

7 Brecht

Talvez pelas posições de Schwarz, outro grande vetor no pensamento de Cacaso naquele início de década foi Bertolt Brecht, “a personalidade teatral que mais interessava aos brasileiros de então” (VELOSO, 2002: 82), cujas ideias foram amplamente divulgadas nos palcos brasileiros através das montagens de *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, encenadores que o poeta acompanhou de perto. Segundo Anatol Rosenfeld, professor de Roberto Schwarz e especialista em Bertolt Brecht, o pensamento de Boal era uma

elaboração livre e original de concepções [...] brechtianas. As ideias expostas destinam-se a fundamentar um teatro que tenha eficácia para o público brasileiro e, mais de perto, para o público do Teatro de Arena, eficácia no sentido do acerto social [...] capaz de interpretar a realidade nacional (ROSENFELD in Teoria e prática 2, s.d.: 24)

Se o marxismo afirma que o ser humano deve ser “concebido como o conjunto de todas as relações sociais” (idem, 2006:147), para Brecht a forma teatral épica¹³ era a única capaz de apreender os processos que constituem a concepção de mundo. Para tal, o método empreendido postulava que o palco deveria esclarecer o público sobre os problemas da sociedade e a necessidade de transformá-la (idem). Brecht não se conformava com aquilo que ele chamava de “teatro culinário”, o teatro que fornecia apenas alimentos mentais a serem engolidos e depois despejados e esquecidos. O objetivo não era levar o público a se emocionar, identificando-se com a trajetória do herói e ao final purgando-se com ele, mas fazê-lo distanciar-se dos personagens, sendo levado a pensar. Em outras palavras, a famosa quebra da quarta parede.

¹³ “[No teatro] deverá ser [...] a todos os momentos evidente aos espectadores que eles não estão testemunhando acontecimentos reais que estejam passando diante dos olhos naquele momento, mas que, pelo contrário, estão sentados num teatro, ouvindo um relato (por mais vívido que este possa ser) de coisas que aconteceram no passado em determinado momento e local. Eles deverão sentar-se, relaxar e meditar sobre as lições a serem apreendidas desses acontecimentos longínquos, como fazia o público dos bardos que cantavam os feitos dos heróis nas casas dos reis gregos ou saxônios, enquanto os convidados comiam e bebiam. Donde o termo teatro épico. “ (ESSLIN, 1979: 136)

Tal como o ideal brechtiano do teatro anticatártico, a alegoria, segundo Walter Benjamin, amigo do dramaturgo, põe o observador diante da “facies hippocratica da história (BENJAMIN, 2011: 176). A contemplação do tipo alegórico só é significativa, como na via crúcis do mundo, nas estações de decadência — “quanto maior a significação, maior sujeição à morte” (idem: 177) —, enquanto o símbolo, ou seja, o teatro ilusório, transfigura essa decadência “na luz da redenção” (p. 176).

No *Trauerspiel*, Benjamin se depara com uma forma de drama cujas semelhanças com o teatro épico de Brecht chamam atenção: a minimização da intenção ilusionista, a economia da trama, a indiferença em relação à produção da catarse. Com um gosto por citações de figuras obscuras, Benjamin cita uma crítica de Gervinius: “a progressão das cenas é montada apenas para explicar e dar continuidade aos atos; não se busca um efeito dramático jamais”. Há ainda outra semelhança com Brecht: “As alegorias tornam-se obsoletas porque faz parte de sua natureza produzir o choque”. (DAWSEY, 2010: 14)

Para Roberto Schwarz esta aplicação consonante dos métodos alegóricos com o teatro épico de Brecht, representado nos palcos brasileiros, supriu perfeitamente as necessidades intelectuais de seu público, formado por jovens politizados, ligados a grêmios e movimentos estudantis e de inteligência diversa do público do antigo “bom teatro”, deixando o espaço dialético entre as partes mais “ativo, livre de literatice” (SCHWARZ, 2008: 96). O Cacaso interessado em teatro também se tornou um brechtiano inveterado. Seus dois únicos ensaios voltados para o teatro produzido no Brasil — “Gracias señor”, publicado em outubro de 1972 e “Duas peças de Guarnieri”, publicado em dezembro de 1973 — avaliam os três espetáculos em questão à luz da cartilha de Bertolt Brecht, discutindo, a partir dela, a sua eficácia.

Sobre a peça do Teatro Oficina, montada por José Celso Martinez Correa, Cacaso, mais uma vez, sublinha o trajeto percorrido entre a montagem de *O rei da vela*, de setembro de 1967 — “nascimento fulgurante do tropicalismo” (CACASO, 1997: 260) — e a montagem em questão, *Gracias señor*, de fevereiro de 1972, que “expressa, teoricamente, o ciclo no qual se esgota o movimento tropicalista” (idem: 261). Durante a temporada no Teatro Tereza Raquel todo o elenco da peça, incluindo o diretor José Celso Martinez Correa, ficaram hospedados no apartamento de Cacaso na Avenida Atlântica, a convite do próprio, relativamente próximo às instalações do teatro. Com a vinda do Teatro Oficina a

casa do poeta, acostumada até então receber músicos, viraria “oficialmente” um famoso ponto de encontro de artistas e intelectuais na década de 1970. Em maio de 1972, Cacaso atualizava o amigo José Guilherme Merquior de tudo que ocorria na sua vida intelectual de Copacabana: o teor de seus recém-escritos ensaios sobre cultura, seu interesse por Adorno, Benjamin e principalmente Bertolt Brecht, a amizade com José Celso Martinez e a primeira menção à “situação desanimadora” do mundo editorial em relação à nova produção cultural, fato que pautaria a problemática da poesia marginal nos anos seguintes:

Estou escrevendo um conjunto de ensaios sobre problemas da cultura brasileira atual, tentando retomar certas idéias do R. Schwarz. [...] Trabalho com o binômio símbolo/alegoria, e lá pelas tantas faço referências ao seu livro sobre Adorno, Benjamin, etc. O ponto é polêmico... [...] Está se tornando um grave problema por aqui a crescente dificuldade em se conseguir editor, a situação é desanimadora. Os melhores trabalhos começam a encher as gavetas... [...]

Você já ouviu notícias sobre a “contracultura” nacional? É uma coisa interessantíssima, rica em variedades e formas. Talvez seja o sintoma mais característico dos males do Brasil atual. Caberia uma investigação. [...] Começo a estudar sistematicamente a obra de Brecht, e cada vez é maior meu interesse pelo teatro (estou realizando um trabalho conjunto c/ o José Celso Martinez Correa, do Grupo Oficina, mas ainda não sabemos o que fazer c/ a matéria).

Zé Celso vinha desde a montagem de *Roda viva*, de Chico Buarque — a primeira encenação depois da aclamação d’*O rei da vela*, de Oswald de Andrade — tentando imprimir um estilo teatral violento e anárquico, mais aproximado das ideias de Artaud e mais distante do teatro de Brecht. Porém, as duas peças montadas pelo grupo entre *Roda viva* e *Gracias señor*, foram justamente dois textos brechtianos: *Galileu Galilei* e *Na selva das cidades*, montados sem a “ferocidade” de *Roda viva* ou a “alegorização” de *O rei da vela*, mas herdando destas duas montagens a desinibição cênica que, diferentemente de outros espetáculos que seguiam resignadamente, a seu modo, a cartilha brechtiana, trouxe um “didatismo preciso, inteligente, másculo e poderoso” inédito para o público brasileiro, conforme indica a crítica de Sábato Magaldi:

Confesso que temia ver Galileu transformado em festival tropicalista. Nada tenho contra estes festivais: somente ficariam deslocados nessa obra-prima de Brecht. José Celso assimilou a experiência do Rei da vela e Roda viva para encarar o monstro sagrado brechtiano com uma audácia e uma liberdade inventiva que dizem bem tanto do encenador como do texto. Talvez se José Celso não tivesse ousado antes, se colocaria em face do ‘Galileu’ com reverência e timidez prejudiciais. A teatralidade pura e desinibida que veio conquistando garantiu à nova encenação

uma grandeza e uma linguagem cênica admiráveis: Brecht, sem a cartilha brechtiana, sem efeitos de afastamento catalogados nos manuais. Uma maravilha, nunca um Brecht se fez entre nós tão isento de modismos brechtianos e nunca a palavra de Brecht me pareceu mais límpida e comunicativa. Um didatismo preciso, inteligente, másculo e poderoso.

Gracias señor, primeira montagem de José Celso na década de 70, retorna a violência anárquica iniciada em *Roda viva*, que gera um racha dentro do Teatro Oficina, que a partir daí seria rebatizado de Oficina Uzyna Uzona. Essa violência “ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a platéia” (SCHWARZ, 2008: 87), característica também do tropicalismo, segundo Roberto Schwarz, fruto da associação de José Celso e Renato Borghi com o “Living Theater”, desagradou profundamente Sábato Magaldi, que nada de construtivo viu naquele “bando histórico hostilizando gratuitamente os espectadores que se dispuseram a pagar para vê-lo, [que assumiam] uma postura autoritária e impositiva para enfiar nas cabeças dos espectadores uma hermética e zangada lição”. Cacaso, no seu longo ensaio dedicado à montagem, entende que o choque do espetáculo “responde à necessidade inadiável, desesperada mesmo, de agir diretamente sobre o público, de modificá-lo já, aqui e agora” (CACASO, 1997: 276), mas pondera que

o teatro não é a única saída para a vida de ninguém, mas é sempre sensível a toda pressão externa. Dentro dele não se faz prática política, mas, se isso é tentado, o resultado é perverso: ficamos sem uma coisa e não obtemos a outra... (idem: 280).

Desconhecendo as possibilidades de êxito e real transformação dos ensinamentos do Living Theater através do choque do público com os atores, o poeta, mesmo observando que o racionalismo do teatro de Brecht “estava comprometido com uma época já superada” (idem: 276), afirma que ainda não havia nada mais importante para o teatro recente do que as conquistas de Bertolt Brecht, cujos “conhecimentos significam, no campo da arte, o mesmo que certas verdades representam no plano da ciência” (idem: 278). “A relação entre eficácia política e teatralidade deve ser orgânica, uma coisa dependendo da outra” (idem: 279); portanto ao confrontar fisicamente um público formado pelo pós-tropicalismo, cujo inconformismo é “puramente formal expositivo”, cujos ideais estão, segundo o próprio Cacaso, mais pertos da “curtição” do que da transformação, sua reação é naturalmente a repulsa.

Do outro lado da mesma moeda, no outro ensaio do poeta sobre teatro, Cacaso criticava o *Botequim*, de Gianfrancesco Guarnieri, acusando a “esperança” e o “otimismo” “do espetáculo de parecer “um espichamento, em contextos diversos, das mesmas limitações passadas do Arena” (idem: 288), cujas propostas teatral e política “surtem como coisa anacrônica que mais uma vez vem testar sua discutível eficácia” (idem). No biênio 72-73 o único produto artístico original no teatro, para Cacaso, foi a segunda peça de Guarnieri em questão: *Um grito parado no ar*, cuja metalinguagem — “o ensaio, projeto de peça, caminha no sentido de sua realização, o que vem a ser o universo projetado, pela peça realizada” (idem: 296) é a melhor realização brasileira da forma épica de Brecht. O “permanente converter e reconverter entre arte e vida” durante o transcurso da peça, o desvendamento dos “bastidores, do trabalho teatral, desde os problemas de ensaio até os de infra-estrutura”, revela “as marcas brutais e reconhecíveis de certa ordem social” (idem). Enquanto obra de arte, reflexo de seu tempo, o grande trunfo da peça, para Cacaso, é colocar

em destaque a precariedade e a insuficiência presentes na situação atual de nosso teatro, generalizando de modo concreto e sensível, a partir daí, as determinações de tipo geral que tal precariedade possa conter. Ter iluminado o mecanismo produtor dessa precariedade é o que faz do *Grito* verdadeiro modelo para nosso teatro independente. [...] Afinal o esforço conjunto que remove precariedades e obstáculos deve ser empreendido fora do teatro e tem a ver com a transformação real da sociedade. Mais adequada ao teatro é a solução encontrada por Guarnieri, onde vislumbramos a transformação de um processo que deveria ser de enriquecimento numa perda sistemática, num acúmulo progressivo de dificuldades. A ordem social que oprime, não é vista de fora, mas é elemento constitutivo da peça, e sua presença é dada na supressão gradativa dos materiais. (idem 300-302)

As interpretações sobre o pensamento sistemático de Brecht no contexto cultural brasileiro dos anos 60 e 70 contaminariam o retorno de Cacaso à prática poética, estimulado pelo convite de Ana Luisa Escorel.

Palavra e imagem é o nome do trabalho de finalização de curso de design da Escola Superior de Desenho Industrial — a ESDI — de autoria de Ana Luisa. Embora Cacaso fosse professor da Escola, não chegou a dar aulas para Ana; a aproximação dos dois, apesar da afinidade mútua com o design, aconteceu fora do campus. O tema do trabalho, segundo a autora, “surgiu como ocasião para um protesto juvenil à ditadura, protesto devidamente codificado de forma que tudo o que vinha em verde e amarelo reproduzia a voz do autoritarismo, tudo o que vinha

em preto, a voz da resistência” (ESCOREL, 2011). O papel de Cacaso foi de comentar em forma de verso as imagens de Ana, fotografias da vida urbana do Rio de Janeiro coloridas ocasionalmente com as cores da bandeira brasileira. O método de trabalho de Cacaso com Ana Luisa tem muito em comum com os recursos empregados por Brecht para obter o efeito de distanciamento necessário “do narrador em face do mundo narrado” (ROSENFELD, 2006: 156). O dramaturgo alemão fazia uso de cartazes e projeções de textos que tinham a função de comentar “epicamente” a ação, impregnando-a de orações escritas que não pertencessem diretamente a ela, aplicando-se como elementos estáticos à margem da cena em questão; “são pequenas ilhas que criam redemoinhos de reflexão” (idem). Dos oito poemas compostos por Cacaso para o projeto final de Ana Luisa Escorel, cinco foram aproveitados para o *Grupo escolar*, são eles: “Aquarela”, “O que é o que é”, “Logias e analogias”, “As aparências revelam” e a primeira versão de “Logia e mitologia”.

Somando estes cinco poemas de 1972, mais o poema “Cartilha”, composto em 1966 e “O poema anfíbio”, de 1967, os outros únicos poemas datados dos originais de *Grupo escolar* são “Até agora”, escrito em 26 de abril de 1973; “Romance”, de 6 de setembro de 1973; “As batalhas”, “Pré-história contemporânea...” e “Reencontro”, compostos todos no mesmo feriado de 7 de setembro de 73; e “Grupo escolar”, que embora dê título ao livro não possuía título na versão original escrita no dia 8 de setembro do mesmo ano. Desses poemas, o único que tem relação com o tema do Dia da Independência é “Pré-história contemporânea periférica ou ninguém segura essa América Latina ou os impossíveis históricos ou a outra margem do Ipiranga”, em que o distanciamento do narrador, no caso do eu lírico, é obtido pelo efeito da ironia, a “combinação entre o elemento cômico e o didático” (idem: 158), expresso nos três versos, mais curtos do que o próprio título: “Jamais mudar pela violência / mas manter pela violência: / morte ou dependência”. Os demais poemas desses três dias seguidos de criação literária representam o estilo alegórico benjaminiano captado pela lentes de José Guilherme Merquior em “Musa morena moça”, cuja intenção também está marcada pelo próprio Cacaso na sua primeira crítica publicada sobre um livro de poesia, “Sinal dos tempos e dos espaços”, editada no jornal *Opinião* em julho de 1973. No texto Cacaso aponta que em virtude da “dispersão, tanto de ideias quanto de forma” dos poemas de *Comunycativo*, de Ricardo G. Ramos, a

vitalidade poética não foi plenamente alcançada. Por “vitalidade poética” entende-se como “o poema conseguir tematizar relações e objetos mistificados, coisas comuns nos dias que correm, e contribuir para fazer cair sua máscara” (CACASO, 1997: 73). O ensaio de Merquior, publicado em dezembro de 1974, posteriormente ao lançamento do segundo livro de Cacaso, dialoga com esta concepção de Cacaso, principalmente no que tange ao estilo alegórico presente em *Grupo escolar* e na poesia de Chico Alvim:

o figurar em que perdura uma distância entre a representação e a intenção significativa; figurar essencialmente polissêmico, ambivalente, [...] ao mesmo tempo em que tudo, obscuramente, alude ao desejo reprimido, às promessas lembranças inscritas na consciência martirizada pela censura do aparelho social. (MERQUIOR, 1980: 138)

Como nos versos: “Protocolar e simpática / a morte / chupa laranjas” (de “As batalhas”); ou ainda: “Sonhei com um general de ombros largos / que rangia / e que no sonho me apontava a poesia / enquanto um pássaro pensava suas penas / e já sem resistência resistia” (de “Grupo escolar”).

Retornando aos artifícios brechtianos do livro — “a antiepifania, a descelebração e o humor corrosivo” (idem: 148) — embora não se saiba o real tamanho da imersão de Cacaso na produção do dramaturgo alemão, outra qualidade de *Grupo escolar* é presente na obra, desta vez poética, de Bertolt Brecht. As divisórias trocadilhescas do livro de Antonio Carlos, (“Os extrumentos técnicos”, “Rachados e perdidos”, “Dever de caça” e “A vida passada a limbo”) seguem um mesmo padrão de “funcionalização” das seções, com indicações sobre as situações nas quais os poemas devem ser lidos de *Hauspostille*, primeiro livro de poemas de Brecht, indicado pelo estudo de Martin Esslin:

Capítulo 2 (“Balada de Muitos Navios”) deve ser lido em horas de perigo... capítulo 6 (“Balada dos piratas”) é destinado principalmente para as noites de junho; porém a segunda parte desta balada, no que tange ao afundamento dos navios, ainda pode ser cantada em outubro, etc (BRECHT in ESSLIN, 1979: 124).