

ESPIRROS POÉTICOS E SAUDADES - NOTAS SOBRE *BEIJO NA BOCA DE CACASO*

Débora Racy Soares
Doutoranda em Teoria e História Literária
UNICAMP-FAPESP

RESUMO: Partindo do livro **Beijo na Boca** (1975), de Antônio Carlos Ferreira de Brito, o *Cacaso*, refletiremos sobre a concepção de amor que o norteia. Constituído por poemas fragmentários, que sinalizam a impossibilidade de totalização amorosa nos moldes do amor romântico platônico, *Beijo na Boca* convida a refletir sobre os dilemas do amor e suas contradições, com grande dose de ironia e humor. Essa espécie de lírica da desilusão é ancorada em um sujeito poético que precisa lidar com determinados problemas de identificação, relacionados com suas namoradas, ex-namoradas e futuros amores.

PALAVRAS-CHAVE: **Beijo na Boca**, *Cacaso*, 1975, Antônio Carlos Ferreira de Brito.

ABSTRACT: Based on the book **Beijo na Boca** (1975), written by Antônio Carlos Ferreira de Brito (*Cacaso*), we aim to reflect on the concept of love that guides it. Built around a series of fragmentary poems which question the possibility of romantic love – as conceived by Plato – *Beijo na Boca* invites us to reflect on love's dilemmas and its contradictions, with a great deal of irony and humor. This sort of disenchanting lyric is sustained by a poetic subject that has to deal with some identification matters, related to his girlfriends, ex-girlfriends and future lovers.

KEYWORDS: **Beijo na Boca**, *Cacaso*, 1975, Antônio Carlos Ferreira de Brito.

Introdução

Beijo na Boca (1975) é o terceiro livro de versos de Antônio Carlos Ferreira de Brito, o Cacaso (1944-1987).¹ Nele o poeta, sempre em contínua busca de identidade lírica, afina sua subjetividade através do embate com a alteridade, figurada aqui pelo objeto amoroso. À primeira vista parece que estamos diante de uma lírica de amor. Porém, como o poeta gostava de repetir, se as aparências enganam, também desenganam, revelam. Ampliando o olhar para a trajetória poética do autor, parece evidente que **Beijo na Boca** funciona como uma espécie de dialética em suspenso ou pausa para reflexão. Em outras palavras: é como se o poeta, sob a desculpa do mote amoroso, estivesse a refletir sobre seu próprio fazer artístico. Nesse sentido, todos os impasses configurados neste livro de 1975 parecem concernir mais às ponderações – ossos do ofício – do poeta do que propriamente aos conflitos amorosos do sujeito lírico. Nossa hipótese de leitura, portanto, é que à reflexão sobre os amores desencontrados imbrica-se o questionamento sobre o próprio fazer poético. Por isso, não se pode perder de vista a chave metalingüística durante a leitura dos poemas, pois ela também os fundamenta.

Quanto à questão da identidade poética que perpassa **Beijo na Boca**, podemos afirmar que estamos longe de um modelo de identidade ontologizante, isto é, estanque e essencialista, que além de orientar categorias representacionistas e historicistas do pensamento, também serve à idealização do outro. Pelo contrário, nesse livro não há lugar para idealizações amorosas, tampouco poéticas. O fato é que o sujeito lírico se apresenta de forma contraditória, como âmago de todos os paradoxos e, quase sempre, está desiludido. É interessante perceber que esse sujeito poético constrói-se mediado pelo outro, pelo não-idêntico e, portanto, no embate dialógico com o diferente. Nesse sentido, o ideal do amor romântico, à medida que promove apagamentos identitários via fusão amorosa, não encontra lugar em **Beijo na Boca**. Se para Freud, sem idealização não há amor, podemos dizer que estamos diante de um sujeito lírico que desconfia do amor, pois ironiza qualquer idealização. Em outras palavras: o princípio da realidade, a necessidade de fazer o poema parece suplantar o princípio do prazer, o devaneio amoroso. Aliás, o poeta confessa em seu *Ciclo Vicioso*: “tenho feito tudo para não sonhar”. (BRITO, 2000, p.24).

Na verdade, ao longo do livro, os poemas vão sendo concretizados à medida que promovem a desconstrução do ideal do amor romântico. Com Cacaso, já sabemos, não devemos julgar um livro pelo título. Em tempo: a brincadeira é oportuna, pois um dos recursos utilizados pelo poeta é partir

¹ Antes de **Beijo na Boca**, Cacaso publicou **A Palavra Cerzida** (1967) e **Grupo Escolar** (1974). Depois editaria **Segunda Classe** (1975), com Luís Olavo Fontes, **Na Corda Bamba** (1978) e **Mar de Mineiro** (1982). Utilizamos como referência para as citações a segunda edição de **Beijo na Boca** (2000).

dos chavões cotidianos, dos lugares-comuns da língua para desfazer idéias já cristalizadas. Não se deixar ludibriar pela capa, pela aparência, ou seja, não confiar na promessa enunciada pelo título parece ser a primeira lição desse **Beijo na Boca**. Não sem grandes doses de ironia, o poeta resolve seus poemas, isto é, os constrói, porém não consegue resolver seu problema, seu *Xis*.² A explicação para a não (re)solução não deixa margem para dúvidas: as “intenções” são “sempre contrariadas” e cria-se o impasse: impossibilidade/dificuldade de decisão (BRITO, 2000, p. 49). O embate – entre o fazer e o não fazer o poema, entre o resolver e o não resolver o problema (do poema, do amor) – sustenta a lírica conflituosa de **Beijo na Boca**. Poderíamos dizer que estamos diante de uma lírica de desamor em que não há lugar para as juras eternas, tampouco para os *happy endings*.

1. O sujeito lírico em busca do amor (im)possível

Beijo na Boca revela um poeta maduro, cuja passagem experimental por procedimentos estilísticos variados nos livros anteriores contribuiu para o encontro de uma voz única em meio à tradição da lírica moderna. O canto é afinado na esteira da ironia, através de deslizamentos semânticos e, portanto, no descompasso entre o fazer e o dizer, entre a essência e a aparência. Um olhar atento à capa da primeira edição de **Beijo na Boca** pode ser revelador, pois a aparência nega o miolo, a essência. A capa caprichada, feita à mão, com o nome completo e manuscrito do autor, estampa um coração desenhado, rodeado por florzinhas e borboletas. A impressão é de que estamos diante de um diário de adolescente, recheado de versinhos de amor. Os poemas, contudo, desautorizam a capa: os versos não são de amor e revelam um sujeito lírico desiludido. Ao manejar com ardis o corte preciso dos versos, o poeta utiliza com frequência os *enjambements* que auxiliam na manutenção da ambigüidade semântica, indeterminando sujeito e objeto. “Exagerada em matéria de ironia” e “moderada” “em matéria de matéria”, essa poesia valoriza a entonação coloquial e a forma curta, quase fragmentária (BRITO, 1978, s/p). O sujeito lírico despedaçado – com o “coração em frangalhos” - denuncia a impossibilidade da totalização da experiência (BRITO, 2000, p. 20). Assim como o amor, a experiência poética em tempos de “negros verdes anos” sinaliza que é “parte que se reparte”. (BRITO, 2000, pp. 11, 22).

Quando Cacaso escreveu **Beijo na Boca** contava trinta e um anos, era um jovem poeta, porém nada inexperiente na arte de versejar. Será que o conselho de Rilke – os autores jovens não devem escrever poemas de amor – foi levado em consideração por Cacaso? Diante dessa questão,

² *O Xis do Problema*: é muito triste que nossas intenções sejam/ sempre contrariadas/ você me compreende, meu amor? (BRITO, 2000, p. 49).

resta saber se estamos diante de um livro de amor ou de desamor. Posto de outra forma: seria possível cantar versos desiludidos sem ter experimentado a ilusão amorosa? É preciso dizer que o conselho do poeta de Praga advinha do fato de ele acreditar que as “formas usuais e demasiado comuns” seriam “as mais difíceis”, justamente por precisarem de “uma força grande e amadurecida para se produzir algo de pessoal”. (RILKE, 2000, p. 23). Contrariando as expectativas de Rilke, acreditamos que Cacaso tenha infundido “algo” de muito “pessoal” em versos de **Beijo na Boca**.

Sobre a questão amorosa, ficamos, por ora, com Barthes. Segundo ele, o “eu só discorre ferido”, já que diante da possibilidade de satisfação plena do desejo, ou seja, da correspondência amorosa, a linguagem torna-se desnecessária (BARTHES, 1991, p. 193). Nesse sentido, a plenitude amorosa descartaria a necessidade de linguagem e, portanto, a possibilidade da escrita de versos de amor. O eu enamorado seria conduzido “para fora da linguagem”, pois “não pode falar”. (BARTHES, 1991, p. 193). É certo que estamos diante de um sujeito poético falante que não se cansa de reclamar sobre suas aventuras amorosas. Ainda que a hipótese de Barthes possa ser um tanto idealizada, nos serve nesse momento. Não deixa de ser curioso o fato de o amor ser um dos temas mais cantados pela literatura ocidental. Mas será que se trata mesmo de amor? Se, a partir da perspectiva de Barthes, o amor carece de enunciação, promovê-la parece ser um contra-senso. Ao que parece, o sujeito de **Beijo na Boca** canta mesmo versos de desamor, mas será possível levar a sério toda essa pretensa seriedade?

Falando Sério

Outro amor? Não caio mais.

O poeta, como era de se esperar, dado o tom irônico dos versos, não fala realmente a sério e cai de amores pela amada nos versos seguintes, porém não é correspondido. Diante da seriedade fingida, os leitores sempre hipócritas depois de Baudelaire, seguem acompanhando as “desgraças da sorte” e “as traças da paixão”. (BRITO, 1982, p. 82).³ O sujeito lírico cujo eu já é fragmentado, também está dividido entre suas namoradas. Os amores imperfeitos e precários figuram em **De Almanaque**:

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

³ Além de poeta, Cacaso também era letrista. Os versos citados são da música “Face a Face”, composta com Sueli Costa. A letra completa pode ser encontrada no livro *Mar de Mineiro* (1982), misto de poemas e canções.

O quê é dividido? O amor do poeta pela amada ou vice-versa? A manutenção da dúvida fica garantida pela indeterminação dos sujeitos, dilatando os sentidos poéticos.

O sofrimento que advém da dupla cisão é sentido em *Estilhaço*...

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

E também em “Contando Vantagem”:

Muitas mulheres na minha vida.
 Eu é que sei o quanto dói.

É interessante observar que o último verso contraria as expectativas armadas pelo título do poema. Esse movimento incessante de construção/desconstrução é uma das estratégias mais caras a Cacaso nesse **Beijo na Boca**. A graça do poema, não é preciso dizer, está na manutenção da ambigüidade do verbo contar. As reviravoltas amorosas só podem ser contadas porque o esforço rememorativo funciona. Em outras palavras: apesar de o poeta ser imperativo em sua exigência de esquecimento (“não relembre”), o poema se faz por causa e apesar da lembrança, essa espécie de estofo construtivo.

Para a psicanálise, especialmente para Freud, a identificação pode se entendida como a forma primeira de ligação afetiva com outra pessoa. É como se a escolha do objeto amoroso passasse por uma etapa identificatória, em que o sujeito acabasse por absorver em si certas qualidades do objeto escolhido. Acontece, porém, que se a escolha for frustrada, isto é, se não houver a correspondência amorosa ou houver a perda (simbólica ou real) do objeto escolhido, tende-se a substituir esse objeto através da eleição de outros. Seguindo esse raciocínio, o excesso de namoradas, antes de ser vantagem, revela a dificuldade ou incapacidade de lidar com a perda do primeiro amor que, para Freud, corresponde à figura materna. Antes, contudo, interessa esclarecer que nossa intenção, menos do que realizar qualquer leitura edipiana, é entender alguns conceitos fundamentais da psicanálise visando a desdobrar nosso sujeito lírico. Porém, é preciso reconhecer que um poema como *O Mergulhador* pode dar margem a esse tipo de leitura complexa:

II

Voltando às origens já não recorro meu nome
 já não pressinto meu peso pressinto apenas
 a suave dispersão na inexistência.

Será proposital a escolha justamente desse poema para fechar *Beijo na Boca*? A volta ao útero estaria anunciada nessa “inexistência” dispersa do poema final?

É interessante observar, com Freud, como funciona a idealização. Para ele, em algumas formas de enamoramento, o objeto amoroso aparece como substituto de um ideal do eu (*Ichideal*), não atingido pelo próprio eu. É como se esse tipo de amor ou identificação com o objeto surgisse por causa das perfeições que aspiramos para nosso próprio eu, o que acaba por desaguar na idéia do amor narcisista. Ama-se no outro o que se deseja ter e, portanto, não se tem. No fundo, o sujeito parece amar o que lhe falta e que pode ser encontrado no objeto. A identificação aparece, portanto, na fase em que o eu introjeta ou devora (com os olhos?) o objeto, vendo-se enriquecido com suas qualidades. Quando há identificação, o eu parece se modificar segundo o modelo do objeto. A partir dessas observações assaz concisas, talvez possamos entender dois poemas que seguem:

Estilos Trocados

Meu futuro amor passeia – literalmente – nos
píncaros daquela nuvem.
Mas na hora de levar o tombo adivinha quem cai.

Encontro Desmarcado

admiro muito meu amor
porque sempre está por perto de si mesma e
longe de mim e eu tenho
andado muito longe de mim e perto de si mesma

Tanto em *Estilos Trocados* quanto em *Encontro Desmarcado* parece-nos que atua o mecanismo de identificação amorosa. A troca de papéis, o desencontro consigo mesmo revelam tão-somente que o poeta está “longe” de si e “perto” ou dentro de seu objeto amoroso.

Em tempo: a busca da cara metade, do complemento amoroso, funda o mito do amor romântico descrito em uma passagem de **O Banquete** de Platão. Nesse trecho Aristófanes discursa sobre os gêneros da humanidade e explica o mito do andrógino. Segundo ele, no início os gêneros do homem eram: o masculino, o feminino e o andrógino. O andrógino “era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois” (PLATÃO, 1983, p. 22). O homem era inteiro e vigoroso, porém arrogante e insolente. Diante da própria desmedida, tenta “fazer uma escalada ao céu, para investir contra os deuses” (PLATÃO, 1983, p. 23). À fúria dos deuses por tamanho atrevimento, somou-se a de Zeus que resolveu torná-lo mais fraco. Para tanto, cortou cada homem em dois, tornando-os débeis e úteis, pois ficaram mais numerosos. Cortados os homens, Apolo poliu suas formas, assegurando a presença de algumas pregas em volta do ventre e do

umbigo, com o intuito de lembrá-los de seu antigo estado. Após este feito, todo homem, diz o mito, desejaria encontrar sua “própria metade” e reconstruir sua condição original. O amor nasceria quando o homem encontrasse seu “complemento” e, tomado pela vontade de fazer “um só de dois”, ajuntasse simbolicamente as metades, restaurando a totalidade perdida. A este encaixe perfeito, “ao desejo e a procura do todo” se dá o “nome de amor” (PLATÃO, 1983, p. 25). Resta saber como esta concepção idealizada de amor que pressupõe a restauração de uma totalidade original e que sustenta o mito romântico poderia inviabilizar uma relação ancorada na idéia da convivência das diferenças. Vejamos o poema seguinte que desconstrói o mito do amor romântico no último verso, novamente contrariando as expectativas anunciadas pelo título *Happy End*:

o meu amor e eu
nascemos um para o outro
agora só falta quem nos apresente

A ironização da possibilidade do encontro com a “cara metade” joga com a idéia de que só poderia realmente haver um desfecho feliz fora da concepção romântica de amor. Em outras palavras, o *happy end* que inunda a literatura ocidental seria uma falácia que, como quer Rougemont, favoreceria o adultério, desestabilizando o casamento cristão. A história da literatura ocidental, diz ele, pode ser encarada como uma história de adultérios, promovidos pela concepção romântica do amor. Na verdade, parece que o mito do amor romântico embaça a visão do sujeito enamorado, impedindo-o de reconhecer a divisão de sua imagem, isto é, a alteridade. A dificuldade de ver o outro como diferente de mim, e não como minha extensão, não fragilizaria, no limite, a minha própria imagem? É como se a existência sem o outro não fosse possível, já que o sentido parece residir na dependência de uma imagem que é semelhante à minha. Se a identidade constrói-se na dialética, no embate das diferenças, a concepção de amor romântico não só fragilizaria a noção de identidade como apontaria para a inviabilidade da convivência com a alteridade:

As vacas magras
é porque entrei demais na sua intimidade que
estou fora dela agora
o excesso de amor nos separou

Após o desfecho infeliz de suas relações, o poeta pode constatar a infelicidade da sorte e o destino das paixões como verdadeira *Sina*:

o amor que não dá certo sempre está por
perto

Em *Hora do Recreio* afirma-se a impossibilidade de opção e a conseqüente sobreposição de possibilidades:

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

As duas não pode ser pois ambas não deixariam
uma só é impossível pois há os olhos da outra
e nenhuma é um verso que não é deste poema
Por hoje basta. Amanhã volto a pensar neste
problema.

O poema, como o amor, revela os impasses construtivos, advindos da não resolução ou da impossibilidade de escolha do poeta, incapaz de resolver seus “dois amores”, incapaz de resolver-se entre “dois amores”. Entretanto, apesar desses impasses amorosos e poéticos, o poema se constrói, justamente porque (se) mantém (sob) os olhos das “duas”. A problemática do poeta que tem o “coração em frangalhos”, justamente por não poder/querer optar, resolve-se no âmbito da realização verbal, mas é adiado no plano sentimental. O poema se faz, mas os amores permanecem em conflito, suspensos pela não resolução. Nesse sentido, a observação de Clara de Andrade Alvim no posfácio de **Beijo na Boca** não poderia ser mais acertada. De fato, não existem afirmações definitivas e o moto perpétuo do livro é um constante desmentir-se que assegura o embate entre a destruição e a construção dos poemas e das intenções. Ainda que elas sejam sempre contrariadas...

Conclusão

Concluímos ressaltando que a relação identidade-alteridade em **Beijo na Boca** é concebida sempre em devir, a reboque da auto-reflexão que norteia o livro. O sujeito lírico enquanto ser em falta, incompleto por natureza, “parte que se reparte”, está em constante movimento, desestabilizando suas certezas, o que pode levar ao impasse poético-amoroso.⁴ Se a consciência da cisão transtorna o poeta, pode induzir à de-cisão: “desde que declarei meu amor nunca/ mais me olhou de frente”.⁵ Ou, por outro lado, leva à indecisão. Com o “coração em frangalhos”, o poeta

⁴ “Quem de dentro de si não sai vai morrer sem amar ninguém”: A parte perguntou para a parte qual delas/ é menos parte da parte que se descarte. / Pois pasmem: a parte respondeu para a parte/ que a parte que é mais – ou menos – parte/ é aquela que se/ reparte. (BRITO, 2000, p.22).

⁵ *Seresta ao Luar*: desde que declarei meu amor nunca/ mais me olhou de frente. (BRITO, 2000, p.55).

não consegue “optar entre dois amores”. Na ciranda de namoradas, ex-namoradas e futuros amores, o sujeito lírico vai descobrindo a impossibilidade de alcançar a totalidade amorosa. A consciência de que é “parte” que se “reparte” desconstrói o mito do amor romântico, ancorado na visão integradora que favorece apagamentos identitários. Constituído por poemas em forma de fragmentos, **Beijo na Boca** só faz reafirmar a impossibilidade da totalidade amorosa. Aliás, a (mal)amada sempre está às voltas do poeta, causando uma espécie de alergia rememorativa tão eficiente que impede qualquer assomo de idealização. Às vezes, em sonata, a memória relata ecos do grande amor impossível, constantemente vislumbrado em irônica melancolia. Entretanto, o princípio da realidade sempre convoca os pequenos (des)amores (poemas?) (im)possíveis cujo desfecho, nada feliz, já está previsto de antemão no encontro desmarcado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

_____. **Na Corda Bamba**. Rio de Janeiro: Vida de Artista, 1978.

_____. **Mar de Mineiro**. Rio de Janeiro, 1982.

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

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

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