

O BRASIL DA RESISTÊNCIA ARTÍSTICA POR MEIO DA CENA TEATRAL: RODA VIVA (1968) DE CHICO BUARQUE*

*CARVALHO, Jacques Elias de***

Este texto pretende contribuir para o debate acerca do conceito de cultura como ponto de interseção do social, ou melhor, o campo cultural como um lugar específico da reflexão do trabalho historiográfico, assim, ressaltar a historicidade das obras artísticas, interpretando-as como produtoras e produtos de múltiplas interpretações e resignificações sociais. Para essas considerações, o espetáculo *Roda Viva*, de Chico Buarque, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, no ano de 1968, colabora de forma peculiar para o debate. É evidente que outras questões margeiam essas abordagens, pois, o lugar do historiador, bem como, a própria concepção de obra de arte, juntamente com a prática do artista, são fundamentais na constituição do diálogo entre História e Linguagens na sua maneira mais ampla.

Nos últimos anos, os estudos culturais tornaram-se um campo de reflexão muito instigante e complexo. Novas fontes, diversidade de abordagens, problemáticas comuns, ampliação dos conceitos fizeram da cultura um lugar de destaque para o entendimento das transformações ao longo dos processos históricos. Claro que em cada país ou região, o afloramento da cultura no centro dos debates intelectuais trilhou caminhos diversos, em etapas diferenciadas e de acordo com condições históricas específicas. No entanto, o entendimento de cultura como lugar de reflexão já se constituiu uma área do conhecimento consagrada. Raymond Williams, ao trabalhar o conceito cultura, nos chama atenção para o fato de que “...esse conceito funde e confunde as experiências e tendências radicalmente diferentes de sua formação. É possível, portando, realizar uma análise cultural séria sem chegarmos a uma consciência do próprio conceito: uma consciência que deve ser histórica...”.(WILLIAMS, 1979, p. 17.)

Williams nos inspira a pensar a historicidade dos conceitos. Pois bem, utilizando o campo cultural como locus privilegiado da sua reflexão, o autor estabelece uma abordagem

* Este texto integra a pesquisa em nível de Mestrado em História Social defendido na Universidade Federal de Uberlândia-MG defendido em 2006.

* Mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia, integrante do NEHAC-UFU (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura), professor da Faculdade Vale do Aporé de Cassilândia/MS, professor do Ensino Médio Rede ANGLO e professor da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. **E-mail:** jacquelias@bol.com.br

ampla do conceito, refutando a noção de cultura de minoria, onde uma parcela da sociedade é responsável pela preservação dos valores culturais universais, e defendendo uma concepção na qual todos participam na construção e na articulação de significados e de valores, ou seja, uma cultura comum. Nesse sentido, Williams reelabora a visão de tradição cultural, mas não para uma minoria, pelo contrário, expor as suas realizações ao maior número de pessoas, mesmo que tenha que alterar a própria tradição. Assim, articula uma posição teórica, apoiada em uma determinada visão histórica e com vistas a uma intervenção política naquele momento histórico, ou seja, uma concepção de intervenção social muito forte que perpassou as décadas de 1950/60, onde os estudos culturais ganham um impulso extraordinário, principalmente na Inglaterra. (CEVASCO, 2003, p.49.)

A concepção e o significado de cultura, como um campo teórico e exploratório, recupera algumas características específicas do trabalho do historiador, dessa maneira, o termo cultura ganha um movimento histórico localizado e marca as delimitações teóricas e metodológicas da pesquisa. No entanto, esses questionamentos mostram-se mais complexos. Pensar a cultura como um campo de embates, lutas e apropriações me parece ser o caminho mais sensato, pois integra a cultura como constituinte do universo social, e mais, a produção artística, no nosso caso o espetáculo teatral, como práticas sociais dotadas de significados. Sendo práticas sociais, os objetos artísticos movimentam embates e discussões, pois interferem no meio social, ou melhor, o constitui. Maria Elisa Cevasco, partilhando da noção de cultura problematizada por Williams, demonstra a contribuição deste para o debate:

a diferença fundamental que a contribuição de Williams traz ao debate é a percepção materialista de cultura: os bens culturais são resultado de meios também eles materiais de produção (indo desde a linguagem como consciência prática aos meios eletrônica de comunicação), que concretizam relações sociais complexas envolvendo instituições, convenções e formas. (CEVASCO, 2003, p.23.)

Diante de tais considerações, cultura torna-se um lugar de embates e posicionamentos, um campo conflituoso, movido e complexo. Por outro lado, recolocar o cultural como integrante do social é construir uma apropriação histórica e permeada pelos debates atuais sobre a temática. Cultura de minoria, cultura de massa, diversidade étnica, diferenças regionais e muitos outros, constituem o que chamamos de pluralidade cultural, longe de afirmar uma apropriação única do conceito, abre outras possibilidades para o debate. Essas premissas revelam uma preocupação fundamental para os historiadores que trabalham com a arte.

Para Chartier, cultura é um campo marcado por um conjunto de significações que se anunciam nos discursos e que não corresponde às divisões que proclamam o cultural como uma instância separada da totalidade do social. Essa concepção reitera o cultural como um campo particular de práticas e de produções. Assim, buscar o entendimento da sociedade tendo como porta de entrada o universo cultural, como lugar específico, mostra-se um lócus privilegiado de investigação. O autor amplia esse conceito de cultura, mas deixa claro a especificidade do debate cultural, pois, “...essa divisão que postula, de um lado, que uma das instância – a econômica – é determinante e , de outro, que o cultural ou o ideológico forma um nível à parte (claramente identificável e confinado em limites reconhecíveis) da totalidade social, não parece mais concebível...”(CHARTIER, 2002, p.59.)

Dessa maneira, cultura integra a totalidade social e o campo simbólico ganha amplitude e relevância.

O conceito de cultura ao qual adiro... designa um conjunto de significações historicamente transmitido e inscrito em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas nestas formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu saber sobre a vida e suas atitudes diante dela. (CHARTIER, 2002, p.60.)

Na concepção de Chartier, as manifestações culturais estão no centro das discussões. Ao enfatizar o lugar da arte, o autor extrapola a concepção de objetos artísticos, os abordando como práticas culturais. Tais práticas não se organizam de acordo com divisões sociais prévias, pois ao articularem com o mundo social e explicitadas dessa maneira, a opção pelo recorte social na abordagem historiográfica, torna-se um caminho marcado pelas incongruências teóricas. Assim, o autor nos interpela para uma questão fundamental, que inverte o próprio olhar do pesquisador para suas fontes e a sua postura no debate intelectual. A cultura, como porta de entrada para o entendimento da sociedade, abre caminho para a realização de uma história cultural do social. Dessa maneira, Chartier afirma que:

O procedimento supõe que a distância seja tomada em relação aos princípios que fundavam a história social da cultura em sua aceção clássica. Uma primeira variação foi marcada ante uma concepção estreitamente sociográfica que postula que as clivagens culturais são organizadas necessariamente de acordo com um recorte social construído previamente. É necessário, creio, recusar essa dependência que relaciona as diferenças nos hábitos culturais a oposições sociais dadas a priori, seja na escala macroscópica (entre elites e o povo, entre dominadores e os dominados), seja na escala de diferenciações menores (por exemplo, entre grupos sociais hierarquizados pelos níveis de fortuna e as atividades profissionais). (CHARTIER, 2002, p.68.)

Tendo as relações simbólicas como lugar privilegiado da pesquisa, a afirmação e a problematização do conceito de representação torna-se vital para o entendimento do processo histórico. Os discursos, as fontes, a variedade documental, nada mais são do que representações de uma determinada realidade. Simplificações à parte, para o autor é preciso eliminar os debates que opõe a objetividade das estruturas, lugar específico de uma história aportada nas relações materiais, à subjetividade das representações distanciada do real. Para tanto, a imagem produzida pela sociedade de si mesma, portanto o seu “ser percebido” depende a afirmação ou a negação do seu ser social.

O porquê da importância da noção de representação, que permite articular três registros de realidade: por um lado, as representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e organizam os esquemas de percepção a partir dos quais eles classificam, julgam e agem; por outro, as formas de exibição e de estilização da identidade que pretendem ver reconhecida; enfim, a delegação a representante (indivíduos particulares, instituições, instâncias abstratas) da coerência e da estabilidade de identidade assim afirmada. A história da construção das identidades sociais encontra-se assim transformada em uma história das relações simbólicas de força (CHARTIER, 2002, p.11.).

Essa construção das identidades sociais define e organiza um mundo social com êxito ou fracasso do trabalho de percepção que os grupos sociais efetuam sobre si mesmos. O mundo simbólico representa um lugar no qual os dominados aceitam ou rejeitam as identidades impostas que visam assegurar e perpetuar seu assujeitamento. Sendo a cultura um lugar privilegiado de análise, ponto de entrada para o social, então como entender os objetos artísticos como práticas culturais, produtos e produtores de apropriações, diálogos e interpretações?

Pierre Vidal-Naquet, ao analisar as epopéias *Ilíada* e *Odisséia*, questiona a própria existência do autor dos textos, Homero. Ao lado disso, estabelece o seguinte contraponto às escavações que afirmaram ter encontrado a cidade de Tróia.

É impossível fazer coincidir uma epopéia com uma escavação. É tão razoável buscar a Tróia de Homero em Tróia quanto esperar encontrar a trompa de Rolando em Roncesvaux. Se vocês querem fazer uma idéia da Tróia de Homero, não devem ir à colina de Hissarlik. Mesmo o Guide bleu da Turquia é obrigado a constatar que o sítio é decepcionante. É melhor ler a *Ilíada* ou contemplar uma coleção de vasos gregos nos quais se representaram diversos episódios da guerra legendária.(VIDAL-NAQUET, 2002, p. 25.)

Vidal-Naquet percebe nas obras a sua capacidade de diálogo, interlocução e representação de uma determinada época. O mundo de Homero é um mundo marcado pela

poesia, ultrapassar essas possibilidades é incorrer em um erro conceitual, pois para entender as relações homéricas é preciso retornar à poesia. A proposta metodológica do autor reitera diversos conceitos ao pesquisador da arte, como: o questionamento da explicação simplista da arte como reflexo do real, o lugar do artista na sociedade e o processo de criação de sua obra.

Assim, alguns segmentos da historiografia reformularam suas bases teóricas e encontraram diversas formas de abordagens sociais, abrindo caminho para uma concepção que extrapola uma divisão hierarquizada das práticas e das temporalidades. Para dar conta da complexidade das obras de arte torna-se necessário salientar alguns pontos que norteiam tal debate. Como práticas culturais encobrem uma série de questionamentos, propostas e debates que perpassam a sua construção. Por outro lado, são objetos, produzidos em um determinado momento histórico, no nosso caso, dentro de uma sociedade marcada pela massificação e, além disso, são destinadas a um público específico e elaboram um determinado diálogo com esse público. Daí,

as tentativas feitas para decifrar diferentemente as sociedades, penetrando o Dédalo das relações e das tensões que as constituem a partir de um ponto de entrada particular (um acontecimento obscuro ou maior, o relato de uma vida, uma rede de práticas específicas) e considerando que não há práticas ou estrutura que não seja representações, contraditórias e afrontadas pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao mundo. (CHARTIER, 2002, p.66.).

Na tentativa de responder essas questões, este texto pretende contribuir para o entendimento do termo cultura utilizando o espetáculo *Roda Viva* como norteador das discussões. Vale ainda ressaltar a concepção de arte defendida por Williams. Como práticas sociais, ou melhor, práticas culturais, estão em constante diálogo com seus receptores e produzem um significado específico e histórico por natureza. Ainda Williams:

Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto de totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobra algo para que não há uma contraparte externa. Este elemento é o que denominei de estrutura de sentimentos, e só pode ser percebido através da experiência da própria obra de arte. (CEVASCO, 2001, p. 152.)

Essas considerações revelam a preocupação de Williams em situar a arte no debate cultural. Dessa maneira, a noção de “estrutura de sentimento” ganha corpo para questionar as análises formalistas que priorizam a busca por estruturas que, embora

encontradas no interior das obras, não são geradas internamente¹. Assim, a presença de elementos comuns em diversas obras de arte em um mesmo período histórico não podem ser descritos apenas formalmente, ou seja, mesmo que o artista perceba a experiência com única e lhe dê uma forma específica, porém trata-se de uma resposta social e comum à realidade objetiva.(CEVASCO, 2001,, p. 152-153.)

O espetáculo *Roda Viva* talvez possa auxiliar nessas indagações na medida em que demarcou posicionamentos, construiu interpretações diversas, resignificações e estabeleceu debates acirrados num período de intensas discussões políticas e manifestações sociais. Tais características necessitam de uma análise mais aprofundada da cena teatral e do universo de criação que a envolve, tentando reconstituir alguns fragmentos espalhados e desorganizados, recolocando o espetáculo em diálogo com seu momento histórico, tarefa principal do historiador. Lidar com a diversidade documental e a fragmentação temporal tem sido uma permanência no trabalho historiográfico.

O texto de Chico Buarque chega aos palcos em 1968 sob a direção de José Celso Martinez Correa, diretor conceituado por espetáculos como, *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, de 1967, a grande revelação do Teatro Oficina naquele ano. Nas palavras de Fernando Peixoto, José Celso “afirmou-se diante da crítica lançando um novo autor que logo em seguida encerraria sua promissora carreira como dramaturgo para transformar-se no mais criativo e corajoso encenador do teatro brasileiro contemporâneo”(PEIXOTO, 1982, p. 07) Para completar o cenário, o dramaturgo, jovem e talentoso cantor oriundo da classe média, filho de um historiador ainda mais famoso, trazia para o espetáculo o seu público juvenil e frenético, consumidores assíduos de sua canções. Essas peculiaridades completavam o universo polêmico e instigante do espetáculo.

Estréia no dia 17 de janeiro no Rio de Janeiro, na Guanabara, permanecendo em cartaz por três meses. Em São Paulo, o espetáculo inicia sua temporada no dia 17 de maio no Galpão do Teatro Ruth Escobar. Na noite de 17 de julho de 1968, o teatro foi invadido por um grupo de extrema direita, conhecido por CCC, Comando de Caça aos Comunistas. Destruíram os cenários e espancaram diversos atores, dentre eles a atriz Marília Pêra, que interpretava a personagem *Juliana*. Em Porto Alegre, a temporada resumiu-se ao espetáculo de estréia,

¹ No livro intitulado: Tragédia Moderna, Raymond Williams faz uma reflexão a idéia de Tragédia e como esse termo aparece ao longo do tempo em diversas obras. Consultar: WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

realizado no dia 3 de outubro de 1968. Alguns atores foram seqüestrados e agredidos, episódio narrado com detalhes no livro de Zuenir Ventura (VENTURA, 1998). Depois desses acontecimentos, o espetáculo foi proibido em todo território nacional.

Porém, antes desses percalços, a trajetória de *Roda Viva* já suscitava algumas outras polêmicas. As considerações da deputada Conceição da Costa Neves e do diretor teatral José Celso demonstram dois segmentos distintos da sociedade, com projetos sociais diferentes e posturas estéticas e sociais variadas. O jornal, *Diário da Noite*, de São Paulo, noticiou esse debate da seguinte maneira:

A montagem nunca esteve tão em foco como agora, quando a deputada Conceição da Costa Neves e os deputados Aurélio Campos e José Carvalhaes resolveram defender o teatro contra o palavrão e tomaram a peça como símbolo. Tudo começou quando a poucos dias a deputada Conceição foi com sua família ao Galpão, a fim de assistir ao espetáculo.... A deputada, além de não gostar da representação, ficou indignada a ponto de exigir que outros seus colegas da Assembléia fossem assistir ao espetáculo. Em seguida, resolveu ir até a televisão e, na última segunda-feira, compareceu ao canal 4 no programa 'O Quarto Poder'.... Várias agressões pessoais tiveram início e o quase debate iniciado terminou com a interferência do produtor Walter Sampaio e do apresentador Almir Guimarães. A classe teatral e os mais atingidos solicitaram um debate para esta noite. Como argumento, os artistas terão essa total inovação pela qual está passando o teatro moderno.... Vários policiais e investigadores estarão no estúdio de televisão e nada menos de dez radiopatrulhas policiarão o local. (MARTINEZ CORRÊA, 1998, p.116.)

Essa citação demonstra o clima que envolvia o espetáculo, pois diversos setores se pronunciaram a respeito apoiando ou condenando a realização do diretor paulista. A aparente ingenuidade da notícia encobre um debate muito mais acirrado e desconcertante que perpassou o final da década de 1960. O controle das produções artísticas, apoiado por uma parcela significativa da sociedade brasileira, a censura sobre as obras e o policiamento intensivo sobre as artes, de uma maneira em geral, tornava-se cada vez mais forte e, a partir daqueles anos, marcaria profundamente a atuação do governo militar.

Uma efervescência cultural extremamente vivaz e prioritariamente coletiva revelava as possibilidades de transformação social e via-se na arte um instrumento de luta. Dessa maneira, a criação cultural foi um dos importantes pólos de discussão da realidade nacional, interferência e resistência no período ditatorial. O teatro, a música, a poesia e muitas outras manifestações formaram um caleidoscópio de possibilidades que perpassou quase todas as discussões, questionamentos, expectativas sociais e transformações políticas. Sem dúvida, este foi um período no qual a criação artística floresceu de maneira intensa e nele foram

elaboradas produções que servem de referência até os dias atuais, quando nos propomos a pensar arte no Brasil.

Ferreira Gullar, um dos artistas mais participativos desse momento, escreveu sobre a concepção de cultura que permeou a atuação de diversos artistas envolvidos na produção cultural do início da década de 1960. Apesar de longa, a passagem revela aspectos importantes:

A expressão ‘cultura popular’ surge como uma denúncia dos conceitos culturais em voga que buscam esconder o seu caráter de classe. Quando se fala em cultura popular acentua-se a necessidade de pôr a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses efetivos do país. Em suma, deixa-se clara a separação entre uma cultura desligada do povo, não-popular, e outra que se volta para ele e, com isso, o obriga a uma opção. Não se trata de teorizar sobre a cultura em geral, mas de agir sobre a cultura presente procurando transformá-la, estendê-la, aprofundá-la.(GULLAR, 2002, p. 21)

Tais concepções foram norteadoras da atuação de diversos grupos e/ou artistas que viam a possibilidade de constituir um “núcleo gerador de cultura” que levaria as classes populares ao entendimento ou esclarecimento da situação da realidade nacional. Assim, a cultura era entendida como um processo advindo da luta de classes e esta se colocava como um campo de embates e questionamentos. Para tanto, cabia ao intelectual exercer o papel de mediador dessa relação e modificá-la, tornando-se um agente do processo histórico levando a cultura ao povo.

Nas grandes cidades brasileiras o movimento operário crescia desde a década de 1950 e levava à frente um vigoroso processo de lutas e reivindicações, fortalecendo seu papel por meio das pressões políticas e sociais. No campo, o movimento das Ligas Camponesas avançava em Estados como Pernambuco e Paraíba, alcançando repercussão nacional (HOLLANDA, E. B. & GONÇALVES, M. A, 1982, p. 9.).

Além dos trabalhadores urbanos, nas cidades vários setores médios demonstravam seu interesse na transformação social. Estudantes e intelectuais assumiam posições favoráveis à atividade de militância política e cultural. Surgia, no seio dessas transformações, um órgão de representação estudantil muito importante e atuante: a União Nacional dos Estudantes (UNE), em plena legalidade, com trânsito livre e acesso ao poder, discutia calorosamente as questões nacionais e as perspectivas de transformação que mobilizavam diversos segmentos

do país. Surgia em 1961, no Rio de Janeiro, o primeiro Centro Popular de Cultura², ligado diretamente à UNE, colocando as propostas de atuação e a definição de estratégias para a construção de uma cultura “nacional, popular e democrática”. Assim, proliferavam por todo o país os CPCs atraindo jovens intelectuais que tratavam de organizar e desenvolver uma atividade conscientizadora junto às classes populares. Defendiam a concepção de arte revolucionária, como um instrumento a serviço da revolução social, abandonando os conceitos de arte pela arte e voltando-se para a opção coletiva e didática de conscientização das massas, restituindo-lhes a consciência de sujeitos históricos.

O contato com as massas dava-se pelo trabalho nas portas das fábricas, favelas e sindicatos, promovendo discussões e questionamentos junto aos indivíduos das classes populares. Assim,

de dezembro de 1961 a dezembro de 1962, o CPC do Rio produziria as peças *Eles não usam Black-tie* e *A Vez da Recusa*; o filme *Cinco Vezes Favela*, a coleção *Cadernos do Povo* e a série *Violão de Rua*. Promoveria ainda cursos de teatro, cinema, artes visuais e filosofia e a UNE-volante, uma excursão que por três meses percorreu todas as capitais do Brasil, para travar contato com bases universitárias, operárias e camponesas (HOLLANDA, E. B & GONÇALVES, M. A. Op. cit., p. 10.)

A organização de um amplo movimento cultural didático-conscientizador tomava forma por toda uma série de grupos e pequenas instituições que surgiam vinculadas a governos estaduais e prefeituras ou eram geradas no interior do movimento estudantil. Em Pernambuco, o Movimento de Cultura Popular (MCP) no qual formavam-se núcleos de apoio e alfabetização dos pobres em favelas e periferias, era apoiado pelo governo de Miguel Arraes. Estes núcleos construía sua base de atuação em um novo método de alfabetização criado por Paulo Freire. Este se insurgia contra as tradicionais cartilhas e procurava a construção do conhecimento por meio da vinculação da vivência social, cultural e política das populações carentes, priorizando o processo de aprendizagem como deflagrador da tomada de

² O CPC foi criado em 1961 por Oduvaldo Vianna Filho, Leon Hirzman e Carlos Estevam Martins, entre outros artistas no Rio de Janeiro. Segundo Fernando Peixoto, a influência mais forte na forma de atuação teatral do CPC foi os trabalhos de Erwin Piscator, a noção de teatro agit-prop, sistematizados em seu famoso livro *Teatro Político* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968). Consultar: BARCELLOS, J. **CPC: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

consciência e da situação social vivenciada por esta parcela da população, marginalizada e analfabeta.³

Tais prerrogativas orientaram a atuação de diversas manifestações artísticas daquele período. Tendo como base as propostas engendradas pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), essas perspectivas de atuação ficaram conhecidas como nacional-popular (CHAUÍ, 1983.). Não se trata, aqui, de englobar toda a diversidade de propostas culturais sob o prisma do nacional-popular, mas referendar tal proposta como um norte de atuação que seria duramente questionado no final da década quando o recrudescimento do governo militar tornou-se cada vez mais forte. Tortura, prisões tornaram-se práticas corriqueiras do governo ditatorial.

Ao lado dessas questões, um intenso debate perpassava os meios teatrais, musicais, do cinema novo, da poesia. O golpe militar de 1964 colocava inúmeros problemas para essa classe artística. A censura apertava o cerco, proibindo peças teatrais, estréias; trechos das músicas eram cortados e inúmeros outros atos da mesma ordem iriam tornar-se cada vez mais freqüentes nos anos que se seguiram.

Todo esse universo questionador e marcado pela resistência ao regime militar, tinha na cultura um dos pontos de maior destaque. Alguns trechos de uma nota da Sessão da Assembléia Legislativa de São Paulo, do dia 20 de junho de 1968, lida pelo Deputado Aurélio Campos, corrobora para a construção de um cenário de lutas e embates que marcaram o momento.

Desgraçadamente, na luta contra a obscenidade e a pornografia incluídas nas peças teatrais com objetivos puramente comerciais, pontos de vista são propositadamente distorcidos pelos ‘esquerdinhas festivos’ ... Mas o que eles objetivam é agredir o regime democrático, muito mais que defender a liberdade de pensamento. Entendem eles que, assim procedendo, instilando a desagregação nos costumes tradicionais, estarão preparando o Brasil para a revolução social... Esta é a realidade dos fatos, e a prova está aqui está, dentro mesmo desta própria Assembléia, onde um requerimento posto na ordem do dia, apelando para as autoridades, no sentido de sanear o teatro brasileiro. ... Mas nem tudo está perdido. E noto de gente de bom senso sabe situar o problema. Faço questão de destacar nominalmente o professor Décio de Almeida Prado, crítico teatral do jornal O Estado de São Paulo, que, em artigo por ele assinado e divulgado hoje, expende conceitos de meridiana clareza, focalizando o problema à luz de ensinamentos históricos e da presente realidade brasileira. ... Não se trata, já agora, de higienizar os obscenos textos

³ Torna-se importante ressaltar que os dois núcleos, CPC e MCP, possuíam conceitos diferenciados sobre a noção de “cultura popular” e “politização das classes trabalhadoras”, mesmo que não nos proponhamos, neste trabalho, a discutir mais detalhadamente estas concepções.

comerciais perpetrados por alguns pseudo autores do teatro brasileiro. O que se reclama é a defesa do próprio regime democrático, convulsionado pela agitação gratuita dos ‘esquerдинhas festivos’. (Palmas)(MARTINEZ CORRÊA, 1998, p.123.)

As noções de esquerda, revolução social, regime democrático, liberdade de pensamento são colocados em um mesmo patamar de análise construindo uma relação conflituosa onde tradição e ruptura se revelam num evento cotidiano e aparentemente banal, no nosso caso, um espetáculo teatral. Assim, a utilização da crítica teatral, detentora de um olhar apropriado e específico para a cena teatral, torna-se uma das bandeiras para condenar o espetáculo. Ao estabelecer determinadas considerações sobre o espetáculo teatral, a crítica forma opiniões e abre para diversas interpretações.

A dicotomia existente no documento é interessante, enquanto alguns defendem os costumes tradicionais, lutam contra os objetivos puramente comerciais, nos quais os pontos de vista são distorcidos pelos ‘esquerдинhas festivos’ que agridem o ‘regime democrático’, outros são considerados agressores de uma sociedade justa e socialmente igualitária.

A resposta a essas considerações foi agressiva e partiu do próprio diretor do espetáculo.

Alertar contra os que estão querendo privar a família de São Paulo de pensar, optar, reagir por conta própria. Alertar contra o perigo do obscurantismo e do gangsterismo praticado contra a cultura. Com a volta do clima das bruxas, vai se criar uma geração violentamente ressentida. O ódio e a repressão nesse momento estão sendo alimentados.... No momento em que as velhas gerações aceitam essa mulher (Conceição da Costa Neves) como líder, estarão cavando e travando a luta contra a juventude deste país. A juventude culta, informada, sensata, não vai admitir isso. O mundo dessa mulher acabou(MARTINEZ CORRÊA, 1998, p.117.)

Respondendo às considerações sobre o espetáculo, o diretor enumera os diversos pontos abordados pelas declarações que condenaram o espetáculo.

A cena de amor: sobre as dificuldades de se varar as barreiras criadas pelo ídolo – procura envolver a platéia, como a TV envolve com propaganda de uísque: uma mulher que diz sim só para homens ‘Royal Label’. O sexo na infra-estrutura de toda a publicidade... Roda Viva não é para ganhar dinheiro. Nem é falta de honestidade(MARTINEZ CORRÊA, 1998, p.122.)

As palavras do diretor demonstram um outro olhar e um outro referencial para o entendimento da realidade nacional. A forma de atuação artística começa a ser objeto de uma revisão crítica mais aguda por volta do final da década, especificamente nos anos de 1967/68. Diversos artistas e intelectuais rompiam em busca de uma nova forma de expressão estética, artística e de inserção no mercado cultural. Esse grupo, chamado de vanguarda formalista

mais radical (Concretismo, Nova Objetividade, Música Nova), avessa às formas de representações tradicionais da nação, aproximava-se desses “dissidentes”, estimulando a formação de uma nova perspectiva estético-ideológica. Nesse contexto surgiu o tropicalismo.

Sendo enfoque de inúmeras análises, o tropicalismo não restringiu-se somente ao campo musical como muitos pensam. Foi um movimento que perpassou as artes plásticas⁴, o cinema⁵, a literatura⁶ e o teatro⁷. No caloroso debate sobre o temática, Heloisa Buarque de Hollanda afirma que “...recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise...” (HOLLANDA, 1992, p. 55.)

Para a autora, o tropicalismo seria fruto de uma crise, uma “implosão” político-cultural e a perda do referencial de atuação propositiva do artista-intelectual na construção da história. Didaticamente um novo olhar para a cultura e uma nova forma de intervenção social ganha relevância. Nesse sentido, tais artistas desconfiam do projeto nacionalista e do discurso militante que abarcava vários setores da intelectualidade brasileira.

Um outro autor muito importante para se entender o tropicalismo é Celso Favaretto. Considerando que a tropicália representou uma abertura num sentido amplo, destaca a contribuição musical.

Pode se dizer que o Tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico (...) Reinterpretar Lupicinio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica, Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos pop eletrônicos, cinematográficos e de encenação; misturá-los fazendo perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência da geração dos anos 60 (...) O objetivo era fazer a crítica dos gêneros, estilos, e, mais radicalmente, do próprio veículo e da pequena

⁴ Nas artes plásticas, destaca-se a atuação do artista plástico Hélio Oiticica com a exposição *Tropicália*. Montada pela primeira vez no Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1967, a Tropicália consistia em um ambiente formado por duas tendas, que o autor chamava de penetráveis. Areia e brita são espalhados pelo chão, araras e vasos com plantas completavam o ambiente tropical. Depois de atravessar uma espécie de labirinto, já dentro de uma tenda principal, o público quase às escuras se deparava com um aparelho de televisão devidamente ligado. Além das obras ambiências (para serem penetradas) temos também a criação dos chamados *parangolés* (para serem vestidas), que se inspiram numa nova relação estética com a arte e a cultura dos morros cariocas. As ambiências são inspiradas nas bricolages das moradias do morro e os *parangolés* nos adereços das escolas de samba.

⁵ Do tropicalismo no cinema, podemos citar o filme *Terra em Transe*, de 1967, dirigido por Glauber Rocha.

⁶ Na literatura, podemos citar os livros *Quarup* e *Bar Don Juan*, ambos de Antonio Callado.

⁷ Duas encenações compõem o universo tropicalista no teatro: *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, encenada em 1967, e *Roda Viva*, encenada em 1968, ambos dirigidos por Jose Celso Martinêz Correa.

burguesia que vivia o mito da arte (...) mantiveram-se fiéis à linha evolutiva, reinventando e tematizando criticamente a canção.(FAVARETTO, 1979, p.23.)

Em Favaretto, fica sugerida a idéia de que a “explosão” tropicalista encaminhou uma “abertura” político-cultural para a sociedade brasileira, incorporando os temas do engajamento artístico da década de 1960, mas superando-os em potencial crítico e criativo. Se o tropicalismo foi fruto de uma crise, ele mesmo apresentou os caminhos para uma superação dos impasses. Dos escritos desses autores, está claro o delineamento de posições. Enquanto a primeira afirma que o tropicalismo foi fruto de uma crise e da perda do referencial, o segundo destaca a superação do problema pelo próprio movimento. Por outro lado, as generalizações são cada vez mais incapazes de refletir sobre as várias facetas do tropicalismo e a relação deste com as propostas do início da década de 1960. Uma dessas vertentes – ainda não tão pesquisada – é justamente a do teatro e, com certeza, possui algumas especificidades a serem trabalhadas. Para Rosangela Patriota,

o tropicalismo foi, antes de mais nada, um conjunto de pressupostos e idéias que nortearam algumas manifestações artísticas pós-1964, com o objetivo de criar uma arte brasileira de vanguarda. Para tanto, as condições específicas que as propiciaram foram elididas, em seu lugar, verificou-se a existência de uma idéia capaz de trazer para a sua órbita filmes, espetáculos e instalações, como se estes não tivessem sido frutos de discussões e caminhos próprios (PATRIOTA, 2003, p.136/7.).

Face aos impasses colocados pela chegada dos militares ao poder, os integrantes do Teatro Oficina, por indicação de Luiz Carlos Maciel, toma conhecimento do texto *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, escrito em 1933. Trata-se de uma crítica à sociedade brasileira da década de 1930. Por meio de diversas metáforas, o dramaturgo questiona a aliança entre a burguesia nacional e a aristocracia para manter uma ordem estabelecida. Depois de trinta anos, o texto demonstra a sua atualidade na encenação de José Celso. Utilizando-se do cômico como recurso dramático, o texto propunha uma determinada leitura do processo histórico brasileiro, cuja encenação criou um espetáculo colorido,⁸ ao misturar a paródia, a pornografia e o sarcasmo para repensar a realidade nacional daquele momento. Tais recursos tinham a intenção de chocar estética e politicamente o público teatral. O texto apontava para os limites impostos nas alianças entre setores distintos da sociedade. Nesse sentido,

⁸ Os cenários do espetáculo *O Rei da Vela* foram criados por Hélio Eichbauer.

à ditadura militar e aos seus aliados coube o papel de opressores, ao passo que à população brasileira, em geral, e aos setores qualificados como progressistas, a condição de oprimidos. Dessa perspectiva, a encenação de *O Rei da Vela*, a exemplo do que havia ocorrido com o filme *Terra em transe*, desorganizou, no que se refere à forma e ao conteúdo, o universo cultural e artístico do país(PATRIOTA,, 2003, p.146.).

Após estas breves considerações, ressaltamos que a década de 1960 foi um período muito criativo. Diversas manifestações compõem esse universo artístico contestatário, plural e diversificado. O teatro foi um exemplo de onde essas propostas se intercalaram, tornando possível resistir às arbitrariedades de um governo ditatorial, que fez da censura, da tortura e da violência estatal, seus principais instrumentos de convencimento político.

Diante de tais premissas, as questões que direcionaram o debate em torno do espetáculo arregimentaram diversos segmentos sociais, principalmente a classe artística, na figura do diretor teatral José Celso que, em nome da liberdade de criação e se opondo a uma determinada leitura do espetáculo por alguns segmentos sociais, adeptos do conservadorismo, demonstrava as suas preocupações que extrapolavam o universo estético, tornando-se também políticas e sociais. As propostas do diretor, demonstradas nesse pequeno texto, perpassam pela desmistificação do universo da mídia televisiva e a construção de um espetáculo que interagisse com a platéia na sua forma mais primitiva, ou seja, a participação do público construindo um ritual teatral.⁹ A agressão, que levava cada vez mais pessoas a assistirem o espetáculo, era no sentido de revelar os mecanismos que se escondem nas relações de consumo e de criação da idolatria de mercado capitalista.

O debate mostra-se complexo e muito instigante. Tais proposições ampliam o universo dos objetos artísticos recolocando-os como práticas culturais. E como tais, são históricos por excelência, ou seja, são frutos de um determinado momento e estão em constante diálogo com essa realidade. As declarações de José Celso demonstram suas posturas políticas, econômicas, sociais, enfim, a sua maneira de intervir socialmente, tendo o espetáculo *Roda Viva* como lugar de intervenção. Nesse sentido, o espetáculo é fruto de uma

⁹ Torna-se importante salientar as propostas do teatrólogo francês Antonin Artaud, influência importante para José Celso Martinez Correa. Artaud tornou-se um dos mais importantes teóricos do teatro moderno. Passou grande parte de sua vida doente e internado em manicômios. Sua proposta teatral vislumbra uma integração entre ator, personagem e espectador por uma realização total do rito teatral. Para saber mais sobre Artaud, consultar: ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, FELÍCIO, V. L. G. **A procura da lucidez em Artaud**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1996 e VIRMAUX, A. **Artaud e o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

vivência do diretor teatral e representa uma determinada forma de intervenção social do artista. Como prática cultural, abre outras considerações sobre a própria noção de cultura como lugar de debates e considerações que integram a vida material e social.

Representantes de parcelas tão distintas da sociedade, José Celso e a deputada Maria Conceição da Costa Neves estabelecem o debate por meio da criação artística e delimitam suas posições em torno do espetáculo teatral. Ambos demonstram suas opções estéticas, políticas, econômicas e sociais diante da cena teatral, e neste caso, podemos perceber o papel desempenhado por este espetáculo em um momento histórico determinado. Assim, a cena teatral tornou-se a confluência dos embates e das discussões que abarcavam determinadas opções de organização social, política e cultural.

Nesse sentido, problematizar a noção de cultura e entender a arte como uma prática cultural, é redimensionar o próprio trabalho do historiador da cultura. Recuperar os pequenos fragmentos que compõe a cena teatral é trazer à tona diálogos e interpretações que permearam o final da década de 1960, bem como os sujeitos históricos que vivenciaram esse processo e que pulsa na atualidade. Tais sujeitos interviram na sociedade e construíram embates e desencadearam reflexões por meio de suas realizações artísticas que dialogavam intensamente com o seu momento histórico e com as propostas que estavam em evidência no momento de criação. Por meio das manifestações artísticas, problematizadas como práticas culturais, os sujeitos históricos elaboraram sua visão de sociedade e a forma de se colocar diante das questões sociais que pulsaram naquele momento. Dessa maneira, como pensar essas práticas dentro de um universo cultural tão próximo do nosso presente? Como entender a atuação desses artistas, muitos deles em atuação, diante dos embates proporcionados pela atuação do regime militar? Sem dúvida, as preocupações que norteavam estes artistas na década de 1960 não são as mesmas da atualidade, porém, dialogam com o presente de uma maneira muito forte. Vesentini, ao trabalhar as questões relacionadas à memória histórica, nos chama a atenção para o seguinte fato “... Com que critério um historiador fala das lutas e agentes de uma época que não é a sua? A interrogação ganha amplitude quando lembramos que essa época ainda projeta sua força, suas categorias sobre o presente e sobre quem a historia...” (VESENTINI, C, 1997, p.33.)

Tal reflexão coloca o historiador em conflito com a sua própria produção, pois o presente torna-se o lugar da interlocução e projeta também suas preocupações no passado, ou seja, o historiador sempre parte de um presente (HOBSBAWN, 2000.). Nesse sentido,

colocar-se diante da pesquisa como um interlocutor capaz de recuperar as múltiplas possibilidades que marcaram determinados períodos, é perceber que a história é sempre um lugar privilegiado de debate, pois a existência de lugares esquecidos no passado é que faz com que o “voltar-se” sempre para o processo histórico, seja uma tarefa permeada de possibilidades. Se cada época lança seus questionamentos sobre o passado, este se torna mutável e em constante diálogo com o presente que o interroga de diferentes maneiras. A História é sempre uma construção e reconstrução. Marc Bloch evidencia isso ao dizer que:

pois, em primeiro lugar, a própria idéia de que o passado, enquanto tal, possa ser objeto de ciência é absurda. Como, sem uma decantação prévia, poderíamos fazer, de fenômenos que não tem outra característica comum a não ser não terem sido contemporâneos, matéria de um conhecimento racional?(BLOCH, 2001, p. 52.)

Esses questionamentos problematizam o papel ocupado pelo historiador na pesquisa. O interrogador é a lógica do procedimento historiográfico. Dizer isso é chamar a atenção para o processo de produção, interação, diálogos e questionamentos do historiador com suas evidências, pois nada está construído *a priori*, ou melhor, muito pouca coisa. Assim,

mentonar essa lógica não é, decerto, proclamar que ela esteja sempre presente na prática de qualquer historiador durante todo o tempo. (A história não é, penso eu, a única a quebrar seus próprios juramentos). É, porém, dizer que essa lógica não se revela involuntariamente; que a disciplina exige um preparo árduo; e que três mil anos de prática nos ensinaram alguma coisa. É dizer que é essa lógica que constitui o tribunal de recursos final da disciplina: não – por favor, notem – a ‘evidência’ por si mesma, mas a evidência interrogada dessa maneira.(THOMPSON, 1981, p. 49.)

Nesse sentido, o processo de pesquisa se mostra como uma via de mão dupla, pois pesquisador e objeto estabelecem uma relação dialética. Dentro desse universo, o historiador interroga a si mesmo, formulando questões variadas e reinterpretando o que chamamos de processo histórico, pois a História, a despeito das outras ciências, é a mais humana de todas.

Referências

- ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARCELLOS, J. **CPC: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BLOCH, M. **Apologia da história, ou, o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- CEVASCO, M. E. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

CEVASCO, M. E. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHARTIER, R. **À Beira da Falésia: A História entre certezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

CHARTIER, R. **Práticas de Leituras**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CHARTIER, R. **Cultura Escrita, Literatura e História**. Porto Alegre: ARTIMED Editora, 2001.

CHARTIER, R. **Do Palco à página**. Publicar Teatro e ler Romances na Época Moderna – séculos XVI-XVIII. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **O Nacional e o Popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FAVARETTO, C. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Kairós, 1979.

FELÍCIO, V. L. G. **A procura da lucidez em Artaud**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1996.

GULLAR, F. **Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HOBSBAWN, E. J. O presente como História. In: **Sobre História**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

HOLLANDA, E. B. & GONÇALVES, M. A. **Cultura e Participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOLLANDA, H. B. **Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e desbunde, 1960-1970**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

MARTINEZ CORRÊA, J. C. **Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

PATRIOTA, R. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. **Revista História**, São Paulo: Ed. Unesp, (1), 2003.

PEIXOTO, F. **Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erro: uma crítica ao pensamento de Althusser**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

THOMPSON, E. P. **Os Românticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

- VENTURA, Z. **1968: O ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- VESENTINI, C. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- VIDAL-NAQUET, P. **O Mundo de Homero**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- VIRMAUX, A. **Artaud e o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- WILLIAMS, R. **Campo e Cidade**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- WILLIAMS, R. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.