

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

Márcia Pinto Viegas Rego

AMOR E IRONIA NA POESIA DE CACASO

Rio de Janeiro

2023

MÁRCIA PINTO VIEGAS REGO

AMOR E IRONIA NA POESIA DE CACASO

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel em Letras Português - Literaturas

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Laíse Ribas Bastos

Rio de Janeiro

2023

Sumário

Introdução _____	5
Cacaso e a poesia marginal _____	5
Sobre o amor e ironia na poesia de Cacaso _____	11
Conclusão _____	23
Referências bibliográficas _____	25

RESUMO

Este trabalho aborda a presença da ironia em poemas de amor do poeta Antônio Carlos de Brito Cacaso, poeta da geração dos anos 1970 no Brasil. A poesia dessa época, no geral, é marcada pela presença da linguagem que aproxima o “eu” do poema do “eu” leitor, pelo aspecto manufaturado de produção e pela coloquialidade. A ironia se manifesta, em geral, como recurso dessa forma de produção poética, e para uma breve abordagem dessa questão foi utilizado o estudo de Lélia Parreira Duarte (1994), *Ironia, humor e fingimento literário*. Para os poemas de Cacaso, serão trazidos poemas dos livros *Grupo escolar* (1974), *Mar de mineiro* (1982), *Beijo na boca e outros poemas* (1985), e as antologias *Lero-lero* (2002) e *Poesia completa* (2020). Quanto ao estudo sobre a ironia, foi utilizado o texto *Ironia, humor e fingimento literário* (1994), da autora Lélia Parreira Duarte.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca investigar como as temáticas da ironia e do amor se manifestaram na poesia de Antônio Carlos de Brito, o poeta Cacaso, aproximando-se ou não do conteúdo cotidiano das produções ligadas ao movimento da “poesia marginal” da década de 1970, no Brasil.

Cacaso, no Rio de Janeiro, envolveu-se, na década de 1970, no movimento conhecido como “poesia marginal”. Esses artistas, sejam do cinema, das artes ou da literatura, da também chamada “geração mimeógrafo”, não seguiam os padrões literários da época, criando, assim, uma forma de resistência à censura da ditadura militar. Entre eles estavam: Paulo Leminski, José Agripino de Paula, Waly Salomão, Francisco Alvim, Torquato Neto, Chacal, Cacaso e Ana Cristina Cesar.

A temática amorosa não era explorada a fundo pelo grupo de poetas ao qual Cacaso pertencia, porém podemos observar que este aparece, de forma escondida e irônica, em vários poemas do autor. Além disso, Cacaso se utiliza da estratégia da ironia para dialogar com o leitor nos poemas que, em diversas vezes, abordam a temática do amor. Nesse sentido, a ironia é uma ferramenta muito presente nos escritos dos poetas marginais, pois também funcionava como estratégia de crítica à política vigente e aos emaranhados sociais em que o país estava envolvido.

SOBRE CACASO E A POESIA MARGINAL

Falar sobre a poesia brasileira dos anos 1970 é também falar sobre resistência aos moldes de comercialização da época. Na era do interesse econômico e da importância de um amparo editorial, nos deparamos com uma poesia que se apresenta em livrinhos artesanais de aspecto precário, feitos a mão e “com ar de coisa improvisada” (CACASO, 1997, p. 18). O poeta, posto em situação de restrição pelo seu contexto histórico, se vê na necessidade de inventar maneiras de criação e disseminação de seu trabalho como artista. O lugar nas prateleiras das livrarias é trocado pela distribuição de poemas pelas ruas, o que torna mais

próxima a relação entre poeta e leitor. A partir de 1968, se abre um período de censura que força os artistas, nesse sentido marginalizados, a tomarem controle de todo o processo de produção de suas obras.

A ideologia da contestação, capaz de assumir as formas mais variadas e contraditórias, alcança plena vigência e se estabelece em nossa vida cultural. É dentro desse espaço cultural e social, sucintamente esboçado e resistindo como pode às marés contrárias, que vai nascer e proliferar uma poesia que poderia ser chamada, digamos, *marginal*, denominação que procura abarcar tanto os pressupostos materiais e institucionais de sua existência, como também aqueles efeitos que serão sistematizados no plano independente da linguagem. (CACASO, 1997, p. 23)

Pensar no produto da poesia como algo que colocará leitor e autor em contato nos faz refletir sobre o distanciamento do aspecto professoral que a literatura pode ter. No Brasil, o movimento de escrever uma poesia que se pauta nos fatos cotidianos, e que remete ao Modernismo brasileiro, também se manifesta na poesia dessa época. Além disso, a aproximação entre leitor e autor, mesmo em função de troca comercial, afasta, de certa forma, a qualidade de mercadoria imposta aos livros de poesia. O mercado destrói um convívio que a poesia marginal volta a construir. Isso nos faz pensar sobre o que Roland Barthes (1970) chama, em seu texto “Escrever a Leitura”, de texto-leitura. É o texto que se lê levantando a cabeça, ou seja, ao decorrer do texto o leitor corta a leitura para tentar compreendê-la ou apenas refletir sobre. Barthes diz que, por muito tempo, o autor foi considerado o proprietário eterno de sua obra, e os leitores apenas meros usufrutuários dessa leitura.

[...] essa economia implica evidentemente um tema de autoridade: o autor tem, assim se pensa, direitos sobre o leitor, constrange-o determinado sentido da obra, e esse sentido é, evidentemente, o sentido certo, o verdadeiro; daí uma moral crítica do sentido correto (e da falta dele, o "contra-senso"): procura-se estabelecer o que o autor quis dizer, e de modo algum o que o leitor entende. (BARTHES, 1970, p.27)

É importante ter em mente ainda o que Barthes aponta em “Da Obra ao Texto” (1971) sobre a noção de texto e as possíveis reflexões sobre ela. A noção de obra está relacionada a um mecanismo fechado, de certa forma muito ligado à figura de um autor, à ideia de um produto acabado. Existe, aí, uma certa materialidade e uma atribuição de textos a determinado autor, autoridade esta que, se pensarmos na tese do “poemão”, explicada por Heloísa Buarque de Holanda (2003), vemos que estava bem distante da poesia em questão.

Percebendo uma certa transitividade entre os autores, os assuntos e as atitudes, Cacaso começa a sistematizar a ideia de que cada poema

marginal era, na verdade, parte de uma experiência mais geral e transcendente. Como se a poesia de cada um fosse parcela integrante de um mesmo poema maior, um poemão, que todos estivessem escrevendo juntos e cuja matéria era a experiência do período da repressão. (HOLANDA, 2003, p 2)

Na noção de obra há uma carga simbólica muito fraca, por isso o significado potente e os desdobramentos de sentido, quando lemos, estão no texto, não na obra. A noção de texto é o que nos permite escrever o significado, e escrever o significado pressupõe todo o aparato crítico que o leitor tem, a experiência de vida, o percurso individual. A ideia de texto pressupõe desmobilizar a leitura, por isso que em “A Morte do Autor” Barthes (1988) diz que é preciso que o autor morra para que nasça o leitor, ou seja, é preciso que se desfaça uma ideia de fixidez, poder e autonomia ligada à imagem do autor e à obra, como se a obra tivesse um significado único, sem possíveis desdobramentos de leitura. Barthes evoca a noção de texto para mostrar que a leitura é sempre única a cada vez que é feita.

É a partir daí que será pensado o presente trabalho, que busca ler – levantando a cabeça - a poesia de Antônio Carlos Ferreira de Brito, o poeta Cacaso, e a constante presença, nesta, da ironia e da temática do amor, que se aproxima do conteúdo cotidiano que a poesia da época abordava. O sentimento amoroso era pouco explorado pelo grupo de poetas “marginais” do Rio de Janeiro. Porém, podemos observar que o amor aparece de forma escondida e irônica em vários poemas do autor.

Para auxiliar a discussão acerca da ironia, recorreremos ao estudo “Ironia, Humor e Fingimento Literário”, de Lélia Parreira Duarte (1994). A autora escreve que:

Tradicionalmente define-se a ironia como a figura de retórica em que se diz o contrário do que se diz, o que implica no reconhecimento da potencialidade de mentira implícita na linguagem. (DUARTE, 1994, p. 55)

Ampliando o conceito de “contrário” para “diferente” e considerando que a ironia expressa mais do que diz, Duarte afirma que a estratégia da ironia será basicamente a de falar antífrases. Além disso, com o Romantismo, a ironia passa a valorizar o leitor e abdicar a autoridade antes presente apenas no autor. Essa abdicação da autoridade reflete, de modo geral, a poesia dos anos 70, quando autor e leitor dialogavam tanto na distribuição dos livros quanto na leitura dos poemas.

Antônio Carlos Ferreira de Brito, nasceu em Uberaba, MG, no ano de 1944, e morreu no Rio de Janeiro, no ano de 1987. O escritor, fez parte de um grupo de poetas que, segundo Flora Süssekind (2008) em seu texto “Hagiografias”, acabaram sendo canonizados devido aos

seus curtos percursos de poesia e vida, como é o caso de Ana Cristina César, Leminski, Caio Fernando Abreu e Torquato Neto, a quem a autora se dedica ao decorrer do texto. Esses autores, ao sofrerem um corte brusco em suas trajetórias literárias devido às suas mortes precoces, sofrem um processo de canonização que os tornam próximos às imagens de santos:

Privilegiei de propósito exemplos de vida breve, mortes prematuras, por vezes trágicas, pois este costuma ser fator preponderante nesses processos de canonização. O que se torna particularmente evidente quando se observa a fortuna crítica de escritores como Mário Faustino, Torquato Neto, Ana Cristina César, Antônio Carlos de Brito (Cacaso), Paulo Leminski ou Caio Fernando Abreu. Não é perceptível somente uma dominância biográfica na bibliografia referente a esses autores. Há a construção frequente (mesmo quando se produzem hagiografias malditas) de algo próximo às histórias de santos quando se toma qualquer um deles como objeto de estudo.
(SÜSSEKIND, 2008)

Diferentemente dos poetas que deram fim à própria vida, Cacaso morreu em decorrência de um infarto fulminante no auge de sua produção artística. Mariano Marovatto (2015), em seu livro tese sobre Brito, *Inclusive, aliás*, defende que:

As sucessivas homenagens saudosas a Cacaso, sejam elas textos publicados, discos lançados ou espetáculos encenados, somadas à rarefeita reedição de sua obra ao longo dos últimos 25 anos, contribuíram ainda mais para o obscurecimento de uma fortuna crítica isenta da mera exaltação e da repetição de chavões acerca da vida e da obra do poeta, incontingências do dinamismo do panorama literário que, segundo Antonio Candido, se complica “pela ação que a obra realizada exerce tanto sobre o público, no momento da criação e na posteridade, quanto sobre o autor, a cuja realidade se incorpora em acréscimo, e cuja fisionomia, e cuja fisionomia espiritual se define através dela” (CANDIDO, 2008, p. 84 apud Marovatto, 2015, p. 16)

Formado em Filosofia, Cacaso lecionou Teoria Literária e Literatura Brasileira entre as décadas de 1960 e 1970. Só em 1975, com *Beijo na Boca e Segunda Classe*, começa a assinar o nome de Cacaso. Segundo Heloísa Buarque de Holanda (2003), é nesse momento que o poeta começa a desenvolver sua tese do “poemão”.

De acordo com Eudoro Augusto, no texto “Na casa do Cacaso”, escrito para a revista *Inimigo Rumor* (2000), em 1974, com a Coleção Frenesi, organizada por Cacaso e Chico Alvim, começaram a circular os livros que fariam as pessoas entenderem que uma nova poesia estava surgindo. Com o lançamento dessa Coleção, tornou-se muito difícil no âmbito artístico, acadêmico e da imprensa, ignorar a existência dos poetas que participavam desse fenômeno e eram conhecidos por levar a poesia com leveza, humor e informalidade aos leitores.

No primeiro livro de Cacaso, “A palavra cerzida” (1967), ficam implícitos traços de leituras de Drummond, Cabral, Cecília Meireles, etc. É bem diferente de seus livros posteriores, que viriam a ser menos tímidos, segundo Heloísa Buarque de Holanda (2003). Já em *Segunda Classe* (1974), de Cacaso e Luiz Olavo Fontes, começa a ficar evidente o fenômeno do “poemão”. O livro é escrito a duas mãos em uma viagem pelo rio São Francisco, sem autoria explícita nos poemas que compunham o livrinho artesanal e que tinha apenas a identificação da Coleção Frenesi. Mais tarde, na edição de *Lero-Lero* (1967-1985), os poemas foram nomeados e isso tirava do livro a impessoalidade dos poemas feitos como se tivessem sido escritos por uma só entidade. Toda a poesia de Brito, portanto, está revendo a condição do artista. Com *Beijo na Boca* e *Segunda Classe*, Cacaso passa se afasta definitivamente de seu tom inicial e se aproximada linguagem que se consolidaria em *Na Corda Bamba* (1978) e *Mar de Mineiro* (1982).

Tanto Cacaso como outros escritores da chamada Poesia Marginal, incluindo Chico Alvim, Luiz Olavo Fontes, Chacal e Ana Cristina César, passaram pelos apartamentos de Cacaso e Heloísa Buarque de Holanda, onde urdiam a *Coleção Vida de Artista* e a antologia *26 poetas hoje*, de acordo com Eudoro Augusto no texto “Na Casa de Cacaso” (2000). Eram nesses encontros que surgia uma poesia “que descobria canais clandestinos, que não passavam pelo esgoto asséptico do neo-concretismo nem pela verborragia melíflua e obesa da poesia social.” (AUGUSTO, 1997)

Cacaso era uma espécie de mentor entre os poetas de sua geração, porque, além de transitar entre músicos e poetas e conseguir juntar pessoas com tendências diferentes em torno de uma ideia comum, ele também era consultado para comentar e pensar sobre os livros de sua geração, como afirmam Soares e Arêas (2008). “O intenso contato com a produção poética de 70, somado à vontade de teorizar sobre sua geração alternativa, fez com que Cacaso, ao lado de Heloísa Buarque de Hollanda, viesse a se tornar um dos principais críticos de seu momento.” (SOARES e ARÊAS, 2008, p 108)

Há quem chame esse grupo de “geração mimeógrafo”, devido à forma como os livros eram feitos. Há também quem chame de “geração marginal”, como Heloísa Buarque de Holanda, ou “poetas alternativos”, pois os poemas e a forma de produção da época fugiam a tudo que vinha sendo feito até então. De qualquer forma, na década de 1970, Cacaso foi forte personagem na geração de poetas que faziam circular poemas que se colocavam como forma de expressão em tempos dos anos de chumbo. A história da época ou do poeta pode ajudar, nesse caso, a compreender e ler um pouco do contexto poético. A partir de 1968 se inaugurou um novo episódio, no qual os artistas, que antes contavam com espaços para combater o

radicalismo político da época, passaram a ser desvalorizados e censurados. Sobre Cacaso, o poeta Eudoro Augusto dizia:

O Cacaso era um cara transparente. Com poucos minutos de conversa, dava para perceber que era alguém que via as coisas com sabedoria. Mais alguns minutos e ficava evidente que só se ligava em coisas interessantes: música, Modernismo, cultura brasileira, interlocutores inteligentes, mulheres bonitas. Tudo isso fica muito claro em qualquer dos livros do Cacaso. (AUGUSTO, 1997, p. 1)

Roberto Schwarz (1998) faz a comparação da imagem de Cacaso com a imagem de uma criança com sandálias e meia e lancheira (ele usava uma bolsa a tiracolo). Ao mesmo tempo, era uma pessoa irônica e conseguia manter esse personagem ambíguo, coincidindo a imagem da inocência de uma criança com a imagem da aspereza de um adulto. Toda essa ironia do poeta, certamente, perpassa por seus livros e, em sua poesia, podemos ver claramente vários traços dela, principalmente em seus poemas com a temática amorosa.

A espontaneidade expressa na poesia da década de 1970 é, inclusive, mais uma forma de dialogar com o leitor. Poesia, música e todas as artes se misturam nessa época, como um só meio de resistir a repressão, mesmo que não entre em um embate direto. É uma arte que dialoga, resiste e busca a alternativa à opressão do momento.

Sobre essa troca entre autor e leitor, pensamos na ideia de ironia proposta por Duarte (1994):

De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, sendo este aquele que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida. (DUARTE, 1994, p. 55)

Ou seja, quando a ironia está presente em um texto, reafirma-se a ideia de que a leitura depende da percepção de sentidos e de seus efeitos, porque não há ironia se a ideia subentendida na proposição irônica não aparece para o leitor. A ironia, entendida como a distorção de sentido do discurso, conforme afirma Duarte, depende do efeito de leitura e pressupõe uma ampliação do sentido literal. A ironia está naquilo que se pretende dizer.

SOBRE AMOR E IRONIA NA POESIA DE CACASO

De acordo com Duarte (1994), o reino da ironia iniciou com o Romantismo, quando se manifesta a rebeldia do subjetivismo em relação à objetividade, e a revolta do indivíduo com a sociedade. Apresenta-se a valorização do indivíduo e o autor passa a assumir a voz poética, apresentando-se como testemunha dos fatos. Lélia Duarte lembra que o Romantismo é um importante momento de manifestação da ironia, quando a subjetividade ou a valorização do indivíduo e do próprio autor assumem a voz literária, como recurso para a própria ironia.

Duarte propõe que “a presença do “eu” enunciador acaba por evidenciar a necessidade de um tu receptor”, que acaba também fazendo parte do universo literário proposto. O autor literário, assim, parece, paradoxalmente, abdicar de uma posição de autoridade em relação ao leitor, e se equilibra a este no que diz respeito à capacidade de compreensão e percepção dele. O “outro” é parte essencial da comunicação, e precisará ser “conquistado, seduzido, convencido” para que a ironia se estabeleça no discurso e seja preservado o seu aspecto retórico.

Anteriormente ao Romantismo, essa ironia normalmente era apresentada na forma de sátira, a mensagem era transmitida de forma cifrada, valorizando o leitor que reconheceria a ideia que seria transmitida. No entanto, o papel do receptor, nesse caso, se dava apenas na decodificação de uma mensagem, não havendo espaço para o diálogo ou discussão.

Já no século XVIII, a ironia romântica “coloca em crise a literatura como representação e/ou crítica da realidade, como busca de resposta a questões e como tentativa de atingir o absoluto” (DUARTE, 1994). A partir daí, o escritor poético se coloca como criador de um “organismo” que só pode existir plenamente com base na comunicação, e, assim, começa a surgir a valorização do “outro” e a busca do dialogismo através da ironia, que irá se manifestar no texto através de contradições, contrapontos ou distanciamento.

A ironia não será assim apenas a expressão de termos incompatíveis entre si, mas o resultado de uma atitude crítica, que dará um tom especial a toda a narrativa. Através da ironia, o Romantismo deixa de ver a obra como imitação, para vê-la como invenção da realidade: o eu se apresenta dramatizado e dividido, manifestando-se através de um redimensionamento do tempo, da consciência da representação, da duplicidade e/ou da ambiguidade entre afirmação e negação. (DUARTE, 1994, p. 61)

Logo no início do primeiro livro de Cacaso, *A palavra cerzida* (1967) já percebemos o tratamento irônico em um poema que, ingenuamente, pode ser lido como um poema de amor. Porém, “o “coração” do poeta não é, de veras, “sincero”, pois o tema amoroso revelar-se-á uma

estratégia poética (e política) diante do contexto de produção de setenta.” (SOARES, 2009). O poema, cujo primeiro verso de cada estrofe remete ao poema Camoniano “Amor é fogo que arde sem se ver”, ao elencar possíveis definições do amor, carrega em si figuras opostas.

EXPLICAÇÃO DO AMOR

O amor em seu próprio corpo
recebe os cacos que lança:
Diálogo de briga ou rinha
em tom de magia branca.

O amor, o dos amantes,
é sangue da cor de crista:
Coagula insensivelmente
nas polifaces de um prisma.

O amor nunca barganha,
que trocar não é seu fracó:
Recebe sempre entornado
como a concha de um prato.

Amor não mata: previne
o que vem depois do susto:
Modela o aço e o braço
que vão suportar o muro.

O amor desconhece amor
sem ter crueza por gosto:
Contempla-se diante do espelho
sem nunca ver o outro rosto.¹

“Explicação do amor”, que se apresenta pelo título de forma direta, como quem dissesse o assunto a ser abordado, é composto por cinco quadras. A métrica funciona como forma de poetizar aquilo que se vive, e embora não tenha um “eu” marcado na enunciação, o poema adquire caráter testemunhal. Em seus versos de sete sílabas, o poema elenca no início de cada estrofe – como Camões em “Amor é fogo que arde sem se ver” – possíveis definições do amor que carregam em si figuras semanticamente divergentes, ou seja, há um campo semântico violento (que se evidencia por palavras como “briga”, “rinha”, “cor de crista”, “entornado” “aço e o braço”, etc.) e um campo de pureza (que é evidenciado por expressões como “magia branca”, “amantes” “sem ter crueza por gosto”, etc.).

¹ Todos os poemas transcritos no trabalho foram retirados da coletânea Lero-lero, Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Ao mesmo tempo que o amor é fragmentado e lança cacos, ele se liga à ideia de magia branca, que traz uma imagem de pureza. Magia branca se opõe à ideia de magia negra e se apresenta como algo que funciona por fins benéficos e altruístas. No entanto, há um sujeito fragmentado por si mesmo. Há a imagem reflexiva de quem recebe algo que lança: existe uma armadilha dentro do próprio amor.

O prisma, na segunda estrofe, é uma figura que emite luz e é ofuscado, insensivelmente, pelo coágulo do sangue vermelho que é o amor. O amor coagula no que traz luz. É como se existisse algo límpido e puro, e os coágulos de sangue das dores causadas pelos cacos que lhe estilhaçaram infeccionasse toda essa pureza representada pelas polifaces de um prisma. Além disso, a cor vermelha relacionada ao amor – desejo, força – em certa medida também se dissolve. O amor não tem nada de ingênuo ao lidar com essas formas. No poema, o prisma é uma imagem de coagulação, não de pureza.

Na quarta estrofe, diferentemente das outras, Cacaso não faz uso do artigo na frente da palavra “amor”. É como se, desta vez, estivesse falando sobre o sentimento amor, e não sobre uma personificação dele. Temos a imagem de um muro a sustentar sentimentos desmoronados. Mas essa sustentação é forte, é de aço, é aquilo que dá força. Ou seja: uma possível fragilidade amorosa se desfaz no muro e na força de um braço capazes de sustentar a doação, a entrega, o altruísmo, talvez o tom de magia branca. O muro é a metáfora para a sustentação, e o amor é a enxurrada de vida, todo e qualquer amor estão implicados no poema. A doação, parte desse sentimento e também presente no poema, pressupõe força, é preciso ser forte para se sustentar e para pensar no outro.

O poema todo vai construindo uma ideia de amor que pressupõe a necessidade do outro, porém, na estrofe final, o amor se contempla no espelho sem ver o outro rosto. Talvez aí se dê um amor narcísico ou que é impossibilitado de reconhecer a pessoa amada. Aí também se dá a ironia do poema, que se apresenta de forma ingênua, sem nada ter de ingênuo. Além disso, segundo Soares e Arêas,

Ademais, o recurso irônico que molda estes versos instala deslocamentos semânticos sucessivos – movimento que pode, no limite, esvaziar qualquer possibilidade de construção de sentidos estáveis – e ensina a desconfiar das palavras e do que é mostrado. (SOARES e ARÊAS, 2008, p 108)

O terceiro livro de Cacaso tem como título *Beijo na Boca*, dedicatória para a namorada e capa delicada, ingenuamente romantizada, quase como um diário adolescente. Essas imagens podem sugerir que aquele será um livro de ode ao amor, que idealizará um amor romântico,

falará do amor com ternura e pureza; porém não é o que acontece, conforme destacam Débora Soares e Vilma Arêas (2008):

Em Beijo na Boca, da capa ao carimbo, tudo transmite a ideia de leveza, como se o poeta estivesse andando nas nuvens - de balão - de braços dados com Eros. A primeira impressão é de que o poeta estaria a adolecer em matéria de poesia, o que até faz sentido após a passagem anterior pelo Grupo Escolar (1974). Talvez esteja agora no ginásio, encontrando seus primeiros amores, o que faz pensar no livro como um diário sentimental, debulhando em impressões muito subjetivas. O diário, a priori, acolhe confissões e meditações, além de registrar fatos cotidianos. Mormente, o sujeito que se dá a conhecer através do diário é o “verdadeiro” que abre seu coração, derramando todas as suas emoções em límpida sinceridade. A se julgar pela capa, estamos, de fato, diante de uma lírica amorosa. (SOARES e ARÊAS, 2008, p 107)

No livro em questão, temos o poema “Há uma gota de sangue no cartão postal”, que, conforme defendem Soares e Arêas (2008), trabalha a partir do lirismo amoroso desestabilizado por meio da ironia. O “cartão postal” é o Brasil, e o título faz alusão ao primeiro livro do poeta Mário de Andrade, “Há uma gota de sangue em cada poema”.

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 de meu quarto fico cismando na beira de um rio
na imensa solidão de latidos e araras

lívido

de medo e de amor

A imagem do primeiro verso está ligada à imagem de Macunaíma, o anti-herói brasileiro criado por Mário de Andrade, com sua preguiça e manha características. Assim como Macunaíma, a imagem do eu poético descrita no poema é uma figura irônica do brasileiro. Macunaíma frustra os leitores com suas imagens chocantes e incômodas; no poema também há frustrações e oscilações como “finjo que vou mas não vou”.

Além disso, o poema faz menção à canção “Luar no Sertão”, de Catullo da Paixão Cearense e ao saudosismo romântico de seus “verdes anos”. Sua janela é uma moldura da saudade que tem do luar do sertão e da verde mata dos olhos verdes da mulata. Nesse ponto, podemos associar este verso à canção “Olhos Verdes”, de Vicente Paiva – “São da cor do mar

e da cor da mata/ os olhos verdes da mulata” - e, além disso, associar os dois últimos versos dessa estrofe à 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”. Tais fatos nos mostram o outro olhar para o país típico da nova geração, conjugando tradição e novidade no diálogo que a poesia faz com outras artes como a música.

O eu poético segue cismando com a imagem rural dos latidos de cachorros e cantos das araras e com o rio, e faz referência irônica à “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias (1846):

[...]
Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu’inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.”

No entanto, o poema de Mário de Andrade evoca a ideia de um país rural, sem exaltação. Novamente, assim como em *Macunaíma*, as figuras de um país redescoberto estão presentes. No final do poema, há a uma quebra de expectativa, porque antes ele trata seu “cartão postal” como o paraíso ao mesmo tempo que diz estar lívido de medo. Estar “lívido de medo e de amor” também são referências ao poema “Amor e Medo”, de Casimiro de Abreu, e juntamente à imagem de “imensa solidão” se contrapõem à ideia do brasileiro manhoso, esperto, malandro, que antes apareciam no poema. A ironia extrapola o conceito de amor entre amantes para a ideia do amor ao país e a seu aspecto cultural. O espaço do quarto e do rio se misturam, quando o “brasileiro manhoso” está no quarto e no mato, na beira do rio, ao mesmo tempo, nivelando a perspectiva espacial com a emotiva, lembrando ainda Carlos Drummond de Andrade.

A temática em relação ao amor pelo país aparece como uma forma de contestação ao regime ditatorial que o país se encontrava. Vemos isso, por exemplo, em um verso do poema “Lar doce lar”, produzido nos anos setenta, “Minha pátria é minha infância: por isso vivo no exílio” (CACASO, 1985, p. 63). Assim, como a infância estava afastada de Cacaso, um regime democrático seria algo longínquo naquele momento para o Brasil. Além disso, mesmo morando no país, Cacaso vivia em constante exílio de liberdade de escrita. Lembrando que os poemas de Cacaso foram produzidos em um período de recrudescimento da Ditadura Militar no Brasil, em que a censura e a perseguição às classes artísticas e aos estudantes era extrema. Nesse sentido,

podemos perceber que o tema do amor aparece nos escritos de Cacaso como um sentimento que não gera felicidade, e está longe de ser comparado ao amor construído pela percepção do Romantismo, para o poeta, entendido como uma espécie de mito.

A seguir, observaremos a presença da ironia e a distorção de sentido nos seguintes poemas:

HAPPY END

o meu amor e eu
nascemos um para o outro

agora só falta quem nos apresente.

LÁ EM CASA É ASSIM

meu amor diz que me ama
mas jamais me dá um beijo

pra continuar rejeitado assim
prefiro viajar para a Europa

EX (2)

Tenho ciúme do filho que habitará o ventre
de minha ex namorada
que chupará seus seios e quase sempre
pernoitará
enquanto uma clarineta inconsolável distribui
minhas vísceras como gomos ao luar

ainda hei de ser irmão
do filho prodígio de minha ex-namorada

PROBLEMAS DE NOMENCLATURA

Rememoro com resignado e fervoroso amor
a primeira namorada.
Mas o nome dela dançou.

SINA

o amor que não dá certo sempre está por
perto

INICIAÇÃO

No tronco à esquerda da escada alguém
Riscou a canivete uma jura de amor.
Ficava cismando.

FOTONOVELA

Quando você quis eu não quis
Qdo eu quis você ã quis
Pensando mal quase q fui
Feliz

SERESTA AO LUAR

desde que declarei meu amor nunca
mais me olhou de frente

ÁLGEBRA

No triângulo amoroso o círculo tende
a vicioso

PRÁTICA DA RELATIVIDADE

Meu namoro com fulana foi uma trepada
que durou 6 meses. Minha trepada com beltrana
foi
um namoro que durou uma tarde...

ÁLGEBRA ELEMENTAR

Perder um amor é muito duro. perder dois é
bem menos

VICE-VERSA

amo como se tivesse 15 anos quando eu
não amava como se tivesse 30

FELICIDADE

Meu príncipe
é desencantado

A ironia de Cacaso alcança a ideia de romances com finais felizes e a idealização do amor, reduzindo-os a um lugar comum. É possível observar isso nos poemas “Happy End”, de *Beijo na Boca*, e “Fotonovela”, de *Na Corda Bamba*. Em “Happy End”, o autor contrapõe a ideia de amor perfeito à ideia da verdadeira conquista deste. O título sugere um amor com final

feliz como os de filmes românticos, e logo é destruído pela ideia de que tal amor ainda não existe, de fato, e que pode vir a nunca existir. Aqui, o mito do amor romântico é desconstruído no último verso do poema. A ideia de “nascer um para o outro” traz uma noção de predestinação, algo que estava escrito para acontecer. Podemos associar esse pensamento ao do amor sublime, que talvez seja tão inatingível que acabe por ocorrer como no final do poema, em que as duas pessoas não se conhecem. O fato de ter uma terceira pessoa envolvida para que esse amor inatingível ocorra também é irônico. O “happy end” do poema ainda não se concretizou, pelo que parece. Ainda há um desejo de que isso se concretize. O eu poético se mistura com o “eu” autoral no ponto que, para ter essa noção de amor feliz que não se concretiza, Cacaso, muito provavelmente, se baseou nos dados empíricos da vida. Como afirma Roberto Schwarz em “Pensando em Cacaso” (2020), Cacaso “andava atrás de uma poesia de tipo sociável, próxima da conversa brincalhona entre amigos. Um emendaria o outro, tratando de tornar mais engraçada e verdadeira uma fala que pertencesse a todos, ou não fosse de ninguém em particular.” (p. 408) Cacaso faz uso da ironia para, por meio desta, evidenciar a divergência que há entre o real e o imaginário.

Já “Fotonovela” também traz a ideia do mito do amor romântico, iniciando com as ideias de desencontros de uma paixão, e desfecha com o pensamento irônico de que “pensando mal” (se opondo à expressão da oralidade “pensando bem”) quase que foi feliz, ou seja, houve uma iminência de “happy end” que não se concretizou. Fotonovela é o estereótipo dos finais felizes, porém nesta “fotonovela” não há um final feliz, e aí se dá a quebra de expectativa que existe recorrentemente na poesia de Cacaso. Isso reforça a ideia de que a felicidade e o amor não são sentimentos compatíveis. O poeta sempre deixa uma marca de melancolia nos finais dos poemas. A ambiguidade muito presente na poesia de Cacaso, é explicada por Heloísa Buarque de Hollanda (2020) como um “originalíssimo cruzamento de intenções através do qual experimenta, em seus poemas, o alcance formal de problemas teóricos com os quais estava trabalhando no momento.” (p. 412)

As abreviações feitas no poema (“qdo”, “ñ” e “q”) nos remetem à ligeireza do dia-a-dia, e essa pressa que se apresenta se dá apenas nos versos que falam do eu poético. O primeiro verso, dedicado a outra pessoa, não tem abreviações. Ou seja, o “eu” do poema é apresentado como alguém que está com pressa, se confundindo com a imagem do brasileiro comum que está sempre atrasado ou agilizando para fazer suas tarefas, mas encontra, no meio desta, uma forma de expressar seus sentimentos. Essas abreviações, além disso, deixam o poema mais condensado e enfatizam a ironia. A abreviação não reduz o sentido, mas reduz o aspecto formal do poema. A mensagem enviada literalmente é uma, mas a recebida pode ser outra.

Em “Lá em casa é assim”, expressão da linguagem falada, prenuncia uma descrição da relação do eu poético e sua namorada. A ironia se manifesta na contrariedade causada entre a oração “meu amor diz que me ama” e “mas jamais me dá um beijo”. Mais uma vez a ideia do poema é a de um amor que não se concretiza da forma como é esperada. Há a quebra entre o sentimento amoroso e a ideia de “viajar para a Europa” e largar tudo o que se tem.

Quando olhamos para “Ex (2)”, vemos o ciúme do sujeito lírico retratado pela ideia de um filho prodígio que habitará o ventre de sua ex-namorada. Antes de tudo, o ciúme é retratado como sendo de uma situação futura, de uma previsão que o eu lírico faz. A ironia se estabelece entre o amor materno e o amor de cunho sexual, o que se apresenta no verbo “chupar”, que coloca em pauta um plano emocional em plano real. Os versos finais realçam essa ironia. Ele tem ciúme da relação mãe e filho, mas também tem ciúme da relação homem e mulher. O ventre é um espaço de proteção, e esse “ex” que o sujeito é talvez também precise de um acolhimento, mesmo que também exista o ciúme do sentimento amoroso do espaço dos amantes. Os versos finais respondem ironicamente ao sarcasmo do poema quando propõe uma cena completamente fora do padrão como resolução de um sentimento também fora do padrão, que é o ciúme do poeta pelo filho – ainda não existente – da sua ex namorada.

No poema “Problemas de Nomenclatura”, a primeira namorada representa um sentimento ligado à experiência pessoal, sendo mais importante do que alguém em si, a pessoa amada. Isso se associa à ideia de que o amor pode ser algo egoísta e que o objeto amado tem menos importância do que o sentimento vivido. O título, por si só, já é irônico porque cria uma expectativa ligada a um procedimento de nomenclatura técnica; porém, no final percebemos que esse “problema de nomenclatura” é referente ao esquecimento do nome da primeira namorada. Esse nome ficou para trás, a expressão “dançar” pode se referir ao esquecimento do nome ou simplesmente ao desprezo dessa memória. Os últimos versos do poema operam como uma espécie de resposta, e o sentido da memória e de amor é distorcido no nome esquecido (ou que não se faz questão de lembrar). Observamos que muitas vezes a ironia se completa no final do poema, como nesse caso, em que existe uma história contada e logo depois a distorção de sentido com o verbo “dançar”.

Podemos nos encontrar, mais uma vez, com a ideia de que o amor está fadado ao insucesso em “Sina”. Nesse poema, Cacasó encerra a ideia de que os amores atingíveis são sempre aqueles que não dão certo, dando a entender que é impossível que um amor ideal seja concretizado. A ironia está, mais uma vez, na ideia de que a viabilidade do amor está fadada aos amores passíveis do fracasso, o que fica bem evidente na relação com o título do poema.

No poema “Iniciação”, temos a imagem do tronco riscado a canivete. O poeta traz a imagem do alguém riscando juras de amor no tronco da árvore, algo que ficará eternizado. O personagem transcreve seu sentimento no tronco ao lado esquerdo da escada, remetendo ao mesmo lado em que o coração se encontra no corpo humano. A imagem de uma impressão na madeira é algo mais pertencente ao campo das ideias do que à realidade. Porém, o registro no tronco fazia ecoar o pensamento das juras de amor, como uma escritura, algo que ficará eternizado. É como se o eu poético ficasse lendo a inscrição e cismando sobre aquilo, refletindo sobre a real intenção e veracidade do sentimento representado, entre o presente e a eternidade da inscrição na madeira, o que é irônico, pois se são feitas juras de amor, em teoria e no campo imagético do amor romântico, questionar sobre isso seria algo não esperado.

O eu poético expõe o insucesso com a revelação de seu amor para a pessoa amada em “Seresta ao Luar”. O título do poema sugere um cortejo ao luar sob a forma de seresta, cuja expectativa seria revelar à pessoa amada, de uma forma romântica, os sentimentos que, ironicamente, não foram correspondidos e foram refutados após a declaração. A ironia está, mais uma vez, na quebra de expectativa entre a intenção e o resultado de um ato pretensamente romântico – o amor declarado e a recusa de quem recebe a declaração. Mais uma vez podemos perceber a relação controversa do poema com o Romantismo quando observamos o insucesso das imagens desse amor declarado e da seresta ao luar.

Já em “Álgebra”, o poeta faz um jogo de palavras com “triângulo” e “círculo”, que coincidem com a ideia matemática já expressa no título. O poema remete a uma relação de triângulo amoroso que tende a entrar em um círculo vicioso, ou seja, à repetição dos comportamentos. Entende-se que o triângulo amoroso é uma situação que parece sem saída: a ideia de que as relações amorosas não são felizes para todos e que os vícios do amor tendem a se repetir. Em “Álgebra Elementar”, vemos mais uma vez, o tema da álgebra no título de um poema. A ideia da quantificação e exatidão das coisas, presente na matemática, novamente é tratada neste poema que relativiza a contabilização do amor. A perda de um amor é medida em função do prejuízo emocional causado ao eu lírico. Perder o primeiro amor é difícil, mas perder o segundo amor é bem menos. Também podemos pensar que perder dois amores ao mesmo tempo é menos doloroso do que apenas um.

O título do poema “Prática da Relatividade” remete à teoria da relatividade de Einstein, sobre a questão de espaço e tempo. O poema aborda a relatividade do tempo em relação à intensidade amorosa do eu lírico com as namoradas. Ele faz a antítese de “trepada” como algo sem significado emocional e “namoro” como algo com mais significância. A ironia está na ideia de que relacionamento mais longo, de seis meses, significou apenas uma “trepada”,

que, no uso popular significa sexo, e a “trepada” de somente uma tarde representou algo bem mais relevante, um namoro, relativizando o tempo das relações em função da relevância dos sentimentos. A oposição que existe entre os dois termos provoca a ironia a partir da efemeridade das relações.

O eu lírico utiliza a premissa de que a intensidade do amor varia de acordo com a idade do amante e se refere ao amor de quinze anos como um amor profundo e de trinta anos com menor intensidade em “Vice-versa”. “Como se tivesse 15 anos” é usado como parâmetro de intensidade do verbo amar, e “Quando eu não amava como se tivesse 30” é o objeto deste amor. O eu-lírico ama muito a época em que ele não amava tanto, dando a ideia cíclica de que ele ama intensamente não amar intensamente, revelando a intenção do título. O poema é irônico no ponto que expõe duas ideias opostas à condição de reversibilidade do termo “vice-versa”. . Novamente Cacaso traz a ideia de um círculo vicioso.

O título do poema “Felicidade” também explora a antítese entre felicidade e desencanto se utilizando da ironia do príncipe desencantado em contraste com o príncipe encantado dos contos de fadas. Aqui, o amor é retratado com crítica aos finais felizes na forma como o eu lírico revela o seu desencanto, ou seja, a partir de seu fracasso.

Já o último poema desta breve análise é, curiosamente, do início da vida de Cacaso como poeta, mas é um prenúncio da tônica de questionamentos que Cacaso fez durante todo seu percurso na poesia:

INDAGAÇÃO

Em que céu de azul celeste
o amor que tu me deste?

Em que ilha do pacífico
eu perdi o meu carinho?

Em que chão contaminado
meu amor está gravado?

Em que mar de água doce
o amor que a água trouxe?

Em que meio, em que cidade
ficou minha liberdade?

Em que mão de namorada
o meu tudo virou nada?

Em que curva da montanha
o amor que não se ganha?

Em que estrela, em que astro
não conduzo o meu rastro?

Em que sede, em que fome
a tristeza me consome?

Em que nódoa da distância
desfalece minha infância?

Em que tempo, em qual muro
se antecipa meu futuro?

Em que fruta sem semente
vou vivendo meu presente?
26/4/1963

O poema começa, nas duas primeiras estrofes, questionando as desventuras de amor do sujeito lírico, fazendo as antíteses entre as figuras líricas do amor romântico (céu de azul celeste, ilha do pacífico...) e da sua perda. O eu poético se pergunta onde se perdeu o seu amor e o seu carinho. O primeiro verso das estrofes remete a imagens românticas e os segundos versos são referentes às perdas do amor.

Já na terceira estrofe, o eu poético admite que o amor foi gravado em chão contaminado, e na quarta estrofe, o amor se perdeu no mar de água doce, que não é uma imagem harmônica, é um oxímoro que estabelece uma tensão na imagem do mar de água doce. Mar e água doce são imagens tensas entre si.

Na sequência, o sujeito lírico segue com os lamentos de seus infortúnios e reflete sobre o amor e sua relação com o tempo nas indagações das três estrofes finais. O passado, o futuro e o presente: uma nostalgia da infância, uma angústia do futuro e um vazio do presente.

A ironia está, mais uma vez, relacionada à comparação do amor romântico e dos tempos da infância com a vida adulta e as decepções, fazendo antíteses entre situações de beleza com situações de dor. Todo o poema é uma perda, todas as perguntas que ele faz remetem a perdas. Esse é o primeiro poema em dísticos e, diferentemente dos demais, tem certa coerência formal em sete sílabas, aparentando ingenuidade. Os recursos sonoros o aproximam de uma cantiga, mas para tratar de algo extremamente concreto. A ironia se dá justamente nessa oposição de ideias.

CONCLUSÃO

Ler a poesia de Cacaso no lugar de leitor crítico nos possibilita a percepção de que sua poesia, apesar de geralmente enquadrada na geração dos poetas dos anos 1970, fortemente caracterizada pela informalidade, coloquialidade e assuntos do cotidiano daquela geração marcada pelos anos de chumbo, recorrentemente bebia nas águas do Romantismo e do Modernismo, recebendo influências de poetas como Gonçalves Dias, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, dentre outros. Mesmo assim, sua poesia não perde o caráter de “poemão” de sua geração. Pelo contrário. Cacaso traz em seus poemas a figura clara do cidadão brasileiro comum dos anos 1970 e a abordagem de temas cotidianos, com forte tom de ironia, passando pelas dores do amor e reminiscências de sua meninice, sempre registrando as dores e desventuras amorosas e a melancolia de uma infância longínqua.

Nos poemas lidos, é recorrente figuras de ferimentos e cicatrizes representando os sofrimentos causados pelo amor. Em “Explicação do Amor”, por exemplo, temos as figuras de “recebe os cacos que lança” e “coagula insensivelmente”. A ideia de um amor que machuca, fere e é algo prejudicial foge ao conceito de amor que se apresenta nos dicionários, por exemplo. Segundo o Dicionário Online de Português, temos a definição de amor como “Sentimento de afeição intensa que leva alguém a querer o que, segundo ela, é bonito, digno, esplendoroso.” Essa ideia de algo esplendoroso é claramente contradita nos poemas de Cacaso. Seus poemas tratam o amor como algo que se dá no plano real, algo que pode ser bom, mas também pode ferir. Diferentemente dos poemas românticos, os poemas de Cacaso, tratam de temas recorrentes no nosso dia a dia e abordam esses temas como eles realmente se desenvolvem. Os poemas selecionados, em sua maioria, tratam desses dois temas: características do amor e a relação de um sujeito lírico com o passar do tempo; e, na maior parte dos casos, uma combinação dos dois temas.

Sem dúvida, também podemos perceber na poesia de Cacaso elementos ligados ao Romantismo brasileiro do século XIX que expressavam, em certa medida, um sentimento de afinidade para com o país. Ao mesmo tempo, o questionamento social e a preocupação com uma realidade cotidiana, algo que sempre se fez presente em sua poesia, e uma vontade de expor essas questões na escrita fazem parte da concepção de crítica social, sem dúvida, uma herança do Modernismo brasileiro, iniciado a partir dos anos vinte.

Além disso, muito importante para Cacaso foi a troca que teve com outros poetas de sua geração, conforme aponta Roberto Schwarz (1998):

Nessa linha, ele tinha a intenção de estudar a poesia “marginal” dos anos 70 como um vasto poema coletivo, cuja matéria seria a experiência

histórica do período da repressão, e cujo autor seria a geração daquele decênio, vista no conjunto, ficando de lado a individualidade dos artistas. (p.498)

A partir daí, ele e seus companheiros puderam fazer diferença em sua “geração mimeógrafo”. Assim, não só Cacaso, mas também todos os artistas de sua geração, foram responsáveis por uma produção que não se fazia apenas por um eu autoral, mas por uma espécie de voz comunitária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVIM, Francisco. **Cacaso, sentimento, perfídia**. Folhetim, 1982.
- AUGUSTO, Eudoro. Na Casa Do Cacaso. **Inimigo Rumor**. Rio de Janeiro, RJ: Viveiros de Castro Editora Ltda, 2000.
- BARTHES, Roland. **A morte do autor**. Tradução de Mário Laranjeira. Em: O Rumor da língua. SP: Brasiliense, 1984, p. 65-70. (trabalho originalmente publicado em 1968)
- _____. **Escrever a leitura**. Tradução de Mário Laranjeira. Em: O Rumor da língua. SP: Brasiliense, 1984, p. 40-42. (trabalho originalmente publicado em 1970b)
- _____. **Da obra ao texto**. Tradução de Mário Laranjeira. Em: O Rumor da língua. SP: Brasiliense, 1984, p. 71-78. (trabalho originalmente publicado em 1971)
- BRITO, Antonio Carlos Ferreira de. **A palavra cerzida**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1967.
- _____. **Não Quero Prosa**. Campinas, SP: Editora UNICAMP, Rio de Janeiro, RJ: Editora UFRJ, 1997.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. O poemão de todos nós. **A poesia de Cacaso analisada por Heloísa Buarque de Hollanda**. São Paulo, SP: Folha de S. Paulo, 2003.
- _____. “Falando sério sobre Na corda bamba & outros livrinhos”. In:_____. Fortuna Crítica. **Cacaso Poesia Completa**. São Paulo: Companhia das Letras: 2020
- CACASO. **Grupo escolar**. Rio de Janeiro: Mapa, 1974. (Coleção Frenesi)
- _____. **Mar de mineiro**. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1982.
- _____. **Beijo na boca e outros poemas**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **Lero-lero**. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac Naify, 2002. (Coleção às de Colete).
- _____. **Poesia Completa**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- CRUZ, Maria Alice da. **Beijo Partido**. Campinas, SP: Jornal da Unicamp, 2011.
- DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia, humor e fingimento literário**. Belo Horizonte, 1994.

LANDIM, Pedro. Carinho Eterno. **Inimigo Rumor**. Rio de Janeiro, RJ: Viveiros de Castro Editora Ltda, 2000.

MASSI, Augusto. A Malícia De Um Marginal. **Inimigo Rumor**. Rio de Janeiro, RJ: Viveiros de Castro Editora Ltda, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Pensando em Cacaso**. In:_____. Fortuna Crítica. Cacaso Poesia Completa. São Paulo: Companhia das Letras: 2020

SOARES, Débora Racy; ARÊAS, Vilma. **Poesia na corda bamba: o xis do poema (reflexões sobre Beijo na Boca de Cacaso)**. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 12, n. 2. jul./dez. 2008.

SOARES, Débora Racy. **Uma questão de hora e lugar: o amor que não dá certo em Beijo na Boca de Cacaso**. Revista Texto Poético. Brasil, 2009

SÜSSEKIND, Flora.**Hagiografias**. *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac Naify, v.20, 2008. Organização Carlito Azevedo.