

V ENECULT

QUINTO ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura
27 a 29 de maio de 2009
Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.

TRANSAS CONTRACULTURAIS E TEATRAIS A CENA CHEIA DE SOM E FÚRIA

Raimundo Matos de Leão¹

Resumo: O artigo focaliza o ideário contracultural e suas manifestações na cena teatral brasileira no final da década de 60 e início dos anos 70. A argumentação refuta a leitura de que a produção cultural pós-AI5 é destituída de criticidade, portando instauradora do “vazio” cultural.

Palavras-chave: contracultura, teatro, vazio cultural

Introdução

Em recente artigo sobre *Milk – A Voz da Igualdade*, o filme de Gus Van Sant, Contardo Calligaris (2009) revela que um amigo lhe disse da excessiva importância que ele dá à contracultura dos anos 60/70. A crítica não parece abalar o psicanalista, visto que ele conclui seu texto afirmando: a contracultura “foi a única revolução do século 20 que deu certo e, ao dar certo, melhorou a vida concreta de muitos, se não de todos. Acho também que suas conquistas só se mantêm pelo esforço cotidiano de muitos”. Ao iniciar esse artigo faço minhas as palavras de Calligaris. Inicialmente porque me fiz homem de teatro e estudante universitário quando esse movimento invadia as nossas praias. Ao vivenciar seu ideário, constatei em mim mudanças de pensamento que ainda balizam a minha ação e de certo modo melhorou significativamente as relações comigo e com o mundo. A segunda e mais importante, visto que se dá no âmbito da pesquisa, demonstra a força da contracultura atuando não apenas no teatro, foco do presente texto, mas sobre os comportamentos, hábitos e atitudes de boa parte da juventude e de outros segmentos geracionais, colocando por terra algumas certezas e indicando caminhos para uma nova maneira do viver individual e coletivo.

A meu ver, pode-se estudar a contracultura abordando-a por duas vias: a) a contracultura como um conceito que perpassa diversas etapas do humano sobre a terra e, conforme Goffman e Joy (2007, p. 46), ela “parece ser um desafio à própria noção de história; b) a contracultura histórica, aquela que se dá num determinado tempo-espço,

¹ Prof. Dr. Faculdade Social, coordenador do curso de Artes Cênicas. ramaleoa@gmail.com

como a que se configura nas décadas de 60 e 70, espalhando-se do seu centro irradiador, os Estados Unidos, para o mundo, atingindo-nos no momento em que o país sofre a grave etapa da supressão das liberdades individuais e coletivas com a instauração da repressão advinda do Ato Institucional Número 5 – AI5.

Sem desconsiderar a primeira via e suas manifestações em diversas épocas e lugares, a que nos interessa é a segunda e suas reverberações na cena teatral baiano-brasileira. Ao retomar os acontecimentos teatrais e sociais para compreendê-los depois de tê-los vivido e saber que muito dos esforços libertários sucumbiram ao conservadorismo do tempo presente, coloco-me em prontidão para não cair no pessimismo inerente àquele que se deixa tomar pela acídia. Ao revisitar os valores não conformados da contracultura, sob os refluxos impostos pela comercialização globalizante da vida, entro em concordância com Benjamin, para quem “as alegorias são no reino do pensamento o que as ruínas são no reino das coisas” (1984, p. 200). Mas, ao debruçar-me sobre as ruínas, não componho as fileiras dos que acreditam, hoje, ser impossível a sobrevivência do ideário contracultural. Muito menos avalizar as afirmativas da existência do “vazio cultural” nos anos 70². Como a peste na visão artaudiana (2006), os valores libertários podem irromper a todo instante, embora os assaltos sobre eles possam perdê-los, diluindo-os na banalidade dos fatos. Mas animado pela “preocupação de salvar o passado no presente, percebendo as semelhanças que transformam os dois”, trabalho sobre o recalcado para torná-lo “realização possível da promessa anterior”, conforme Jeanne Marie Gagnebin no prefácio *Walter Benjamin ou a história aberta* (1994, p. 16).

Nesse exercício de retomada da memória, dirijo meu olhar para os anos que vão de 1967 a 1974 e busco compreender a ação de homens e mulheres que se lançam sobre o palco – compreendido naquele momento como qualquer espaço que materializasse signos visuais – e exercem seu ofício, sobrevivendo e mantendo a cena animada. *Nos seus atos e no seu pensar, sustenta-se uma questão: sob a maior repressão, o teatro manteve-se silencioso e “vazio” ou respondeu afirmativamente ao estado supressivo da liberdade de expressão, da censura, da autocensura, do banimento e da morte?*

Ao caracterizar os valores, os enfrentamentos, os impasses, as contradições, as ambigüidades, a radicalização, a luta, a derrota e a conquista dos artistas para fazer valer

² Na perspectiva de Luciano Martins e também de Zuenir Ventura, a partir do momento em que é decretado o Ato Institucional Número 5 – AI-5 (1968) até os finais de 1974, dá-se o “vazio cultural”, indicativo de que a produção artística redundou num discurso despolitizado e acrítico. Afirmo a minha discordância com relação a essa visão.

as suas idéias, materializadas no discurso cênico, afirmo que as escrituras cênicas mostram-se em contraposição aos atos repressivos impostos pelo governo civil-militar, determinado a fazer calar um segmento expressivo de artistas criadores. Por outro lado, apresento também nesse palco-mundo os embates entre as correntes que, no interior da classe artística, colocam-se como antagonistas: a corrente nacional-popular, de linha ortodoxa *versus* a contracultural, vanguardista, experimental e heterodoxa, ambas matizadas pelo pensamento marxista, pelo romantismo³, por ideais convergentes, mas com práticas divergentes. Os dois grupos falam e, na algaravia das vozes, o primeiro busca o discurso da responsabilidade política e da normatividade estética, enquanto que o segundo enfrenta a realidade pela instauração do poético, rompe com a linearidade das significações e reconfigura o político.

Ideário contracultural

As ideias da contracultura surgem nos Estados Unidos, mas não se restringem ao universo norte-americano. O movimento configura-se como uma força marcadamente conflitante com o *status quo* e inconformado com a institucionalização da vida. Considerada como uma “invasão bárbara”, avança contra os valores que sustentam a sociedade mundializada pós-Segunda Guerra, notadamente aquela que vive a política da segurança, conseqüência da Guerra Fria. Ao extrapolar as fronteiras do sítio onde brota, transcultura-se, contaminando setores da juventude, como nos informa Theodore Roszak (1972, p. 16):

(...) as manchetes da imprensa demonstram que o antagonismo entre as gerações adquiriu dimensões internacionais. Em todo o Ocidente (assim como no Japão e em certas partes da América Latina) são os jovens que se vêem na condição de única oposição radical efectiva dentro de seus países.

³ Inspirando-se no sociólogo Michel Löwy e no crítico literário Robert Sayre, Marcelo Ridenti afirma que as manifestações estéticas estão eivadas do ideal romântico. Por preocupação de clareza, transcrevo os valores positivos do romantismo que, a meu ver, também se tornam visíveis não só nas manifestações teatrais, já que subjazem no fazer artístico em geral e na militância dos artistas em sua “exaltação da subjetividade do indivíduo e da liberdade de seu imaginário (ligada indissociavelmente ao combate à reificação e à padronização capitalista, portanto diferente do individualismo liberal); a valorização da unidade ou totalidade, da comunidade em que se inserem os indivíduos e na qual eles se podem realizar enquanto tais, em união com os outros seres humanos e a natureza, no conjunto orgânico de um povo. Assim, a busca de recriar a individualidade e a comunidade humanas seria inseparável da recusa da fragmentação da coletividade na modernidade” (RIDENTI, 2000, p. 27).

O processo de transculturação possibilita a absorção, por parte da juventude brasileira, das ideias contestatórias da contracultura que permeiam os movimentos internacionais desde a década de cinquenta. Foi quando a geração *beat* pôs em movimento a sua insatisfação contra a cultura burguesa assentada na superficialidade de uma vida medíocre, em cuja base está o consumo como uma razão da existência. Essas ideias, influenciadoras da contracultura, avultam-se e são incorporadas ao cotidiano da juventude nos anos sessenta e setenta, antropofagicamente. Nos seus desdobramentos e operando com as ideias de Herbert Marcuse⁴ e Norman Brown, e em fontes como Michel Foucault, Jacques Derrida, Pierre Bourdieu, entre outros, o movimento politiza-se, contaminado pelos acontecimentos de Maio/68 na França, quando os estudantes levantam barricadas, decididos a revolucionar as estruturas de poder. “É proibido proibir”. Articulam-se aí novas subjetividades. É significativa a presença das teorias da Escola de Frankfurt que se mostra nas leituras que intelectuais e artistas fazem da cultura brasileira, com seu forte viés romântico, derivando um pensar crítico de aceitação ou negação de suas categorias. O pensamento de Walter Benjamin, Max Horkheimer e Theodor Adorno se faz sentir fortemente durante as décadas em questão. Para situar o leitor, aponto a questão relativa à dimensão estética pensada como um potencial libertador; a força da imaginação produtora e criadora, a função da arte como resposta a barbárie, a exaltação de Eros, face vivificadora contra a morte decorrente da massificação civilizatória.

Na diversidade da cena, contudo, vê-se o pensamento de Georg Lukács a ancorar o discurso dos que pensam forma e conteúdo na arte sob a chave de que a manifestação artística é apenas um reflexo da realidade. Para os que enveredam nas trilhas da contracultura e procuram responder aos limites impostos pelo sistema, o lume para as suas reflexões estético-culturais está em Marcuse, Benjamin e Adorno. Esse ideário vai dar estofa para as posições que transitam entre a crítica à racionalidade e a negação da desrazão.

⁴ Herbert Marcuse e Norman Brown são considerados os dois maiores teóricos da contracultura. A partir das suas idéias, da confrontação de Marx (conceito da realidade social) e Freud (conceito da realidade psíquica), os jovens explicam e justificam a sua discordância. Tanto Marcuse quanto Brown trabalham no sentido de uma crítica social radical no viés das percepções psicanalíticas, pondo em cheque as ideologias tradicionais como meios para uma verdadeira revolução, já que as mesmas se dão no interior de um comportamento doentio. Nesse sentido, uma revolução que opera a partir desses princípios está marcada por traços doentios. Portanto, há que se engendrar outra maneira de pensar e fazer a revolução. Sobre as idéias de Foucault, Derrida e Bourdieu, e suas influências no movimento de Maio na França, recomenda-se a leitura de *Pensamento 68* (FERRY; RENAUT, 1988).

Vista como “a invasão dos centauros” a fustigar os sustentáculos do sistema, a contracultura configura-se como imagem de invasores “enfurecidos” em luta “contra as festividades civilizadas em andamento” (ROSZAK, 1972, p. 54). Seus postulados colocam em questão a ortodoxia tecnocrata. Investe contra os planos da direita e os da esquerda, em um fluxo que reclama o afastamento das gerações passadas, mesmo que não se saiba onde chegar. No entanto, seu inconformismo não revela inconsciência. A postura negativa com relação aos ditames da ordem social tecnocrata é reveladora da politização dos segmentos da classe média, notadamente dos jovens, atentos para a seguinte premissa: “qualquer que seja o custo para a causa ou a doutrina, é preciso atentar à singularidade e à dignidade de cada indivíduo e ceder àquilo que a consciência exige no momento existencial” (ibid., p. 71). Essa postura, se não congrega tudo e todos, aponta para o entendimento entre os segmentos ativistas e a juventude mais afinada com a filosofia *hippie*, congregada em torno do lema “Paz e Amor”.

Ao dizer sobre esse estado de comunhão, não afirmo que o movimento instaurou a confraternização universal. Seus impasses e contradições mostram a fragilidade das investidas contraculturais, muito mais que a rigidez ortodoxa do pensamento ocidental sustentou a ação revolucionária das décadas anteriores. Na batalha por resolver os problemas decorrentes das injustiças sociais e dar corpo a todas as exteriorizações da vida psíquica, surgem demandas no interior da vanguarda que a contracultura instala.

Ao rejeitar todo um arcabouço de idéias que mantém os pilares da sociedade massificada, os grupos no centro desse arco multicolor que é a contracultura persistem firmemente sustentados por um desejo de viver o presente, diluindo-se a noção de futuro como promessa. Intentam práticas sociais alternativas sustentadas pelo discurso que propõe um radical *afastamento* da racionalidade determinada pelo autoritarismo. Nesse arcabouço promove-se

(...) uma base cultural para a comunidade, novos padrões familiares, novos costumes sexuais, novas maneiras de ganhar a vida, novas formas estéticas e novas identidades pessoais no lado oculto da política de poder, no lar burguês e na sociedade de consumo (ROSZAK, 1972, p. 75).

No interior da contracultura cria-se, então, um quadro matizado de oposição aos regimes tecnocratas e totalitários, ao pensamento cientificista, ao entendimento da política como abstração, entre outros, para afirmar premissas que abarcam discussões e vivências a respeito de aspectos abrangentes da existência. Contesta-se a noção de progresso, aquela que se compraz em avançar sobre os destroços causados pela ação dos

vencedores ou pela acumulação quantitativa, como nos lembra Benjamin (1994), ao se posicionar contra “a obtusa fé no progresso”, ideologia que irmana opostos: conservadores e revolucionários – iludidos que são pela crença no ideal progressista – pensam que a humanidade avança para além da barbárie. Os contraculturalistas prefiguram o ideal comunitário e a democratização da vida. Do ponto de vista de Roszak, a contracultura

(...) esmiúça os aspectos não-intelectivos da personalidade, é com relação a seu interesse nesse nível – ao nível de visão – que acredito que essa pesquisa seja importante. É inegável que essa pesquisa freqüentemente se confunde, sobretudo entre os jovens mais violentos, que rapidamente chegam à conclusão de que o antídoto para a “racionalidade louca” de nossa sociedade está em se entregar de corpo e alma a loucas paixões (ibid., p. 89).

As contraculturas afirmam a precedência da individualidade acima de Para intensificar a exposição, apresento as características definidoras da contracultura em conformidade com Goffman e Joy (2007, p.50):

convenções sociais e restrições governamentais.

As contraculturas desafiam o autoritarismo de forma óbvia, mas também sutilmente.

As contraculturas defendem mudanças individuais e sociais.

Aliam-se a esses aspectos, as *inovações na arte* e na ciência, abrangendo a filosofia, a espiritualidade e os padrões comportamentais; o estabelecimento de vias comunicativas que aproximam fronteiras individuais e grupais, a defesa da partilha do conhecimento de maneira democrática, a abertura de possibilidades para a diversidade e para a divulgação de idéias que levam ao rompimento de normas ditadas pelo poder hegemônico.

No Brasil, os princípios da contracultura são incorporados por um segmento expressivo da juventude. Esse ideário aparece no interior da cultura brasileira como uma ideologia de vanguarda, contracultural-experimentalista, a se contrapor ao ideário nacional-popular no qual se engaja outro segmento de jovens, intelectuais e artistas em suas cosmovisões.

As duas correntes, a contracultural-experimentalista e a engajada nos termos propostos pelo Centro Popular de Cultura – CPC, de atuação marcante no período anterior ao golpe civil-militar, buscam ocupar os ambientes, preenchendo de vitalidade tempo-espaço considerado como “vazio”. Esse esvaziamento, entretanto, diz respeito tão somente a “um dos condicionamentos sociais que vai presidir a gestação do que será

vivido como contra-cultura: esta surge num quase total vazio de referências críticas” (MARTINS, 1979, p. 77). Tal análise reduz a força do que se produz no período, já que os seus frutos, “acríticos”, configuram-se como alienados e alienantes.

Em *Geração AI-5: um ensaio sobre autoritarismo e alienação*, publicado em Ensaio de Opinião (1979) e reeditado em 2004, o sociólogo Luciano Martins afirma que a produção cultural realizada a partir da decretação do AI-5 é fruto de um discurso despolitizado, destituído de pensamento crítico sobre a realidade brasileira. Tal fato decorreria dos valores da contracultura, formas “meramente reativas de comportamento” que se manifestam no culto à droga, na desarticulação do discurso e na difusão da psicanálise, modismos difundidos entre as camadas jovens da classe média alta do Rio de Janeiro, local tomado como ponto de suas reflexões. Afirmando ser um ensaio de caráter impressionista, Martins conclui ser a atuação desses grupos nada mais que uma inter-relação entre autoritarismo e alienação, considerando o processo em transformação, “cujo desfecho histórico ainda está em aberto; em consequência, é exato que a alienação que o autoritarismo destila e que os grupos sociais que estudamos metaboliza tem sobredeterminações que se situam em níveis bem mais amplos que os mencionados”. Por fim, conclui que, mesmo assim, existe um espaço dentro desse sistema para se dizer não. No entanto, arremata: “o drama da “Geração AI-5” é precisamente (...) o de ter sido levada a ganhar a batalha errada”, o que diminui a força do “não”, já que as idéias da contracultura impediam a possibilidade de apreensão dos laços causais entre as coisas. Tal visão quer fazer crê que a contracultura é circunstancial, fruto das redes ditatoriais que controlam o Brasil. Nega-se com isso a sua força subversiva não apenas nos trópicos, mas em todos os sítios onde os jovens se posicionam contra. Apesar do regime ditatorial o desbunde desmontou o discurso fechado. Pelas brechas desviou-se da carece reinante.

Os contraculturalistas investem na expansão da consciência pelo uso de substâncias psicoativas. Aproximam-se do Oriente e de seus êxtases místicos, caminho para a evolução espiritual. A busca pela transcendência passa a ser uma preocupação constante a partir dos *sixties*. Em 1959, Umberto Eco⁵ (2001, p. 203-225) detecta o

⁵ Para Umberto Eco, o homem ocidental, embora fascinado pela filosofia oriental, não consegue aceitá-la na sua inteireza. Segundo a perspectiva ocidental, com sua inteligência focada na objetividade, a aceitação do Zen é apenas relativa, já que ele é tomado como mero descanso, uma pausa, para logo voltar a recompor-se com a realidade objetiva. O ocidental coloca-se positivamente diante das propostas do Zen mas, ao continuar preso à realidade objetiva, agarrado à dualidade sujeito – objeto, não consegue realizar-se na totalidade. Ao tomar a realidade como ilusória, um princípio caro ao orientalismo, a mente ocidental vê o Zen como uma ameaça de desordem. No entanto, essa mente, aparentemente posta em

interesse pelo Oriente, manifestado no “fenômeno Zen”, uma forma reativa “a-ideológica, místico-erótica, à civilização industrial (mesmo que às vezes apelando para os alucinógenos)”. Ao voltarem seu olhar para o Oriente, para sua filosofia, grupos e ou pessoas mostram-se atraídos por essa visão de mundo que nega a dualidade entre o sujeito e o objeto. Refutam também a cosmovisão científica, as argumentações de uma lógica cognoscente cujo esteio é o extremo cerebralismo cartesiano. O argumento oriental de que tudo é ilusório entusiasma parte da juventude e seus “gurus”, levando-os a praticar a meditação, a alimentação macrobiótica, os exercícios de ioga. Sem negar a discussão, mas valorizando de maneira extrema o silêncio, “devido a uma sábia percepção do fato de que é em silêncio que os homens enfrentam os grandes momentos da vida” (ROZASK, 1972, p. 90), a mística oriental vai penetrar no ideário contracultural e encontrar adeptos dispostos a experienciar o recolhimento para atingir o indizível. A máxima de “que tudo é relativo e o que importa é viver”, já contaminara a *beat generation*, encontrando adeptos ao longo dos anos sessenta e setenta, numa celebração da experiência vivida.

A busca pela transcendência não se resume apenas num voltar-se para filosofia e místicas orientais. Por essa época, é visível a aproximação, por parte de camadas da classe média, dos ritos afro-brasileiros. A preocupação com o divino não se confina mais nas vivências dos rituais do catolicismo. Vivencia-se a mistura, a hibridização, a mestiçagem, traços que os contraculturalistas não rejeitarão.

Todo esse movimento no interior da cultura brasileira provoca cisões, já que abala as posturas ortodoxas da esquerda nacionalista e interroga o populismo. Os artistas, e não somente eles, querem a imaginação no poder. Libertando-a da prisão da racionalidade objetiva, acolhem as forças dionisíacas, festejam o reencontro com a natureza e liberam as forças do inconsciente. Questionam a visão comprometida com a ideia do “mundo como uma coisa objetiva, que já está feita (...), uma espécie de artefato, um produto”, como afirma Luiz Carlos Maciel (1987, p. 9). Esse questionamento, no bojo da contracultura, possibilita o aparecimento de posturas radicais no sentido de colocar por terra essa concepção do mundo como artefato.

Os prenúncios da Era de Aquário vão se configurando no rompimento com as formas do pensamento dualista. Objetiva-se, marcuseanamente, a união de razão e sensibilidade,

desequilíbrio, acaba por ver nas leis de probabilidade e incerteza um resultado de altíssima ordem, conforme Reichenbach, citado por Eco (2001, p. 225). Viver a relatividade, para o oriental, não constitui um desespero, e encarar a realidade como ilusão não o torna um ser ameaçado.

de sujeito e objeto. No centro das idéias da contracultura, identifica-se o desejo de construção de um novo indivíduo para uma nova sociedade, que se quer feliz. Os sujeitos descentrados, fragmentados (HALL, 2004) prefiguram novas identidades. Difunde-se a compreensão de que a felicidade origina-se da sensibilidade. Desloca-se da razão (caráter superior) para a sensibilidade (caráter inferior) a responsabilidade por esse estágio de fruição a ser alcançado pela humanidade (MARCUSE, 1997, p. 171).

As manifestações de resistência, a contracultural-experimentalista e a nacional-popular tensionam-se e procuram responder, cada uma a seu modo, ao estrangulamento a que foi submetido o país. Procuram responder ao tempo histórico. Mas é certo que, a partir dos anos setenta, as idéias da contracultura atraem grande parte da juventude – não se restringindo a ela, entretanto –, conseguindo absorver pessoas de outras gerações, que se aglutinam de forma a produzir uma renovação em termos culturais e artísticos, como indica Mostaço (1982, p. 146):

É exatamente a partir destas proposições renovadas, ainda que profundamente embaralhadas (...) *que irão surgir novos horizontes para a prática cultural, onde o teatro vai surgir como uma opção privilegiada dentre [as] formas expressivas*. Uma quantidade de novos grupos teatrais surge em todo Brasil, especialmente a partir de 74, com moldes e padrões muito diversos daqueles vigentes na década anterior, mas constituindo, sem dúvida, opções culturais e políticas bem longe do retrato arrasador que Luciano Martins quer ver e faz crer. À sua tese subjacente de um “vazio cultural”, a contracultura demonstrou estar apta a um discurso muito interessante – e político. (Grifo meu).

Transas teatrais

Diante dos reptos da contracultura, aloja-se no seu interior um determinado teatro, amalgamado pelo experimentalismo que fascina e amedronta. Esses opostos – fascínio e medo – conduzem os passos do artista e também do público. Partes de um e de outro se deixam levar concretamente por seus desafios, vivenciando-os em uma experiência fortemente caracterizada pela entrega e pelo apelo aos sentidos. Para os artistas que optam por um modo de vida fora dos padrões e, principalmente, preferem fazer um teatro marcadamente afastado dos esquemas conhecidos e aceitos, desestruturadores da linguagem, a marginalização é um risco. Na diferença, são contestados quando não excluídos. No interior desse grupo, há os que vivem a contracultura de forma simbólica e os que mergulham por inteiro nas propostas de transformação do estabelecido. Tanto uns como outros não são bem vistos pela corrente

racional e intelectualizada, que faz um “teatro de esquerda”, engajado, de protesto – corrente que mede a eficácia teatral por sua capacidade de conscientização. Mas considerando que todo teatro é expressão de uma ideologia, tanto a atividade de um segmento quanto a do outro se tornam “engajadas”, já que defendem seus interesses. A força potencial contida no engajamento vai marcar o grau do alistamento, sua complexidade para além do enquadramento em uma visão reducionista ou maniqueísta.

Para uma melhor leitura, é necessário que se faça uma caracterização das duas correntes, evitando-se o perigo de reduzi-las por adjetivação. É preciso esclarecer, no entanto, em que terrenos se colocam, já que se entrecrocaram, criando tensões, reveladas pela *cena em transe*. Cena não apenas teatral, simbólica, mas cena real, cotidiana, mesmo reprimida por intensificado autoritarismo. Cena que se manifesta pelas ações comportamentais, criativas e críticas, tanto individual quanto grupalmente, revelando formas de pensamento sobre essa realidade desorganizada pela aceleração do tempo histórico, decorrente do modelo desenvolvimentista e pelas forças imperativas do capitalismo selvagem.

O engajamento cepecista caracteriza-se por uma posição que não deriva dos problemas estéticos, mas de uma reflexão objetiva sobre a realidade. Considerando a arte e as manifestações culturais como frutos dos processos materiais que configuram a existência da sociedade, conforme o Manifesto do Centro Popular de Cultura de 1962 (*in* HOLLANDA, 1980, p. 121-144), o grupo se insurge contra o artista que se esquivava da vida político-social e não assume seu papel de agente transformador ao lado do povo.

Um forte cunho nacional-popular emana de suas posições e seus participantes consideram-se abertamente defensores e “integrantes” das camadas populares, propugnando uma arte popular revolucionária, a favor da tomada do poder pelo povo. Resumidamente, é uma arte engajada posta a serviço de um ideal político-ideológico de esquerda, em sua orientação mais ortodoxa. No seu interior, despontam as premissas do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB e as teses do Partido Comunista Brasileiro. Essa corrente, tão expressiva no país a partir de 1961, é desestabilizada pelo golpe militar de 1964, mas se mantém atuante no teatro, na música, nas artes plásticas e na literatura, sofrendo reformulações para poder responder ao processo violento de retirada de sua palavra por meio de censura, exílio, prisão, tortura e morte de muitos dos seus expoentes.

No outro pólo estão os artistas que, embora filiados à corrente apontada acima, dela se afastam. Inscrevendo-se nas linhas da vanguarda, voltam suas preocupações para outra

tessitura discursiva, apontando o fechamento do pensamento de esquerda e suas contradições. Insurgem-se contra a direita, radicalizando, pelo “desbunde”, um comportamento anti-classe média e seus valores burgueses. Abrem-se para o discurso alegórico e trazem para as suas produções teatrais, musicais, literárias, entre outras, as questões ligadas ao corpo em seus desdobramentos eróticos e hedonistas. Insuflam seu pensar-fazer de atitudes radicais contra os valores estabelecidos, sejam eles políticos, morais, religiosos, sexuais ou estéticos.

A cena sob a força dionisíaca

No desenvolvimento desta escritura, levo em conta as encenações construídas no arcabouço cepecista, mas o foco é dirigido ao segmento que a elas se contrapõe, ou seja: *as encenações concebidas sob a ótica experimental e de vanguarda*. Mas, afirme-se desde já, *tanto as produções cepecistas quanto as de vanguarda são a expressão afirmativa da inexistência do “vazio cultural”, tema recorrente quando se analisa a produção artística levada a efeito no país sob o AI-5.*

Não se pode afirmar que as manifestações contraculturais estão destituídas de pensamento crítico, já que trazem em seu bojo formas de protesto que valorizam a expressão subjetiva, sem perder de vista as formas coletivas de ação. Os artistas que se filiam a essa corrente direcionam também seu foco questionador contra o conformismo e a moral burguesa. Investem contra a idéia de progresso que se faz por etapas. Colocam em xeque as idéias que sustentam tanto as sociedades capitalistas quanto as socialistas no que elas se aproximam como estruturas de poder. Nega-se o sistema.

A corrente experimental – tomada aqui como de vanguarda – investe-se de preocupações transformadoras, ao recusar a estrutura ideológica e formal do “teatro populista-revolucionário”, que expressa o modelo político anterior ao golpe de 1964. Seus investimentos constituem um teatro eivado de existencialismo sartreano para, em seguida, desembocar em uma cena que se afina com os códigos da antropofagia proposta pelos modernistas de 22 e retomada pelos tropicalistas. Por fim, encaminha-se para a radicalização do teatro próximo da vida, que se quer “vivo”, para devorar o “teatro morto”, o chamado “teatrão”, tanto o comercial quanto aquele construído com base nos pressupostos definidos pela estética do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC,

incluindo-se também as produções reveladoras do engajamento político partidário de esquerda, “o teatro de protesto”.⁶

Insuflados pela rebeldia dos movimentos contestadores que eclodem a partir dos países desenvolvidos, mundializando-se, os artistas de teatro buscam outros valores além do estético. Não mais aceitam a divisão entre a cena e a platéia. Desejam seu teatro como o “duplo” da vida (ARTAUD, 2006), aprofundando suas pesquisas e experimentos. Nesse sentido, visam a atingir o espectador de forma a que ele deixe a passividade confortável da platéia, passando da reflexão à ação, estabelecendo também um diálogo com os princípios do teatro brechtiano. E, nesse querer tirar o público da passividade, usam-se diversos meios, como, por exemplo, o panfleto jogado para as platéias no espetáculo *Roda Viva*⁷:

TODOS AO PALCO!!!

Abaixo o conformismo e a burrice – PEQUENOS BURGUESES!

Tire a bunda da cadeira e faça uma guerrilha teatral, já que você não tem peito de fazer uma real, PÔRRA!!!

A partir de 1967, os acontecimentos do período conhecido como o do “milagre brasileiro”, fantasia criada pelo Governo para justificar seu programa político e econômico, embora controlados e censurados, não deixam de configurar-se na cena cotidiana, espelhada pela encenação e pelos meios expressivos de outras linguagens artísticas. Se o cotidiano revela o rompimento de valores e a instalação de outros, o teatro capta como uma antena as novidades indicadoras de uma necessária “desrepressão” dos sujeitos sociais.

Mil e uma transações são dimensionadas a cada momento vivido com intensidade criativa, orgânica e, ao mesmo tempo, desesperada, irracional, mas plena de

⁶ Esses rótulos não devem ser tomados como valorativos para se qualificar os espetáculos produzidos no Brasil e, em particular, na Bahia durante esse período. Tal disposição é redutora, revelando um julgamento evadido de preconceitos. Mesmo correndo o risco de reduzir trabalhos cênicos de qualidade aos rótulos difundidos na época, por questão de clareza, aponto o que se enquadrava sob os tais rótulos: “teatrão”, as produções realizadas ainda pelos padrões do Teatro Brasileiro de Comédia ou das companhias surgidas dos seus quadros. Nesse modelo também se enquadra o teatro tipificado de digestivo, como as produções de Oscar Ornstein, no Rio de Janeiro, imitações da Broadway, segundo Maciel (Revista Civilização Brasileira, ano I, n. 8, jul. 1966). Na Bahia, a rotulação aponta para os espetáculos produzidos pela Escola de Teatro (1956-1961), sob a responsabilidade de Martim Gonçalves, ou para as produções do Grupo Studium, por exemplo. Sob o rótulo de “teatro de protesto”, encontram-se os espetáculos do carioca Grupo Opinião, como *Liberdade, Liberdade*. Essa questões estão desenvolvidas em *Transas na Cena em Transe: teatro e contra cultura na Bahia* (LEÃO, 2007).

⁷ Texto de Chico Buarque de Holanda, encenação de José Celso Martinez Corrêa, 1968.

“quereres”. A geração de artistas que produz sob o autoritarismo procura sua afirmação como sujeito libertário, com atitudes e comportamentos não apenas no âmbito do espetáculo. Desejosos de romper com a dualidade arte e vida, pleiteiam para si e para o teatro um ato para além do pensamento dicotômico determinado por uma lógica rígida. Investe-se na convivência do sagrado na poética da cena teatral e na poética do cotidiano, na imperiosa tentativa de escapar dos ditames que a lógica impõe e que o racionalismo determina.

Essa atitude que aparece como reação contra as práticas antidemocráticas, é considerada pela ortodoxia da esquerda como alienada e alienadora. Tal qualificação termina por rotular as produções artístico-teatrais como destituídas de valores, já que não veiculam uma proposta política que expresse objetivamente a negação das práticas autoritárias impostas pelo governo militar. Embebida dos valores da contracultura, parte da produção teatral é desconsiderada e classificada de “vazio cultural”. Tal afirmação não se sustenta, antes levanta um problema para ser esclarecido.

O teatro, no momento da contracultura, não deixa de ser crítico. Sua crítica, no entanto, é feita por outros meios de comunicação. Em seus temas estão configuradas as preocupações, não apenas com a miséria, a fome, a luta de classes, mas com todas as forças opressivas que atuam sobre homens e mulheres, independentemente da classe social. Problemas relativos à existência, à afirmação do indivíduo na sua busca pela felicidade, às relações entre os sujeitos, à sexualidade, à procura por uma nova consciência são explicitados em cena, prefigurando a negação do “palco teológico”, aquele que admite,

(...) segundo toda a tradição, os seguintes elementos: um autor criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando esta *representá-lo* no que se chama o conteúdo dos seus pensamentos, das suas intenções, das suas idéias. Representar por representantes, diretores ou atores, intérpretes subjugados que representam personagens que, em primeiro lugar pelo que dizem, representam mais ou menos diretamente o pensamento do “criador”. Escravos interpretando, executando fielmente os desígnios providenciais do ‘senhor’ (DERRIDA, 2002, p. 154).

A negação desse palco centrado na “ditadura do autor” determina a morte de alguns estilos teatrais. O rito se instala. Outra escritura se faz necessária, carregando a cena de afigurações poéticas e violentas, em que a palavra não é negada, mas ordena-se no “atropelamento das imagens e dos movimentos (...) por colisão de objetos, de silêncios,

de gritos e de ritmos” (ARTAUD, apud DERRIDA, 2002, p. 142), motivando os oficiais do acontecimento teatral e retirando o público da sua passividade digestiva. Questiona-se o drama como construção fabular, ainda que o texto esteja presente. As palavras parecem não dar conta das tensões. Em maio de 1970, o crítico Décio de Almeida Prado sinaliza as forças em destaque no teatro:

(...) a nudez (...) como desnudamento total da personalidade; o erotismo e a perversão do sexo; as formas teatrais não-ortodoxas; a mímica corporal; a improvisação; a conspurcação dos dogmas; o teatro entendido como espetáculo; os valores vitais, românticos; o misticismo difuso, não consubstanciado em doutrinas fechadas (PRADO apud DIAS, 2003, p. 47).

Pelo exposto, verifica-se o declínio do verbo ou sua relativização na cena. É como se as palavras estivessem mortas, o que não evidencia a falta de idéias, antes aponta para a necessidade vital de se encontrar outras formas comunicacionais no social, no político, nas artes, para dar conta da intensa repressão e da vida institucionalizada. A potência dionisíaca se faz sentir, não apenas na cena ritualizada do teatro, mas nos acontecimentos que se manifestam como fenômenos sociais. Estribado nas reflexões de Maffesoli (2005), acerca do retorno das forças dionisíacas como paradigma para o enfrentamento da “unidimensionalidade econômico-tecnocrata”, percebo no teatro feito no Brasil uma forte consonância com os significados que o deus multifacetado indica, não fora ele divindade a quem o teatro consagrou-se nos primórdios da sua existência grega.. A presença da “loucura”, da sensualidade e do “orgiasmo” dionisíaco coletivos dá-se nos desregramentos inaugurais da cultura *hippie*, que, se não chega contaminar setores populares, arregimenta extratos da classe média e da burguesia. Mas, considerando-se o pensamento maffesoliano⁸, os setores populares não estão imunes aos eflúvios emanados dessa potência, já que a “urgência do sensual (...) permanece como fundamento de toda ética popular (2005, p. 17).

Conclusão

Ao concluir, afirmo que *não há silêncio nem vazio na cena contracultural*. Para os que insistem em vê-la *inativa*, alienada e alienante, contraponho: esse silêncio “é o silêncio

⁸ O eminente sociólogo, olhado de esguelha por alguns de seus pares, apóia-se nos estudos de Vilfredo Pareto para ajuizar sobre o orgiasmo como força que “desdenha do *projeto* econômico e político” que teima em anular a alegria e o “jogo da paixão” para afirmar o primado da racionalidade, afastando de sua concepção de mundo o mito, o imaginário e o sonho, elementos considerados alienadores.

que precede a ação, a ação libertadora” (MARCUSE apud MIRALLES, 1979, p. 80) presente em seu horizonte, no seu ocaso e nos lampejos iluminadores que reverberam ainda sobre o palco em suas proposições transformadoras da linguagem teatral e da vida social. Na atuação dos sujeitos estão inscritas as marcas da permanência de códigos que não se congelam, visto que a contracultura traz em si os elementos flexibilidade, mutação e ambigüidade. Ao concluir essa narrativa, de modo benjaminiano, afirmo que o passado não se encerra em uma única e definitiva interpretação. Sua construção está sedimentada na compreensão de que seus conteúdos latentes abrem-se em múltiplos sentidos. Os artistas que transitam pela cena em transe mostram-se inconformados e rebeldes, *criam as condições necessárias para o enfrentamento* das distorções produzidas no estado de exceção advertido pelo pensador judeu-alemão. Tal postura configura-se como uma saída “pelas brechas”, como oposição contrária às forças obscurantistas que se mostram no momento que vivem, em seu eterno retorno, criando fantasmagorias.

Olhar o teatro produzido no final da década de 60 e início dos anos 70, tempo da contracultura, principalmente aquele que não se conforma ao sempre-igual, é iluminar profanamente sua singularidade nas dobras do presente. Os fragmentos que luzem nessa constelação revelam em sua autonomia as veredas para o inconformismo e para o permanente estado de mudança.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DIAS, Lucy. **Anos 70: enquanto corria a barca**. São Paulo: Senac, 2003.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**, volume I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro:

DP&A, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem:** cpc, vanguarda e desbunde – 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CALLIGARIS, Contardo. *Milk*, o preço da liberdade. In: **Folha de S. Paulo**, 26 fev. 2009. Ilustrada p.E8.

FERREY, Luc e RENAULT, Alain. **Pensamento 68:** ensaio sobre o anti-humanismo Contemporâneo. São Paulo: Ensaio, 1988.

GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos:** do mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

LEÃO, Raimundo Matos de. **Transas na cena em transe:** teatro e contracultura na Bahia. 2007. 322 f.(Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

MACIEL, Luiz Carlos. **Anos 60.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dioniso.** São Paulo: Zouk, 2005.
_____. **O instante eterno:** o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003.

MARCUSE, Herbert. Crítica ao Hedonismo. In: **Cultura e sociedade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MIRALLES, Alberto. **Novos rumos do teatro.** Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e política:** Arena, Oficina e Opinião, uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta, 1982.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro:** artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSZAK, Theodore. **Para uma contracultura.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.