

A síntese poética de uma discussão crítica: leitura do poema “Há uma gota de sangue no cartão-postal” de Cacaso

Carlos Frederico Barrére Martin

Resumo

Trata-se de discutir a presença do ideário modernista na poesia e crítica de Cacaso, codinome de Antônio Carlos de Brito (1944-1987). É notório em sua obra o resgate das conquistas de 1922, notadamente do pensamento de Mário de Andrade (1893-1945). A valorização, por exemplo, do livre-andamento da criação é uma atitude modernista que encontra em Cacaso um defensor. Faremos ainda a leitura do poema “Há uma gota de sangue no cartão-postal”, no qual se observa o diálogo com a tradição e o presente.

Palavras-chave

Cacaso; Modernismo; autonomia

¹ Pós-doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, bolsista Capes. E-mail: carlosmartin@usp.br.

I

Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, foi aluno de pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP entre agosto de 1976 e junho de 1979. O título do trabalho era “Produção poética e vida literária brasileira (1945-1976)”. O trabalho, no entanto, não foi concluído. Em depoimento à Heloísa Buarque de Hollanda, em 1982, Cacaso esclareceu o motivo da interrupção:

[...] D Wanda, minha mãe, que não é artista e que me levou a acreditar na disponibilidade do espírito como predisposição básica da criação. O que marca meu caminho é exatamente essa predisposição básica da criação. O que marca meu caminho é exatamente essa pré-disposição que aprendi muito cedo e da qual não abro mão. Foi assim que estudei para o vestibular de agronomia e fiz filosofia. Que abandonei minha carreira universitária, não suportei os relatórios da Fapesp e dissolvi minha tese em ensaios. Que ainda batalho para dissolver também meu lado professor. O que se firmou realmente como profissão para mim foi a disponibilidade.

Resultaram da pesquisa inacabada os ensaios “Tudo da minha terra: bate-papo sobre poesia marginal” (1978), “Atualidade de Mário de Andrade” (1978) e “Alegria da casa” (1980), os quais foram publicados nas revistas *Almanaque*, *Encontro com a Civilização Brasileira* e *Discurso*, respectivamente. Com exceção do primeiro, onde analisa a poesia de Chacal e o fenômeno da poesia marginal, o segundo e o terceiro estão mais voltados para a tradição modernista e seus desdobramentos. No segundo ensaio, Cacaso faz um retrospecto dos momentos da poesia brasileira desde os anos 1940 até os anos 1960, ou seja, desde a geração de 1945 até a poesia social do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE). A análise do pensamento modernista é feita mais detidamente no terceiro e último ensaio.

Outra informação que Cacaso nos traz no depoimento é a definição do seu método de trabalho. Diz ele: “D Wanda, minha mãe, que não é artista e que me levou a acreditar na disponibilidade do espírito como predisposição básica da criação”. O poeta teria aprendido em casa a não se aprisionar por regras. Creio que ele tenha apurado essa lição no momento em que, em contato com as ideias modernistas, reafirmou a

“disponibilidade do espírito” pelo exercício do “direito de errar”, que remete à autonomia do artista. Em outras palavras, ao aprender com a mãe que a “disponibilidade do espírito” é um requisito para a liberdade de criação, Cacaso aprendeu também o significado do “direito de errar”, que, diz ele, “abre para o engajamento da forma e também para a sua gratuidade”. Para ter maior clareza deste aprendizado, gostaria de passar à leitura do poema “Há uma gota de sangue no cartão-postal”, publicado em *Beijo na boca* (1975), terceiro livro do autor.

II

HÁ UMA GOTA DE SANGUE
NO CARTÃO POSTAL
eu sou manhoso eu sou brasileiro
finjo que vou mas não vou minha janela é
a moldura do luar do sertão
a verde mata nos olhos verdes da mulata
sou brasileiro e manhoso por isso dentro
da noite e do meu quarto fico cismando
[na beira de um rio
na imensa solidão de latidos e araras
lívido
de medo e de amor

De imediato, o sujeito poético define-se como “manhoso” e “brasileiro”. O olhar de contemplação, que se volta para o exterior, predomina na primeira parte do poema e convive com o olhar contemplativo, que se volta para o interior, que predomina na segunda parte e tem o exterior em mira. Esse movimento do olhar organiza o poema. O ritmo da leitura é influenciado pela sucessão de imagens que, reais e imaginárias, se sobrepõem de acordo com o vai e vem do olhar, em consonância com a postura do sujeito poético, cuja definição de si mesmo no verso 2 da primeira parte é “finjo que vou mas não vou”. Fiquemos por enquanto no sujeito. À primeira vista, ele faz uma afirmação irrefutável, pois, ao se definir com clareza, não permite que seja visto de outra forma. Mas o verso 2, que não é menos irrefutável, traz para a definição do sujeito outro dado importante. Além de ser “manhoso” e “brasileiro”, é dotado, talvez por conta da astúcia que o caracteriza, da capacidade de fingir aquilo que pretende fazer. Dada a sucessão de

traços aparentemente categóricos, que se ressignificam mutuamente durante a leitura, não poderíamos afirmar com segurança quem é esse sujeito que se apresenta. As primeiras definições, que parecem informações isoladas, mais a definição que vem em seguida, compõem entre os versos uma relação causal: o sujeito diria então que por ser brasileiro é manhoso e por ser manhoso é brasileiro. Tal relação se verifica também no segundo verso. O que possui maior alcance em comparação com o primeiro se entendermos que o ato de fingir seria uma marca de ser brasileiro, de ser manhoso, ou de ser ambos. Acontece que brasileiro é central dentre os traços apontados, convergindo-os para ele mesmo como seus desdobramentos imediatos. Em outras palavras, a definição de brasileiro que o sujeito apresenta nos primeiros versos é a de um homem astuto e fingidor.

A construção da identidade é crucial no poema. E não é apenas centrada no sujeito poético, mas vinculada à construção da identidade nacional. Cacaso retoma uma questão que remonta ao Romantismo brasileiro e está no presente no Modernismo, que retomou o caminho aberto pelos românticos. A introdução de um assunto como esse num momento em que a nacionalidade estava na ordem do dia, valorizada pelo regime militar em sentido ufanista, é profundamente contestadora. Cacaso trabalha com elementos que não condizem com a fala do Estado ditatorial.

Os versos 3 e 4 começam a traçar os contornos da paisagem. Cacaso cria a partir de outras referências um cenário bucólico. A referência romântica talvez seja a mais evidente. Mas é preciso observar o emprego de outra, que, embora não faça parte do âmbito literário, buscou nele os dados de que precisava.

Lembremos a seguinte passagem da canção “Tropicália” de Caetano Veloso:

o monumento é de papel crepom e prata
os olhos verdes da mulata
a cabeleira esconde atrás da verde mata
o luar do sertão

o monumento não tem porta
a entrada é uma rua antiga estreita e torta
e no joelho uma criança sorridente feia e morta
estende a mão

viva a mata-ta-ta
viva a mulata-ta-ta-ta-ta

Pela primeira e última vez no poema, Cacaso promove essa intersecção de música e literatura. Os versos 3 e 4 pressupõem o diálogo com canções de compositores brasileiros conhecidos: Catulo da Paixão Cearense (“lunar do sertão”) e Vicente Paiva (“São da cor do mar da cor da mata/ Os olhos verdes da mulata”). Caetano usou ambos como referências na composição da canção, portanto, ao retomá-los, Cacaso chegou a eles pelas mãos de um segundo compositor. Para ficar mais claro, note-se que, a partir dos versos “os olhos verdes da mulata/ a cabeleira esconde atrás da verde mata/ o lunar do sertão”, Cacaso escreve “a moldura do lunar do sertão/ a verde mata nos olhos verdes da mulata”. A matéria-prima, em ambos os casos, passou por um trabalho formal que, sem descartar os traços originais, conferiu-lhes novo tratamento, acentuado pelo modo como Caetano e Cacaso rearranjaram os elementos. Mas, diferentemente do músico, o poeta trabalha de segunda mão elementos que já haviam passado por uma reelaboração. Como se verifica, procura não interferir tanto na canção de Vicente Paiva quanto Caetano, que acrescenta o inusitado na imagem. O poeta retoma a associação de Vicente Paiva entre a mata e os olhos da mulata, atribuindo à cor dos olhos maior densidade, o que não acontece no verso de Caetano, que na verdade é o mesmo de Vicente Paiva, uma definição da cor.

Desconsiderando por um instante essas observações, o primeiro olhar para o cenário desenhado pelo sujeito tenderia a ver nas imagens a idealização de um espaço onde os elementos estão em harmonia. Uma vez pensadas todas as informações que se cruzam nos versos depois de localizadas as referências, a idealização do início, embora não se tenha apagado, é confrontada por um olhar crítico oriundo do contexto no qual as referências estão inseridas. A canção de Caetano e o poema de Cacaso estão situados num momento histórico marcado pela ausência de liberdade. Talvez por esse motivo um dos pontos de contato com a realidade, revelado de maneira mais clara (o outro será tratado adiante) no poema, seja o próprio título. A tragédia no horizonte de Cacaso,

embora em escala menor, não sangra menos do que a de Mário de Andrade. A paisagem emoldurada pela janela do quarto é aquela que o sujeito poético reivindica porque representa um mundo diferente. Não se assemelha a uma realidade submetida à censura e à tortura. Constitui o cenário por excelência: o cartão postal.

Na passagem da primeira para a segunda parte o ponto de ligação é a repetição do modo pelo qual o sujeito poético se define. Inicialmente ele afirmou com ênfase “eu sou manhoso eu sou brasileiro”, agora, na segunda parte, ele inicia fazendo uma afirmação, porém diminui a ênfase das palavras com a omissão do pronome reto: “sou brasileiro e manhoso”. A conjunção une os adjetivos numa mesma construção sintática. A relação causal apontada anteriormente fica mais evidente com a união que a conjunção promove. O sujeito continua a apresentar duas características, mas elas formam um só período. A leitura contribui para o efeito de reciprocidade que podemos verificar entre as duas, combinando elementos de um mesmo sujeito.

Dois planos se interpenetram nesse momento. O primeiro é o espaço da intimidade, a partir do qual o sujeito olha a paisagem, com a diferença de que a paisagem trazida nos versos 7 e 8 não está ao alcance dos olhos. O segundo, pela ação do próprio sujeito, conduz à paisagem imaginada, coerente com aquela que a realidade apresenta, mas real apenas para o sujeito. O cenário bucólico de “rio”, “latidos” e “araras” não revela na segunda parte do poema outras referências, diferentemente do que ocorre na primeira parte com a intersecção de música e literatura. É preciso ressaltar este ponto. A ausência de outras referências torna mais forte o bucolismo da imagem. Nesse sentido, o único contexto que se poderia aventar seria o da relação entre o poema e o momento histórico no qual está inserido, permitindo que a relação do sujeito poético com o cenário seja lida não apenas como um modo de ver a realidade, mas também como o lugar onde se está ao abrigo da realidade.

A natureza não intimida o sujeito, que a procura na realidade e na imaginação, porém ela está distante, separando os dois pelos limites da janela e do quarto. No espaço da intimidade ele pensa a natureza e os próprios sentimentos. Como se nota, não

é ela que o intimida, mas a realidade que não se revela no poema senão no título, com a “gota de sangue” que mancha o “cartão postal”. O outro ponto em que podemos ver a realidade se manifestar ocorre quando o sujeito, nos versos 9 e 10, depois de complementar o retrato da paisagem, diz estar “lívido/ de medo e de amor”. A palidez do sujeito é um dado que não se esclarece totalmente, tornando-se mais compreensível mediante a relação entre os versos e o momento histórico.

Retomando o percurso da leitura, observamos que o olhar ao mesmo tempo voltado para o exterior e o interior organiza o poema e determina o ritmo que marca a leitura. Contudo, sem que deixe de ser o eixo ordenador da estrutura, uma vez que ela se afirma por meio da construção do que o olhar do sujeito apreende, estando ou não em contato com o que vê, esse movimento simultâneo também ocorre entre realidade e imaginação. O poema é o lugar onde a segunda prevalece sobre a primeira, embora seja a primeira que forneça à segunda os elementos que lhe permitem se ligar ao mundo. Desse modo, o vai e vem do olhar é acompanhado pelo confronto entre realidade e imaginação. A presença de uma referência do âmbito musical, e não de qualquer referência, a qual articula o passado e o presente em sua forma, é sinal de uma elaboração formal cujo sentido conferido pelo olhar do sujeito é o jogo de máscaras.

Mas para quem se assume astuto e fingidor, o sujeito não seria sincero demais? No artigo “Do cabotismo”, Mário de Andrade diz que “o maior tempo da nossa existência nós o empregamos em nos escondermos do que somos terrestremente”. Segundo Cacao, a sinceridade que Mário defendeu “em sua correspondência, nas relações com os amigos, na crítica etc. – destina-se a escapar ao conformismo mental e à obscuridade de visão, a que leva à cumplicidade, paternalista, postulando e exigindo um novo tipo de cumplicidade já que a afirmação enfática da própria sinceridade solicita a presença comum da sinceridade alheia, numa espécie de conversa franca e aberta entre as partes, onde cada um tem o direito e o dever de denunciar a outra, para ser íntegra e coerente consigo mesma.” Digamos que no poema o sujeito empregue nesse sentido a sinceridade com a qual assume abertamente o que entende ser. Num tempo em que a fala está interdita,

o fingimento que a arte pode proporcionar é a saída mais sincera que se pode oferecer, expressando com a clareza de um poema a verdade que não se diz no cotidiano.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 4.^a ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARÊAS, Vilma (Org.). *Não quero prosa*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

BRITO, Antônio Carlos de. *Beijo na boca*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.