

Cacaso: uma poética urbana

José Antônio Cavalcanti - (mestrando em Ciência da Literatura, Poética, UFRJ)

Resumo

O presente trabalho será elaborado como uma incursão à poética de Cacaso com o propósito de comprovar como a cidade, espaço da memória e da ideologia, forma o discurso poético do autor. Esse caminho implica observar a tensão permanente entre modernidade e pós-modernidade.

A pesquisa corresponde a um esforço em aprofundar questões sobre as zonas fronteiriças entre o canônico e o não-canônico, entre a cidade planejada e a cidade desordenada, entre a arte e a não-arte e como tal investigação pode iluminar a leitura da obra de Cacaso e revelá-la como uma poética de transição.

A hipótese de trabalho nuclear à investigação subscreve a concepção de que a obra de arte e cidade fazem parte de um mesmo registro, formam uma única leitura. Essa formulação tem a sua gênese na obra do teórico italiano Giulio Carlo Argan.

Uma cidade apresenta múltiplas imagens. Há sempre uma projetada para ser percebida à distância, dando-lhe reconhecimento externo, transformando-se em espécie de retrato oficial capaz tanto de identificá-la quanto de falsificá-la. Outras só podem ser construídas com a inserção do indivíduo em seu interior, sofrendo a angústia das ruas que a compõem. Essas imagens parciais jamais poderão ser reunidas, porque a soma não produz significado. Nada é fixo, nada pode ser imobilizado, mesmo o concreto das construções e o asfalto das ruas mudam a consistência, a direção e a forma. Ainda que as ruas permaneçam ruínas históricas sob o chão de novos traçados, o habitante da cidade vive um paradoxo: está ancorado na mobilidade.

A velocidade das mudanças e a contínua circulação de informações em nível extraordinariamente superior ao da capacidade de assimilação poderiam tornar a cidade um ambiente inabitável, não houvesse um mapa e instruções de uso em cada consciência, ajudando-a a selecionar os caminhos e os signos capazes de movê-la.

A cidade tornou-se o lugar de todos os acontecimentos:

Acontecimento artificial, portanto, ou, mais exatamente, acontecimento urbano

porque, onde quer que se produza, se produzirá sempre na cidade. Há apenas uma

alternativa: ou será um acontecimento qualquer que não se poderá distinguir dos

outros, infinitos, que ocorrem na cidade e que será imediatamente absorvido,

assimilado e esquecido no ambiente opressivo e repressivo da cidade moderna, ou

será um acontecimento diferente, um acontecimento interpretável. E, como é
interpretável por excelência o acontecimento histórico, eis que qualquer
acontecimento interpretável, qualquer acontecimento que não se preste a ser
recebido
passivamente, qualquer notícia que não seja aceita estupidamente, assim
como é
transmitida pelas estações de rádio ou pelos canais de televisão, encerra em si
uma
virtualidade, a candidatura a ser um acontecimento histórico.¹

A poesia inscreve-se como um acontecimento que busca ser reconhecido, tornar-se visível e interpretável. Constitui-se, portanto, em um acontecimento histórico, sua linguagem carrega as marcas temporais.

Dois poemas de Cacaso podem ilustrar com exatidão esse movimento de inscrição da poesia como signo urbano, transformando-a em um acontecimento interpretável cuja visibilidade resulta da tensão entre poéticas em disputa territorial.

Logia e mitologia

Meu coração
de mil e novecentos e setenta e dois
já não palpita fagueiro
sabe que há morcegos de pesadas olheiras
que há cabras malignas que há
cardumes de hienas infiltradas
no vão da unha na alma

um porco belicoso de radar
e que sangra e ri
e que sangra e ri
a vida anoitece provisória
centuriões sentinelas
do Oiapoque ao Chui.²

Antes de encerrar-se na datação explicitada no segundo verso, o poema pode ser observado como um acontecimento histórico. O ano de sua concepção corresponde ao período de existência de um regime militar no Brasil, assinalado e combatido pelo autor. A tensão daquela época já pode ser observada no próprio título antitético: *logia*, radical grego presente em palavras correspondentes a saberes diversos, *logos*, razão, confrontado com mitologia, no qual entra como constituinte, mas do qual pode aparecer deslocado semanticamente se o termo for entendido como explicação para a existência de um modo anterior ao surgimento da filosofia e da ciência. Por qualquer leitura, contudo, a rima soa falsa; a assonância, dissonância, moradia em território hostil.

As metáforas zoomórficas presentes nos versos - morcegos, cabras, hienas, porco - servem como representação simbólica da opressão e do mal-estar na cidade, dominada totalmente pelos aparatos da repressão. A cidade, sob a ditadura, torna-se estigma. Todos os signos são suspeitos, toda palavra é culpada. A ideologia é a do domínio total. A vida pode ser planejada, fiscalizada, vigiada e punida. Não só as leis, os decretos-leis, os atos institucionais e toda a legislação enquadram os atos praticados na metrópole, mas também censores vasculham todas as esquinas à procura de sinais de subversão. Se as figuras da repressão à época podiam ser simplificadas no guarda, no militar e no censor, a evolução das cidades tornou-as ultrapassadas. O sistema repressivo transformou-se em um polvo, já não precisa de censores, substituídos por câmeras e tecnologias de segurança, uma vez que os programas de perpetuação do poder na cidade já vêm inscritos nas consciências.

À época em que o poema foi escrito a rede de agentes repressivos, habitantes de porões clandestinos, era vista apenas como uma parte maldita da cidade, em breve sujeita à extinção.

Não havia a mais delirante possibilidade de se perceber a conexão profunda entre cúpula (área de planejamento e decisões) e porão. Não havia como suspeitar do remodelamento, do repaginamento do poder, da construção de um consórcio entre ciência, informação, capital e repressão de tal modo que a possibilidade de transformação fosse completamente negada. A mudança foi introduzida no sistema de dominação e só pode ocorrer de acordo com suas necessidades de progresso e manutenção. Logo, as cidades não somente tornaram-se uma única cidade real ou ideal, mas esta é a única formação possível, absoluta, uma realidade tecnológica, humana e metafísica. A pluralidade, ou melhor, o princípio da negação, a possibilidade de construir outros modelos, outras aventuras humanas, a polifonia só podem existir nos arquivos da modernidade, agora o consenso reduziu-se ao coral das vozes consentidas (é o triunfo do "coro dos contentes"). Um mundo virtual e midiático sobrepõe-se ao mundo dos eventos. Os fatos e os acontecimentos só podem existir como representação e os meios e modos de construir essas representações são privados, expropriados por representações fantasmagóricas, já que se tornaram insuficientes os conceitos de burguesia, governo, elite, capitalismo. Embora fundamentais para a legibilidade da cidade, já não conseguem dar-lhe visibilidade, não obtêm a mesma clareza, a mesma nitidez na descrição de seus contornos conseguida outrora. Por não existir alternativa, a cidade vive crescente angústia: ao centro de decisões opõe-se o caos, o rito sacrificial no qual a cidade perece, suas muralhas de indiferença e desprezo são arrasadas e aqueles que vivem nela a experiência de privação, prisão e exílio vingam-se fúriosamente, uma vez que nenhum signo é, para a legião de párias urbanos, portador de qualquer significado.

Em "Logia e mitologia" a referência vai além dos militares: está endereçada a todos que deram sustentação ao regime. Os animais escolhidos são normalmente apreendidos como criaturas negativas. O inofensivo morcego é associado pelo imaginário popular a um ser maligno, vampiro, criatura cuja vida depende da desgraça e miséria humana. É, ainda, um animal de hábitos noturnos, simbolizando as trevas, a noite, o escuro atribuído ao regime militar. As cabras vêm adjetivadas explicitamente de modo negativo: malignas, referência à suposta natureza demoníaca atribuída a elas desde os gregos. As hienas possuem a característica de se alimentarem de carnes de animais mortos e putrefatos, cabe-lhes no poema o papel

infame de seres infiltrados, natureza perversa e traiçoeira. A surrealista imagem "porco belicoso de radar" permite efetuar a leitura da forma verbal "sangra" de modo ativo, desfazendo a ambigüidade possível com a de animal imolado. O termo "belicoso" denota marcial, militar; leitura reforçada pelo substantivo "radar", último termo da expressão. Cabe, assim, ao porco a execução da sentença de morte, tarefa rotineira como pode ser deduzido da repetição do verso "e que sangra e ri".

A onipresença do domínio militar é expressa pela disposição de "centuriões sentinelas" em toda a extensão do território brasileiro: "do Oiapoque ao Chuí". Esse controle total da cidade significa um estado de servidão, uma noite que a voz estruturadora do poema concebe como "provisória".

Quando a vida amanhecer, haverá, então, a volta da liberdade, a voz poderá assumir a existência inicial, marcada pelo verso "Meu coração", metonímia do corpo e metáfora da poética romântica, marcada pelo primado da subjetividade, para a qual a liberdade é um valor absoluto e qualquer sujeição, portanto, equivale à morte.

Esse poema, representativo de uma tendência marcadamente engajada na poética de Cacaso, conforme pode ser observado na composição que dá nome ao livro em que ele foi publicado - "Grupo escolar" - e em muitas outras, porta questões subjacentes à sua proposta estética. A mais relevante é aquela que aponta para uma disputa pela bandeira da contestação ao controle da linguagem administrada pelo poder, razão de uma viva contenda com outras vertentes.

Cacaso polemiza com os representantes literários da oposição reformista, aos quais criticou de maneira contundente: "O que tais poetas da esquerda oficial ainda não aprenderam é que não há engajamento possível fora da lição modernista, onde o engajamento prioritário é o da própria forma literária, onde se desenvolve uma ação crítica no domínio mesmo da criação."³ A crítica acerba acusa-os de maior queda para a oratória do que para a poesia, de desleixo artístico, de prática de uma poesia autocomplacente, dotada de um populismo paternalista, demagógica, de um maniqueísmo primário, repartindo o mundo entre o Bem (os oprimidos) e o Mal (os opressores)

Observe-se a demolidora denúncia de Cacaso aos estreitos limites estéticos da poética do autor mais representativo dessa tendência:

Caso muito curioso, sobretudo pela receptividade que alcança pela audiência que preenche, é o Thiago de Mello, cujo engajamento tem qualquer coisa de macumba para turista. Sua poesia combina o ranço paternalista de nosso populismo de gabinete com uma outra tradição, bem brasileira, a do poeta-bacharel, de fluxo incoordenado e palavroso, eloqüente e comemorativo, anunciando sempre a Aurora que virá, a Esperança que não morre, o Amor que não acaba, tudo enfático e solene. A completa falta de humor que se instalou na poesia brasileira, passando por 45, pelo Concretismo etc., atinge em Thiago de Mello uma inautenticidade tão grave que quase impõe o respeito. Depois de escrever um "Estatuto do homem", que raia pelo bestialógico, aproveitou o gosto do momento e fez um poema de louvor da anistia. Não duvido que venha por aí qualquer coisa sobre os índios... No Brasil há os que fazem poesia, e os que fazem carreira de poeta. Thiago de Mello faz carreira de poeta engajado.⁴

Cacaso procura retomar e adaptar à nova realidade as preocupações de Mário de Andrade com o engajamento do artista reveladas em *O banquete*, obra da última fase do autor de *Macunaíma*, na qual há uma grande preocupação em dar um caráter social à obra de arte, em torná-la participante ativa dos problemas da sociedade, numa atitude autocrítica a alguns aspectos do modernismo e numa condenação tácita aos procedimentos literários isolados da empiria. Cacaso retoma a pesquisa, a participação e a liberdade defendidas pelos escritores de 22, por isso aos seus olhos a poesia limitada à mera expressão de bons sentimentos e eloqüentes manifestos contra a opressão revela-se uma falsificação do engajamento artístico, perde a validade ao construir um poema com pensamentos comuns à esquerda, porém desprovidos da inquietação da linguagem, da pesquisa da forma, além de exibir uma insuportável harmonia

com o universo acadêmico. Daí o pomposo, o retórico, o convencional em uma forma artística conservadora, transformada em metrificação de *slogans* e palavras de ordem.

A necessidade de demarcar terreno no ambiente urbano, implica apresentar-se como signo livre de dependências estéticas ou ideológicas em relação aos poderes que autorizam a legibilidade da cidade. Distinção similar à defendida por Adorno:

Teoricamente ter-se-ia que distinguir engajamento de tendenciosismo. A arte engajada no seu sentido conciso não intenta instituir medidas, atos legislativos, cerimônias práticas, como antigas obras tendenciosas contra a sífilis, o duelo, o parágrafo do aborto, ou as casas de educação correccional, mas esforça-se por uma atitude: Sartre, por exemplo, pela decisão, como condição o existir frente à neutralidade espectadora.⁵

Ainda na disputa por visibilidade dos signos poéticos no ambiente urbano, Cacaso voltou-se contra a cristalização de uma noção de vanguarda despregada do chão da cidade, uma vanguarda olímpica, acima das imperfeições, como se fosse tradução para a técnica poética do planejamento racionalista do espaço, uma arquitetura cujo traçado deve ser seguido pelos habitantes, um projeto destinado a ser sofrido pelos destinatários como o ponto máximo de evolução da modernidade.

O poema "Estilos de época", também inserido em *Grupo escolar*, representa com nitidez as objeções à vanguarda concretista:

Havia
os irmãos Concretos
H.e A. consangüíneos
e por afinidade D. P.,
um trio bem informado:
dado é a palavra dado
E foi assim que a poesia

deu lugar à tautologia
(e ao elogio à coisa dada)
em sutil lance de dados:
se o triângulo é concreto
já sabemos: tem 3 lados.⁶

A ironia do título incide sobre o tom professoral assumido pelos poetas criticados, especialmente à prática de ministrar lições de vanguarda como se houvessem descoberto um modelo matemático e único, sem o qual qualquer procedimento inovador ficaria desautorizado.

A virulência de Cacaso alcança os nomes dos autores concretistas, reduzindo-os a simples letras: Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari convertem-se respectivamente em H., A. e D. P. Subtrai a assinatura singularizante da obra de arte e assinala o rigor e a funcionalidade de um planejamento lógico e matemático. Ou seja, uma forma implícita de condenar o reducionismo praticado pelo concretismo, a valorização objectualista da palavra em detrimento de todos os vetores que entram na construção da rede de significados do poema. Nessa crítica pode ser observada a radicalização das assimetrias entre as metáforas elaboradas por Ítalo Calvino⁷; cristal e chama (que não são antitéticos no objeto de arte, mas diferentes modos de construí-lo) tornam-se posições enrijecidas em perspectivas opostas: a vanguarda - resultante de uma atividade programada em moldes científicos, o poema próximo a uma experiência de laboratório - e uma poesia bruxuleante, construída com a memória das ruas e a sensibilidade do artista, cujo caráter inovador somente poderá brotar da praxis poética, não se constituindo em parte de um programa prévio. O enrijecimento de postulações teóricas é representado pelo verso "dado é a palavra dado", limite de uma poética incapaz de enriquecer o legado mallarmaico, cuja filiação é sublinhada no verso "em sutil lance de dados", e da qual torna-se prisioneira ao cair em um universo circular sob a forma de uma linguagem tautológica apontada por Cacaso.

A imagem triangular do final do poema reforça todo o conteúdo crítico dos versos anteriores; mais que imagem geométrica é uma representação da onipotência divino-literária, remetendo à Santíssima Trindade.

A crítica realizada no poema aparece em inúmeros textos críticos de Cacaso, talvez em nenhum momento de maneira mais nítida do que no ensaio "A atualidade de Mário de Andrade", cuja leitura é fundamental para o entendimento da concepção crítico-teórica do autor de *Lero-lero*:

O poema é considerado "concreto" sempre que o seu significante assuma o caráter icônico, de aparência imediata, das artes visuais. Com a abolição decretada do verso em geral, a noção de experimento em poesia vai se confinar e se confundir com o trabalho sobre a matéria gráfica do texto; a palavra passa a interessar pelo seu lado de fora, a sintaxe torna-se espacial. E o nexo do poema passa de interior a exterior. A atualização de meios expressivos não está nesse caso, como esteve no romantismo e no modernismo, associada à intenção cognitiva e crítica, mas visa sobretudo inserir a arte no ritmo do tempo, na era da indústria moderna, com seus processos instantâneos e massificados de comunicação. As técnicas do concretismo são as mesmas da publicidade moderna, dos anúncios, com a manipulação da sonoridade expressiva e do universo da visualidade. A noção de experimento, combinada com a pretensão de radicalidade, é confinada à sua dimensão técnica, tomada como plena, e estamos diante da inovação pela inovação, da pesquisa entendida como tarefa intelectual, desprovida de necessidade intrínseca e conseqüente.⁸

O concretismo, aos olhos de Cacaso, tentou dar legitimidade estética à linguagem da publicidade, tomando o código visual como única linguagem poética ao expurgar a poesia de qualquer possibilidade de verso, tido como técnica ultrapassada. A vanguarda, com isso, instaurou uma nova retórica sintetizada numa espécie de manual de instruções: o plano-piloto para poesia concreta. A cidade tecnológica, a ideologia industrializante, a presença do mercado (através de estratégia de manipulação e consumo) e a transformação dos signos urbanos em fetiches estéticos ajudaram a engendrar o conteúdo programático do grupo Noigandres.

A irrupção do concretismo como linguagem modernizadora segue as mesmas necessidades reguladoras do projeto arquitetônico da modernidade implantado por Le Corbusier. O remodelamento do espaço urbano significou banir a concepção aparatosa, ornamental, presa à técnica de "vestir" a cidade e preocupada em deliciar o olhar. A planta moderna moldou-se sobre racionalismo, funcionalismo, economia, síntese e leveza. O planejamento anexou estruturas fordistas e tayloristas, transformou a casa em "máquina de morar". A concepção de intervenção reguladora, a valorização da planta como diretriz a ser aceita pelos habitantes fica evidenciada na afirmação de Le Corbusier "A planta é geradora"⁹, esclarecida mais adiante no mesmo texto, sob o título "Os traçados reguladores": "A obrigação da ordem. O traçado regulador é uma garantia contra o arbitrário. Proporciona a satisfação do espírito"¹⁰. Esse projeto espacialmente revolucionário, remanejando formas e volumes, sustenta-se numa ideologia do progresso, do otimismo empreendedor. Quando o pai da moderna arquitetura afirma - "A moralidade da empresa se transformou; a grande empresa é hoje um órgão sadio e moral"¹¹, mais do que fornecer uma certidão de boa conduta, uma avaliação positiva, toma de empréstimo às formas econômicas os conceitos plásticos de remodelagem do espaço urbano. A modernidade é pensada como o ponto mais avançado, o caminho a ser seguido, uma construção exemplar, à frente do coletivo e servindo-lhe de parâmetro. A cidade não comporta conflito, discussão, elementos aleatórios, desordenados, fora de controle. A planta é traçado regulador e determinador dos caminhos individuais. Os responsáveis pelos traçados, nesse caso, só podem ser pequenos deuses ou indivíduos eleitos, acima dos demais cidadãos a quem cumpre apenas sofrer os atos mágicos emanados de especialistas do bem-estar, do bem-viver e do urbanismo.

Se a valorização máxima da expressão livre, dos ritmos próprios e originais e do caráter anti-oficial do modernismo apontavam criticamente para todas as regiões da cidade, a vanguarda concretista concentrou-se em áreas nobres, reservadas à movimentação dos eleitos, daqueles que, mais do que exprimir a modernidade, monopolizavam a sua prática como únicos engenheiros e proprietários de novas linguagens.

NOTAS:

¹ ARGAN, 1995, p. 222.

² BRITO, 2002, p. 163.

³ BRITO, 1997, p. 122.

⁴ BRITO, 1997, p. 168.

⁵ ADORNO, 1973, p. 52.

⁶ BRITO, 2002, p. 152.

⁷ CALVINO, 1990, p. 84-85.

⁸ BRITO, 1997, p. 164-165.

⁹ LE CORBUSIER, 2002, p. XXX

¹⁰ LE CORBUSIER, 2002, p. XXX.

¹¹ LE CORBUSIER, 2002, p. 203.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Trad. Pier Luigi Cabra. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

BRITO, Antônio Carlos de. **Lero-lero**. Rio de Janeiro; 7 Letras: São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Não quero prosa**. Org. e seleção: Vilma Arêas. Campinas, SP: UNICAMP, Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Trad. Ivo Barroso. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. Trad. de Ubirajara Rebouças. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
