

No início de 1977, Antonio Carlos ingressaria na pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, na área de Teoria Literária e Literatura Comparada. Sob orientação da professora Walnice Nogueira Galvão, respaldado pela bolsa de estudo da FAPESP, o poeta, nos dois anos seguintes, revezaria de endereço entre Copacabana e a capital paulista, onde estaria longe das divergências ideológicas em relação aos seus ex-pares do Departamento de Letras e Artes da PUC-Rio. Embora matriculado no mestrado, dada a envergadura de seu projeto — uma reavaliação crítica da poesia dos anos 70 — Cacaso pretendia ir direto ao doutoramento e apresentar uma tese ao final do curso, o que acabou não acontecendo.

Nestes últimos anos, eu fiquei em São Paulo, fiz alguns estudos, e agora ia preparar uma tese que não vou fazer mais, porque perdeu todo o sentido para mim. Apresentar uma tese para a universidade, para mim, visava à qualificação profissional — queria ser doutor para trabalhar menos e ganhar mais. Essa ideia caducou... (CACASO, 1981: 07)

Segundo Walnice Galvão, Cacaso recebeu sua bolsa de estudos durante dois anos. Mas em 1979 o poeta não entregou o relatório final à FAPESP, o que ocasionou na quebra de contrato com a instituição, fazendo com que Antonio Carlos se desligasse definitivamente da carreira acadêmica. Ao mesmo tempo, a segunda metade da década de 70 representou a consolidação de Cacaso enquanto letrista de música popular brasileira. Em 1976 Milton Nascimento regravou no LP *Geraes* a primeira canção de Cacaso, “Carro de boi”. Em seguida, no disco *Limite das águas*, de Edu Lobo, despontam três parcerias do compositor com o poeta. No LP seguinte de Edu, a dupla ganharia notoriedade nacional com “Lero lero”, apresentada inclusive no programa *Fantástico* da TV Globo, em 1979, com direito a uma pequena introdução por parte do locutor, conforme pode ser ouvida no vídeo da canção publicado no YouTube: “e é do brasileiro que passa por cima dos complexos e dá um sempre um jeito de espantar o azar que Edu Lobo fala nesta música que está fazendo o maior sucesso”. A aproximação de Cacaso com o núcleo musical que girava em torno dos músicos egressos dos álbuns *Clube da*

esquina 1 e 2, e também do conjunto vocal “Boca livre”, fez com que a quantidade de parceiros musicais e intérpretes de suas canções crescesse vertiginosamente em pouco tempo. Entre eles: Elis Regina, Nana Caymmi, Joyce, David Tygel, Lourenço Baeta, Zé Renato, João Donato, Francis Hime, e os dois parceiros que se tornaram os mais frequentes na trajetória fonográfica de Cacaso (ao lado de Edu Lobo): Novelli e Nelson Ângelo.

No dia 7 de março de 1979, o poeta escreveria num ainda bissexto diário, cuja única entrada até então datava do início de 1978 (mas que posteriormente cobriria até o final do ano de 1986), que Miúcha, irmã de Chico Buarque, havia ligado para “comunicar um recado: que o Tom Jobim queria fazer parceria”. Munido de seu microfone e gravador — que registrou as mais de 70 horas de conversas e composições armazenadas em fitas cassetes no arquivo de Cacaso — o poeta iria, ao longo do mês, repetidas vezes à casa de Tom Jobim para juntos escreverem a mais extensa letra de música da carreira de ambos: “Dinheiro em penca”. Presente no disco *Miúcha & Tom Jobim*²⁹, lançado ainda no mesmo ano, a gravação de quase 10 minutos conta com as vozes do compositor de “Garota de Ipanema”, Miúcha e Chico Buarque, além da participação do contrabaixista norte-americano Ron Carter e dos arranjos de Claus Ogerman (talvez os últimos do maestro nascido na Polônia: em seguida ele se retiraria do mercado da música popular para dedicar-se exclusivamente à música erudita).

Essa passagem para a área da música, que é, digamos, a fase mais agora, também deu muito certo, porque me possibilitou a profissionalização que para o poeta que faz livro é um negócio quase impensável. Sobretudo para poetas novos como é o caso da grande maioria dos que estão por aí. Essa entrada na música popular fez que eu me desligasse da universidade, à qual eu estava ligado, como professor. (idem)

Já que a tese de doutorado jamais foi concluída, suas ideias foram desmontadas e publicadas em diversos textos de jornais e revistas entre o final da década de 70 e o início da década de 80. Cacaso — retomando — buscava uma nova moldura para a poesia de sua geração, que transformou a outrora “queda proposital de qualidade” em um, conforme supracitado, próprio estereótipo de poesia marginal, cujo transbordamento feito de uma “multidão de novos poetas”

²⁹ O disco ainda teria “Nó cego”, parceria entre Cacaso e Toquinho.

de baixo nível qualitativo surgiu depois de “um ciclo de contenções sucessivas” originado em 1945, e repisado com as sucessivas vanguardas:

a partir de 45 a tradição modernista perde seu caráter orgânico, e, salvo um caso ou outro, praticamente desaparece o ideal de poeta como afirmação de individualidade [conforme a lição modernista]. O tempo será de alinhamentos, apriorismos, retóricas. E é justamente este ciclo de contenções sucessivas que parece ter sido rompido da última década para cá, causando um transbordamento de efeitos materiais variados. (CACASO, 1997: 91)

Antes de ingressar na USP, Cacaso, ao lado de Heloísa Buarque de Hollanda, Ana Cristina Cesar e Sônia Palhares, iniciariam, em 1976, um grupo de estudo, no apartamento na Avenida Atlântica, voltado para a obra até então publicada do professor Antonio Candido³⁰. O que só veio reforçar a necessidade de uma estrutura de ensino que sustentasse a reavaliação da poesia setentista pelo viés sociológico idealizada por Antonio Carlos. Após a querela estruturalista ocorrida no Departamento de Letras e Artes da PUC-Rio, que obrigaria o poeta/crítico a reforçar suas convicções (cuja formação, conforme verificada ao longo de todo o texto, se deve ao trinômio José Guilherme Merquior, mesmo distante, entusiasta do pensamento da USP, Antonio Candido e Roberto Schwarz), sua pesquisa seria melhor recebida na crescente “hegemonia da pedagogia uspiana [...] através da reprodução ou clonagem da produção discursiva emanada da voz do Mestre [Antonio Candido] operada pelos novos mestres, seus discípulos” (idem: 50), com quem o poeta se identificava.

Cacaso, entre as anotações da obra de Antonio Candido, ainda no Rio de Janeiro, buscou na *Formação da literatura brasileira* paralelos que apresentassem sintomas e também soluções que pudessem ser aplicados ao imbróglia literário de sua época. Não por acaso, o trecho acima é bem similar ao momento assinalado por Candido no capítulo VI do livro, “Formação da rotina”, acerca do período literário brasileiro pós-arcadismo, que segundo o professor, não seria um “pré-romantismo, mas sobretudo um fim de arcadismo”:

Para o crítico e o historiador tais fases apresentam bastante interesse, pois o **estabelecimento da rotina importa em sugestiva dubiedade: a acentuação de**

30 Em carta para Clara Alvim datada de 5 de abril de 1976, Ana Cristina escreveria: “Já deves saber (ou não?) que estamos estudando Antonio Candido – eu, Sônia (acho que viu uma vez no Casa Grande, naquele debate dos neo-realistas russos), Cacaso e Helô[...]. Fechando os parênteses – o estudo começa a funcionar; suspendemos os excessos de barato. (CESAR, 1999: 16)

características anteriores mistura-se a débeis sinais de mudança futura. De fato, a hipertrofia significa por vezes um deslocamento do eixo que já é transformação, fazendo paradoxalmente com que a rotina deforme até provocar a emergência de traços diferentes (CANDIDO, 2007: 201).

Sintomaticamente o trecho seguinte do texto de Candido é reproduzido no ensaio “Atualidade de Mário de Andrade”, como “imagem sugestiva para o presente” (CACASO, 1997: 154):

Cada período literário é ao mesmo tempo um jardim e um cemitério, onde vêm coexistir os produtos exuberantes da seiva renovada, as plantas enfezadas que não querem morrer, a ossaria petrificada de gerações perdidas (CANDIDO, 2007: 201).

Transpondo este período de hiato literário do século XVIII para a década de 1970, sob a ótica de Cacaso, a experiência é similar: a “hipertrofia” causada pela “rotina” dos métodos de produção de poesia marginal em andamento convive com a “ossaria petrificada” dos poetas de 45, das escolas formalistas da vanguarda e da poesia esquerdista engajada. Nas suas anotações acerca do capítulo de Candido, Antonio Carlos afirma:

Para quebrar a rotina é de fato precisa a irrupção duma corrente nova, inspirada noutras fontes (como foi o caso do nosso romantismo), ou a presença de alguns talentos inovadores (geralmente é preciso ambas as coisas). (CACASO, 1976)

O artigo sobre a poesia de Chacal, “Tudo da minha terra”, bem como o destaque dado a Ana Cristina Cesar, Carlos Saldanha e Afonso Henriques Neto na resenha sobre a Coleção Capricho, a fim de separá-los da “rotina” marginal, representam as primeiras intenções de Cacaso em enaltecer “a presença de alguns talentos inovadores” de sua própria geração.

Em outro momento, ao conseguir um exemplar da *Revista Arquivo Municipal*, publicada pelo Departamento de Cultura da cidade de São Paulo em fevereiro de 1946, na qual foi editado o pequeno e emblemático artigo de cinco folhas escrito pelo ainda jovem Antonio Candido sobre a magna importância da obra de Mário de Andrade na literatura brasileira, Cacaso parece se imbuir da “profecia” lançada pelo crítico, assinalada por Marcos Antonio de Moraes:

Ao iniciar sua análise, Candido desenha um paralelo entre o homenageado e o criador de *Dom Casmurro*, assegurando que “para encontrarmos, na literatura

brasileira, um morto da importância de Mário de Andrade, é preciso remontar ao ano de 1908, à morte de Machado de Assis”. Lança o prognóstico, sua “impressão”, de que Mário seria um dos autores mais “estudados, comentados e debatidos”, calculando ainda que, assim como Machado de Assis, só em “trinta ou quarenta anos” ele teria o “perfil” traçado “de maneira mais ou menos satisfatória” pela “posteridade”, tanto sua perspectiva de compreensão se mostrava multifária. (MORAES, 2007: 38)

No arquivo do poeta surgem neste período meia dúzia de cadernos em espiral dedicados exclusivamente à obra de Mário de Andrade e Machado de Assis³¹. Um em particular leva no título o nome dos dois escritores, embora, no miolo, apenas anotações sobre as crônicas machadianas foram redigidas: o estudo comparado entre o autor de *Esauí e Jacó* e o autor de *Pauliceia desvairada* não chegou a ser empreendido por Cacaso. O arauto do modernismo é quem ganha uma profunda reflexão, em quatro dos seis cadernos, e especial capricho com o meticuloso “sistema de fichamento” cacasiano que, segundo Roberto Schwarz, “chegava a ser desconcertante” (SCHWARZ in CACASO, 1997: 307): letras de tamanhos variados escritas à caneta e destacadas com lápis cera, recuos de página especiais para citações dos livros estudados para diferenciar dos comentários escritos por Cacaso, faziam parte do método de estudo do poeta antes que o texto sobre as tais obras fosse de fato escrito. A primeira redação para o futuro artigo “Atualidade de Mário de Andrade”, por exemplo, foi feita em outro caderno que não o de fichamentos, com espaçamento entre as linhas para possíveis inserções de comentários antes de ser reescrito na máquina de escrever para, finalmente, ser encaminhado para a publicação.

Já em São Paulo, a proximidade com o pensamento e com o espólio de Mário de Andrade, presentes não só na figura e na obra de Antonio Candido (que não custa lembrar, é também contraparente do modernista), mas também em seus orientandos da USP, grandes amigos e professores de Cacaso (como Davi Arrigucci Jr., Vera Chalmers, José Miguel Wisnik e Telê Porto Ancona Lopez), leva o poeta a buscar na trajetória intelectual e na “vocação cognitiva” do polígrafo modernista respostas complementares aos escritos de Candido, para o

31 Ainda no livro de Moraes, Orgulho de jamais aconselhar, o autor assinala que “Mário, contudo, nos artigos de 1939, soube capitalizar na figuração machadiana aquilo que lhe podia servir no desenvolvimento de seu projeto artístico e intelectual. O olhar do crítico manipula a persona machadiana, atribuindo-lhe valores “interessados”, como já o fizera com Chopin” (MORAES, 2007: 41). Machado, segundo Marcos Antonio, também “vem à tona, como estandarte de batalha” na troca de cartas entre Mário e Bandeira.

“frêmito poético” que “percorre o país”, aplicando suas “lições modernistas” à “atualidade”.

O primeiro texto de Cacaso dedicado a Mário foi o supracitado “Atualidade de Mário de Andrade” (publicado em agosto de 1978 na revista *Encontro com a Civilização Brasileira*) no qual é comemorado “o aparecimento” do livro *O banquete*, que, de acordo com Antonio Carlos, veio lançar luz sobre o acúmulo de estilos literários em voga. A atualidade de Mário de Andrade, com o ressurgimento das páginas d’*O banquete* (originalmente publicadas na seção “Mundo musical” do jornal *Folha da manhã* entre 1944 e 1945), está na necessidade de intervir, “fazer política”, “interpretar e hierarquizar” o contexto poético do final dos anos 70, da mesma forma com que Mário, e sua personalidade literária em frequente “diálogo interior consigo mesmo” (SOUZA, 2009: 46), por meio de seus escritos encarnava na sua própria vivência as querelas do modernismo. Enquanto no texto seguinte sobre o autor de *Pauliceia desvairada*, “A alegria da casa”, Cacaso resalta estas convergências da trajetória pessoal do autor de *Macunaíma* com a trajetória do modernismo brasileiro — “em Mário de Andrade, e tal como a crítica já registrou, a procura de sua própria identidade e de sua língua pessoal, capaz de exprimir sua verdade subjetiva singular, passa pelo problema mais íntimo da procura e descoberta da identidade nacional” (idem: 182) —, neste, Antonio Carlos chama atenção especialmente para as páginas 75 e 76 da primeira edição d’*O banquete* — “[livro que é a] síntese madura e consequente do espírito modernista, [e] ainda uma arma, um instrumento vivo de combate para os dias que correm” (idem: 155) — em que a personagem Siomara Pongo assinala o “direito de errar”.

A maior conquista do modernismo brasileiro foi sistematizar no Brasil, como princípio mesmo de arte, o direito de errar. Quando a gente estuda a psicologia de trabalho dos artistas brasileiros anteriores ao 1920 de São Paulo, percebe nítido que a preocupação deles foi sempre fazer não propriamente o já feito, o já tentado, mas o fixamente definido. Poucos se excetuam a essa carneirice castrada, quase que só o gênio de Machado de Assis. Porque a mais atraente aventura intelectual brasileira, Álvares de Azevedo, não chegou a se firmar. Se pode mesmo provar que o que mandou nos artistas brasileiros até 1920, nem foi tanto a aspiração de acertar, mas a preocupação de não errar. É a “Carta das Icamíabas” do Macunaíma, conhece? (idem: 75-76)

Se *O banquete*, para Antonio Carlos, é “o exemplo máximo do pensamento” de Mário, *Macunaíma* é o “exemplo máximo da criatividade” (CACASO, s.d.).

Para comprovar o “direito de errar” — “que abre para o trato renovado da forma, [e] é ainda um pressuposto da liberdade que o artista precisa ter para criar em desafoço, livre do constrangimento e limitações exteriores” (CACASO, 1997: 160) — Mário cita a si próprio quando remete à “Carta pras icamiabas” de *Macunaíma*; capítulo que reproduz a carta escrita pelo “herói” do romance, numa pretensão de ser “clássica” ao exibir “conhecimentos de prosódia e de outras regras gramaticais [e fazer] citações latinas” (PROENÇA, 1987: 173), mas que acaba expondo, na realidade, “o artificialismo de uma linguagem anacrônica, [usando] erradamente formas apontadíssimas”, (idem: 174) numa tentativa do protagonista do livro em “acertar”.

Curiosamente, Manuel Bandeira, em carta a Mário de Andrade, não entende a intenção do polígrafo paulista em escrever tal capítulo em “arremedo clássico”:

Aquilo está de uma paulificação horrorosa. O seu “vernáculo” não tem sabor nenhum, nem se compreende por que cargas d’água Macunaíma de repente dispara a escrever feito o Laudelino Freire (ANDRADE e BANDEIRA, 2000: 358)

Mário responde:

Macunaíma como todo brasileiro que sabe um pouquinho, vira pedantíssimo. O maior pedantismo do brasileiro atual é o escrever português de lei: academia, *Revista de língua portuguesa* e outras revistas, Rui Barbosa etc. desde Gonçalves Dias. Que ele não sabe bem a língua acentuei pelas confusões que faz (testículos da Bíblia por versículos etc. e o fundo sexual dele se acentua nas confusões testículos, buraco por orifício, etc). Escreve pois pretensiosíssimo e irritante. [...] Agora ela [a carta] me desgosta em dois pontos: parece imitação do Oswaldo e de certo os preceitos usados por ele atuaram subconscientemente na criação da carta e acho comprida por demais. O primeiro ponto não acho remédio. O segundo, vou encurtar a carta. Mas não tiro ela porque gosto muito dela. (idem: 359-260)

Cacaso deixa a entender, embora textualmente não aponte, que a aplicação do “direito de errar” na “atualidade”, seria a grande lição *d’O banquete* para o poeta contemporâneo livrar-se da “rotina” marginal e das fórmulas “petrificadas” repisadas dos movimentos poéticos dos anos 50 e 60. A adoção da liberdade de errar seria “uma atitude de maioria artística”,

pois reivindica, no cultivo do risco permanente, no gosto pela aventura da pesquisa, 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 (idem: 160).

Retomando o artigo de José Guilherme Merquior, “Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira”, o crítico, citando um verso do próprio Cacaso (do poema “Cartilha” de *Grupo escolar*), ressalta que

O poeta não precisa “da memória do susto / mas da véspera do trapezista” — e realmente é esta a poesia mais perto, no Brasil de agora, do *salto mortale* do *verdadeiro* engajamento estético-intelectual, equidistante tanto do ornamentismo, sofisticado ou não, da maioria da lírica de celebração quanto do realejo “participante” (MERQUIOR, 1980: 149).

Cacaso repete a metáfora do salto ao afirmar que este aprendizado, o “arriscar-se” “em desafogo”, é reflexo da “fisionomia madura do escritor brasileiro” elaborada de fato por Mário:

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, antídoto preventivo antiacademizante, desde então, é uma conquista não apenas daquele momento, mas passa a ser um traço incorporado e permanente da fisionomia madura, independente, do escritor brasileiro (idem: 160)

Em entrevista concedida ao *Jornal da tarde* em 25 de fevereiro de 1978, em decorrência da publicação d’*O banquete* — e que faz parte da bibliografia do texto de Cacaso — Gilda de Mello e Souza afirma que o livro, reflexão dialógica e satírica, “arremate final de sua [de Mário] reflexão combativa sobre a arte” (SOUZA, 2009: 44), “se desenvolve em torno dos conceitos de *acabado* e *inacabado*”, que para ela é a “reflexão central na obra de Mário de Andrade” (idem: 50). Contrastando com a escultura, a prosa e a pintura, artes que “impedem a colaboração do público” pelo seu intrínseco discurso “impermeável ao debate”, ou seja, “artes do acabado”,

o desenho — que permite a mancha, o esboço; o teatro — que permite a alusão, a discussão, o conselho, o convite; a poesia — que joga sistematicamente com a indeterminação, com “a fluidez verbal”; e sobretudo a música, o modelo da série, que envolve o espectador numa ambientação hipnótica”, extremamente favoráveis às associações (idem: 51)

formam o grupo das artes do inacabado. Ao ser perguntada qual das duas técnicas teria para Mário “mais rendimento se utilizada com finalidade política”, Gilda afirma que seria a “inacabada”, dada a sinopse d’*O banquete*.

A certa altura d’*O banquete*, depois de discutir longamente a possibilidade de uma arte popular, de uma arte social e de uma arte nacionalista, Mário de Andrade prefere optar por uma *arte de combate*, que poderíamos caracterizar, quanto à atitude, como *malsã*, e quanto à técnica, como *inacabada* (idem: 53).

A atitude propositalmente “malsã”, livre da “aspiração de acertar”, da “carneirice”, forjando uma técnica inacabada, é o “direito de errar” enaltecido por Cacaso. O próprio discurso dialógico do livro, de acordo com Gilda, é “inacabado, na medida em que se abre continuamente para o interlocutor, exigindo a cada passo a sua participação efetiva no debate” (idem: 53-54). O próprio “gigantismo epistolar” de Mário, seu mais bem sucedido “projeto pedagógico” modernista, conforme Marcos Antonio de Moraes afirma em *Orgulho de jamais aconselhar*, é da natureza do inacabado. É possível imaginar o impacto que tiveram sobre Cacaso as afirmações de Gilda acerca d’*O banquete* e da questão “acabado X inacabado” na teoria de Mário, ao perceber que a poesia, a música, o teatro e também o desenho, as artes de domínio do autor de *Na corda bomba* são exatamente as descritas como inacabadas, bem como sobre a atuação de Cacaso em relação à crítica, aberta ao diálogo e à participação seja em sala de aula, seja nos jornais, ou em colaboração intensa com seus pares geracionais. O poeta, dali em diante, se por acaso ainda não estava seguro, provavelmente convenceu-se das escolhas que fizeram ao longo de sua trajetória intelectual. O dinamismo inerente ao conceito de arte, de acordo com a epígrafe inicial de Michelangelo Antonioni, aqui se revela enquanto “inacabado”, ou como ainda afirma Gilda de Mello e Souza, apresenta assonância com a categoria de *œuvre faite* de Baudelaire ou ainda a “obra aberta” de Humberto Eco (SOUZA, 2009: 51).

Em “Alegria da casa”, Antonio Carlos, num trabalho primeiramente redigido para o curso da professora Telê Ancona Lopez na USP em 1978, reforça a importância da construção da personalidade de Mário, de seu “caráter” que, como dito, infere diretamente na construção do modernismo brasileiro. Para Cacaso, o modernismo surge como “uma espécie de explosão [no primeiro momento, seguido d]e maioria” (“fisionomia madura”) da cultura brasileira, e

Mário, “calculado e espontâneo, mediato e imediato, reflexivo e ingênuo, tenso e instável, mas formando lógica” (idem: 178), encarnaria este grande “esforço de desoficialização e de desrecalque”, apontado no “direito de errar” e na “Carta pras icamiabas”, para “assegurar a emancipação literária” brasileira, atolada “no pântano paternalista”.

Sendo um impulso de desoficialização e orientado pela quebra de regras e convenções, a direção do modernismo só poderia ser a do reencontro do indivíduo consigo mesmo, um retorno à expressão direta, combinando tomada de consciência e busca de expressão verdadeira. (idem: 181)

A quebra do “elo da continuidade e da cumplicidade paternalista” dá-se em Mário “além das contingências e necessidades da situação brasileira”, de acordo com Cacaso. Os pontos altos do seu trabalho crítico, modelador da cultura, ocorrem justamente quando a “expansão afetiva, crises de consciência, remorsos, culpas, dramas íntimos, euforia, entrega imediata e implicável auto-análise, espontaneidade e distanciamento etc.” (idem: 185) manifestam-se nos seus textos, culminando, nas palavras de Cacaso, na “supremacia prática do arbitrário pessoal”. Nas suas anotações sobre Mário, no caderno de capa dura que serviria de rascunho para o livro sobre o mestre modernista, jamais terminado, conforme esmiuçado abaixo, Cacaso dá ao autor de *Macunaíma* um título “de especial importância” para a vida cultural brasileira: o “homem-ponte”³².

O homem-ponte é aquele indivíduo que vai se colocar num ponto de confluência de muitas águas primordiais; é aquele que liga, que aproxima, que faz a síntese. [...] O homem-ponte é o pai da união, da solidariedade, sendo uma espécie de movimento, uma força diversificada e ativa, andando em várias direções, e centrada numa singularidade individual. [...] Mário foi, ele sozinho, um movimento dentro do modernismo. [...] Foi chefe de escola. Foi mestre. Foi guia. Foi pioneiro, desbravador, descobridor de verdades e evidências novas. Mário foi pedagogia aplicada. (CACASO, s.d.)

Para Mário, de acordo com Cacaso, havia “o trabalho intelectual militante, comprometido com o imediato” concomitante com “o trabalho de criação artística [...] imediatamente comprometido consigo mesmo” (CACASO, 1997: 194), que

³² O título de “homem-ponte” também seria dado por Cacaso para Vinícius de Moraes, no parágrafo anterior ao da citação que se segue. Sobre Vinícius, Antonio Carlos afirmaria: “é múltiplo, vário, pluralista, síntese de tendências. Liga muitos terrenos: diplomacia, boemia, erudição, vagabundagem, literatura, teatro, música, amigos, mulheres, cinema, alta sociedade, favela, candomblé, internacionalismo, poesia etc.” (CACASO, s.d.)

seria o grande paradoxo, por exemplo, de *Macunaíma*, onde ocorre um “engajamento não instrumental”. Tal lição de “síntese”, de “pedagogia aplicada”, serve para Cacaso, ao concluir o seu texto, apontar sua mira para os militantes da poesia engajada e da poesia concreta. Em relação ao primeiro grupo, Antonio Carlos assinala que em Mário

É mesmo a gratuidade que torna possível a combatividade da arte enquanto tal, um engajamento sem retórica para o qual a liberdade não é uma meta, como em nossa poesia oficial de esquerda, mas um dado prévio e condição de liberdade (idem).

Em seguida, afirmando que “o artista Mário de Andrade desconfiava das estratificações do espírito coletivo”, bem como dos padrões estéticos “convertidos em normas, considerados por ele como fontes de alienação da língua”, Cacaso fantasia uma possível crítica que Mário faria à poesia concreta recontextualizando uma frase de uma carta de Mário para Sérgio Milliet: “Que há defeitos, eu sei. Mas não é o defeito que prejudica uma obra. É a falta de autor” (ANDRADE, 1971: 294).

Conforme já anunciado, o aprofundamento de Cacaso sobre a vida e a obra de Mário de Andrade foi além destes dois artigos publicados e dos quatro cadernos em espiral deixados com as anotações detalhadas sobre a bibliografia de e sobre Mário. Outro caderno, grande, pautado e de capa dura, revela, no arquivo de Cacaso, 23 páginas dedicadas a um inacabado “ensaio biográfico e interpretativo” sobre o autor de *Macunaíma*. O projeto de livro intitulado “A própria dor é uma felicidade”, foi dividido em seis partes: “Amizade”, “Cartas”, “Manuel Bandeira”, “Música popular brasileira”, “O Banquete” e “Atualidade”, cada uma acompanhada de breve sinopses, resumidas abaixo:

1) “Amizade”: “A intimidade como tema público: a exteriorização publicitária da intimidade, da vida interior”;

2) “Cartas”: “O construtor de um monumental epistolário, escrito com toda a sinceridade e destinado (com escrúpulos, reservas, pretextos...) à publicação. A publicação da intimidade”;

3) “Manuel Bandeira”³³: “Um dos grandes momentos da integração humana e literária de nossa história cultural. O alto nível do diálogo. Nossos melhores leitores de poesia: são poetas e intelectuais”;

4) “Música popular brasileira”: “A aproximação com a MPB como uma forma de realizar um ideal do modernismo: a incorporação do folclore, da cultura popular, dos matizes criativos do povo e da tradição”.

5) “O Banquete”: “Engajamento e gratuidade”. “*O banquete* é engajado (crítico) e gratuito (escrito como arte, na forma de ficção). *Macunaíma* é gratuito (escrito como divertimento de férias, como curtição) e engajado (de forma engajada: paródias, sínteses arbitrárias, sátiras, mimeses, aproveitamento do folclore, da gíria, dos ditados, etc)”.

6) “Atualidade”: “Tantos anos depois de sua morte, Mário continua a crescer. cf. profecia de Antonio Candido. Comparar com Machado de Assis”. (CACASO, s.d.)

Os dois últimos pontos foram sintetizados em “Atualidade de Mário de Andrade”. Em relação a “Alegria da casa”, ideias também resumidas sobre o quinto capítulo, relativo a *O banquete*, e o primeiro ponto, sobre a “exteriorização da vida interior”, se entrecruzaram. Entretanto, outras anotações mais adiante no caderno, sintetizariam, analisando em retrospecto a trajetória intelectual de Cacaso, a proposta central desta apropriação enaltecida da vida/obra de Mário de Andrade ao final da década de 1970: o prestígio incondicional de Oswald de Andrade — resgatado e prefaciado pelos irmãos Campos, aplicado no tropicalismo de Caetano Veloso e Zé Celso Martinez e, finalmente, assimilado pela poesia marginal de Chacal — nos últimos 20 anos da vida cultural brasileira. A hegemonia modernista de Oswald de fato perderia a força. Com a crescente republicação das obras de Mário, e de sua “clara preferência” teórica no campus da USP, a “dialética fundamental” (MORICONI, 2002: 53) modernista, ao final da década, trocava definitivamente de perna. O artigo “Horizontes formativos, lugares de fala: Antonio Candido e a pedagogia do poema” é fundamental para o entendimento da consolidação da inteligência paulista no “horizonte formativo” literário, seja ela da “pedagogia de Candido” ou da “pedagogia concretista”, no

33 “Quem são nossos maiores poetas hoje? Eu diria: Bandeira e Mário. São figuras de envergadura rara na literatura brasileira, comparáveis, no passado, a Machado de Assis. O intelectual completo: grande conhecedor do país. Mário, Bandeira, Machado: pontos altos de nosso universo mental e literário.” (CACASO, s.d.)

espaço “extra-universitário”. Mário e Oswald, respectivamente, representam “a figura heróica fundamental” das duas pedagogias, conforme é sabido e repisado inúmeras vezes. Antes de apresentar os desdobramentos da afirmação definitiva de Cacaso pela literatura de Mário, é preciso lembrar as nuances do embate em nome dos dois Andrades do modernismo de 22. De acordo com Italo, reivindicar o espólio de Oswald³⁴ tornou-se uma “preocupação recorrente” para Antonio Candido, após concretistas e pós-concretistas jogarem o autor de *Serafim ponte grande* contra Mário de Andrade “retirando daquele, nos anos 60, o estigma de “menor” que o deixara eclipsado desde a morte de Mário em 45 [...], encontrar uma forma de recuperar para o poeta da antropofagia um lugar em sua própria narrativização dos acontecidos” (idem: 51). Os artigos de Candido sobre Oswald de Andrade surgidos no livro *Vários escritos* além de reavaliar “para cima as obras experimentalistas, mitificadas pelo concretismo e pelo tropicalismo”, afirmam a proximidade pessoal entre os dois, reivindicando “assim [para si, Antonio Candido] um lugar de protagonista no teatro das figuras mitificadas” (idem: 52). Ao final da década de 70, quando finalmente a “potencialização” de Oswald em ícone vanguardista é finalmente disciplinarizada por Candido, “mestre geral dos discursos sobre modernismo”, que a “clara preferência por Mário de Andrade se manifesta de maneira eloquente” (idem) a partir das salas e corredores da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. A entrevista concedida por Antonio Candido para a revista *Trans/Form/Ação*, feita pelos alunos da mesma instituição é a pedra de toque da afirmação de Mario de Andrade e por onde Cacaso balizaria suas reflexões sobre a questão, em seu caderno.

Essa dualidade Mário-Oswald é interessante e tem grande alcance cultural, porque permite à inteligência brasileira oscilar entre um e outro conforme a necessidade. No momento que estamos acabando de viver, a figura de Oswald foi mais importante e aglutinou as tendências gerais. Precisava-se de um padroeiro para as revoluções da forma e as grandes explosões de desafogo, tipo tropicalismo, e ele encontrou o clima favorável para “funcionar” culturalmente, depois de morto. Se passarmos para outro momento dialético, Mário possivelmente avultará. Se se criasse aqui um Estado de tendência socialista, Oswald passaria por um eclipse, porque em Mário ressalta mais claramente a noção de serviço, de coletividade, de busca do popular. É preciso não esquecer que ele foi o único escritor brasileiro de primeira plana que procurou levar efetivamente a cultura ao povo, transformando-a

³⁴ Importante ressaltar que há no arquivo de Cacaso um caderno em espiral dedicado ao estudo da obra de Oswald de Andrade. Entre os livros fichados pelo poeta estão: *3 linhas e 4 verdades – o jornalismo de Oswald de Andrade*, de Vera Chalmers, colega de Cacaso da USP, e *Vários escritos*, de Antonio Candido.

em bem coletivo. Inclusive pela ação no Departamento de Cultura. [...] Mário prático, Oswald utópico, fazem um par admirável e culturalmente providencial. [...] Oswald queria criar a sociedade perfeita através de uma filosofia antimessiânica, segundo a qual as mulheres dominariam, com a substituição do pai pela mãe como instância decisiva. Esse mundo do matriarcado seria o da não propriedade, da não-violência. Enquanto isso, Mário traçava planos, organizava mais modestamente a transformação social (CANDIDO, 1992 apud. MORICONI, 2002: 52)

Cacaso, guiado pelas palavras de Candido, mesmo já desligado oficialmente da USP, repetiria as mesmas impressões, reforçando a sua tese de que o “espírito libertário”, inaugurado por Mário de Andrade, do “inacabado”, do “direito de errar”, da poesia “malsã”, é o ponto de atualidade essencial para suplantar a “oficialização da literatura” (CACASO, 1982).

Oswald, da década de 60 para cá, esteve muito em evidência, sobretudo a imagem recuperada (mitificada...) pelo concretismo, e pelas vanguardas em geral. Recentemente reapareceu o seu espírito no poema-repente, poema-piada, da poesia marginal. Seu poder de influência anda em declínio. Mário, cuja obra ainda está sendo publicada, e cujo conhecimento é menos instantâneo, continua a crescer (CACASO, s.d.)

Mais uma vez, as palavras de Merquior ecoam no discurso de Cacaso. Quando, em 1967, o auto de *Astúcia da mímese* escrevia uma longa carta convencendo o poeta de que “a poesia concreta não é poesia” e de que sua teoria “destina-se a justificar o modelo de sua “poesia” [...] apenas em benefício” próprio, afirmaria que a instantaneidade de seu projeto vanguardista, que “maravilha o leitor”, não é a atitude do bom crítico. Para José Guilherme “um bom crítico (o Costa Lima, o Schwarz, o maior entre nós todos: A. Candido) não ‘impressiona’: convence”. E quando, perguntando a si mesmo “quem é o mais importante”, se Oswald ou se Mário, Cacaso responde “sem volteios”:

Quem é o mais importante? É preciso responder sem volteios: o mais importante é Mário. E não é pouco, não, é muito. Extraordinariamente mais importante, mais representativo, mais completo, por mais que consideremos o valor, inquestionável, de Oswald. Inclusive no campo em que Oswald é forte, nas iniciativas vanguardistas, Mário é mais importante. A vantagem de Mário sobre Oswald foi a capacidade de coerência: a coerência (dos atos, das ideias, dos valores, das palavras, etc) é uma força inegável, uma dimensão da envergadura do sujeito. (idem)

Antonio Carlos, repetidamente em seus artigos sobre poesia, escritos a partir de seu aprendizado uspiano, ressaltaria de diversas formas que “a perspectiva

modernista, que resguarda a autonomia do sujeito, é ainda a mais atual e crítica para a compreensão de nossa poesia, nos dias de hoje” (CACASO, 1982). Em “autonomia do sujeito” entende-se Mário de Andrade e seus ensinamentos, responsáveis, através do “método dialógico”, fundamentado principalmente na sua obra epistolar, por forjar aquilo que Merquior veio a chamar de “prometida maturidade” do modernismo brasileiro (MERQUIOR, 1997: 200). Para Cacaso, numa primeira redação de um artigo de 1982 não publicado, o risco do poeta contemporâneo vir a tomar as mesmas atitudes é enorme, mas necessário.

livre de constrangimentos, e sem a muleta das escolas, o poeta já pode dar a sua medida, a sua capacidade individual de força criadora. É o fim das trapaças, das cumplicidades, dos compadrismos. A liberdade como atitude gera a originalidade como forma. O modernismo é revolucionário na forma, e na atitude. A floração modernista é notável. [...] Poesia sem trapaça, sem legitimações espúrias. Prova de talento, de independência, de vitalidade criativa. (CACASO, 1982)

Se para Mário de Andrade “o direito de errar” era a reação essencial contra as raízes parnasianas oitocentistas, para Cacaso, a adoção da mesma atitude é necessária em três correntes repisadas a exaustão não somente no “panorama atual”, mas também nas recorrentes críticas feitas pelo poeta: “o academicismo beletrista” da geração de 45; a “tradição de vanguarda a partir do final dos anos 50, que aboliu o verso por decreto, e seguiu um caminho tecnicista e cada vez mais sem saída”; e a “tradição histórica de engajamento político, mais preocupada com temas ditos ‘relevantes’, do que com a pesquisa propriamente literária”. Somada a elas, o refluxo da poesia de mimeógrafo no final da década também é alvo da crítica de Cacaso. A repetição dos métodos (de produção e criação) marginais expande monstruosamente o “poemão” geracional, conforme exemplificam Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder Pereira. “De Caxias do Sul ao Recife, com escala em Minas Gerais, correm os fios do Varal de Poesia” (HOLLANDA e PEREIRA, 1982: 8), o grupo Sanguinovo promove passeatas poéticas, “cola cartazes de poesia em 10000 postes da cidade” de São Paulo; são promovidas “Centopeias poéticas” de 15 metros no Rio de Janeiro e em Brasília, são despejados “do alto do 43º andar do Edifício Itália, 40000 folhetos com poemas promovendo um autêntico dilúvio de poesia sobre a cidade” (idem: 10).