

PARA VIVER UM PEQUENO DESAMOR (NOTAS SOBRE *BEIJO NA BOCA DE CACASO*)

Débora Racy Soares
Doutoranda na UNICAMP

RESUMO:

O objetivo deste artigo é percorrer algumas poesias do livro *Beijo na Boca* de Cacaso, procurando apreender sua poética “desencontrada”.

Palavras-Chave: Cacaso; *Beijo na Boca*; 1975; Antônio Carlos de Brito.

ABSTRACT:

The purpose of this article is to go through some poems of Cacaso's *Beijo na Boca*, aiming to find out about his “disjointed” poetic.

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

1 Poucas e bocas

Beijo na Boca (1975) é o quarto livro de versos de Antônio Carlos de Brito (1944-1987), mais conhecido por Cacaso. Este livro faz parte, ao lado de mais outros três, do que consideramos ser sua fase “marginal do mimeógrafo”. Em termos geracionais, Cacaso faria parte do que se convencionou chamar de “geração marginal” da década de setenta. Esta denominação decorre do modo de produção alternativo dos livros de poesia, à margem das editoras. Nas palavras de Cacaso, a aposta na produção independente dos livros nunca foi “opção” (Brito, 1997, p.14). Mapeando a realidade literária de sua época, Cacaso constatara que havia mais poetas produzindo do que o “número de vagas tolerado por nosso restrito e restritivo sistema editorial” (Brito, 1997, p.12). O excesso da produção literária, não absorvida pelo sistema editorial, teria propiciado o aparecimento de um “circuito cultural paralelo”, institucionalmente descompromissado. É importante entender, em contraponto com o momento histórico, que a “marginalidade institucional” – apesar de não ser opcional,

como acreditava Cacaso – garantiu a circulação de bens culturais em uma época de exceção.

São ainda da fase “marginal do mimeógrafo” os seguintes livros de Cacaso: *Grupo Escolar* (1974), *Segunda Classe* (1975), escrito a quatro mãos com o poeta Luís Olavo Fontes, e *Na Corda Bamba* (1978). Antes dessa fase, o livro *A Palavra Cerzida* (1967) demarcaria o *début* de Cacaso no universo literário. Após o período “marginal”, Cacaso publicaria ainda *Mar de Mineiro* (1982). Os livros de 1967 e de 1982 apresentam dicções bem distintas dos de sua fase mais produtiva: a “marginal do mimeógrafo”. Os livros desta fase foram todos lançados através das chamadas Coleções de Poesia. *Grupo Escolar* foi publicado pela Coleção “Frenesi”, sendo que os demais livros de 1975 e o de 1978 saíram pela “Vida de Artista”. Ambas as coleções surgiram no circuito alternativo carioca, sendo que a “Frenesi” contou com o apoio financeiro de Zelito Viana, através de sua produtora, a “Mapa Filmes”. Já a “Vida de Artista” teve seus livros financiados por seus próprios integrantes. O que a diferenciava das demais Coleções de poesia da época era o carimbo de um balão, estampado na contracapa dos livros. Muitas vezes, os livros eram confeccionados artesanalmente e impressos em mimeógrafos. Os modos de impressão e de distribuição dos livros variavam de acordo com a criatividade de cada poeta. Havia desde poesias distribuídas em folhas soltas, dentro de envelopes (no caso do poeta Chacal), até as manuscritas em guardanapos de papel. Sobre esse assunto, os trabalhos de Pereira (1981) e Hollanda (1992) são bastante elucidativos, pois ambos decorrem de pesquisas acadêmicas e são referências importantes para a discussão do fenômeno marginal que parece ter acontecido com mais intensidade no Rio de Janeiro.

2 Sobre amores mudos e desamores

Diante da carência de estudos analíticos e críticos sobre a produção poética de Cacaso *in totum*, interessa-nos apreender a especificidade de sua dicção no livro *Beijo na Boca*. Um olhar atento à sua trajetória poética permite afirmar que é neste livro

de 1975 que Cacaso atinge sua maturidade. Acreditamos que a necessária passagem experimental, em livros anteriores, por procedimentos estilísticos variados, autoriza o poeta a encontrar sua voz em meio à tradição literária moderna. É com *Beijo na Boca* que Cacaso funda uma poética muito particular, em que vigoram o descompromisso e a disponibilidade para criar, duas de suas chaves interpretativas. Ao lado delas, a linguagem caminha em direção à “desrepressão”, valorizando a entonação coloquial e apontando para uma poética “desencontrada” e de “amores contrariados”.

Se Rilke aconselhava aos jovens autores que não escrevessem poesias de amor, Cacaso parece ter feito ouvidos moucos ao poeta de Praga. É certo que Cacaso, então com 31 anos, não era inexperiente em matéria de poesia, embora possamos considerá-lo um jovem poeta. O conselho de Rilke advinha do fato de ele acreditar que as “formas usuais e demasiado comuns” seriam “as mais difíceis”, justamente por precisarem de “uma força grande e amadurecida para se produzir algo de pessoal” (Rilke, 2000, p.23). Contrariando as expectativas de Rilke, acreditamos que Cacaso tenha infundido “algo” de muito “pessoal” em versos de *Beijo na Boca*. Resta saber se a lírica do livro deságua em versos de amor ou de desamor. Barthes talvez possa nos auxiliar nesse sentido. Diz ele que o “eu só discorre ferido”, já que diante da possibilidade de satisfação plena do desejo, ou seja, da correspondência amorosa, a linguagem torna-se desnecessária (Barthes, 1991, p.193). É como se a plenitude amorosa descartasse a necessidade de linguagem e, portanto, a possibilidade da escrita de versos de amor. Em outras palavras, o eu enamorado seria conduzido “para fora da linguagem”, pois “não pode falar” (Barthes, 1991, p.193). O fato é curioso, dado que o amor é um dos temas mais caros à literatura ocidental. Se o amor carece de enunciação, promovê-la parece ser um contra-senso. Nesse sentido, restaria ao poeta a possibilidade de cantar tão-somente versos de desamor. É como se a exclusão do amante da linguagem e, por conseqüência, do amado, fosse capaz de assegurar uma pretensa imortalidade de ambos. As palavras, não os sentidos, silenciariam para fora do domínio lingüístico, rompendo o tempo

cronológico. “O amor é cego”, já dizia Platão; ao chavão que caiu no gosto popular não deveria faltar seu complemento: se é cego, é também mudo. Estas “deficiências sensoriais” abririam uma fenda na linguagem que preservaria o sentimento amoroso de, literalmente, se desmanchar em palavras. Ou, ainda com Barthes: “quanto mais experimento a especialidade do meu desejo, menos posso nomeá-lo” (1991, p. 15). A dificuldade de dar nome ao desejo talvez esteja atrelada não só à confusão interior que ele causa, mas também à dimensão do intocável. A vontade do poeta de preservar o amor o impede de maculá-lo pelo enunciado. Até que ponto, se seguirmos Barthes, as líricas de amor seriam possíveis? Se o poeta não encontra lugar para o amor na linguagem, ou só encontra um “lugar falso” que lhe seria “imposto pela língua”, parece então que todas as verdadeiras histórias de amor só podem ser contadas em *flashback* (analepse) (1991, p.3). Como diz Rougemont, “o amor feliz não tem história”: o que o lirismo exalta parece ser mais o *pathos* do amor do que a sua realização (2003, p.24). Já que o “amor representado” alcança o *status* de uma “estética da aparência”, é pertinente afirmar que é possível, sim, cantar **sobre** o sentimento amoroso em verso e prosa, desde que se reconheça a dificuldade de fazer falar o amor (Barthes, 1991, p.103). Talvez, por esse motivo, o tempo pretérito seja privilegiado pelo discurso amoroso. É “depois do fato acontecido” que uma “imagem traumática” é construída; apesar de a “imagem” ser vivida no presente, só é possível conjugá-la no passado (Barthes, 1991, p.169). O amor *in praesentia* nega as engrenagens do Cronos, suspende o tempo apostando no eterno, numa espécie de tempo mítico. Nesse momento, em que “fica abolido o jogo da aparência e do ser”, a “opacidade” do outro deixa de ser “um segredo” para ser uma “espécie de evidência” (Barthes, 1991, p.135). Diante desta “evidência”, o enamorado parece perder o fôlego e a fala, tomado pelo *pathos* amoroso. A etimologia desta palavra remete não somente ao sofrimento do ser, tomado de paixão, mas também à sua passividade, à sua falta de ação. O sujeito enamorado parece viver em estado de eterna (“enquanto dure”) contemplação.

O sujeito lírico que se anuncia em *Beijo na Boca* é, portanto, um sujeito “ferido”. Ele se apropria da linguagem poética para narrar suas desventuras amorosas. O tempo verbal utilizado é o imperfeito do subjuntivo e a interjeição que intitula o poema (ah!) remete com tristeza (e ironia) ao sofrimento que advém da lembrança.

Ah!

Ah se pelo menos o pensamento não sangrasse!
Ah se pelo menos o coração não tivesse memória!
Como seria menos linda e mais suave
minha história!

A “história” do poeta está, portanto, marcada por memórias que, se doloridas, também a embelezam e engrandecem. Essa “história” que bem pode ser de amor, dada a temática de *Beijo na Boca*, é contada depois do desfecho dos acontecimentos, em analepse. Veja-se este “Fazendo as Contas”:

Vi meu amor chorando duas vezes
Numa nos conhecemos. Noutra nos despedimos.

Em “Estilhaço”, apesar de o poeta ordenar a anulação do esforço da memória, o poema se constrói apesar e por causa dela:

não me procure mais
não relembre
cada um sofre pra seu
lado

Em “Propriedade Privada” quem parece padecer de amor é a amante, que não manifesta seu amor, ou porque ele não corresponde às expectativas do amado, ou talvez pelo “enfazamento” que anula a possibilidade de enunciação. O “nem eu” atesta com ironia uma situação conhecida, a qual o poeta finge desconhecer e que acaba por desvelar:

meu bem que
pena seu
silêncio
assim ninguém saberá
- nem eu – deste amor enfezado e
doce
que você me
tem

A dúvida, uma constante no livro de 1975, assola o poeta e fica demarcada em “Cartesiana”. O amor que normalmente figura como lembrança, talvez possa figurar como promessa:

daquele amor que nunca tive tenho
saudade ou esperança?

Em “Dente por Dente” o poeta continua a se alimentar de acontecimentos passados:

meu amor
por aqui tem se ido continuo
o mesmo e você
já
continua a mesma?
apesar
de tudo
demônio te
amo

Fica a ambigüidade a potencializar os sentidos: o “demônio” seria quem? A amada? Ou a expressão surgiria com valor de interjeição, reforçando a constatação final “te amo”? O “continuar a mesma”, se pode ser porto seguro para a manutenção do amor, nesse poema alcança outros sentidos. O advérbio “já” funda seu sentido no presente que é futuro em relação ao passado da relação. Isto é, suposto que o encontro amoroso no passado

não tenha dado certo por incompatibilidades pessoais, a indagação remeteria à esperança de mudanças futuras. Se ambos continuam “os mesmos”, a possibilidade de entendimento parece vetada. O título remete à pena de talião, confirmando através do provérbio (“olho por olho”, “dente por dente”) que a desforra pode vir na mesma medida da ofensa.

Em “Falando Sério”, a esperança de um amor futuro parece vetada. O tom é decisivo e atestaria esta impossibilidade:

Outro amor? Não caio mais.

Em outro poeminha, o poeta se apresenta como um *expert* nas questões do coração. Talvez, por isso, ele tenha autoridade para discorrer sobre suas reviravoltas amorosas, que só têm sentido e graça porque é mantida a ambigüidade do verbo (contar) que intitula o poema:

Contando Vantagem

Muitas mulheres na minha vida.

Eu é que sei o quanto dói.

Mestre em promover contradições em versos, Cacaso demonstra, não sem certa perspicácia que só é possível contar vantagem no primeiro verso. O segundo verso é a confirmação dolorosa de quem enumera conquistas. A utilização de trocadilhos não é gratuita. Cacaso costumava se apropriar da linguagem cotidiana na forma de provérbios, chavões, lugares-comuns para jogar poeticamente. É a partir da desconstrução de idéias sedimentadas em *topois* lingüísticos coloquiais que sua poesia alcança seus melhores efeitos. Não é preciso lembrar que estes versos não deixam de dialogar criticamente com as transformações contraculturais (liberação sexual, pílula anticoncepcional) que atingiram o Brasil em meados de 1960/70.

No entanto, é somente após o desfecho de suas relações, que quase sempre careciam de *happy end*, que o poeta pode constatar a infelicidade da sorte e o destino das paixões:

Sina

o amor que não dá certo sempre está por
perto

Em “De Almanaque”, o poeta sinaliza seus amores imperfeitos e precários:

Como pode o meu amor sendo um só
ser tão dividido?

O quê é dividido? O amor do poeta pela amada e vice-versa ou haveria um triângulo amoroso? Esta dúvida não é resolvida, e os sentidos poéticos ficam suspensos na indeterminação dos sujeitos.

Em “Happy End” o mito do amor romântico é desconstruído no último verso, contrariando o que o título do poema anuncia:

o meu amor e eu
nascemos um para o outro

agora só falta quem nos aprêsente

Para relembrar a idéia que fundaria o mito do amor romântico, precisamos recorrer a Platão. Há uma passagem em O Banquete em que Aristófanes discursa sobre os gêneros da humanidade e discorre sobre a fundação do mito do andrógino. Diz ele que inicialmente os gêneros do homem eram: o masculino, o feminino e o andrógino. O andrógino “era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra” (Platão, 1983, p.22). O homem era inteiro e vigoroso, porém arrogante e insolente¹. Diante da própria

¹ “Depois, inteiriça era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois

desmedida, tenta “fazer uma escalada ao céu, para investir contra os deuses” (Platão, 1983, p.23). À fúria dos deuses por tamanho atrevimento, somou-se a de Zeus que resolveu torná-los “mais fracos”. Diz Zeus: “Acho que tenho um meio de fazer com que os homens possam existir, mas parem com a intemperança, tornados mais fracos” (Platão, 1983, p.23). E assim prosseguiu Zeus: “eu os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de se terem tornado mais numerosos” (Platão, 1983, p.23). Cortados os homens, Apolo poliu suas formas, assegurando a presença de algumas “pregas”, em volta do ventre e do umbigo, com o intuito de fazê-los lembrar de seu antigo estado. Após este feito, todo homem, diz o mito, desejaria encontrar sua “própria metade” e reconstruir sua condição original. O amor nasceria quando o homem encontrasse seu “complemento” e, tomado pela vontade de fazer “um só de dois”, ajuntasse simbolicamente as metades, restaurando a totalidade perdida. A este encaixe perfeito, “ao desejo e a procura do todo” se dá o “nome de amor” (Platão, 1983, p.25). Resta saber como esta concepção de amor que pressupõe a restauração de uma totalidade original e que sustenta o mito romântico poderia inviabilizar uma relação ancorada na idéia da convivência das diferenças. Em “Happy End” Cacaso ironiza a possibilidade do encontro da “cara metade”, jogando com a idéia de que só poderia realmente haver um desfecho feliz fora da concepção romântica de amor. Em outras palavras, esta idéia que inunda a literatura ocidental seria uma falácia que, como quer Rougemont, favoreceria o adultério, desestabilizando o casamento cristão. A história da literatura ocidental, diz ele, pode ser encarada como uma história de adultérios, favorecida pela concepção romântica do amor.

rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos se poderia supor. E quanto ao seu andar, era também ereto como agora, em qualquer das duas direções que quisesse; (...) Eram por conseguinte de uma força e de um vigor terríveis, e uma grande presunção eles tinham; mas voltaram-se contra os deuses” (Platão, 1983, p.23).

Na verdade, parece que o mito do amor romântico embaça a visão do sujeito enamorado, impedindo-o de reconhecer a divisão de sua imagem, isto é, a alteridade. A dificuldade de ver o outro como diferente de mim, e não como minha extensão, não fragilizaria, no limite, a minha própria imagem? É como se a existência sem o outro não fosse possível, já que o sentido parece residir na dependência de uma imagem que é semelhante à minha. Se a identidade constrói-se na dialética, no embate das diferenças, a concepção de amor romântico não só fragilizaria a noção de identidade como apontaria para a inviabilidade da convivência com a alteridade. O laciano “Estágio do Espelho”, sem deixar de invocar Cecília Meireles nos últimos versos, talvez aponte para este problema:

Ah os olhos que me viam!

Como eu era belo e gentil a certos olhos
que me viam!

Agora, diante de mim mesmo,
não suporto esta coisa horrenda que brota
de minhas macias faces, que morre e nasce.

Nos olhos de quem terei perdido a minha face?

Em “Hora do Recreio” o poeta afirma a impossibilidade de opção e a conseqüente sobreposição de possibilidades:

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

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

Por hoje basta. Amanhã volto a pensar neste
problema.

Se lido em chave metalingüística, o poema apontaria para a dificuldade de ser construído, advinda da ausência de vontade de escolha do poeta. Entretanto, apesar dos impasses o poema se constrói, justamente porque (se) mantém (sob) os olhos das “duas”. A problemática do poeta que tem o “coração em frangalhos”, justamente por não querer optar, resolve-se no âmbito da realização verbal, mas é adiado no plano sentimental. Este “problema” parece continuar no “coração” do sujeito que se enuncia, revelando seu “xis”:

O xis do problema

é muito triste que nossas intenções sejam
sempre contrariadas
você me compreende, meu amor?

No posfácio de *Beijo na Boca*, Clara de Andrade Alvim observa que, na maioria dos poemas, não existem afirmações definitivas. O moto perpétuo do livro é o “desmentir-se” que assegura o embate “entre o fazer e o não fazer o poema, entre o destruir e o resistir à destruição da sinceridade ou da seriedade – de conteúdo e de expressão” (2000, p.59). Que essas notas iniciais sobre *Beijo na Boca* tenham despertado a vontade de partilhar destes pequenos desamores.

REFERÊNCIAS:

BARTHES, Roland. *Fragments de um Discurso Amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

BRITO, Antônio Carlos de. *Beijo na Boca*. Rio de Janeiro: Vida de Artista, 1975. [2ª. edição, Rio de Janeiro: 7Letras, 2000].

_____, Antônio Carlos de. *Não Quero Prosa*. Org. Vilma Arêas. Campinas: Editora da UNICAMP, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde, 1960-1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de Época: Poesia Marginal Anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PLATÃO. *Diálogos/Platão*. Seleção: José Américo Motta Pessanha. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat, João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta: a Canção de Amor e de Morte do Porta-Estandarte Cristóvão Rilke*. Trad. Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 2000.

ROUGEMONT, Denis de. *A História do Amor no Ocidente*. Prefácio de Marcelo Coelho. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.