fontela: “Não custa lembrar que a poeta é filha de dona de casa com operário. A experiência é vista do ponto da escassez de recursos, de assuntos, de soluções. Orides faz uma poesia magra, bastando-se com o mínimo” (idem). Menos preocupado com as relações orgânicas da poeta em relação ao modernismo e mais de acordo com a sua máxima, supracitada, de que “só o talento consegue aprofundar a questão da identidade (individual e social), sem cair nos estereótipos”, Cacaso parece desarmado ao analisar ao seu modo a estética de Orides, vinculada, de acordo com o prefácio de Antonio Candido para o livro em

questão, *Alba*, “a tradição pós-simbolista da ‘poesia pura’, e seu arranjo pessoal, construtivo, ao gosto das vanguardas formalistas contemporâneas” (idem: 251). A saída do poeta é afirmar que “não é fácil ter como assunto uma forma que tem como assunto a rarefação do assunto”, fazendo uma pequena ressalva ao final: “a redundância temática e obsessiva acaba levando a uma redundância da forma” (idem).

Em Ana Cristina, conforme a resenha de Cacaso sobre a Coleção Capricho, a pessoalidade reside no despiste da mesma: “quando o leitor pensa que vai entrar na intimidade de alguém, eis que descobre que ali praticamente nada é revelado” (idem: 88). Somados a esta primordial característica do texto de Ana, Antonio Carlos enumera, mui resumidamente, os outros dados importantes da “construção intelectual” da poeta:

O intelectualismo é filtrado por um moralismo ascético e contido; tudo isso filtrado por um erotismo sádico, sem falar no fino humor de aranha que não deixa sinais e passa leve sobre tudo (idem).

No dia 29 de outubro de 1983 Ana Cristina Cesar se jogaria para a morte. Na mesma época Antonio Carlos estava com Rosa Emília, recém-casados, em São Paulo, na tentativa de vender a parte herdada da fazenda de seu pai. O fato chocou profundamente Cacaso que, assim que soube da notícia, via *Folha de S. Paulo*, dois dias depois, escreveu numerosas páginas em sua caderneta que serviu de diário durante a viagem. Além de apontamentos sobre a personalidade de Ana C. e de sua relação pessoal com ela, Cacaso revelou, distante do formato ensaístico, suas impressões sobre a obra poética de Ana. A epistolografia ficcional desenvolvida em *Correspondência incompleta*, de acordo com as notas da caderneta do poeta, foi o modo “mais desembaraçado de sua vocação literária”. Cacaso confessa, também, que *a priori* “não tinha muita simpatia” pelo restante da obra:

Quando saiu a “Coleção Capricho”, há poucos anos atrás, onde tinha um livro dela, eu escrevi uma longa matéria para a revista *Veja*. Parte dessa matéria foi publicada, mas o essencial sobre Ana não saiu. Eu mesmo não tinha muita simpatia pelo que ela escrevia. Foi o Chico Alvim que chamou a atenção para o valor do seu texto. Reli, e concordei. Havia uma frieza cerebral, que depois acabei interpretando de outra maneira. Ana Cristina escrevia nas entrelinhas. Dizia mais pelo que deixava de dizer do que pelo que efetivamente dizia. Me enjoava também a sua falta de enraizamento na matéria brasileira. Parecia uma escritora sem pátria, etérea, muito

construída. Depois compreendi melhor sua atitude, seu universo de preocupações, sua consistência. Quando eu chegar no Rio, vou reler e colar aqui neste caderno as palavras que então escrevi. Em novembro passado Ana publicou *A teus pés*, e fez muito sucesso. Com justiça. Sua criação era muito especial dentro da produção recente, era uma espécie de escritora inglesa no Brasil. Ironia fina, transparente, com um erotismo sutil. Um erotismo do mundo mental, algo semelhante ao processo de Machado de Assis. (CACASO, 1983)

A opinião de Cacaso anterior à intervenção de Chico Alvim ressoa no depoimento dado por Ana Cristina, ainda na década de 1970, ao *Retrato de época* de Carlos Alberto Messeder Pereira. Se nas anotações de Antonio Carlos o formato epistolar de Ana é o “mais desembaraçado”, isto é, de mais fácil acesso, a mesma observação foi feita em relação aos textos em formato de diários da autora:

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

Se há identificação de Cacaso em relação à poesia de Chico Alvim — refletida na amizade entre os dois poetas — há também identificação (amistosa e) estética entre Chico e Ana Cristina, conforme observa Flora Sússekind:

Lembre-se, nesse sentido, um texto como o que, em *Inéditos e dispersos*, se inicia com um “Ligo a rádio MEC” e, depois de referências a Safo, à atriz Dina Sfat num programa de TV, termina com uma citação de Lewis Carroll. A heterogeneidade dos elementos citados e o uso de uma citação-síntese final parecendo mesmo adestrados em parte pela leitura e tradução do bric-à-brac [...] típico de [Marianne] Moore. Se a colagem de vozes, a variação de tom, parecem treinadas, olhos nos olhos, também, da produção poética de um poeta da geração anterior à de Ana, Francisco Alvim [...], sua intensificação e singularização se definem em meio [...] a um exílio voluntário, atento, noutras linguagens. (SÜSSEKIND, 2007: 24-25)

Mesmo que desenraizada e não estimulada pelo nacionalismo de ascendência modernista ou pelo desentranhamento do poema no cotidiano, aspectos tão caros ao projeto poético estipulado por Cacaso, Ana possui as mesmas características do esvaziamento subjetivo de Francisco Alvim, tornando essa subjetividade imprecisa ao mesmo tempo que é marca da individualidade da poeta. Num emaranhado de notas sobre a poesia, provavelmente contemporâneas

aos apontamentos sobre Chico e Ana C., Cacaso apresenta o termo *integridade* poética enquanto realização plena do talento individual, pertinente aos eleitos de seu pequeno grupo. O poeta afirma que “a única maneira convincente de falar da universalidade, da generalidade, hoje, é pela via da valorização da individualidade, Pela defesa da *integridade* imediata de cada um, independente de origem”.

O poeta de agora é aquele que se desidentifica sucessivamente de si mesmo, não assumindo o artificialismo da personalidade inteiriça e uniforme. É necessário apelar aos desvãos da experiência direta, à fragmentação da consciência, e neste caso a ideia de integridade passa a depender de referências novas. Integridade não pode ser só aparência, ainda que toda integridade [seja] aparente. (idem)

Como exemplo de poetas de “integridade artificial” Cacaso cita Ruy Espinheira Filho e Carlos Nejar, engessados e egressos da poesia engajada, bem como faz uma contraposição entre os concretistas e Alvim: aqueles usando o vazio da subjetividade “à serviço da auto-propaganda” e este, “à serviço do conhecimento e do auto-conhecimento” (idem).