

2 Primeira elegia

Tanto o autor quanto os leitores de *A palavra cerzida*, primeiro livro de Cacaso, destacam igualmente determinadas características dessa obra. As duas partes ressaltam a distância formal, em todos os níveis literários, que separa este livro de estreia do restante do projeto marginal que deu notoriedade a Cacaso como poeta e crítico de primeira ordem de sua geração.

Diferentemente de *Grupo escolar* (1974), *Segunda classe* (1975), *Beijo na boca* (1975), *Na corda bamba* (1978) e *Mar de mineiro* (1982), *A palavra cerzida* foi impressa com o respaldo de uma editora, a José Álvaro, fato que só se repetiria quase 20 anos depois, em 1985², no último livro publicado em vida por Cacaso. Foi também sua única coleção de poemas que seguiu o protocolo literário editorial, tendo direito a um prefácio e contracapa, com biografia do autor e foto: talvez a única imagem pública de Cacaso de cabelos curtos e sem os famosos “óculos de John Lennon” (SCHWARZ, 1999: 213), suas marcas registradas que ficariam para a posteridade.

No que tange aos poemas de *A palavra cerzida*, a fortuna crítica é uníssona, seja em relação à flagrante “angústia da influência” —

O primeiro livro de Cacaso [...] deixa transparecer suas leituras de Drummond, Cecília Meireles, João Cabral, entre outros autores consagrados. [...] A própria dicção de Cacaso parece, nos poemas escritos na década de 1960, demasiadamente marcada pela dicção alheia. (OLIVEIRA, 2005: 30)

Frequentemente visto sob a ótica da influência, por haver um diálogo com outros poetas já consagrados naquele momento, como João Cabral, Drummond e Cecília Meireles (PROVASE, 2010: 64).

— ou em relação à linguagem classicizante “difícil”, herdada do modernismo:

linha poética [...] mais intimista, mais introspectiva, menos informal, [...] [de] um rebuscamento que causa estranheza, [que] chega por vezes a ser hermética (MARTIN, 2008: 24-25).

² Ano do lançamento da antologia *Beijo na boca e outros poemas*, publicada pela editora Brasiliense.

Nesse tempo eu estudava filosofia e fazia uma poesia muito complicada, muito intelectualizada, com pretensão um pouco filosófica até. (CACASO, 1981: 6)

De acordo com os datiloscritos dos primeiros poemas de Cacaso, sua primeira intenção de organizar um livro surgiu em 1963, um ano antes de ingressar na Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil, atual UFRJ. Então com 19 anos, o poeta naquele último período colegial contava com uma produção começada dois anos antes e que totalizava 115 poemas — todos cuidadosamente datilografados e datados, alguns contando com três ou quatro versões passadas a limpo em diferentes máquinas de escrever. Dada a ausência dos manuscritos destes poemas no arquivo de Cacaso e o extremo rigor organizacional do material, é provável que o poeta, após o acabamento dos textos, não se preocupasse ou não quisesse manter os primeiros, ainda “imperfeitos”, rascunhos líricos (fato que não se repete na sua produção poética da década seguinte, pós-74). Felizmente, a primeira e tímida investida num projeto de livro não foi jogada no lixo. Mesmo em estado ainda embrionário, Cacaso já tinha um título para ela, *O boi e outros legumes*, e também os nomes dos três capítulos que subdividiriam a obra: “Conhecimento”, “Morada” e “Paisagem”. Dos poemas que comporiam o livro apenas um foi listado, e no primeiro capítulo: “A roupa do homem morto”, escrito no mesmo ano de 1963, provavelmente fruto do mesmo calor do momento em que Cacaso batizou este livro não gestado.

“Legumizar” o boi sugere muitas das leituras modernistas formadoras do lirismo do jovem Cacaso, supracitadas. A graça, simultânea à obscuridade do enunciado, remete ao humor “dos paradoxos e jogos linguísticos” (LEITE, 2003: 62) de Murilo Mendes. Humor também presente no primeiro livro de Carlos Drummond de Andrade em forma de “gracinha corajosa”, como diria Mario de Andrade acerca de *Alguma poesia*. (ANDRADE in ANDRADE, 2010: 256). Ao mesmo tempo, nivelando o bovino ao leguminoso, ou seja, com a intenção de “contemplar as coisas de novo jeito” (MERQUIOR, 1996: 114), o poeta recorre a antiprosopopéia de João Cabral que “toma as pessoas como objetos” (idem: 16); por sua vez, Cacaso tomou o boi como natureza morta.

Levaria mais três anos de trabalho e de fermentação para que Antonio Carlos montasse seu primeiro livro de poemas cuja publicação de fato aconteceria,

graças à figura do crítico José Guilherme Merquior, o primeiro entusiasta de sua poesia. “O professor não só gostou do que leu como recomendou que o aluno publicasse os versos e terminou por prefaciar o livro” (Revista *Veja*, 6 jan. 1988: 55). Admirador do pensamento de Merquior, Cacaso procurou o crítico em sua casa em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, para lhe mostrar alguns de seus poemas. O que começou numa visita formalíssima, ao longo da década de 1960 foi se transformando numa estreita amizade. Em 1966, José Guilherme mudou-se para a capital francesa a fim de estudar antropologia no Collège de France e em seguida ingressar no doutorado em letras na Sorbonne. Provavelmente uma de suas primeiras missivas recebidas na Rue Dufrenoy 57 foram os datiloscritos de *Primeira elegia*, primeiro projeto literário de Cacaso, devidamente acompanhado da carta na qual o poeta pedia opiniões e ajustes em relação aos poemas, além do texto que prefaciaria o livro.

Antes, para entender a leitura de José Guilherme dos poemas de Cacaso, é preciso estar a par de sua leitura crítica da geração do poeta estreante em relação aos epígonos do modernismo brasileiro, detalhada principalmente nos livros *A astúcia da mimese* e *Formalismo & tradição moderna*. Para Merquior, a maturidade poética de Drummond, Murilo Mendes e João Cabral define o “período de classicização” do Modernismo (idem: 1997: 199). Este “classicismo” é, ao mesmo tempo, auge da lírica modernista e sua “região mais filosófica” (idem), “não um “intelectualismo” apoético, mas uma *intelectualização* vital para o vigor artístico e humano da poesia” (idem, 1974: 63). No retrato comum dos períodos anteriores do Modernismo, a blague e o humor gratuito dos poemas-piadas, por exemplo, e a “autoconsciência sociológica do Brasil” (idem, 1997: 199) estão em foco. Já nos modernistas do pós-guerra ocorre um *upgrade* dessas características: a gratuidade da blague transforma-se em ironia crítica — “escolha do difícil contra a entrega ao fácil” (LEITE, 2003: 80) — e o “pensar” o Brasil vira um “pensar o mundo a partir de nossa consciência própria” (MERQUIOR, 1997:199). A lírica deste período é, para Merquior, a figura da prometida maturidade, na qual “nossa cultura, carente da reflexão, a nossa nacionalidade carente da universalização” (idem: 200) suprem suas necessidades descompassadas, finalmente alcançando “o nível de penetração problematizadora” (idem, 1974: 63). José Guilherme aponta como “suporte sociológico direto dessa autonomização intelectual da poesia” a tese de Roland Barthes de um tipo

bastardo que o século XX deu a luz, o escritor-escrevente, aquele que une a característica do escritor “homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*” (BARTHES, 2009: 33) com a do escrevente, aquele que coloca um fim (testemunhar, explicar, ensinar) para o qual a palavra é apenas um meio (idem: 35).

Dado o papel e a importância do “universo poético de primeira grandeza” de João Cabral — de Murilo, “poeta sem precedentes” (idem, 1996: 69) e de Drummond de *A rosa do povo* em diante —, Merquior aponta para a problemática que estes astros possam produzir na nova poesia do decênio de 60: “o risco de render-se ao fascínio de uma construção estilística adstrita à era modernista” (idem, 1997: 200). A teoria de Harold Bloom concorda com a preocupação de José Guilherme³. Se para o crítico brasileiro as “obras ricas e muito fortes” dos clássicos (modernistas), escritores-escreventes, causam um “efeito paralisante” sobre os jovens poetas que caem na armadilha de “imitá-los” (idem, 201), para o norte-americano, esta armadilha/tentação ganha a famosa alcunha de “angústia da influência”, pois “o que os escritores [novos] podem sentir como angústia, e o que suas obras são obrigadas a manifestar, são as consequências da apropriação poética [da obra de seus mestres]” (BLOOM, 2002: 24).

Escapando da bipolaridade estética da poética brasileira dos anos 60 (representada pela poesia de denúncia de um lado e pela poesia de vanguarda do outro), José Guilherme Merquior escolhe três poetas iniciantes que percorrem nos seus respectivos primeiros livros uma terceira via na qual os valores tradicionais do modernismo brasileiro enquanto reflexo da lírica moderna — deixados de lado pela geração de 45, pelo movimento concretista ou pelos poetas ligados ao CPC — são retomados e reavaliados em prol de uma evolução da lírica brasileira. São eles: Francisco Alvim, Capinan e Antonio Carlos de Brito. Cada um dos três mereceu um texto por parte do crítico (“Sobre o verso de Francisco Alvim” e “Capinam e a nova lírica”, os dois incluídos em *A astúcia da mimese*, e a “Nota Introdutória” de *A palavra cerzida*, de Cacaso). Os três textos, numa leitura conjunta, indicam a posição de Merquior no embaraço estético da época.

Ao analisar *Inquisitorial*, de Capinan, José Guilherme aponta as conquistas do poeta na sua “luta contra seus precursores” e contemporâneos. A primeira é o

³ Inclusive, *Angústia da influência*, publicado em 1973, começou a ser escrito em 1967, mesma época de leitura e análise dos embates geracionais feitas por Merquior.

novo patamar que Capinan alça à poesia social: “seu livro foge a essa retoriquinha engageé [...] de clichês demagógicos e de platitudes esquerdeiras, que certa poesia quer nos impingir [...]. Contra esse falatório de praça, o verso de Capinan é nobre, sério, sóbrio. Capinan pesa as palavras; e porque nelas descobre o peso da realidade, se proíbe degradá-las em slogans diversificados [...], faz da poesia social o objeto de uma inspiração, não de uma simples ilustração” (idem, 188-189). A segunda conquista de *Inquisitorial* é a desclassicização do “idioma lírico”; a poesia em Capinan “volta a ser pessoal” a partir de uma

análise crítica do mito da individualidade fechada em si mesma; a “pessoalidade” do tom emana de uma fina contestação da ideia clássica, substancialista, da personalidade. [...]. De posse dele [eu lírico], no entanto, ironizará com argúcia a alienação, sem poupar aquela sub-rogação do ego que transparece na euforia do automatismo revolucionário. (idem, 202-203)

Se para Harold Bloom o mais influente dos poetas ingleses nos últimos quatro séculos foi Shakespeare, o efeito, guardadas as devidas proporções, é o mesmo para José Guilherme Merquior em relação a Cabral: “nunca, na história da lírica brasileira, um grande poeta terá sido tão superior aos seus companheiros de geração, e a seus imediatos sucessores, quanto João Cabral de Melo Neto” (idem: 209). A sombra do pernambucano parece ser a única unanimidade em matéria de poesia na década de 1960 entre os críticos de distintas gradações. Além de *Lira e antilira*, publicado por Luiz Costa Lima em 1968, cujo maior capítulo refere-se à poesia de Cabral, Haroldo de Campos no texto “O geômetra engajado”, de 1963, afirma que sua obra “é hoje sem dúvida a que mantém maior unidade e coerência de produção, dentro de um alto gabarito, na poesia brasileira” e que “entre os poetas, especialmente na nova geração [a de Cacaso, Alvim e Capinan], a poesia de JCMN tem um lugar privilegiado: o lugar cartesiano da lucidez extrema” (CAMPOS, 1992: 88). Por fim, Sebastião Uchoa Leite, pernambucano como João e também poeta debutante, escreveria em 1966 no seu primeiro volume de ensaios, *Participação da palavra poética*, que “João Cabral de Melo Neto criou uma obra poética que hoje se reconhece como a mais importante surgida no Brasil nos últimos vinte anos” (LEITE, 1966: 77).

Se Capinan aponta novas possibilidades líricas ao elevar a qualidade crítica da poesia denunciativa ao mesmo tempo em que “pessoaliza” esse lirismo crítico, Francisco Alvim, em *Sol dos cegos*, num lúcido movimento de desvio da vigente

macaqueação ao estilo de Cabral, leva seus poemas “a uma meia-volta ‘vivencial’ que implica o abandono do primado intelectual na linguagem cabralina [...], no sentido de que a sua figuração literária não recorre a uma trama explícita de símbolos” (MERQUIOR, 1997: 210), como, por exemplo, no poema que abre o capítulo “Amostra grátis”:

Poesia —
espinha dorsal
Não te quero
fezes
nem flores
Quero-te aberta
para o que der
e vier

(ALVIM, 2004: 349)

Para Merquior, a nascença dessa geração de 60 seria o reatamento com a lição modernista a partir de um curto-circuito com a estética de 45. Mesmo dando meias-voltas ou escancarando a falta de qualidade da poesia engajada⁴, os sinais de uma superação epigonal em relação ao classicismo modernista são mais sugeridos do que de fato levados a cabo: “sem ter alcançado ainda a riqueza da floração modernista, a nova poesia brasileira não tem fugido completamente a essa exigência decisiva” (MERQUIOR, 1980: 150). Os mesmos adjetivos ocorrem no texto introdutório do livro de Antonio Carlos de Brito, cuja poesia “é, declaradamente, tributária da rica tradição poética do modernismo” (MERQUIOR in BRITO, 1967: 11). Porém, da mesma forma que os outros dois poetas em questão, “nela nutrida, consegue infundir-lhe muito de novo e, embora de estreia, em muito definitivo” (idem).

4 Sucessora, em matéria de “mediocridade poética” (MERQUIOR, 1997: 188), da “geração enganada e enganosa” (idem, 1996: 48) de 1945, embora esta tenha “posto gravata” na poesia e aquela demagogicamente pretendesse tirar a gravata para se aproximar da “indignação cívica” e ficar mais de acordo com o “retrato da sociedade”.