

6 Alegoria

Em 1970 Roberto Schwarz publicaria em Paris, na revista *Les Temps Modernes*, o supracitado ensaio “Cultura e política, 1964-1969”. Se o pensamento de José Guilherme Merquior direcionou as intenções artísticas do Antonio Carlos d’A *palavra cerzida*, o texto de Roberto Schwarz foi igualmente determinante para o Cacaso da primeira metade da década de 70. A leitura do ensaio de Schwarz coincidiu com o início da produção crítica de poeta que finalmente encontraria a publicação. Sob o impacto de “Cultura e política” — “o único trabalho de nível que existe sobre a produção cultural brasileira dos últimos anos” (CACASO, 1972) — as primeiras investidas ensaísticas cacasianas foram não mais do que a aplicação e o aprofundamento das ideias de Schwarz.

Paralelamente, o longo período afastado das letras coincide com o longo período sem notícias de José Guilherme Merquior. O poeta, em janeiro de 72, retoma a correspondência e anuncia sua dificultosa reintegração à poesia:

Depois de alguns anos de intervalo cá estou eu querendo saber das coisas. [...] A poesia? Sintomaticamente por agora ando tomando coragem pra ver se ainda sei fazê-la. [...] Estou tentando desenvolver um tipo de trabalho intelectual que se aproximaria, em estilo e preocupações, provavelmente, de alguns trabalhos de Adorno.

Merquior, na resposta, endossa a nascente verve schwarziana no teórico Cacaso:

Que bom também que você não desistiu de dona Poesia [...]. O Adorno é muito funcional em certas dimensões, e o único brasileiro (a meu conhecimento) que o usou até hoje foi o R. Schwarz, águia discreta e lúcida da Pauliceia.

O ensaio de Roberto Schwarz, muito provavelmente já lido por Merquior antes do envio da carta a Cacaso, discute as relações entre cultura e política no Brasil pós-64, tendo como objetos duas áreas de interesse em comum com o poeta: a nova produção teatral brasileira, de Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, e o impacto da produção musical tropicalista. Sobre a segunda, mesmo com a barreira estética vinda de sua recém-oficializada prática musical (definida

pela escolha de parceiros pertencente à tradição do samba carioca), Cacaso acompanhou dedicadamente o projeto musical de Caetano Veloso, o centralizador do projeto tropicalista. Em outro texto não publicado e não datado, mas desenvolvido na mesma época e na mesma máquina de escrever que as resenhas sobre a palavra “Roleiflex” e *A educação pela pedra* (provavelmente em 1967, o ano da participação da canção “Alegria, alegria” no III Festival da Record), o poeta afirma que o baiano é o verdadeiro “novo Noel Rosa”, título que o “senso comum” da época, segundo Cacaso⁹, costumava dar a outro novo compositor, Chico Buarque de Hollanda. No texto “Caetano: o novo Noel”, Antonio Carlos afirmava que se Noel era “um legítimo cronista que apreendia de modo crítico e literal as contradições do meio social em que vivia”, a inspiração de Chico Buarque é outra: ele “se alimenta numa fonte de segundo grau que não é outra senão a linguagem urbana de sambas que chegaram ao seu conhecimento”, que seu estilo, “ao fazer a abstração de uma abstração transforma em puro saudosismo”. E pergunta: “o que vem a ser o saudosismo senão a falsificação técnica de um estilo?”. Para Cacaso, leitor da *Filosofia da nova música*¹⁰ de Adorno, Chico “abraça o partido da totalidade, da tendência geral” (ADORNO, 2007: 29), sua produção autoral é mera “representante da sociedade e não um estímulo à mudança dessa sociedade” (idem), que, para Cacaso, seria o compositor baiano.

Por reassumir não o anacronismo do estilo, mas a contemporaneidade da linguagem, não o saudosismo, mas a atualidade, bastaria um desvio semântico no rótulo para compreendermos ser Caetano o novo Noel.

Mesmo sob o fogo cerrado dos pensadores/investigadores marxistas que aprovavam métodos artísticos que vislumbassem a revolução e que a todo o momento denunciavam ou escamoteavam aqueles que não estavam alinhados ao esquerdismo, o repertório crítico de Cacaso não compactua com o dogmatismo da imperiosa ideologia, que naquele dado momento de pré-disseminação do tropicalismo enquanto movimento cultural, pouco entenderam a daquela “marchinha alegre, de algum modo contaminada pelo pop internacional, e

⁹ Em referência às composições de Chico Buarque, Gilberto Mendes alfinetou em 1967: “Chico Buarque, sempre preocupado com a volta a Noel” (MENDES in CAMPOS: 137: 1974).

¹⁰ Livro incluído na pequena bibliografia do artigo.

trazendo na letra na letra algum toque crítico-amoroso sobre o mundo onde esse pop se dava” (VELOSO, 2002: 165) que trazia no título, “Alegria, alegria”, um dos bordões de Chacrinha. A defesa do compositor de Santo Amaro nesse breve texto de Cacaso evidencia o momento auge da rivalidade, por parte do público, contaminado pela imprensa, entre Chico e Caetano. Chico, por sua vez, era incensado pela juventude esquerdista naquele momento por causa do seu primeiro compacto: “Pedro pedreiro”, obra exemplar da tese brechtiana de problematização social com qualidade estética. Fato que se repetiria, como aponta Santuza Cambraia Naves, em outra canção, “Tem mais samba”, que assim como “Pedro pedreiro” foi incluído no primeiro LP de Chico, de 1966:

À maneira de Bertolt Brecht, Chico Buarque rejeita em “Tem mais samba”, a subjetividade romântica centrada na placidez do olhar ou dos astros, os refúgios idílicos incompatíveis com a maneira de estar no mundo do homem moderno, e opta pela materialidade viva [...], pelo movimento do dia a dia das cidades e a louvação do trabalho (NAVES, 2010: 48).

Mas para surpresa do próprio Caetano o artigo de Roberto Schwarz também não compactua com a ingenuidade marxista da juventude burguesa e sua experiência musical gerada nos Centros Populares de Cultura, criados em 1961. Roberto não hostilizava nem desprezava as ideias tropicalistas, mas as colocava em destaque.

Uma honra para mim que o tropicalismo recebesse tanta e tão terna atenção de um pensador naturalmente tão pouco identificado com nossa sensibilidade (VELOSO, 2002: 450)

O ponto de divergência entre Roberto (Schwarz) e Caetano seria o tratamento dado ao resultado do efeito tropicalista, entendido pelo crítico, em última estância, como alegoria benjaminiana, o que para o compositor seria uma redução empobrecedora. Schwarz afirma que a fórmula tropicalista expõe os arcaísmos sócio-culturais brasileiros à luz branca do ultramoderno.

A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano é exposta à forma ou técnica mais avançada [...] cena ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a platéia. (SCHWARZ, 2008: 87).

O alegorista, segundo Walter Benjamin, transforma, em suas mãos, “a coisa”, que no caso do alegorista-tropicalista seria o estado de então da música popular brasileira, “em algo de diverso” que “torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema” (BENJAMIN, 2011: 196). O caráter de “signo cifrado” e “saber oculto” da alegoria, cuja relação “com o fragmentário, o desordenado e atravancado do gabinete mágico ou do laboratório do alquimista” (idem: 200), não seria mero acaso, para Caetano, endossaria a crítica, pautada pelos CPCs e pela UNE, que acusava a total alienação do tropicalismo, cuja organização do movimento, parafrazeando a canção homônima, tinha como uma das metas retomar a evolução da música popular do Brasil a partir da Bossa Nova, atropelando a floração da produção surgida entre 1962 e 1966: a canção de protesto.

A contribuição de Cacaso à crítica sócio-cultural de Roberto é de mera reafirmação do que já foi dito. Em “Tropicalismo: sua história, sua estética”, publicado na revista *Vozes* em novembro de 1972, o poeta fala do movimento estético a partir do momento histórico de sua dissolução na contracultura, então em curso. O estilo alegórico tropicalista fracassado, impossibilitado de transformar e revolucionar a sociedade a partir da cultura, conforme a expectativa do esquerdismo pré-68 — “produz um inconformismo puramente formal expositivo” que caracterizaria esta mesma sociedade nos anos subseqüentes:

Se a sociedade já não pode ser transformada, pelo menos podemos “curti-la”: diante dessa nova atitude, típica de segmentos cada vez maiores da juventude, intelectualidade etc., o estilo alegórico alcança a vida cotidiana e se instala. (CACASO, 1997: 151).

A montagem individual do alegórico mosaico de ruínas, conforme a “nova atitude” a partir do declínio tropicalista, é, para Cacaso, uma derrota. Mas se a alegoria tropicalista tornou-se subjetiva e portátil — “nos menores atos de nossa vida cotidiana realizamos a utopia tropicalista” (idem) — ela venceu ao promover o desmonte do simbólico no cerne da inteligência cultural brasileira. Ou seja: a intenção de modificar o aparato crítico e poético ocorrida a partir da sua dissolução (ou melhor, disseminação) pela contracultura (ou a dita marginália) obteve pleno êxito pelo menos dentro do meio artístico brasileiro.

De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, Roberto Schwarz baseou sua crítica à alegoria benjaminiana — aplicada ao tropicalismo — na crítica de Georg Lukács à *Origem do drama trágico alemão*. Para Lukács, segundo Heloísa,

o procedimento alegórico tende a negar a realidade imediata, confinando-se numa descrição superficial de alguns de seus aspectos. Faltaria ainda à configuração alegórica a capacidade de apontar para o futuro e essa incapacidade, essa perda do horizonte futuro, acabaria por levá-la a um beco sem saída: a linguagem do desespero, impossibilitada de suprir as necessidades histórico-universais da arte. (HOLLANDA, 2004: 67)

Dessa forma, Schwarz afirma que a “aberração” alegórica tropicalista estaria fixando uma “imagem atemporal do Brasil como uma realidade absurda, estática e sem saída” (idem: 68). Por outro lado, José Guilherme Merquior, anti-lukacsiano¹¹ e, ao mesmo tempo, o outro prógono teórico cacasiano, afirmaria anos depois (em 1974) que

o nosso tropicalismo acertou em cheio quando se propôs explorar o cotidiano do capitalismo periférico [a alegórica ”justaposição do antigo com o novo”, para Schwarz] enquanto hipótese do kitsch. [...] Desembocam efetivamente na interpretação crítica do presente, que é a tarefa número um da arte na sociedade industrial. (MERQUIOR, 1975: 22).

Sintetizando o pensamento teórico de Cacaso, Heloísa Buarque de Hollanda afirma que se havia, para o poeta, o exemplo de Lukács — cuja edição da *Estética*, publicada em Barcelona em 1967, foi largamente estudada pelos grupos de estudo¹² comandados por Cacaso e Heloísa no início dos anos 70 — “a contrapartida vinha imediatamente numa citação de Antonio Candido” (HOLLANDA in *Inimigo Rumor*, 2000: 102). Na resenha de novembro de 1973 sobre o livro *O escorpião encalacrado*, de Davi Arrigucci Jr. sobre a obra de Julio Cortazar, o poeta afirmaria que “nunca será demais recordar que Davi Arrigucci [...] se formou sob a orientação intelectual de Antonio Candido, sem nenhum

¹¹ Na já referida carta à Cacaso de 4 de janeiro de 1967, ele afirmaria: “O *Razão do poema* não disse (porque eu não tinha maturado totalmente a coisa) nem dez por cento do quanto eu divirjo do lukacsianismo. O último Lukács sistematicamente válido para mim é o da *Teoria do romance*”.

¹² Há no arquivo de Cacaso, no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, um pequeno texto intitulado “Aprender a aprender”, no qual o poeta estabelece uma espécie de estatuto para o grupo de estudo: “No grupo as pessoas estudam em comum e trabalham em comum, mas o crescimento do grupo em termos de nível e interesse depende do que as pessoas fazem fora do grupo em proveito dele: o crescimento de cada um se faz sobretudo fora do grupo, e não nele” (CACASO, s.d.).

favor nosso maior nome em assuntos de história e teoria literárias” (CACASO, 1973). O próprio Candido chamaria a atenção, em *Literatura e sociedade*, de 1965, para a investigação literária de Lukács ideologicamente direcionada, impossibilitada de compreender a moderna literatura de Kafka, Joyce ou Bertolt Brecht.

Portanto, se a alegoria tropicalista foi uma derrota do ponto de vista da expectativa revolucionária, foi bem sucedida ao desestabilizar o sistema cultural vigente, operando o último momento dinâmico da vanguarda brasileira dos anos 60. A proposta tropicalista e suas sucessoras eram incompatíveis com o público universitário da pequena burguesia marxista acostumada a servir e ser servido dos métodos brechtianos, iludindo-se de que estes convenceriam e comoveriam as massas trabalhadoras (CANDIDO, 2008: 98). O famoso teórico teatral inglês Martin Esslin já havia atentado em 1963, ao publicar seu livro sobre a vida e a obra de Bertolt Brecht, que de nada adiantava mostrar o mundo sob um prisma crítico, pois o público não veria automaticamente a necessidade de uma solução marxista:

Tal raciocínio não constitui um non sequitur apenas em teoria, mas também a prática o tem assim demonstrado. A ópera dos três tostões [sob a direção do próprio Brecht] ficou um ano em cartaz em Nova York sem transformar em comunistas os milhares que a viram. A plateia de Berlim Oriental que seguiu as peripécias de Mãe coragem e viu a pobre e muda Katrin ser estuprada pela brutal soldadesca sabiamente comparou o que via no teatro com suas experiências com os soldados russos e concluiu que a natureza humana não tinha mudado... (ESSLIN, 1979: 155)

Esslin termina seu argumento afirmando que o teatro dirigido por Bertolt Brecht só existiu à margem do mundo comunista. Do outro lado da cortina de ferro a doutrina de Stanislavski de teatro ilusório, do “mundo luminoso do símbolo” (BENJAMIN, 2011: 171) — no qual a plateia se identificava com as questões dos personagens, e, através, delas purgava suas dores, teatro antípoda do método brechtiniano — permanecia como única norma, respondendo aos anseios éticos incutidos no público comunista.