

A PALAVRA VIOLENTADA: LUCIDEZ E SOMBRA EM VERSOS DE CACASO

THE WORD UNDER VIOLENCE: LUCIDITY AND SHADOW IN CACASO'S VERSES

Débora Racy Soares¹

RESUMO: A reflexão sobre alguns versos de Antônio Carlos Ferreira de Brito (1944-1987), mais conhecido por Cacaso no universo cultural da década de setenta, no Brasil, nos ocupa neste artigo. Alguns escritos da filósofa Hannah Arendt sobre a violência servem como ponto de partida para a compreensão de uma poética cerzida em profunda articulação com o seu momento de produção. Assim, conceitos como trauma, memória e testemunho são entendidos à luz de versos que problematizam a possibilidade de representação poética. A palavra poética, escrita sob a violência institucional da década de setenta, a ela resiste. Resiste e responde através de versos feridos que sangram e choram. Versos que têm valor de conhecimento e revelam que da dor também se extrai lucidez e sombra.

PALAVRAS-CHAVE: Antônio Carlos Ferreira de Brito. Versos de Cacaso. Poesia da década de setenta. Testemunho. Trauma.

Não há na violência
que a linguagem imita
algo da violência
propriamente dita?

(Cacaso)

Poder e violência costumam ser pensados em conjunto, normalmente em relação de causalidade. É lugar-comum afirmar que o excesso de poder gera violência ou, antes, que o excesso de violência é imprescindível para a manutenção do poder. A possibilidade de justificar ou legitimar a violência – o que deveria ser, *a priori*, inadmissível – deriva deste tipo de raciocínio, cujo perigo parece evidente. Aliás, a própria retórica da violência vale-se desses argumentos – posto que “a violência sempre precisa de justificação” – para validar os meios utilizados para a obtenção de um determinado fim (ARENDRT, 2009, p. 97). Parece claro - e, infelizmente, os exemplos acumulam-se em nosso cotidiano - que este tipo de atitude alimenta um círculo vicioso em que a resposta violenta só faz gerar cada vez mais violência. Como estancá-la? Pela ação, responderia Hannah Arendt, pois “o que faz do homem um ser político é sua faculdade para a ação” (2009, p. 102).

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Apoio: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). E-mail: debora_racy@yahoo.com.br

Hannah Arendt, uma das principais filósofas e pensadoras políticas do século XX, elege o binômio poder-violência como *parti pris* para a reflexão em algumas de suas obras, mais notadamente em *A dignidade da política* (1993), *Origens do totalitarismo* (2000) e *Sobre a violência* (2009). A todas elas é comum a problematização da interpretação dialética de Hegel que poderia conduzir à liberdade. “O grandioso esforço de Hegel para reconciliar o espírito com a realidade” dependeria da “possibilidade de harmonizá-los” e de “ver algo de bom em todo mal” (ARENDR, 1993, p. 88). No entanto, esta hipótese hegeliana seria “válid(a) apenas enquanto o ‘mal radical’ [...] não tivesse ocorrido” (ARENDR, 1993, p. 88). Acontece, porém, que depois de Auschwitz e do Gulag – entendidos como um “mal radical antes ignorado” – é impossível acreditar na “noção de gradual desenvolvimento e transformação de valores” (ARENDR, 2000, p. 494). Diante do “mal radical” e, depois dele, a idéia de progresso da humanidade teria se tornado obsoleta e, portanto, não poderia mais servir como parâmetro avaliativo. Como diz Arendt, “o progresso [...] é um dos artigos mais sérios e complexos encontrados no mercado de superstições de nosso tempo” (2009, p. 46).

Em Arendt, a crítica da noção de progresso encontra sua contraparte na desconstrução da “confiança hegeliano-marxista no ‘poder de negação dialético’”, pois a “violência não reconstrói dialeticamente o poder”, antes o “paralisa” e o “aniquila” (LAFER, 2009, p. 11). Daí decorre o fato primordial de refletir sobre poder e violência como termos opostos e, não, complementares. Para Arendt, onde reinasse o poder não haveria violência, pois a violência menos do que fomentar o poder, seria capaz de destruí-lo. Pensando assim, em termos absolutos, a possibilidade de, pela ação, fazer emergir um lugar isento de violência não deixa de soar como utopia. Ainda que seja preciso matizar, isto é, delinear gradações no pensamento arendtiano, é bastante desolador constatar que menos poder pode significar mais violência. Dessa perspectiva, o mundo contemporâneo parece um lugar sombrio. Se o “poder corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas também para agir em concerto” então, o excesso de individualismo hodierno, quando falha em fomentar ações conjuntas, isto é, quando se torna incapaz de produzir homens políticos – no sentido forte arendtiano – é um convite à violência (ARENDR, 2000, p. 60).

Embora essas reflexões iniciais sejam pertinentes ao nosso tema, a essa altura é preciso introduzi-lo. Trata-se de pensar sobre a produção poética de Antônio Carlos Ferreira de Brito (1944-1987), doravante Cacaso, pseudônimo pelo qual ficou conhecido no universo cultural brasileiro, de meados de setenta. Além de poeta, letrista de MPB, crítico literário, desenhista, professor universitário, Cacaso foi um dos principais teóricos da chamada geração

“marginal do mimeógrafo”, da década de setenta. Ademais, articulou duas importantes coleções cariocas de poesia: a Frenesi (1974) e a Vida de Artista (1975-1978)². Alguns poetas de setenta, ligados ao circuito alternativo de edição e comercialização de seus livros, tinham como prática comum a publicação através de coleções de poesias e/ou antologias. Naquela época, a publicação alternativa e coletiva, além de ser uma resposta ao “nosso restrito e restritivo sistema editorial” significava, sobretudo, uma atitude de resistência política (BRITO, 1997, p. 12).

Nesse sentido, para retomar as reflexões de Arendt, diante dos aparatos da violência institucional que desencorajava, pela força, qualquer atitude coletiva, congregando poetas e levar a cabo a publicação conjunta era um sinal de ousadia e de resistência. O impulso para a ação, de forma não-violenta, ou seja, através da literatura, era uma “maneira precária de dizer que se (estava) vivo”. Além do mais, ao instaurarem uma escrita da resistência, os poetas “preserva(vam)” suas “identidades” e se tornavam homens políticos, na exata acepção do termo arendtiano (BRITO, 1997, p. 54). Se um dos mecanismos da censura era combater as diferenças, em favor da voz única, a multiplicação de vozes poéticas, muitas vezes “discordantes e incompatíveis”, dentro de uma mesma coleção, amplia o valor estético em direção ao que vimos chamando de política da linguagem (BRITO, 1997, p. 154). Em outros termos: menos do que uma linguagem política, explicitamente engajada, típica da produção cepecista da década anterior, alguns poetas de setenta apresentam uma dicção mais elaborada. Ancorados em determinadas estratégias textuais de velamento – como elipses, alusões e cesuras – articulam seus poemas em torno de uma dupla necessidade: dizer e calar, ao mesmo tempo.

Cacaso publicou seis volumes de poesia sobre os quais nos debruçamos agora. *Grupo escolar* (1974), seu segundo livro – o primeiro é *A palavra cerzida* (1967) – nos interessa porque inaugura sua entrada, de forma definitiva, no universo da literatura independente, publicada à margem do sistema editorial tradicional. Ademais, estabelece um novo paradigma poético – ao valorizar a urgência do dizer e o questionamento das condições de produção literária – que o acompanharia até seu último livro, *Mar de mineiro* (1982). Antes, porém, de nos

² A ajuda financeira de Zelito Viana, através de sua produtora, a Mapa Ltda, tornou possível a coleção Frenesi. Publicaram por esta coleção, lançada em outubro de 1974, na livraria Cobra Norato, na cidade do Rio de Janeiro: Cacaso (*Grupo escolar*), Francisco Alvim (*Passatempo*), Roberto Schwarz (*Corações veteranos*), Geraldo Eduardo Carneiro (*Na busca do sete-estrela*) e João Carlos Pádua (*Motor*). Já a Vida de Artista foi integralmente financiada por Cacaso e editou os seguintes: Cacaso (*Beijo na boca*, 1975, *Segunda classe*, em co-autoria com Luís Olavo Fontes, 1975 e *Na corda bamba*, 1978), Eudoro Augusto (*A vida alheia*, 1975), Chacal (Ricardo de Carvalho Duarte, *América*, 1975) e Zuca Sardan (Carlos Saldanha, *Aqueles papéis*, 1975). Para saber mais sobre os modos de produção destas coleções, suas características materiais, cf. PEREIRA (1981). Sobre os autores e os poemas da coleção Frenesi, cf. SOARES (2009).

determos em *Grupo Escolar*, enfatizamos que a estréia poética, em 1967, se deu através da consagrada José Álvaro Editora.

Em *A palavra cerzida*, prefaciada pelo crítico José Guilherme Merquior, ex-professor de Filosofia de Cacaso, encontramos um poeta imbuído de preocupações filosóficas, inspirado por certa ontologia existencialista, a questionar a existência do ser e do nada. De certa forma, o sujeito deste primeiro livro choca seus versos, tal qual “pássaro incubado”, ao mesmo tempo em que medita sobre a origem da existência e sobre os poemas (BRITO, 2002, p. 176)³. Em busca de uma voz que o diferencie em meio à tradição literária moderna, o poeta costura a palavra, deixando entrever sua cerzidura e filiação. Ao estabelecer um vigoroso diálogo com poetas tão díspares como João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Augusto Frederico Schmidt, Cacaso evidencia que ainda está em processo de definição. Afirma e se afirma pelo “lado de dentro” da linguagem, privilegiando a dicção metalingüística, como “aurora que não se arrisca” (BRITO, 2002, p. 179). De fato, a possibilidade de arriscar e, portanto, de errar ainda não faz parte do universo do jovem autor que, posteriormente, seria influenciado pelas idéias de Mário de Andrade, sobretudo, o do livro *O banquete*.

A palavra cerzida revelou-se uma experiência frustrante para Cacaso, pois este “livro nunca foi lido, nunca foi comprado por ninguém” (BRITO, 1981, p. 06). Embora essa afirmação possa soar como ingenuidade de principiante, o fato é que a decepção inicial determinaria os rumos de sua produção vindoura. É interessante perceber que a maior parte da produção poética de Cacaso está concentrada na década de setenta e é fruto de uma dupla frustração: a inicial, circunscrita ao livro de estréia, e outra maior, decisiva, relacionada ao momento de produção.

Assim, em *Grupo escolar* encontramos um poeta que, em nota inicial, sente necessidade de se justificar, afirmando ter ficado um tempo sem “escrever um só verso, desconfiado mesmo da poesia” (2002, p. 139). Entre a desconfiança em relação à poesia e a eficácia do modo de distribuição tradicional dos livros e a publicação alternativa de *Grupo escolar*, em 1974, sete anos se passaram. Após o AI-5 o Brasil mudou e, de certa forma, a virada estética de Cacaso também foi condicionada pela nova situação. Ao mesmo tempo em que assumia a liderança das coleções Frenesi e Vida de Artista, alcançava projeção no circuito independente

³ Como as páginas das primeiras edições dos livros não são numeradas, utilizaremos *Lero-lero* (2002) como referência para as citações. Trata-se da reedição integral da obra poética de Cacaso, inclusos alguns poemas inéditos.

– vide seus ensaios para jornais da imprensa alternativa, como *Movimento e opinião* – como um dos principais teóricos de sua geração. Além de *Grupo escolar*, publicado pela Frenesi, são dessa fase *Beijo na boca* (1975), *Segunda classe* (1975) – em parceria com Luís Olavo Fontes – e *Na corda bamba* (1978), todos editados pela Vida de Artista. Em 1982 publica seu último livro, *Mar de mineiro* - reunião de poemas e canções, com predominância destas - também de forma alternativa, porém fora do âmbito das coleções, típicas dos anos setenta.

É hora de abordarmos os livros produzidos na década de setenta, a fim de melhor compreendermos a concepção poética que os norteia. Diferentemente de *A palavra cerzida*, cujo tom elevado aceita sonetos apurados na tradição de alguns poetas denominados construtores, dado o acabamento formal de seus versos, os livros de setenta apresentam outra dicção. Ao se aproximarem da linguagem cotidiana, resgatando a fala coloquial, retomam a tradição inaugurada pelos primeiros modernistas. A linguagem que permeia estas obras está mais sintonizada com o pulso vivo da vida e, se reivindica a oralidade e a informalidade, é para afirmar uma espécie de “desrepressão” lingüística em sentido lato. Nesse momento, o contraponto literário funciona como resposta, ao revés, a uma situação de repressão institucional. A aposta no coloquial, contra o “fechamento da linguagem literária”, recupera a liberdade do verso livre e rejeita formas clássicas como o soneto (BRITO, 1997, p. 14). Ao preferir o verso livre ao metrificado, o ritmo derramado ao contido, Cacaso assume sua filiação à tradição modernista do coloquial e recupera a necessidade de pesquisa e de experimentação, valorizadas por Mário de Andrade. No entanto, pensados à luz do cenário sombrio da ditadura brasileira, o valor e o sentido da experimentação ganham outras conotações. Quando “experimentar” significa movimentar “possibilidade(s)”, “pon(do) sob suspeita” e “submeten(do) ao questionamento” o próprio signo, então o exercício poético torna-se uma forma de agir, isto é, de libertar as palavras na linguagem, pela linguagem (BRITO, 1997, p. 163).

Libertar a palavra, em última instância, além de ter “valor de atitude” revela um desejo vital para o poeta: “não se deixar paralisar pelos esquemas paralisantes” (BRITO, 1997, p. 54). Para Cacaso, escrever poesia na década de setenta também significava resistir às adversidades do momento de produção. Nesse sentido, sua palavra poética “dissimula a natureza direta de sua mensagem” e, sobretudo, “a própria violência que sofre” (BRITO, 1997, p. 58). A essa altura é preciso ressaltar que estamos diante de uma palavra poderosa, construída como *phármakon* ou “química perversa”, capaz de funcionar como veneno ou remédio, a depender da dose (BRITO, 2002, p. 169). Palavra violentada e, *pour cause*, dissimulada que “desvela” e

“repõe” em “tempos de alquimia” (BRITO, 2002, p. 169). Palavra que sendo única é também plural, pois dilacerada pelo excesso de dor e de violência coletivas.

Assim sendo, como propõe Adorno, essa “lírica individual” é transpassada por aquela “corrente subterrânea coletiva” que a fundamenta (2003, p. 76). Dizendo à maneira de Cacaso, “existe uma continuidade profunda de experiência entre os poetas” que se “manifest(a) na produção de cada um”, compondo uma espécie de fraternidade poética ou “poemão”, escrito a “mil mãos” (1997, p. 81). Esse “poemão”, grande poema coletivo e catártico, embalado pelo mote da “união faz a força”, pode ser lido como sintoma de um tempo agônico (apud HOLLANDA, 1988, p. 261). Portanto, sem pecar pela generalização, podemos afirmar que há um forte subtexto político latente em boa parte da produção poética considerada “marginal”. Logo, o “poemão” surge como uma resposta específica a um determinado quadro de época e sinaliza a intenção de resistir poeticamente em um tempo sombrio. Os livros que compõem as Coleções Frenesi e Vida de Artista incorporam, por conseguinte, além de uma experiência subjetiva, um testemunho histórico de resistência cultural. Quando a censura exigia o rompimento dos laços entre cultura e política, resistir a esta ruptura, por si só já significava um ato de coragem, como explica Renato Franco.

Nesse momento, é oportuno afirmar que toda a produção poética de Cacaso referente à década de setenta – a saber, *Grupo escolar*, *Beijo na boca*, *Segunda classe* e *Na corda bamba* – pode ser lida como um “texto-testemunho” ou “texto-sintoma”, ainda que haja diferenças sensíveis de tom e de atitude de um livro para outro (VIÑAR, 1992, p. 125). *Grupo Escolar* é especialmente significativo nesse sentido. A atividade criativa, retomada pós-68, exigirá certa “realfabetização” em matéria de poesia. A volta ao *Grupo* é sintomática e exige uma nova aprendizagem, introduzida logo na 1ª lição do livro: o domínio dos “extrumentos técnicos”. O neologismo “extrumentos”, através do prefixo ex-, remete a algo que é exterior à linguagem, que está fora dela e, ainda, pode criar oposições: “extrumentos” x “instrumentos”. Vejamos o primeiro poema:

Cartilha
a

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

(2002, p. 142)

Menos do que negar a tradição cabralina ou, quiçá, drummondiana, Cacaso enfatiza que o poema “apenas pedra” não é suficiente em 1974. No entanto, o que significa um “poema apenas pedra”? E o “avesso do poema”? É interessante perceber essa nova visada. Em *A palavra cerzida*, o poeta geômetra apurava suas facas precoces – “palavra de dois gumes” – na “fimbria intemporal” (2002, p. 219). É como se o “pássaro incubado” do primeiro livro eclodisse agora para a “vida” que “lateja e propõe outro costume” (2002, p. 176, 206). Se, antes, o signo era “peixe morto” a ser “persignado”, de *Grupo escolar* em diante, ele se converte em “palavras incendiadas” que “resgatam”, com “ânsia”, “o mundo posto à margem” (2002, p. 206, 247). Assim, negar o poema em sua dimensão limitante – “apenas pedra” – significa ultrapassar o “peixe morto”, desistir do “intemporal” para reivindicar a palavra viva, capaz de acompanhar o pulsar do mundo. No limite, se o “avesso” do poema petrificado (duro, desumano, sem sensibilidade?) é o poema vivo, então, de certa forma, o poeta talvez esteja a dizer que o poema – como a vida – não carece de explicação. Ainda que *A palavra cerzida*, em comparação com os livros da década de setenta, apresente uma temperatura distinta, cremos que é possível ver, ainda em pupa neste primeiro livro, o poeta que eclodiria nos demais. Pois é fato que, no livro de estréia, o poeta oscila, paradoxalmente, entre o “poder do eterno” e a palavra “filha da existência”, dando preferência ao primeiro (2002, p. 242, 247).

Como apontado, a palavra pedra também evoca Drummond, de quem Cacaso se aproxima, através de jogos intertextuais, ao longo de sua obra. No entanto, agora se trata mais de driblar a pedra no meio do caminho do que de fundar uma educação pela pedra. De certa forma, Cacaso ancora-se em uma espécie de “educação pela perda” em que a memória, amolecida pela melancolia, ganhará destaque especial. Entenda-se: a “educação pela perda” põe em ação a tarefa ativa da rememoração (*Eingedenken*), no sentido forte benjaminiano. A atualização da lembrança instala um movimento poético que oscila entre o trabalho de luto e a impossibilidade de esquecimento, entre a superação e a não-superação de uma perda traumática. Para pensar com Freud, poderíamos dizer que a poética de Cacaso – quando se ocupa da memória – configura uma espécie de retorno do recaiado em que os recalques são, sobretudo, presentes. Na verdade, é o que foi recaiado no presente que não cessa de querer vir à luz nos poemas. *Pari passu*, a alquimia do verbo mobilizada pela poesia depara-se com um risco, interiorizado na subjetividade moderna, que concerne à dificuldade do relato da experiência, o que, por sua vez, problematiza a possibilidade de representação poética e de construção plena do sentido.

O deslocamento temporal, quando aparece nos livros da década de setenta, menos do que evocar um passado paradisíaco, idealizado, imantado em nostalgia, tem função estratégica: revelar as agruras do presente e criticar a violência institucional. Assim, o movimento da memória, na poética de Cacaso, funcionaria menos como instância libertadora da lembrança e mais como atualização da experiência. A evocação do passado serve como pretexto para cantar, em versos, o presente, registrando as vivências de uma subjetividade ferida.

Logo, o “poema apenas pedra”, objeto inerte, anestesiado, não funciona diante de determinadas experiências de vida que, ancoradas na urgência de dizer, exigem outras formas de expressão. O verso curto, rápido, quase instantâneo é uma maneira de responder a essa urgência, como se não houvesse tempo – à primeira vista – para elaborações estéticas. No entanto, em Cacaso, a aparência de “espontaneidade” é um “troço trabalhadíssimo” (BRITO, 1983, p. 141). Ainda é preciso pontuar: se o “avesso” do poema não precisa ser dissecado, “explicado” nas esterilizadas “mesas de operação” é porque nada pode justificar a violência sofrida pela palavra. Palavra-corpo que sofre e “sangr(a)”, transpirando “memória” e “história” (BRITO, 2002, p. 120). Palavra-conhecimento da qual se extrai um tipo de “lucidez” que “sai da dor” e é “sombria” (BRITO, 1982, p. 135, 182).

Há algo irônico nessa cartilha metalingüística – espécie de profissão de fé – declinada no livro de 1974. Declinar, no sentido etimológico, significa não só enunciar, declarar, dizer, mas antes afastar, desviar, mudar de direção. Assim, Cacaso parte desta forma para negá-la, como se combatesse, ainda que metalingüisticamente, o “fechamento da linguagem literária” (BRITO, 1997, p. 14). No entanto, se essa atitude poética - ancorada nos desdizeres da ironia - parece contraditória, ela alerta para a possibilidade de descompasso entre o dizer e o agir, entre o gesto e a intenção, enfim, entre o significado e o significante. Ao fazê-lo, problematiza a linguagem e seus limites, além de multiplicar possibilidades semânticas.

Vejamos agora alguns poemas de *Na Corda Bamba* (1978), atentando para o fato de a maioria deles ser dedicada a amigos:

Célula Mater [para Roberto Schwarz]

Unidos
Perderemos

(2002, p.51)

Este poema alude ao “poemão” dos anos setenta e, não por acaso, é dedicado a Roberto Schwarz que também publicou um livro – *Corações Veteranos* (1974) – pela Coleção Frenesi. A idéia do “poemão”, enquanto fazer coletivo, é concretizada através da publicação conjunta, via coleções ou antologias, e também da escrita a quatro mãos, prática comum entre os poetas de setenta. Ainda está por ser feito um estudo que leve em consideração a diluição da autoria e as influências recíprocas entre os poetas que produziram em parceria. No entanto, o espírito de resistência inerente ao “poemão” também opera individualmente. Ainda que as autorias sejam mantidas, podemos perceber, no conjunto da produção alternativa de setenta, a predominância de certos temas, em diálogo estreito com o momento de produção. Assim, as agruras político-existenciais, o exílio, a prisão, a tortura são alguns motes que acompanham essa produção.

Quanto ao poema “Célula Mater”, o efeito da ironia amplia o sentido: embora a conjugação dos esforços não assegure a vitória, o poeta aposta na resistência ativa, embora precária, como traço grupal. Portanto, enlaçados por certas afinidades políticas e poéticas, os escritores continuam produzindo e resistindo, apesar da derrota. A compressão formal do poema, em analogia à unidade microscópica e estrutural dos seres vivos (célula), também sugere, em sentido jurídico e figurado, o cubículo dos condenados e o grupo de pessoas com ideal e atuação semelhantes, respectivamente. Assim, o sentido de “célula” ganha outros contornos ao ser modificado pelo adjetivo “mater” que também remete à pátria-mãe. Diante de uma pátria que comporta células que podem ser celas, qualquer ideal de nacionalidade parece papo furado.

Papo Furado [para Nilo Oliveira]

O transcendental se dissolvendo no
Efêmero

(2002, p. 50)

No entanto, a conversa (a)fiada do poeta deve ser levada a sério, pois suas “intenções” são “sempre contrariadas”, pois operam no terreno arenoso da ironia. (BRITO, 2002, p.130). Esse papo sinaliza que o pressuposto apriorístico, em confronto com o conhecimento empírico, redundará em conversa mole. Logo, a valorização da experiência e o apego à efemeridade do mundo serão valorizados por Cacaso, em detrimento de qualquer *a priori* conceitual. Ao questionar suas próprias convicções intelectuais a respeito da existência, o poeta não só reconhece a efemeridade das coisas, mas também assegura, em versos, a possibilidade de “p(ô)r” a vida “sob suspeita”, tecendo uma verdadeira apologia à dúvida (BRITO, 1997, p. 163). A as-

sunção da efemeridade da palavra poética, embora seja arriscada, revela um poeta consciente de seu signo. Nesse ponto, seria interessante pensar na palavra poética como interseção da vida e da morte, o que faz jus ao sentido etimológico do signo. “A palavra grega *sèma*” significa, “ao mesmo tempo, túmulo e signo”, revelando que criar significados é também já condená-los à morte. (GAGNEBIN, 2006, p. 45). Vida e morte, portanto, indissociáveis compõem o quadro:

Natureza-Morta [para Charles]

Toda coisa que vive é um relâmpago.

(2002, p.54)

A seguir, um poema que nos faz pensar que a literatura, em sentido amplo, guarda um “teor testemunhal” considerável (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 08). Logo, é possível ler a escritura poética como “grafia da memória” ou como “historiografia baseada na memória”. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 389, 395). No entanto, a fragilidade do dispositivo mnemônico, acentuada pela fragmentação que lhe é próprio, sinaliza a impossibilidade de totalização dos sentidos. Essa impossibilidade, aliás, funda o conceito benjaminiano de imagem dialética, resultante de sua visão da historiografia como destruição da falsa aparência de totalidade. A imagem dialética funcionaria como uma cesura no pensamento, pois seria capaz de arrastar o objeto histórico para fora do *continuum* da história. Esse movimento permitiria a ressignificação deste objeto, em permanente (re)construção. Estamos, portanto, diante de uma concepção de história aberta, orientada pelo dever da memória. Vejamos o poema seguinte:

Obra Aberta [para José Joffily Filho]

Quando eu era criancinha
O anjo bom me protegia
Contra os golpes de ar.
Como conviver agora com
Os golpes? Militar?

(2002, p. 54)

O pretérito imperfeito – era – é o tempo, por excelência, do inacabado, da “Obra Aberta”, e também da fabulação. Ao eleger esse tempo verbal, o poeta indica uma ação que começou no passado, mas que ainda está em processo de realização, portanto inconclusa. Assim, nesta pequena fabulação a digressão funcionaria menos como divagação e distanciamento e

mais como pretexto, isto é, como um artifício capaz de ocultar/revelar as intenções do poeta. O advérbio agora assegura a continuidade da ação e revela os impasses de uma existência sob golpes. É interessante pensar que, em termos psicopatológicos, fabulação significa a ação de contar histórias fantasiosas como verdade. Em “Obra aberta”, o poeta embaralha os planos – através da remissão ao “anjo bom”, ao anjo da guarda – e problematiza os conceitos de verdade e de mentira. Se a falsificação assistemática da memória é própria ao fabulador patológico, ao poeta caberia revelar e denunciar outros “agoras” inscritos no passado. Ao utilizar o tempo imperfeito como estratégia lingüística que permite instalar a continuidade do passado no presente, o poeta sugere estar ainda na infância. Esse raciocínio é pertinente diante da trajetória poética de Cacaso. De certa forma, após a necessária (re)alfabetização em *Grupo escolar* e o adolecer no domínio das artimanhas estilísticas em *Beijo na boca*, o poeta voltaria ao “Jardim da Infância” em *Na corda bamba*, livro do qual retiramos o poema acima⁴. Gostaríamos de assinalar também o *enjambement* final – como conviver agora com – que cria um efeito de coesão, produzindo ambigüidades nos sintagmas seguintes. Veja-se que militar pode ter valor tanto de adjetivo – golpe militar – quanto de verbo. Se os golpes são militares, contra eles seria preciso militar, combater, lutar, via linguagem.

Lar Doce Lar [para Maurício Maestro]

Minha pátria é minha infância:
Por isso vivo no exílio

(2002, p. 53)

Este poema dialoga com o anterior. O poeta exilado na infância – ainda é “criancinha” – vive na pátria que, ironicamente, não tem nenhuma doçura do lar. Agora não há deslocamento espaço-temporal. O verbo é declinado no presente: é. Sentir-se exilado no próprio país instaura uma sensação de não-reconhecimento, de não-pertença frente a algo que é sentido como estranho, estrangeiro. É oportuno pensar no “*Das Unheimliche*” freudiano, “termo que provém de *Heimliche*, do familiar, do íntimo, daquilo que tem a ver com o lar (*Heim*) e com o país natal (*Heimat*)” (GAGNEBIN, 2006, p. 86). Portanto, o estranhamento é duplo: o lar e o país natal, equivalentes em termos semânticos, apontam para a dificuldade de articular o testemunho, pois o poeta, exilado na infância, parece sem palavras. Lembremos que infância remete, literalmente, a *infans*: sem fala.

⁴ “Jardim da Infância” intitula uma parte de *Na corda bamba*.

A essa altura é preciso recuperar a idéia de “texto-testemunho” e também de trauma, conceito fundamental da psicanálise. Se todo texto guarda um “teor testemunhal”, como propõe Seligmann-Silva, então, sob esse ponto de vista, o entrecruzamento da literatura e da história torna-se essencial. O “texto-testemunho” exige outra maneira de relacionamento com o passado, pois é sempre a partir do presente que o passado se dá a conhecer, embora esteja sujeito aos movimentos de atualização e de reconstrução, próprios da memória. Então, convocar a memória, através da poesia, implica saber lidar com uma determinada história, ou antes, com um outro registro da história, que o “texto-testemunho” vem resgatar. O conceito de trauma é amplo e controverso e dele nos interessa reter apenas alguns sentidos, essenciais ao nosso trabalho⁵. Em linhas gerais, é preciso entender que a questão do trauma guarda semelhança com o trabalho de “perlaboração”, de Freud, e se aproxima da experiência do choque, idéia-chave da qual parte Benjamin em sua análise sobre a lírica de Baudelaire. O trauma ou choque sinaliza a dificuldade, por vezes impossibilidade, de converter a vivência em palavras. Vivência *infans*: sem fala. No entanto, apesar *et pour cause* desta dificuldade, a experiência é relatada.

No seminal “O narrador” (1936), Benjamin constatava que a narrativa, entendida no sentido tradicional, chegara ao fim em razão da perda da experiência. Ao lembrar que os combatentes da primeira guerra voltavam do “campo de batalha [...] mais pobres em experiência comunicável”, o filósofo alemão recupera a idéia do trauma silenciador (1994, p. 198). Assim, a consciência, quando surge no lugar da memória, funciona como uma espécie de anteparo que impede a simbolização do “real”. Aqui cabe uma ressalva: o “real” sobre o qual nos referimos revela-se como manifestação do “real”, o que implica distanciamento daquela idéia de imitação da realidade, pressuposta no conceito de *mimesis*. Como explica Seligmann-Silva, não se trata de uma “transposição imediata do real” para a literatura, mas de uma “passagem para o literário” em que o “real resiste à simbolização” (2003, p. 382-383).

A realidade excessiva, concebida como trauma, difícil de ser assimilada, é exposta em poemas cujas feridas dão testemunho da impossibilidade e, ao mesmo tempo, da necessidade de dizer. Dizer para, catarticamente, expulsar a dor e libertar a memória traumática. A resistência à lembrança – recalque do trauma – e o enfrentamento da dor se alternam nesta poética, sugerindo a dificuldade de reconciliação. O imperativo “não relembre”, somado ao desejo do sujeito lírico de ter um “coração” sem “memória” para “suavi(zar)” a “história”, individual e

⁵ Sobre o conceito de trauma, ver Seligmann-Silva (2005) que, por sua vez, ancora-se em Freud (1970), Bohleber (2000) e Laplanche e Pontalis (1988).

coletiva, convivem com a “navalha” que fere, expondo “dores”, “sofrimentos”, “cicatrices” (BRITO, 2002, p. 85, 120, 127). Retomando a epígrafe deste texto: a violência que a linguagem imita – através da mediação do literário – é sintoma de um trauma anterior à palavra. Nesse sentido, a criação artística, ao elaborar o “real”, revela-se um passo à frente do trauma de origem, pois já consiste em uma tentativa de superação. Logo, o canto é de desencanto: o pássaro – metáfora do poeta e, por extensão, da poesia – está ferido. A violência que vaza pela linguagem literária é uma maneira de dar forma ao informe, de assimilar a dor que transcende os limites da percepção e desestabiliza as possibilidades de representação. Vejamos, a seguir, o sintomático poema “Aquarela”, extraído de *Grupo escolar*:

O corpo no cavalete
é um pássaro que agoniza
exausto do próprio grito.
As vísceras vasculhadas
principiam a contagem
regressiva.
No assoalho o sangue
se decompõe em matizes
que a brisa beija e balança:
o verde – de nossas matas
o amarelo – de nosso ouro
o azul – de nosso céu
o branco o negro o negro
(2002, p. 150)

O título – “Aquarela” – não poderia ser mais significativo, pois evoca a popular “Aquarela do Brasil” (1939), escrita pelo compositor mineiro Ary Barroso. Nela, em tom ufanista, as belezas naturais são invocadas para validar a idéia de um “Brasil brasileiro”, “lindo e trigueiro”. Brasil “terra de samba e pandeiro”, abençoado por “Nosso Senhor”. Já no poema, a imagem de cartão-postal cede espaço para um país fotografado a partir da dor e do luto, revelando uma tela maculada pela violência da tortura. A descrição alegórica da cena é contundente, além de sinalizar a necessidade de elaboração da violência através da mediação literária. O corpo é definido como “pássaro que agoniza”, pois moribundo, torturado. O “cavalete”, mantida a ambigüidade, remete ao instrumento de tortura, mas também alude ao tripé utilizado para apoiar a tela. A pintura, contudo, se fará com tintas corpóreas. O corpo torturado aponta para a desarticulação da integridade do sujeito, a partir de sua estrutura orgânica, material. O corpo é anterior à linguagem, logo é a primeira morada da identidade. Quando o excesso de violência não é capaz de desarticular a linguagem apela-se, em última instância, para a brutalidade do ataque corporal, atingindo o sujeito em sua estrutura primeira. O rompimento entre

o corpo – que já agoniza – e a linguagem sugere a aproximação da morte. Morte que se avizinha em “contagem regressiva”, à medida que os fluidos corporais escorrem no “assoalho”. “As vísceras vasculhadas” e o “sangue” revelam que a violência da história está inscrita no sofrimento do sujeito.

É a partir desta história que, na esteira do Benjamin materialista, leva em consideração o sofrimento acumulado que será possível construir uma outra experiência (*Erfahrung*) com o passado, capaz de ecoar no presente e modificar os rumos do futuro. É forte a imagem do pássaro agonizante como metáfora da falta de liberdade. É como se, através do corpo moribundo, pudéssemos ouvir o grito – parado no ar? – que atravessa os versos dessa “Aquarela”. Aliás, a aquarela, enquanto técnica de pintura, permite a sobreposição das cores. O vermelho encarnado macula o símbolo máximo da nacionalidade – a bandeira – sem, no entanto, apagar os ideais verde-amarelos. Ideais que, além de serem repisados em nosso cancionário e em nossa literatura canônica primeiro-romântica, são também sustentados pelo discurso dominante. Ao “verde”, ao “amarelo” e ao “azul” de nossas riquezas e belezas naturais mistura-se o branco que pode tanto simbolizar a paz e a liberdade quanto o luto. No entanto, a idéia de brancura quando reiterada pelo substantivo negro, nega o pássaro e a liberdade, reforçando a idéia do luto. E como se, a cada vez que se afirmasse o direito à liberdade, se recebesse como resposta “o negro o negro”.

Em tempo: a tríade “brisa, beija e balança” faz alusão ao sexto canto de *O Navio Negro* de Castro Alves. Neste canto final, o poeta dos escravos, em leitura crítica e indignada, sugere que a bandeira brasileira é usada para cobrir a infâmia e a cobardia, cabendo à musa chorosa lavar, com prantos, a mácula nacional. Porém, parece difícil se livrar de uma mácula que insiste em se ocultar sob os auspícios de um certo ideal de nacionalidade. Apesar da denúncia do poeta baiano, o pranto parece eterno: ainda que se feche o portão dos mares aos males ou se arranque o pendão dos ares, isto é, ainda que a intenção seja impedir a propagação e o sonogamento da violência, mesmo assim, muitas lágrimas serão necessárias para diluir a aquarela.

ABSTRACT: Reflection on some verses of Antônio Carlos Ferreira de Brito (1944-1987), best known as Cacaso in the cultural universe of the 70’s, in Brazil, occupies our attention in this article. Some writings of the philosopher Hannah Arendt on violence work as a starting point for the understanding of a poetic in deep connection with its moment of production. Thus, concepts such as trauma, memory and testimony are understood in the light of verses that question the possibility of poetic representation. The poetic word, written under the insti-

tutional violence of the seventies, resists this same violence. It resists and responds with injured verses that bleed and cry. Verses that have value of knowledge and reveal that lucidity and shadow are also extracted from pain.

KEYWORDS: Antônio Carlos Ferreira de Brito. Cacaso's verses. Poetry of the seventies. Testimony. Trauma.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

ARENDT, Hannah. *A dignidade da política*. Trad. Helena Martins *et al.* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

_____. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

_____. *Sobre a violência*. Trad. André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BRITO, Antônio Carlos Ferreira de. *Coleção Remate de Males 2 (Rebate de Pares)*. Org. Berta Waldman, Iumna Maria Simon. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, 1981.

_____. *Mar de mineiro*. Rio de Janeiro: Grafit Gráfica e Impressos Ltda., 1982.

_____. Poemas da palavra cerzida: tontas coisas, marcas do Zorro, o rapto da vida. *Revista do Brasil*, n. 2, p. 132-143, 1983.

_____. *Não quero prosa*. Vilma Áreas (Org.). Campinas: Unicamp, Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

_____. *Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7 Letras, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

LAFER, Celso. Prefácio. In: ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Trad. André de Macedo Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 09-13.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SOARES, Débora Racy. Frenesi: 5 poetas, 1 coleção. Impressões de Leitura. *Revista Crioula*, USP, São Paulo, v.06, p. 1-17, 2009. Disponível em:
<http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/crioula/edicao/06/Artigos%20e%20Ensaios%20-%20Debora%20Racy%20Soares.pdf>. Acesso em: 25 mai. 2010.

VIÑAR, Maren, VIÑAR, Marcelo. *Exílio e tortura*. Trad. Wladimir Barreto Lisboa. São Paulo: Escuta, 1992.