

Jacques Elias de Carvalho

**CHICO BUARQUE E JOSÉ CELSO: EMBATES POLÍTICOS E
ESTÉTICOS NA DÉCADA DE 1960 POR MEIO DO ESPETÁCULO
TEATRAL *RODA VIVA* (1968)**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – MG
2006**

Jacques Elias de Carvalho

**CHICO BUARQUE E JOSÉ CELSO: EMBATES POLÍTICOS E
ESTÉTICOS NA DÉCADA DE 1960 POR MEIO DO ESPETÁCULO
TEATRAL *RODA VIVA* (1968)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação
em História da Universidade Federal de Uberlândia, como
exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em
História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosangela Patriota Ramos

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – MG
2006**

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Rosangela Patriota Ramos
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. João Pinto Furtado
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de
Catalogação e Classificação / mg / 02/06

C331c Carvalho, Jacques Elias de, 1977-
Chico Buarque e José Celso: embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral Roda Viva (1968) / Jacques Elias de Carvalho. - Uberlândia, 2006.
177f. : il.
Orientador: Rosângela Patriota Ramos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.
1. História e teatro - Brasil - Teses. 2. Buarque, Chico, 1944- - Roda Viva – Crítica e interpretação - Teses. 3. Brasil – Política e governo, 1960 – Teses. I. Ramos, Rosângela Patriota. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de PósGraduação em História. III. Título.

CDU: 930.2:792(043.3)

Para Sandra, Leid e Margarida...

Agradecimentos

São apenas dois anos. Algumas pessoas me acompanham desde sempre. Outras partiram deixando apenas uma saudade imensa para um coração tão pequeno. A elas dedico este trabalho, pois se compartilharam a tristeza das derrotas, a alegria das vitórias também deve ser dividida.

À Prof^a. Dr^a. Rosangela Patriota, pelos diálogos pertinentes, sugestões de leituras e pela paciência diante do meu desespero. Agradeço também pela amizade, convivência e pela confiança depositada desde os tempos da Graduação. Seu compromisso com o ensino e a pesquisa é um exemplo a ser seguido.

Ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, pelas discussões e debates propiciados desde a Graduação até o Mestrado. Obrigado pelos conselhos e pela competência na leitura do trabalho.

Ao Prof. Dr. Paulo Roberto de Almeida, pelas valiosas sugestões no Exame de Qualificação e pelas aulas no Mestrado na disciplina Historiografia, sempre regadas por uma boa dose de ironia tão necessária à produção do conhecimento crítico.

Aos funcionários da biblioteca, por serem atenciosos e prestativos diante da minha impaciência, especialmente a Maria Helena, Ana Paula e Valdenice.

À Márcia Cláudia, responsável pelo arquivo da FUNARTE/RJ, pelo bom humor, dinamismo e despreendimento diante da burocracia.

À Cristina, irmã da Daniela, mãe da Milena, por me receberem na cidade maravilhosa e me mostrar como a chuva pode estragar um dia de praia. Agradeço a todas elas.

À Eliana Dias, pela disponibilidade e dedicação na correção dos originais, sempre correndo contra o relógio.

À Sandra, pelo coração de leão, companheirismo e por estar sempre ao meu lado.

Aos amigos do NEHAC, especialmente a Ludmila, Maria Abadia e Rodrigo, pelas reuniões, congressos, brincadeiras e boas conversas.

Aos meus familiares pelo apoio incondicional desde o início. Aos meus irmãos, José Maria, Paulo e João, por acreditarem nos sonhos. Às irmãs Leidmar, Maria José e Dagmar, por serem realizadoras de sonhos.

A minha mãe, Margarida, pela inteligência simples e pelo amor incondicional. Ao meu pai, Valdemar (*in memoriam*), não pela ausência, mas pela presença.

Ao André, pela república e cervejas divididas ao longo de toda a minha trajetória acadêmica. Vez ou outra sempre sobra tempo para um bom papo.

À Polyana, pela leitura, *abstract* e pelas caminhadas não feitas. À Dayane, pelo sorriso largo.

Ao Henrique, pelo futebol na horta da vovó.

Ao Rômulo e Júlia, pela ironia e pelas críticas adolescentes.

Às meninas Mariana e Maria Eduarda, manhãs ensolaradas num dia de verão. Uma nova geração surge.

Agradeço também ao NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura), lugar onde a produção do conhecimento acontece de forma agradável e bem humorada. Agradeço a todos que fazem parte desse núcleo.

Ao CNPq, por ter financiado esta pesquisa, permitindo assim, a dedicação exclusiva na sua concretização. A todos, os meus sinceros agradecimentos!

SUMÁRIO

Resumo.....	VI
Abstract.....	VII
Introdução.....	05
Capítulo I - Chico Buarque e José Celso: encontros por meio de <i>Roda Viva</i> (1968) ..	13
Chico Buarque e José Celso: propostas para a montagem de <i>Roda Viva</i>	13
Chico Buarque e a escritura de <i>Roda Viva</i>	17
José Celso: propostas estéticas para <i>Roda Viva</i>	25
Estrutura dramática, enredo e personagens de <i>Roda Viva</i>	37
Capítulo II - <i>Roda Viva</i> (1968): agressão e ruptura teatral	59
<i>Roda Viva</i> : a cena teatral como documento	59
<i>Roda Viva</i> : trajetória da cena teatral	62
<i>Roda Viva</i> : símbolo da resistência artística	71
<i>Roda Viva</i> : cenografia e direção	81
<i>Anjo da Guarda</i> : símbolo do sistema autoritário	88
<i>Coro</i> : comentarista da ação, agressor estético e elemento de radicalização interna	96
Fotografias do espetáculo	
Capítulo III - <i>Roda Viva</i> (1968): diálogos e questionamentos por meio da recepção do espetáculo teatral	106
Crítica teatral: possibilidades teórico-metodológicas	106
A estética agressiva e o discurso da recepção	110
Texto e cena: a crítica carioca e a construção de interpretações	120
Texto e cena: a crítica paulista e a construção de interpretações	132
Censura e <i>Roda Viva</i> : alguns questionamentos	138
<i>Roda Viva</i> : recepção, tropicalismo e trabalhos acadêmicos	142
Conclusão	163
Bibliografia	167

CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso:** embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral *Roda Viva* (1968). Dissertação (Mestrado em História Social), Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, 2006.

Esta pesquisa buscou problematizar, por meio da análise do espetáculo teatral *Roda Viva*, as contradições de um dos períodos mais conturbados da história brasileira, a década de 1960. *Roda Viva*, texto de Chico Buarque e direção de José Celso Martinez Corrêa, chegou aos palcos em 1968 e desencadeou debates acirrados nos jornais e em diversos segmentos da sociedade. Para compreender tais questões, este trabalho se pautou nas reflexões teórico-metodológicas da história cultural na tentativa de entender as nuances do diálogo entre Arte e Sociedade. Dessa maneira, o espetáculo foi analisado como uma prática cultural que arregimenta em torno de si diversos posicionamentos propiciando um acirrado debate na sociedade, pois a defesa dos valores conservadores – família, moral, bons costumes – em um momento de recrudescimento do regime militar tornou-se evidente quando as discussões giravam em torno da cena teatral. O dramaturgo e encenador são chamados para o diálogo criando, assim, um universo rico de possibilidades e embates para o historiador.

Palavras-chave: História – Espetáculo – Década de 1960 – *Roda Viva*

CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso:** embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral *Roda Viva* (1968). Dissertação (Mestrado em História Social), Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, 2006.

This research aims to analyze the theatrical spectacle, *Roda Viva*, pondering the controversial issues related to the one of the most difficult moments of the Brazilian history, the 1960's. *Roda Viva* written by Chico Buarque and directed by José Celso Martinez Corrêa, was performed for the first time in 1968, which caused discussion in journals and in other society areas. First of all, it rules about the "theoretical-methodological" reflections of the cultural history, trying to understand the nuances between Art and Society. In this way, the spectacle was analyzed as a cultural practice that regiments various points of view, appropriating debates in the society. In addition, the defense of conservative values – family, ethical and well customs – in a recrudescing moment of the military system became evident when the discussions turned around the theatrical scene.

Key-words: History – Spectacle – Decade of 1960 – *Roda Viva*

Introdução

Os fatos não existem isoladamente, no sentido de que o tecido da história é o que chamaremos de uma trama, de uma mistura muito humana e muito pouca “científica” de causas materiais, de fins e de acasos; de uma fatia da vida que o historiador isolou segundo sua conveniência, em que os fatos têm seus laços objetivos e sua importância relativa; a gênese da sociedade feudal, a política de Felipe II ou somente um episódio dessa política, revolução de Galileu. A palavra trama tem a vantagem de lembrar que o objeto do historiador é tão humano quanto um drama ou um romance, *Guerra e paz* ou *Antônio e Cleópatra*. (Paul Veyne)

Os motivos que nos levaram a realizar essa pesquisa interdisciplinar são os mais variados. Os de ordem pessoal se localizam no gosto pela produção artística num período em que, nas palavras de Zuenir Ventura¹, tornou-se um paradigma para se compreender as últimas décadas da história brasileira. Sem dúvida, “os anos 60” tornaram-se, para nós da geração década de 1980/90, um momento em que as lutas por uma sociedade mais justa, as propostas revolucionárias de transformação social e a revolução qualitativa pregada por Herbert Marcuse estavam no horizonte de diversos segmentos sociais. Além disso, tais transformações eram vislumbradas como possibilidades reais em uma sociedade onde a juventude ganhava novos contornos e tornava-se um elemento revolucionário inédito até aquele momento. Na atualidade, percebemos que os vestígios dessa época ainda ecoam em nossa sociedade. Para o historiador Eric Hobsbawn,

o passado é, portanto, uma dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade humana. O problema para os historiadores é analisar a natureza desse “sentido do passado” na sociedade e localizar suas mudanças e transformações.²

O sentido do passado torna-se um elemento essencial para as questões propostas no presente. O que é lembrado e o que deve ser esquecido permeia a história da sociedade em diversos níveis. A década de 1960 se enquadra nas proposições do historiador. Em determinadas ocasiões, por diversos fatores, o período é evocado por suas transformações sociais, liberdade comportamental, críticas ao sistema capitalista, e, em outros instantes, torna-se um período que deve ser esquecido, pois tal momento deixa à mostra feridas ainda

¹ VENTURA, Z. **1968**: O ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

² HOBBSAWN, E. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 22.

não cicatrizadas da sociedade brasileira. Nesse caso, o historiador coloca essas questões em debate, muitas vezes suscitado por temas próximos de sua realidade ou do presente momento³.

Nesse universo, marcado por inúmeras contradições, a trajetória de alguns artistas sempre nos chamou a atenção. Dentre estes, destaca-se a figura de Francisco Buarque de Hollanda, ou melhor, Chico Buarque. A construção estética aliada ao debate social e acadêmico de seus trabalhos não foram os motivos iniciais que nos conduziram por esse caminho. Pelo contrário, o primeiro contato com a obra do compositor aconteceu de uma maneira corriqueira e simples, ou seja, como ouvinte de suas canções. Poderia nunca ter passado disso.

Mesmo para um leigo, suas canções demonstram que ele é um compositor preocupado com a palavra, com as relações humanas e com as dinâmicas sociais, às vezes, interiorizadas ao extremo. Esse primeiro contato nunca vislumbrou o conhecimento da totalidade da obra do compositor, mesmo porque não era acompanhado de nenhuma pesquisa mais aprofundada, apenas por curiosidade de um “espectador comum”, ouvinte como qualquer outro que nem pode ser alçado ao estatuto de “fã incondicional”.

Num período em que a arte se torna um importante pólo aglutinador de resistência aos abusos do governo militar, Chico aparece como um artista que, na maioria das vezes, consegue burlar os mecanismos da censura e denunciar, por meio de metáforas, as mazelas da sociedade. É nesse momento que *Roda Viva* surge como uma possibilidade de pesquisa. O primeiro texto dramático do jovem compositor foi nos apresentado como uma alternativa de investigação, uma possibilidade de adentrar no período, tendo como objeto de análise um texto que problematizava, em última instância, a produção cultural em um momento de acirramento das contradições do sistema autoritário brasileiro⁴.

O texto dramático abria inúmeras possibilidades de análise. Produção artística, questões biográficas do autor e a existência de elementos épicos são apenas alguns exemplos que marcaram a análise da escritura dramática⁵. Num outro sentido, o espetáculo teatral *Roda Viva*, de 1968, propunha questionamentos específicos concernentes à cena propriamente dita. Mesmo sendo um texto escrito e encenado logo em seguida, o espetáculo materializava

³ BLOCH, M. **Apologia da História ou O ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

⁴ O texto *Roda Viva* foi sugerido pela Prof^a. Dr^a Rosângela Patriota como objeto de pesquisa no intuito de analisar a construção interna da obra e os diálogos com o momento histórico propiciados pelo mesmo.

⁵ No trabalho de final de curso de Graduação – Bacharelado – iniciei meus estudos sobre o período e sobre as manifestações artísticas, especificamente *Roda Viva*. CARVALHO, J. E. de. ***Roda Viva (1967) de Chico Buarque: diálogos e representações na construção de um ídolo popular***. 74f. Monografia (Bacharelado em História). Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

elementos que, às vezes, não estavam propostos com tanta intensidade no texto. Dessa maneira, a figura do diretor teatral torna-se singular. À frente do Teatro Oficina de São Paulo, *Roda Viva* foi o único espetáculo solo de José Celso Martinez Corrêa na década de 1960.

O espetáculo movimentava diversos setores da sociedade que dialogavam com o dramaturgo e com o diretor. Desse modo, somente pela encenação é que tornou possível vislumbrar na documentação trabalhada tais embates e posicionamentos dos críticos, dos artistas ou de qualquer segmento social que se manifestasse a respeito de *Roda Viva*. Assim, a cena – como o texto dramático – tornava-se um lugar de embates e questionamentos próprios, elevando tanto o dramaturgo quanto o diretor em agentes sociais que, por meio do espetáculo, questionavam, entre outras questões, o autoritarismo do sistema ditatorial brasileiro.

Nesse sentido, o espetáculo *Roda Viva* caracteriza-se pela sua capacidade de reflexão e de intervenção em uma sociedade marcada pelos abusos do governo. A cena não consiste num reflexo do real ou como reprodução do mesmo, mas uma referência, às vezes mais explícita ou apenas fazendo pequenas alusões a determinadas questões postuladas na realidade. Isso pode ser aplicado ao espetáculo e a qualquer elemento que compõe o teatro enquanto uma atividade artística específica, com regras próprias, diferente das demais. Segundo Jean-Jacques Roubine, aos olhos do historiador, a encenação firma-se como arte autônoma em pé de igualdade com as outras⁶.

Roubine não descaracteriza o texto dramático, entretanto, revela a necessidade da pesquisa que tenha como objetivo recuperar a história do espetáculo, incorporando o texto teatral como parte integrante do fenômeno. A cena também se configura como uma das possibilidades de apreender as nuances de um determinado momento histórico, pois, apesar da aparente efemeridade, o que não revela a impossibilidade de pesquisa, traduz os anseios de um determinado personagem que ordena os diversos elementos no palco na tentativa de dar sentido aos variados componentes do espetáculo. Portanto, uma das premissas desse trabalho consiste em reconhecer

o encenador pelo fato de que a sua obra é outra coisa - e é mais – do que a simples definição de uma disposição em cena, uma simples marcação das entradas e saídas ou determinações das inflexões e gestos dos intérpretes. A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e platéia), o texto, o espectador, o ator.⁷

⁶ ROUBINE, J. A *Linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 21.

⁷ Ibid., p. 24.

É dessa maneira que o espetáculo é analisado nesse trabalho. Nessa dinâmica, texto e espetáculo são elementos variados, propõem questões diferenciadas e próprias do momento de construção individual. Se o espetáculo é uma prática social evidente, o texto também não deixa de ser⁸. *Roda Viva* – tanto o texto quanto o espetáculo – tornou-se um lugar privilegiado para adentrar nesse universo contestatório e de busca por significativas mudanças sociais. Nesse momento, os motivos pessoais se misturam às necessidades da pesquisa histórica. O campo interdisciplinar se abre para novas perspectivas e para outros questionamentos que perpassaram as manifestações artísticas do período. Aos olhos do historiador, o teatro, a música, as artes plásticas ganham contornos diferentes e são colocados em diálogo com o seu momento histórico.

Ao lado dessas questões, o NEHAC – Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura – tem um papel fundamental no andamento dessa pesquisa⁹. Desse modo, as leituras que vislumbraram a cena teatral como objeto para o historiador, abriram novas perspectivas e diferentes formas de abordagem da complexidade teatral¹⁰, em uma trajetória na qual já se consolidou um grupo de pesquisadores que tem como proposta básica o diálogo interdisciplinar e a compreensão das relações entre arte e sociedade¹¹.

Assim, é importante ressaltar que o interesse pelo espetáculo *Roda Viva* nasceu dessa convergência de diversos fatores. Por um lado, a necessidade e a curiosidade de se trabalhar um momento tão próprio da história brasileira. Desse modo, as figuras do dramaturgo e do diretor se encontram por meio do espetáculo *Roda Viva*. Por outro lado, a necessidade da pesquisa histórica adquiriu relevância em um grupo de pesquisadores que priorizam o diálogo

⁸ BENTLEY, E. **O Dramaturgo como pensador**: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

⁹ O NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura) é coordenado pelo Prof. Dr. Alcides Freire Ramos e pela Prof^ª. Dr^ª. Rosangela Patriota e integra o Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. O núcleo mantém uma revista eletrônica – Fênix Revista de História e Estudos Culturais – no intuito de divulgar o resultados das pesquisas de seus colaboradores, bem como, de diversos autores no cenário nacional.

¹⁰ Entre tais trabalhos destacam-se:

FERNANDES, S. **Memória e invenção**: Gerald Thomas em cena. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1996.

NORONHA, L. **A Construção do Espetáculo**: notas sobre encenação de Moacyr Góes para Bispo Jesus do Rosário: A Via Sacra dos Contrários de Clara Góes. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

RAMOS, L. F. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias**: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

¹¹ Em aproximadamente doze anos de existência, diversos trabalhos, em nível de mestrado, foram defendidos na Universidade Federal de Uberlândia, no Instituto de História, orientados pela Prof^ª. Dr^ª. Rosangela Patriota e pelo Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, a saber:

entre arte e sociedade. Sem dúvida, nesse campo, a História Cultural ganha amplitude e revela sua importância para esta pesquisa¹².

As palavras de Pierre Vidal-Naquet servem como inspiração para se pensar as relações entre Arte e Sociedade.

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 Roncesvales. 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 *Iliada* ou contemplar uma coleção de vasos gregos nos quais se representaram diversos episódios da guerra legendaria.¹³

O historiador percebe nas obras os fragmentos, os indícios de uma época marcada pelas poesias e afirma que ultrapassar essas possibilidades é incorrer em um erro conceitual, pois, para entender as relações homéricas é preciso retornar sempre 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.

Inspirado nas reflexões de Vidal-Naquet, a obra de arte – no nosso caso, o espetáculo *Roda Viva* – vem para o centro do debate e torna-se um elemento aglutinador de diversos

BARBOSA, K. E. **Teatro Oficina e a encenação de O Rei da Vela (1967):** uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

OLIVEIRA, S. C. **A ditadura militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros: Em cena:** “Arena conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969). 2003. 224f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

REIS, D. S. **Representações de Brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo:** (Des) construção da Obra Coreográfica 21. 159f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS/UFU, Uberlândia, 2005.

RIBEIRO, N. C. **A encenação de Galileu Galilei no ano de 1968:** diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a cultura brasileira. 2004. 157f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

SANTOS, C. R. dos. **Ópera do Malandro de Chico Buarque:** história, política e dramaturgia. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, Programa de Pós-Graduação em História, 2002.

VIERA, T. L. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE):** nacionalismo e militância política em Brasil – Versão Brasileira (1962). 2005. 154f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS/UFU, Uberlândia, 2005.

¹² É importante salientar dois trabalhos que marcaram significativamente a pesquisa histórica sobre o período ditatorial brasileiro. Tornam-se importantes pelo caminho trilhado da pesquisa e pela porta de entrada dos pesquisadores, ou seja, a produção cultural ganha relevo, mas vista pela construção interna das obras, estabelecendo assim o diálogo com o momento histórico.

PATRIOTA, R. **Vianinha:** um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

RAMOS, A. **Canibalismo dos Fracos.** São Paulo: EDUSC, 2002.

¹³ VIDAL-NAQUET, P. **O Mundo de Homero.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 25.

posicionamentos, além de ser uma prática social¹⁴. Diante de tais questões, entendendo *Roda Viva* como uma prática social, portanto, contraditória e complexa, torna-se possível compreender a cultura como um campo de lutas e embates dos agentes sociais. Portanto, um lugar privilegiado de entrada para a compreensão das relações sociais. O diálogo com Roger Chartier¹⁵ foi fundamental para o andamento do trabalho, para o entendimento do espetáculo e suas relações com o momento histórico pesquisado.

Na concepção de Chartier, as manifestações culturais estão no centro das discussões. Ao enfatizar o lugar da arte na sociedade, o autor extrapola a concepção de simples objetos artísticos e a explicação do conceito de arte pela arte, pois os analisa como práticas culturais. Tais práticas não se organizam de acordo com divisões sociais prévias, uma vez que, ao se articularem com o mundo social e explicitadas desse modo, a opção pelo recorte social na abordagem historiográfica torna-se um caminho marcado por dificuldades teóricas que se revelam sem solução na prática.

Assim, o autor nos interpela para uma questão fundamental que questiona 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 acepção 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).¹⁶

Chartier coloca a cultura num outro patamar. Portanto, a cultura tornando-se o centro do debate historiográfico, obriga a uma reformulação de diversas bases teóricas e de formas

¹⁴ É importante salientar o trabalho de Raymond Williams. Suas reflexões também partilham da ideia de obra de arte como uma prática social. Tal referência torna-se fundamental para a preocupação em colocar a cultura como porta de entrada para o social, proposta também defendida por Roger Chartier. WILLIAMS, R. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

¹⁵ CHARTIER, R. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casada Palavra, 2002.

¹⁶ CHARTIER, R. *À Beira da Falésia: A História entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, p. 68.

de abordagens sociais, abrindo caminho para uma concepção que extrapola uma divisão hierarquizada das práticas e das temporalidades.

Cultura é um campo marcado por um conjunto de significações que se anuncia 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, mostra-se um lócus privilegiado de investigação. No lastro dessas discussões alguns trabalhos ganham relevância justamente pelo caminho perseguido pelo autor, pelas fontes pesquisadas e pelo resultado da análise¹⁷.

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. Na tentativa de responder a essas questões, mesmo sabendo que algumas ficarão latentes, o trabalho se divide em três capítulos.

Num primeiro momento – **Chico Buarque e José Celso: encontros por meio de *Roda Viva* (1968)** – são analisados e colocados em debate o dramaturgo e o diretor que, por meio do espetáculo, realizaram sua crítica à sociedade. As propostas estéticas, as influências de cada um são percebidas como partes de um processo que se consolidará na construção dramática e na realização cênica de *Roda Viva*. Num segundo momento, o texto teatral torna-se o elemento principal, pois as intenções do dramaturgo se revelam exatamente no momento da escrita. Dramaturgo e encenador tornam-se a preocupação básica desse momento, haja vista que suas influências não formam uma aprendizagem acumulativa, pelo contrário, estão em constante diálogo com o seu tempo.

O segundo capítulo tem como premissa básica entender as questões suscitadas pela cena teatral. Para tal empreitada, as críticas, as fotografias, os depoimentos dos artistas, do cenógrafo e do diretor foram fundamentais para a compreensão de uma nova cena que se materializa aos olhos do pesquisador. ***Roda Viva* (1968): agressão e ruptura teatral** não tem a pretensão de trazer à tona a totalidade do espetáculo, mas entender, por meio, dos vestígios e dos fragmentos quais os possíveis diálogos do espetáculo com a realidade histórica que o originou. Nesse caso, percebe-se que *Roda Viva* foi construído tendo como base o diálogo entre diretor, cenógrafo e dramaturgo. Este último, muito mais pelo fornecimento do material dramático, do que por qualquer outro motivo.

¹⁷ THOMPSON, E. P. **Os Românticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

O terceiro capítulo analisa o universo da recepção do espetáculo. ***Roda Viva* (1968): diálogos e questionamentos por meio da recepção do espetáculo teatral** materializa esse universo nas críticas, comentários e embates em torno do espetáculo. Desse modo, o espetáculo emerge como deflagrador de embates e lutas que se processa fora do teatro. Diversos segmentos da sociedade se pronunciaram a respeito de *Roda Viva*, construíram interpretações, questionaram a validade das propostas do diretor e sedimentaram outras baseadas muito mais numa figura estereotipada do dramaturgo do que numa leitura aprofundada da obra. Diretor e dramaturgo foram colocados em instâncias diferentes, pois o espetáculo, por diversas vezes aparecia como uma deturpação das propostas do dramaturgo. Por fim, apresentam-se as conclusões e a bibliografia.

Capítulo I

Chico Buarque e José Celso: encontros por meio de *Roda Viva* (1968)

Não acredito hoje em dia em separação de gêneros de arte – teatro aqui, cinema lá etc. Hoje, tudo se mistura numa única linguagem impura e mista de comunicação, em que vale tudo. A arte toda forma um emaranhado que se apresenta como um repertório de formas e signos a serem utilizados para comunicar o artista de hoje, principalmente no Brasil; se tem o que comunicar, pode entrar por todas as linguagens e gêneros que quiser. No teatro então, isto é particularmente óbvio. (José Celso Martinez Corrêa)

Essa moça tá diferente
Já não me conhece mais
Está pra lá de pra frente
Está me passando pra trás

Essa moça tá decidida
A se supermodernizar
Ela só samba escondida
Que é pra ninguém reparar

Eu cultivo rosas e rimas
Achando que é muito bom
Ela me olha de cima
E vai desinventar o som

Faço-lhe um concerto de flauta
E não lhe desperto emoção
Ela quer ver o astronauta
Descer na Televisão...

(Chico Buarque)

Chico Buarque e José Celso: propostas para a montagem de *Roda Viva*

O ano de 1968 marca o encontro de Chico Buarque e José Celso Martinez Corrêa. O primeiro, muito jovem ainda, já se consagrara como um dos grandes compositores do período. O segundo, à frente do Teatro Oficina de São Paulo, tinha em seu currículo espetáculos que colocavam o Brasil na cena teatral mundial e como característica fundamental a busca de novas linguagens e experimentalismo estético. Essa confluência de propostas se dá por meio do espetáculo *Roda Viva*, uma vez que esses dois artistas construíram essa obra de arte de polêmica e que suscitava questões que permearam todo contexto da década de 1960.

José Celso, perguntado sobre a incursão do compositor na dramaturgia, responde que a arte é um movimento muito mais amplo. Não se separa gêneros da arte e que o uso de uma única linguagem para se comunicar com o público, às vezes, se torna inviável. O artista tem necessidade de utilizar todas as formas de arte para se comunicar com diferentes públicos. *Roda Viva* é um dos exemplos dessa proposta. Nesse sentido, o diretor toca em uma questão fundamental: a solidificação de uma imagem do ídolo.

O teatro como representação de uma ação vital, parte do princípio que tudo é representável, assim, eu poderia muito bem em vez de montar *Roda Viva*, estar montando *A Banda*. *A Banda* é uma canção que pode ser um filme, uma peça, um quadro, dependendo de uma re-leitura para embarcar em qualquer um desses gêneros. Neste sentido, Chico não se inicia no teatro, mas sim usa de uma linguagem mais próxima do teatro para comunicar-se.¹

O diretor chama a atenção para a amplitude do fenômeno teatral e do papel desempenhado por ele na adaptação para o palco de qualquer texto. A releitura, nesse sentido, é fundamental. O diretor continua e aborda uma questão fundamental, o lugar do dramaturgo diante do seu público.

E é óbvio que, pelo nível de relação que ele conseguiu estabelecer com o público, pelo nível de sua arte, de sua linguagem, sua peça testemunha a mesma força comunicativa de suas músicas. Neste sentido não é um passo gigante para um caminho de realização de autor teatral, nem creio que Chico pretenda isso, mas um passo na conquista da expressão de toda sua experiência de comunicação estética com seu público.²

Para o diretor, a peça é mais um passo na conquista de diferentes formas do artista comunicar com seu público. Dessa maneira, sabe a importância de se trabalhar com um texto de Chico Buarque, justamente no momento em que estava sendo solidificada a imagem de “bom moço” em torno do compositor, uma vez que problematiza essa questão oferecendo ao público uma outra face do compositor. Sobre o sucesso de um material produzido pelo compositor, Zé Celso explica que o espetáculo vai ultrapassar as expectativas.

O público vai conhecer os outros rostos de Chico. O que, aliás, é normal, pois é muito cedo para Chico ser uma imagem coagulada e definitiva. Mas é evidente que o caso da peça se trata de um material de Chico Buarque, o sucesso crescerá. Não somente pelo aspecto mais evidente da popularidade de Chico, como também pelo fato de dizer respeito mais evidente da popularidade de Chico, com também pelo fato de dizer respeito a uma matéria que interessa a todo público brasileiro. Aliás eu aceitei dirigir a peça por isso. Talvez sinceramente não tivesse o mesmo empenho se fosse outro autor. Mas como diretor, que oportunidade rara para optar e me manifestar sobre esse material que é o fenômeno Chico e seu público! Meu estímulo

¹ MARTINEZ CORREA, J. C. *Roda Viva: perguntas e respostas*. Entrevista publicada no programa da peça no Rio de Janeiro e São Paulo no ano de 1968.

² Ibid.

para o espetáculo foi poder como diretor de teatro da minha geração lidar com um material mais consumido da minha geração. Mesmo se eu detestasse a peça e o Chico, eu seria uma besta de perder a oportunidade de trabalhar com esta matéria nas mãos.³

O diretor revela as possibilidades e os questionamentos que o texto de Chico Buarque oferece. A imagem consolidada do dramaturgo é o principal motivo elencado pelo diretor. A popularidade do compositor eleva o material dramático e coloca outras questões em cena, pois o espetáculo irá questionar a construção de um ídolo na sociedade capitalista. Se Chico Buarque era um dos produtos mais vendidos do momento, por que não questionar essa relação entre imagem – processo em construção – e postura do ídolo diante desse contexto?

Agora é claro que o Chico vai trazer sua multidão para o teatro, mas esta multidão vai se dobrar em contato com o espetáculo, ou se dividir ao meio, o que é possível também. Quanto ao fato de acreditar mais na peça que na montagem, isto não existe. Para mim, é tudo uma coisa só, como expressão única nunca consigo separar uma coisa da outra. No momento em que, como diretor, eu releio o texto do autor, este passa meu texto, e o que encontro no texto, ou a propósito do texto, passa a ser do autor, é uma objeção em si o espetáculo – nem do Chico, nem meu, nem do Castilho, que é um ótimo diretor musical, (compositores associados, como diz o Chico), nem do cenógrafo Flávio Império que vai falar pacas com sua cenografia. O espetáculo é de todos nós.⁴

O espetáculo ganha contornos mais amplos na fala do diretor. Dessa maneira, ultrapassa a construção individual e passa a ser uma obra de arte composta por várias mãos. Assim, texto dramático e cena teatral são colocados num mesmo patamar, haja vista que o diretor assume a liberdade de criação em cima da dramaturgia. Para o diretor, o texto, bem como o espetáculo, introduz uma nova visão do cantor, ou seja, um ídolo devorado por uma indústria que insiste em criar uma imagem solidificada do cantor. O espetáculo “introduz uma nova visão na biografia do Chico. Eu até sugeri que o cartaz da peça fosse o Chico num açougue. Ou os olhos verdes do Chico boiando como dois ovos numa posta de fígado cru. Foi assim que eu vi Chico da “Roda Viva”⁵.

O dramaturgo não poderia deixar de se expressar diante do espetáculo e da sua primeira incursão na escritura dramaturgia. A fala do autor se completa com a do encenador, pois a conquista de uma comunicação mais expressiva com o seu público orienta o discurso do dramaturgo.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

O ideal, é claro, seria que o público de TV freqüentasse teatro. Mas diante da opção, desta vez fiquei com o pequeno palco. Você sabe, à medida que se conquista um público maior, menor é a possibilidade que se tem de transmitir algo sinceramente seu. No momento prefiro dizer mais coisa a menos gente.⁶

No teatro, em contato com um público menor, o dramaturgo vislumbra novas possibilidades de contato e de relação com a platéia. Assim, Chico problematiza a própria condição de ídolo e o contato com o grande público. Sob esse aspecto, o dramaturgo localiza um desgaste da música como elemento de crítica social na televisão.

Vários valores indiscutíveis, pesquisam realmente a linguagem da povo para lhes devolver em forma de canção. E que se tristeza é assistir, meses depois, seu trabalho desbotado num programa de televisão, bailarina cansadas balançando as pernas, pra lá e pra cá, em ritmo de protesto. Um mês depois de composto, meu samba já não é meu. É mercadoria exposta ao consumo, desgaste, ridículo e rejeite.⁷

O dramaturgo localiza um desgaste em sua comunicação com o público. A reapropriação feita pela televisão de suas canções torna a mensagem sem significado. Como cantor, Chico se coloca no mercado fonográfico e suas canções são mercadorias que expostas ao consumo do grande público pela televisão perdem o seu poder de comunicação. Assim, se justifica a opção por uma nova forma de contato com o público.

Estou certo de que meu nome como compositor atrairá um público que não há de encontrar o que espera. Mas acho que vale a pena romper às vezes com a própria imagem, principalmente quando essa imagem é criada pelo gosto fácil da televisão. Eu não quis fazer “show”, nem mostrar um samba novo.⁸

O rompimento com a imagem é uma recorrência na fala do dramaturgo. Neste sentido, a busca por uma nova forma de contato com o público e o questionamento dessa imagem de Chico perante sua platéia são os motivos principais que o levaram à construção de *Roda Viva*. Chico Buarque também faz referência ao trabalho do diretor e do cenógrafo.

Foi uma primeira experiência que poderá se repetir. O texto foi escrito com entusiasmo, ainda há muito a aprender. O trabalho como José Celso e Flávio Império já me valeu muitas lições. Dotados de notável espírito criador, deram vida que faltava ao texto. E assisti com espanto a cada fase crescente da comédia pequenina, que resultou num espetáculo em que acredito plenamente.⁹

⁶ HOLLANDA, C. B. de. Chico Buarque. Entrevista publicada no programa da peça no Rio de Janeiro e São Paulo no ano de 1968.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

Dramaturgo estreante, Chico dava seus primeiros passos na busca por uma nova comunicação com o público. *Roda Viva* foi feita primeiramente com a intenção de romper com a imagem de “bom moço” construída do cantor e divulgada pela televisão. Daí a necessidade do dramaturgo escolher justamente um outro caminho e uma outra linguagem para questionar essa relação. No teatro, segundo o próprio dramaturgo, a imagem criada e propalada pela televisão se espedaçaria e, em seu lugar, surgiriam outras faces do compositor, cantor e agora, também, dramaturgo.

Como se constituiu essa imagem, que tanto o diretor e o dramaturgo tentam desconstruir? Por que a busca de novas linguagens para realização de tal tarefa? No teatro, também não se consolidaria uma outra imagem do ídolo ou seriam apenas estilhaços de uma construção muito mais forte feita pela televisão?

Chico Buarque e a escritura de *Roda Viva*

Francisco Buarque de Hollanda nasceu no Rio de Janeiro, em 1944. Oriundo de uma família de classe média, filho do também famoso historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Hollanda e de Maria Amélia, é o quarto dos sete filhos do casal. Nos anos de 1960 tornou-se um dos artistas mais conhecidos no cenário musical brasileiro. Ainda em atividade, Chico Buarque é dono de uma vasta obra musical, de incursões marcantes na dramaturgia¹⁰ e alguns trabalhos na prosa ficcional¹¹. Toda a sua obra, até os dias atuais, continua mobilizando inúmeras pesquisas acadêmicas, além de proporcionar calorosas discussões sejam estas expostas em artigos especializados ou em debates informais. No campo específico das biografias, o compositor conta com três trabalhos publicados¹².

¹⁰ Os textos dramáticos de Chico Buarque são: *Roda Viva*, de 1967; *Calabar- O Elogio da Traição*, com Ruy Guerra, de 1973; *Gota D'Água*, em parceria com Paulo Pontes, de 1975 e *Ópera do Malandro*, de 1978. Respectivamente:

HOLLANDA, C. B. de. **Roda Viva**. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.

HOLLANDA, C. B. e GUERRA, R. **Calabar – o Elogio da Traição**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

HOLLANDA, C. B. e PONTES, P. **Gota d'água: uma tragédia brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

HOLLANDA, C. B. **Ópera do Malandro**. São Paulo: Círculo do livro, 1978.

¹¹ Na prosa ficcional, Chico Buarque possui os seguintes trabalhos: *Fazenda Modelo – Novela Pecuária*, de 1974; *Estorvo*, de 1991; *Benjamin*, de 1995 e *Budapeste*, de 2003.

HOLLANDA, C. B. **Fazenda Modelo**: novela pecuária. São Paulo: Civilização Brasileira, 1974.

_____. **Estorvo**. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

_____. **Benjamin**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

_____. **Budapeste**: romance. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

O momento de escritura de *Roda Viva* marca os primeiros anos de carreira do compositor. Marcos Napolitano aborda justamente esse momento, tendo como referência essa imagem que acompanhava Chico nos primeiros anos de carreira, que “despontava como um grande vendedor de canções no Brasil”¹³. A análise de Napolitano não remete estritamente às canções de Chico, mas faz referência a essa imagem que consolidava da seguinte maneira:

A obra inicial de Chico proporcionou o encontro de duas temporalidades instituintes da história da MPB: os anos 30 e os anos 60. Esse reencontro de temporalidades explicava em parte o caráter nostálgico e melancólico de seus primeiros sucessos, que tiveram uma enorme receptividade popular. Sua canções eram marcadas por duas temáticas básicas: o retorno das narrativas das vivências cotidianas e espaços sociais “populares”, tradição iniciada nos anos 30, e a problematização do lugar social da canção no Brasil, enfatizando a fugacidade do ato de cantar e os limites da música como amálgama de uma consciência social mais efetiva.¹⁴

No entanto, para explicar o “fenômeno de vendagem”, Napolitano arrisca alguma referência mais específica à criação artística e poética do compositor. Mesmo que não dedique uma análise mais aprofundada das letras compostas no início de sua carreira, o autor sente a necessidade de enfatizar que o fenômeno de vendas que Chico proporcionou remete invariavelmente às características internas de sua obra. Primeiro, por confluir o encontro de duas temporalidades diversas, os anos de 1930 e 1960. Em segundo lugar, pelas temáticas de suas canções: a vivência cotidiana e a problematização do lugar social da canção¹⁵

Napolitano localiza a articulação entre televisão e indústria fonográfica como uma aliança que impulsionava as expectativas de sucesso do segmento musical. Tal aliança se dava por meio dos Festivais de Música Popular que polarizavam discussões, revelavam talentos e

¹² Até o momento, os trabalhos biográficos sobre o autor são:

FERNANDES, R. de. **Chico Buarque do Brasil**: textos sobre canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

SILVA, F. de B. e. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004.

WERNECK, H. **Chico Buarque**: Letra e Música. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZAPPA, R. **Chico Buarque**: para todos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

¹³ NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p. 162.

¹⁴ Ibid., p. 164.

¹⁵ “A gravação de *A Banda* por Chico Buarque aparecia como o 24º compacto mais vendido do ano (1966), o que não é pouco, se se levar em conta que essa estatística diz respeito apenas a dois meses daquele ano (novembro e dezembro). Seu primeiro LP aparecia como o 14º mais vendido. Em 1967, o segundo LP de Chico Buarque saltou para o 7º lugar do ano. Em 1968, seu terceiro LP terminou o ano em 4º lugar nas vendas gerais (incluindo artistas internacionais). Tanto no mercado de compacto (indicativo de um consumo de classe média baixa) e de LPs (produtos consumidos no geral, pela classe média alta), Chico Buarque destacava-se. A articulação televisão e indústria fonográfica impulsionava ambos os setores musicais, potencializando as expectativas de sucesso”. Ibid., p. 164.

tornaram-se verdadeiros campos de embates entre as diversas correntes da MPB. Chico estava nesse contexto realizando seus primeiros trabalhos como compositor.

Em 1967, ano de escritura de *Roda Viva*, Chico Buarque profere um discurso na Câmara Municipal de São Paulo, quando lhe conferem o título de Cidadão Paulistano. O discurso demonstra preocupações sociais e um indivíduo que carrega o “mundo urbano” para as suas letras e para o seu universo poético.

Quando entrei na Faculdade de Arquitetura, São Paulo novamente se transfigurou aos meus olhos. As universidades, a Rua Maria Antônia, os sonhos políticos, as frustrações, a profissão, o tijolo, o pedreiro, o engenheiro. São Paulo vista de dentro. As longas noites paulistas e o violão entrando em cena. E foi aí que eu encontrei a fonte do meu samba urbano, cheirando a chaminé e a asfalto. É, portanto, sem receio que confesso o que Pedro Pedreiro espera o trem num subúrbio paulista, Juca é cidadão relapso do Brás, Carolina é a senhorita da janela da Bela Vista e a banda passou, por incrível que pareça, no Viaduto do Chá, em clara direção ao coração de São Paulo.¹⁶

Pode-se notar que, o compositor revela o lugar de sua produção musical, bem como as fontes que inspiram sua poesia. A sua produção – Chico, até 1967, não havia trabalhado com outras linguagens que não fosse a musical – revela questões sociais múltiplas bem como carrega as contradições do momento. No entanto, não eram obstáculos para que o compositor recebesse o título honorário de cidadão paulistano. Usando o meio urbano, o asfalto, o viaduto, as desigualdades sociais, as expectativas de mudanças, o compositor transformava-se em um capitaneador desse mundo movimentado da cidade e transformava em versos significativos para uma parcela da população que tinha contato com sua produção.¹⁷

O primeiro trabalho profissional de Chico Buarque foi musicar o poema de João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina*, encenado pelo TUCA – Teatro da Universidade Católica de São Paulo, em 1965¹⁸. O primeiro disco foi um compacto lançado em maio de 1965, gravado nos estúdios da RGE e continha duas canções: *Pedro Pedreiro* e *Sonho de um Carnaval*. Iniciava-se uma carreira que viria a fomentar inúmeras discussões, principalmente

¹⁶ Discurso proferido por Chico Buarque, na Câmara Municipal de São Paulo, quando lhe foi conferido o título de Cidadão Paulistano em 1967. Jornal da Tarde, 29/12/1967. In: MENESES, A. B. *O Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 20.

¹⁷ No ano de 1963, Chico Buarque entra na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, curso que abandonaria no terceiro ano para seguir a carreira de cantor e compositor.

¹⁸ Segundo Fernando de Barros “cantado de maneira arrastada e grave, como uma procissão, o drama social narrado no palco seria acentuado por uma espécie de expansão lírica. Com a música de Chico, *Morte e Vida Severina* assumiu de vez sua vocação de épico nordestino. O espetáculo estrearia em setembro daquele ano para fazer carreira de enorme sucesso. Em abril de 1966, seria consagrado ao receber os principais prêmios no Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França”. In: SILVA, F. de B. Op., cit. p.34.

naqueles anos em que a repressão marcava profundamente as manifestações culturais e os debates em torno do estatuto da Música Popular Brasileira.

No amplo debate em torno da MPB, intimamente ligado ao surgimento da figura de Chico Buarque no meio musical, as redefinições por que passou o mercado brasileiro na década de 1960 constitui uma proposta instigante. Assim sendo,

por volta de 1965, houve uma redefinição do que se entendia como Música Popular Brasileira, aglutinando uma série de tendências e estilos musicais que tinham em comum a vontade de atualizar a expressão musical do país, fundindo elementos tradicionais a técnicas e estilos inspirados na bossa nova, surgida em 1959.¹⁹

Essa redefinição é entendida como um processo que perpassou várias instâncias da produção artística questionando um modelo estabelecido de entendimento da realidade nacional, chamado de nacional-popular²⁰. As primeiras produções de Chico Buarque se localizam nesse intermédio e na reelaboração dessas propostas que dialogam diretamente com a Bossa Nova.²¹

Após o golpe militar, vários eventos musicais²² promoveram uma tentativa de aumentar o público da música brasileira. A cidade de São Paulo foi o pólo aglutinador de tais mudanças e o enfoque era principalmente para o público jovem, importância maior para os segmentos estudantis. Novamente, Napolitano considera o show *O fino da bossa*²³, realizado no dia 25 de maio de 1964, patrocinado pelo C.A. XI de Agosto da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, em benefício da AACD, produzido por Horácio Berlinck e Walter Silva, como um evento que abriu caminho para vários outros, transformando São Paulo no centro do consumo musical. Vale destacar o show *Mens sana in corpore samba*, patrocinado

¹⁹ NAPOLITANO, M. Op., cit. p. 12.

²⁰ Sobre o nacional-popular verificar:

CHAUÍ, M. **O nacional e o popular na cultura brasileira – seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

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

MACIEL, D. A. V. **Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

²¹ Para Marcos Napolitano, o movimento bossanovista é uma das formas possíveis de interpelação artístico-cultural do processo desenvolvimentista de JK. A forma com que os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejava “atualizar” o Brasil como nação perante a cultura ocidental. NAPOLITANO, M. Op. cit., p. 21. Para outros, deslocou o pólo dinâmico de criação do debate musical em vários níveis: cultural, ideológico, sociológico. PARANHOS, A. Novas Bossas e velhos argumentos. **Revista História & Perspectiva**, Universidade Federal de Uberlândia, número 3, jul.-dez., 1990, p.5-112.

²² Três LPs, lançados na época, permaneceram como os únicos registros sonoros mais acessíveis daqueles shows. *O fino da bossa*. RGE, CD 347.6012, 1994 (1964); *Os grandes sucessos da Paramount*. RGE, CD 347.6009, 1994 (1964/65); *Paramount: templo da bossa*. RGE, CD 9002-2, 1995 (1965).

²³ O teatro Paramount transformou-se, em 1967, no Teatro Record-Centro, abrigando os festivais de MPB.

pelo C.A. da Faculdade de Educação Física da USP, realizado no Teatro Paramount. Nesse show, Chico Buarque se apresenta pela primeira vez cantando *Pedro Pedreiro*. Desse modo,

este circuito aprofundou a busca da síntese entre bossa nova nacionalista e a tradição do samba, paradigma de criação desenvolvido antes do golpe. O entusiasmo da platéia diante das apresentações demonstrou o enorme potencial de público para a música brasileira, logo percebido pelos produtores e empresários ligados à TV [...] Se o Opinião demarcou um espaço de resistência ao golpe militar no Rio de Janeiro, em São Paulo a platéia estudantil transformou os eventos do Paramount em exemplos de afirmação de uma cultura de oposição, jovem, nacionalista.²⁴

Diante de tais considerações, inicia-se um processo de fechamento de diversos canais de atuação desses artistas. Mesmo que a produção ainda continue intensa, várias medidas adotadas pelo governo com o objetivo de minimizar a produção cultural ou controlá-la tornaram-se corriqueiras. A censura atuava como um filtro das diversas produções culturais. Contudo, essa produção, por diversos fatores, extrapolava o controle estatal, criando mecanismos abertos de diálogo com o público. Dessa maneira, o papel ocupado pelos artistas naquele momento histórico e a relação estabelecida com o mercado cultural em crescimento tornou-se de muita importância. Para alguns,

até 1967, a idéia que o artista engajado possuía do mercado era bem diferente da que aflorou a partir daquela data. Nos dois primeiros anos após o golpe, a ida ao mercado (como se dizia na época) não era incompatível com a vontade de atuar politicamente na condição de músico engajado nacionalista.²⁵

Tal afirmação não pode ser partilhada por Chico Buarque. Seus três primeiros discos²⁶ são gravados exatamente nesse momento. Nas palavras do autor,

eu também cai na *Roda Viva*. Se pudesse começar tudo de novo, preferia me arriscar pelo caminho de *Silver* do que continuar lastimando e bebendo como o sambista Mané, outra personagem da peça.²⁷

Roda Viva é um dos primeiros trabalhos que aborda o surgimento do ídolo e da indústria televisiva. Relativizadas as declarações do autor, os seus primeiros trabalhos não enfocaram o tema da Indústria Cultural²⁸ como proposta de debate ou interrogação. Dessa

²⁴ NAPOLITANO, M. Op. cit., p.62.

²⁵ Idem, p.64.

²⁶ Além do compacto, os três primeiros discos são respectivamente: Chico Buarque de Hollanda, RGE (303 003), 1966; Chico Buarque de Hollanda – Vol. 2, RGE (303 0004), 1967; Chico Buarque de Hollanda – Vol. 3, RGE (303 005), 1968.

²⁷ *Roda Viva: a estória de um ídolo da tevê. A Gazeta*, São Paulo, 22 jul. 1968.

maneira, sua produção musical possui outros questionamentos que não perpassam especificamente por tal debate.

Por outro lado, essa produção teve um elemento importante de divulgação, os Festivais de Música, considerados como pólos aglutinadores das propostas musicais, bem como um lugar privilegiado para a revelação de diversos artistas que fizeram nome na década de 1960. Nesse sentido, “o triunfalismo em torno dos festivais e a nova revolução na estrutura do mercado musical, cujo exemplo mais dramático era o surgimento do superastro Chico Buarque de Holanda”.²⁹

Até 1968, a carreira de Chico Buarque foi meteórica. Ao lado de Geraldo Vandré, foi uma das grandes revelações do II Festival da TV Record em 1966³⁰. Sua composição vitoriosa, *A Banda*, tornou-se uma das preciosidades disputadas pela indústria fonográfica. Na tentativa de recorrer ao produto divulgado nos festivais, bem como a imagem criada desses artistas, a TV Record tentou produzir um programa para alavancar ainda mais o seu *casting*: um programa musical fixo para Nara Leão – intérprete da *A Banda* no Festival –, Chico e Vandré, porém, esses artistas não se “adequaram” à condição de animadores de público.

No caso específico de Chico, a timidez dava contornos específicos na figura do ídolo nos meios de comunicação³¹. Rapidamente, transformou-se em um ídolo popular que mesclava o caráter intimista da bossa nova, a temática social aguçada e os versos longos de Noel Rosa. Ainda vivendo como estudante de arquitetura, o festival representou o grande salto na carreira do compositor.

No mesmo dia em que venceu o festival, contratou seu primeiro empresário, Roberto Colossi, que em poucas horas tinha mais de trinta shows fechados pelo Brasil... Também em outubro saiu o seu primeiro LP. Em regime de urgência, a gravadora RGE pôs seu estúdio, no segundo andar de um prédio na rua Paula Souza, no centro de São Paulo, para funcionar aos sábados e domingos.³²

²⁸ Segundo Ortiz, “há um relativo silêncio sobre a existência de uma cultura de massa, assim como sobre o relacionamento entre a produção cultural e mercado. No plano acadêmico, é praticamente na década de 70 que surgem os primeiros escritos que tratam dos meios de comunicação de massa”. ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 14.

²⁹ NAPOLITANO, M. Op. cit., p. 179.

³⁰ *A Banda* de Chico Buarque e *Disparada* de Geraldo Vandré terminaram empatadas neste festival. Consultar: WERNECK, H. Op. cit. p. 70.

³¹ Chico Buarque era um dos especialistas em um programa de competição musical chamado *Esta Noite se Improvisa*. Tal programa ajudou a fixar sua imagem na televisão.

³² WERNECK, H. Op. cit., p. 71

Se por um lado, o festival serviu para lançar ao grande público a figura do compositor recém saído da adolescência, também ajudou a propagar a imagem de “bom moço de olhos verdes” oriundo da classe média. Sobre a produção de Chico Buarque naquele momento, Napolitano retoma uma análise estética e percorre conteúdo e forma afirmando que

permanecia fiel ao paradigma de baixo volume e anticontraste lançado pela bossa nova. No plano das poesias, consegue um grande equilíbrio entre a fluidez melódica e narrativa, a tensão e o repouso de uma se enquadrando no desenvolvimento da outra. Sua grande capacidade de fundir a perspectiva lírica e a crônica social retomava a tradição poética desenvolvida pelo samba dos anos 30, angariando uma faixa de público que havia passado ao largo do culto a João Gilberto... A retomada dessa tradição não significava que Chico quisesse se colocar como a negação da bossa nova. Ao contrário, a sua retomada do samba noiesco era mesclada a alguns procedimentos oriundos do movimentos de 1959, como a performance contida e a rejeição de ornamentos.³³

A concepção de público é uma recorrente em toda a citação. Se os festivais, principalmente o II Festival de Música da Record, em 1966, contribuíram para afirmação do compositor no cenário nacional, revalorizada pela imagem projetada nos aparelhos de televisão, as suas letras construíram um universo próprio, recuperando o tema urbano e conflitante, porém, nostálgico. O tema do político impregnou suas letras, incorporado de uma maneira peculiar, suscitando uma forma de compor que retrata as cotidianas tarefas de sobrevivência.

Os trabalhos seguintes do compositor revelam um universo poético marcado pela presença das temáticas sociais. Dessa maneira, o segundo disco de Chico, gravado nos estúdios da RGE, em 1966, tinha como composição mais importante *A Banda*³⁴. Todas as canções eram interpretadas por Chico Buarque. No terceiro disco³⁵, lançado em 1967, destacava-se *Com açúcar, com afeto*. No quarto disco³⁶ destacavam-se as canções do espetáculo: a homônima *Roda Viva* e *Sem Fantasia*.

³³ NAPOLITANO, M. Op. cit., p. 114.

³⁴ As composições desse disco eram: Lado 1: *A Banda; Tem mais samba; A Rita; Ela e sua janela; Madalena foi pro mar; Pedro pedreiro*. Lado 2: *Amanhã, ninguém sabe; Você não ouviu; Juca; Olê, olá; Meu refrão; Sonho de um carnaval*.

³⁵ No terceiro disco eram as seguintes: Lado 1: *Noite dos mascarados; Logo eu?; Com açúcar, com afeto; Fica; Lua cheia; Quem te viu, quem te vê*. Lado 2: *Realejo; Ano novo; A televisão; Será que Cristina volta?; Morena dos olhos d'água; Um chorinho*.

³⁶ O quarto disco trazia as composições: Lado 1: *Ela desatinou; Retrato em branco e preto; Januária; Desencontro; Carolina; Roda Viva*. Lado 2: *O velho; Até pensei; Sem fantasia; Até Segunda-feira; Funeral de um lavrador; Tema para Morte e Vida Severina*.

Adélia Bezerra de Meneses, ao analisar estritamente as letras de suas canções, afirma a existência de um lirismo nostálgico.

Assim, se as primeiríssimas canções de Chico trazem a marca de uma época em que as preocupações sociais dominavam – preocupações trabalhadas com generosidade ingênua e adolescente – logo esse tipo de temática cede lugar ao lirismo nostálgico que se vai tornar a característica dominante da sua produção da década de 60. Em termos de “obra publicada”, essa fase abrangerá os três primeiros discos, respectivamente de 1966, 1967 e 1968. Exponentes dessa vertente são: *A Banda*, *Realejo*, *Retrato em Branco e Preto*, *Lua Cheia*, *Carolina*.³⁷

Nessa perspectiva, Chico tornava-se uma figura crucial na década de 1960. Ao lado da presença marcante do compositor nos festivais que se seguiram nos anos posteriores, dois pontos marcaram profundamente a carreira desse artista construindo uma imagem do cantor. Se, por um lado, a rearticulação do mercado fonográfico foi um fator importante, por outro, a presença marcante do artista nos meios de comunicação não deve ser desconsiderada, bem como a estrutura de suas letras, suas temáticas, contribuíram para situar o artista até aquele momento.

Não só no aspecto comercial Chico foi um acontecimento. O seu reconhecimento cultural foi quase imediato, acompanhado de uma idolatria que só Roberto Carlos conhecia no panorama musical brasileiro, até então. Ainda jovem, Chico gravou um depoimento para a posteridade no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Suas visitas a cidades (grandes ou pequenas) era precedida por uma grande mobilização popular, como ocorreu em Curitiba e Lisboa, entre outras. A chicolatria, que se seguiu ao reconhecimento da crítica, foi um fenômeno instantâneo.³⁸

Essa explosão nacional constituiu um dos marcos iniciais na carreira do cantor, guardando essa imagem que ecoa, às vezes, até os dias atuais. Num outro sentido, a obra construída até aquele momento demonstrava um artista múltiplo que conseguia incorporar um público, que até aquele momento se fazia distante das discussões e das platéias dos festivais, o telespectador.

Esse período remonta-se às primeiras composições do artista e que, provavelmente contribuíram para a formação de um público específico. A dinâmica da produção musical, o papel dos festivais como aglutinadores dos diversos embates no seio da MPB, o surgimento, ainda que, sem grande expressão da televisão, são apenas alguns exemplos da complexidade daquele momento histórico.

³⁷ MENESES, A. B. **Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê/Boitempo, 2000, p. 21.

³⁸ NAPOLITANO, M. Op. cit., p. 168.

José Celso: propostas estéticas para *Roda Viva*

Nesse momento, de intensas manifestações artísticas, é que se coloca o diretor teatral José Celso Martinez Corrêa. À frente do Teatro Oficina de São Paulo, o diretor consagrou-se por diversos espetáculos que marcaram profundamente o debate teatral do momento. Aimar Labaki, ao fazer referência ao trabalho do diretor, chama a atenção para sua força criativa e para a problematização entre palco e platéia que é uma das marcas do diretor paulista.

Não há vídeo, depoimento nem texto que consiga reconstituir essa relação entre ator e espectador. E, quanto mais vivo for o teatro, quanto mais restrito ao que tiver de essencial, isto é, a essa relação, maior será o fosso entre a tentativa de resgate e a experiência real. O teatro de José Celso Martinez Corrêa é dessa família. Mesmo os mais emocionados depoimentos de atores e espectadores, as precisas descrições de historiadores e críticos ou os competentes registros em super-8, vídeo ou DVD resultam frustrantes para quem quer recuperar o prazer estético de assistir a um espetáculo desse que é um dos maiores encenadores do teatro brasileiro. (Num bom dia, é claro, em teatro, como em tudo, a queda é proporcional ao salto).³⁹

As afirmações de Labaki reiteram a importância do diretor na atualidade e de suas últimas realizações no campo teatral⁴⁰. Ao lado disso, reafirma a força do teatro do diretor, no entanto, desmerece o trabalho historiográfico. Reconstituir tais eventos não é tarefa fácil para o historiador, no entanto, sempre trabalhamos com indícios e fragmentos, característica fundamental do passado⁴¹.

Na década de 1960, José Celso catalisava diversas influências internacionais – Stanislavski, Brecht, Artaud e Grotowski – e traduzia em espetáculos que dialogavam criticamente com a realidade nacional⁴².

³⁹ LABAKI, A. **José Celso Martinez Corrêa**. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 09.

⁴⁰ José Celso continua em atividade até os dias atuais. No mesmo espaço em que fundou a sede do Teatro Oficina, na década de 1960, o diretor enfrenta inúmeras polêmicas sobre o espaço localizado ao fundo do teatro, hoje chamado de Teatro Oficina Uzyna Uzona. Uma luta incansável contra o Grupo Sílvia Santos pela preservação desse espaço foi deflagrada pelo diretor nas duas últimas décadas. Ao lado disso, o diretor vem realizando espetáculos importantes no cenário nacional como *As Boas* (1991), de Jean Genet; *Ham-let* (1993), de Shakespeare; *Os Sertões* (2002), baseado na obra de Euclides da Cunha.

⁴¹ BLOCH, M. **Apologia da História, ou, O ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001.

⁴² José Celso Martinez Corrêa tornou-se um dos mais ativos diretores teatrais da década de 1960. Em 1958, juntamente com Carlos Queiroz Telles, Amir Haddad, Moacyr do Val, Jairo Arco e Flexa e outros, fundou um grupo de teatro amador com o nome de Teatro Oficina, a partir daí, a trajetória do grupo e do diretor é praticamente a mesma, sendo que *Roda Viva* foi o único espetáculo sob a direção de Zé Celso fora do Teatro Oficina. Posteriormente vieram a integrar o elenco do Teatro Oficina, Fernando Peixoto, Ítala Nandi e Etty Fraser, figuras que marcaram profundamente a atuação do grupo durante toda a década de 1960. Em mais de dez anos de atuação, Zé Celso dirigiu espetáculos importantes como *A engrenagem*, de Jean Paul Sartre; *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams; *Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki; *O rei da Vela*, de Oswald de Andrade; *Galileu Galilei* e *Na Selva das Cidades*, de Bertolt Brecht. No entanto, o Teatro Oficina não começou

Nesse momento de profundas transformações, um espetáculo teatral destaca-se pela irreverência e pelas discussões suscitadas nos diversos campos da cultura e da estética. Movimenta a classe teatral e segmentos distintos da crítica especializada, dialoga diretamente com o público e, com isso, amplia os limites da recepção. Trata-se de *Roda Viva*, de Chico Buarque, dirigido por José Celso Martinez Corrêa. Foi aos palcos no ano de 1968 e marcou profundamente os diálogos e posicionamentos da cultura de esquerda daquele fatídico ano.

Diante dos anos conturbados da década de 1960, no campo teatral, o Teatro Oficina tornava-se um importante grupo teatral que tinha no rigor estético e na preocupação com a pesquisa cênica um dos seus pilares de fundamentação. No contato com Stanislavski, o grupo trabalhava as características do gesto realista e aprofundava os questionamentos do momento histórico.

Eu e o Renato começamos a estudar o método Stanislavski através da versão do Actors' Studio e de uma série de livros que havia na época. Livros de interpretação, de atuação. O Renato e a Albertina Costa eram cobaias: eu pegava um livro de ponta a ponta e ia aplicando tudo... Na época em que quisemos nos profissionalizar, soubemos que o Eugênio Kusnet tinha trabalhado próximo do Stanislavski e que ele também procurava um método de interpretação. Ele então foi convidado para fazer um dos papéis e, na realidade, para vir como uma pessoa que aprofundasse conosco o método a partir da prática que já tinha.⁴³

Desta maneira, Eugênio Kusnet aprofunda os questionamentos e as propostas de Stanislavski⁴⁴ para o grupo utilizando o “método” com uma abordagem específica, muito mais como uma prática do que como um conjunto de técnicas elaboradas fora de uma vivência teatral⁴⁵.

Pequenos Burgueses, de Máximo Gorki, é fruto de uma intensa pesquisa teatral e uma compreensão específica de Stanislavski por meio de Eugênio Kusnet. O espetáculo estréia em 1963 e marca profundamente a trajetória do grupo. Para José Celso, a grande contribuição

diferente de qualquer outro grupo amador daquele período. Suas primeiras peças, marcadas pelo existencialismo sartreano, se baseiam em dramas familiares e com fortes características psicológicas, tendo como pano de fundo o debate travado entre indivíduo e coletivo. Para saber mais sobre a trajetória do Teatro Oficina e de José Celso Martinez Corrêa consultar:

MARTINEZ CORRÊA, J. C. **Primeiro Ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958/1974). Seleção e organização de notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo. Ed. 34, 1998.

NANDI, I. **Teatro Oficina**: onde a arte não dormia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

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

SILVA, A. S. da S. **Oficina**: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

⁴³ MARTINEZ CORRÊA, J. C. Op. cit., p. 39.

⁴⁴ STANISLAVSKI, C. **A preparação do trabalho do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

⁴⁵ KUSNET, E. **Ator e Método**. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1975.

para o grupo foi um entendimento próprio de Stanislavski, visto muito mais como um conjunto de possibilidades para o desenvolvimento do trabalho do ator do que uma lista de técnicas apreendidas e aplicadas à realidade nacional. Além disso, os ensaios propiciaram um entendimento da realidade vivenciada no momento de escritura dramática, ou seja, na Rússia pré-revolucionária. Fernando Peixoto analisa o espetáculo levando adiante uma característica fundamental, a crítica e o aprofundamento das questões nacionais por meio da cena teatral.

A decadência e o esfacelamento da classe média russa, cujos valores não mais encontram ressonância e sentido, resultam num tédio constante, que tem efeito corrosivo no cotidiano, que destrói os personagens a cada instante. *Pequenos Burgueses* atingia seus objetivos: a realidade brasileira transporta para a cena através de palavras, imagens, atos, silêncios, olhares.⁴⁶

Peixoto leva em consideração outras características que marcaram a escolha de *Pequenos Burgueses*. Tal escolha era fruto de um encontro de duas perspectivas que se mesclavam: o amadurecimento do grupo, no qual a pesquisa estética tornou-se a mola mestra da criação e a preocupação com a realidade política, definindo as coordenadas mais gerais do espetáculo.⁴⁷

Nesse sentido, o espetáculo dava vasão a algumas questões importantes para o grupo. A apreensão própria de Stanislavski era no sentido de dar conta da complexidade e das características das personagens de Gorki, tipificadas pelo autor russo. Kusnet, com uma visão mais racional de Stanislavski, proporcionou um momento de profunda compreensão das personagens e seu papel social no contexto da escritura dramática. Assim, as características psicanalíticas das personagens deram lugar ao fundamento emocional, originário, diretamente da função social exercida pela personagem⁴⁸. Assim, o grupo criou um espetáculo que, ao mesmo tempo em que mergulhou numa intensa pesquisa teórica e estética sobre Stanislavski e a realidade pré-revolucionária russa, também dialogava com o momento histórico brasileiro.

O grupo sedimentava sua atividade em dois pressupostos básicos: a pesquisa cênica e o diálogo com a realidade brasileira. Segundo Renato Borghi, nesse universo marcado principalmente pela pesquisa cênica e pela devoração das influências internacionais, o grupo distanciava-se do realismo e se aproximava de um realismo crítico mais brechtiano⁴⁹.

⁴⁶ PEIXOTO, F. Op. cit., p.41.

⁴⁷ Ibid., p. 43.

⁴⁸ SILVA, A. S. da S. **Oficina**: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 126.

⁴⁹ YAZBEK, S. (Org). **Uma Cena Brasileira**. São Paulo: Hucitec, 2000, p. 163.

Nesse momento, o grupo encenava *Andorra*, de Max Frisch e *Os Inimigos*, de Máximo Gorki, espetáculos marcados por uma concepção cênica em que o realismo é substituído por alguns elementos épicos do teatro de Brecht⁵⁰.

Essa segunda incursão ao universo de Gorki forma com o espetáculo que o antecedeu, *Andorra*, de Max Frisch, um momento de transição em que Zé Celso caminhou da conquista da síntese brasileira e pessoal do realismo e da tradição stanislavskiana para uma nova síntese, a das possíveis leituras da tradição representada por Brecht.⁵¹

Percebe-se, na citação, um tom de progresso na trajetória do grupo. No entanto, a assimilação de Brecht pelo Teatro Oficina perpassava por várias instâncias e caminhos múltiplos que o da simples transição de um espetáculo a outro⁵². Desse modo, a viagem de José Celso e Renato Borghi à Europa para uma temporada em Berlim, no Berliner Ensemble, de Bertolt Brecht, foi fundamental para que o grupo tomasse conhecimento das propostas brechtianas para o teatro.⁵³

Mas José Celso traz da Europa um Brecht mais concreto, mais palpável. Veio com as malas cheias de programas e revistas de muitos teatros europeus. O que mais nos fascinou foi o material do Berliner Ensemble. Poucas horas depois de chegar ao Rio, José Celso abriu, no apartamento do Renato, uma maleta com programas, fotos, um exemplar do célebre Theaterarbeit e muitos discos. Começou a nos descrever alguns espetáculos do “Berliner Ensemble”, nós devorávamos as fotos procurando através delas entender o processo de encenação proposto por Brecht, enquanto as vozes de Helene Weigel, Ernst Busch e Ekkehard Schall se tornavam familiares.⁵⁴

Após o incêndio do Teatro Oficina, em maio de 1966⁵⁵, o grupo tinha como meta principal a reconstrução do teatro e a procura de um novo texto para a sua reinauguração. Nesse intervalo, destacam-se os cursos de interpretação dados por Leandro Konder e Luiz Carlos Maciel⁵⁶. O primeiro, responsável pelo curso *Filosofia e Pensamento Cultural*,

⁵⁰ SILVA, A. S. da S. Op. cit., p.134.

⁵¹ LABAKI, A. Op. cit., p. 27.

⁵² LIMA, R. N. de. **A devoração de Brecht no Teatro Oficina**. 1988. 488f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

⁵³ Sobre a influência de Brecht no Brasil, consultar:
BADER, W. (Org.). **Brecht no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
ELSSIN, M. **Brecht: dos males, o menor**, um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

⁵⁴ PEIXOTO, F. Op. cit., p.51.

⁵⁵ Um incêndio destruiu o Teatro Oficina na noite de 31 de maio de 1966. A partir desse momento, a luta pela reconstrução tornou-se uma bandeira de luta da classe artística movimentada por José Celso.

aprofundava com o elenco diversas leituras sobre a realidade nacional e o diálogo com as questões relativas ao materialismo histórico. O segundo – jornalista e diretor teatral – tinha como objetivo a busca por um sistema de interpretação adequado à realidade brasileira.

Nos últimos meses de 1966, José Celso Martinez Corrêa me convidou para orientar um laboratório de interpretação com os atores do elenco permanente do Oficina e mais alguns outros, especialmente convidados... Os resultados do tal laboratório foram surpreendentes e muito instigantes. A pesquisa com os atores revelou a presença de V-Effekt brechtiano nos efeitos de representação que faziam parte da própria tradição do teatro popular brasileiro, em suas diferentes manifestações. Não era preciso copiar Brecht, como alguns fizeram; era possível desenvolver uma linguagem própria, original – e genuína. Zé Celso estava disposto a fazer isso, no próximo espetáculo do Oficina. Faltava o texto. Foi, então, que sugeri *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade.⁵⁷

Diante dessas questões, as influências brechtianas no Teatro Oficina marcavam um momento em que a crítica voltava-se para a perspectiva social e para a leitura do momento em que o indivíduo estava imerso em uma realidade excludente e opressora. Após o incêndio, qual texto faria frente aos anseios do grupo?

No campo teatral, o Teatro Oficina de São Paulo afinava o debate com as questões do momento encenando *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 questionava 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 Martinez Corrêa.

Utilizando-se do cômico como recurso dramático, o texto propunha uma determinada leitura do processo histórico brasileiro. A encenação criou um espetáculo colorido, 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 teatral⁵⁸. O texto apontava para os limites impostos nas alianças entre setores distintos da sociedade. Nesse sentido,

⁵⁶ MACIEL, L. C. **Geração em Transe**: memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

⁵⁷ MACIEL, L. C. Lembrança de O Rei da Vela. In: NANDI, I. Op. cit., p. 71.

⁵⁸ Sobre o espetáculo *O Rei da Vela* consultar especificamente os trabalhos de: BARBOSA, K. E. **Teatro Oficina e a encenação de O Rei da Vela (1967)**: uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004. GARDIN, C. **O teatro antropofágico de Oswald de Andrade**: da ação teatral ao teatro de ação. São Paulo: Annablume, 1995.

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.⁵⁹

Tendo esse campo de entendimento, o espetáculo construía um panorama cáustico e crítico, marcado pela irreverência e comicidade, que tinha na crença nas alianças policlassistas o seu bastião de análise. O texto, marcado por personagens irônicos e inseridos dentro de uma estrutura social determinada, representando setores sociais específicos, apresentava uma interpretação altamente corrosiva da burguesia nacional e suas relações com o capital estrangeiro.

O espetáculo atualizava cenicamente as questões desenvolvidas por Oswald de Andrade. A aliança entre latifundiários e industriais, a exploração do capital estrangeiro, a burguesia subserviente foram abordados com irreverência e distanciamento. Tais questões eram possibilitadas pela exacerbação da ironia e do deboche como instância narrativa. Ao lado do texto, o *gestus* pesquisado pelo grupo, os figurinos criados por Helio Eichbauer compunham uma estratégia de desnudamento da realidade brasileira.

Todavia, *O Rei da Vela* não se constitui em uma linha de trabalho adotada pelo grupo paulista, pois as questões estéticas emergiram de acordo com a realidade vivenciada e projetava o diretor José Celso Martinez Corrêa como um importante intérprete e interlocutor do debate político e intelectual daquele momento. *Roda Viva*, considerado como um espetáculo que exacerbava as propostas anteriores, revelou-se um importante porta voz de novas possibilidades cênicas, estéticas e sociais para o teatro daquele momento. Desse modo, trazia para o palco novas influências que questionavam profundamente a construção teatral até aquele momento.

Vale ressaltar que *Roda Viva* é um dos espetáculos mais contundentes da trajetória do encenador José Celso Martinez Corrêa e tinha em sua base teórica a apropriação de dois grandes pensadores do teatro contemporâneo daquele momento, Artaud⁶⁰ e Grotowski, este último absorvido pela leitura do trabalho de seu discípulo Eugenio Barba⁶¹.

MAGALDI, S. **O Teatro de Oswald de Andrade**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

⁵⁹PATRIOTA, R. Op. cit., 1999, p.146.

⁶⁰ Sobre a biografia de Antonin Artaud, consultar:

COELHO, J. T. **Antonin Artaud**: a posição da carne. São Paulo: Brasiliense, 1982.
ESSLIN, M. **Artaud**. São Paulo: Cultrix, 1978.

Roda Viva continha elementos que o aproximava desses dois pensadores, porém, a construção da cena teatral perpassa pela leitura do diretor e a apropriação das teorias em questão, relacionando-as com as propostas daquele momento histórico.

O diálogo entre palco e platéia acontecia num autêntico ritual antropofágico que consumia e deglutia diversos mitos simbólicos da cultura nacional, exagerando os recalques sexuais⁶² e questionando a ilusão criada pela quebra da quarta parede como elemento racionalizador da cena teatral.

Grotowski, via Eugenio Barba, foi a grande influência desse momento. Ainda que, segundo Zé Celso, “se Grotowski tivesse visto o espetáculo teria odiado... Foi a entrada em cena de Antonin Artaud (1896-1948), o francês que realizou e plantou um “Teatro da Crueldade”, que abriu mão da racionalidade da burguesia européia, buscando a solução para sua estética (e sua via) no ritual e na radicalidade de uma prática em que Vida e Arte são uma mesma coisa. Um espécie de romantismo sem cinto de segurança⁶³

Tais considerações também fazem parte do argumento defendido por Armando Sérgio da Silva⁶⁴ que, ao fazer referência ao espetáculo *Roda Viva*, afirma que foi na aproximação com as propostas de Antonin Artaud e no rompimento com todas as teorias humanistas e filosóficas do racionalismo ocidental, que o diretor vislumbrou toda a sua reação ao caráter conformista e mistificado da situação das classes médias brasileiras. Dessa maneira, ao optar pela crítica à burguesia, o diretor construía uma cena teatral que questionava a existência mitificada de toda essa classe burguesa, ou melhor, dos frequentadores de teatro vislumbrados pelo diretor, vistos muito mais como indivíduos do que como classe social.

Além dessa concepção, que poderíamos chamar de generalizante quanto ao sentido da arte, o espetáculo de José Celso utilizou com prodigalidade as sugestões de encenação contidas nos manifestos do “Teatro da Crueldade”. Assim é que, em sucessivos momentos, assistíamos a cenas com caráter ritualístico: a procissão de crucificação do ídolo popular, por exemplo, com

GUINSBURG, J. ; NETO, A. M. ; TELES, S. F. (Org.) **Linguagem de Vida**: Antonin Artaud. São Paulo: Perspectiva, 1995.

⁶¹ Eugenio Barba, assistente de direção de Grotowski, foi um dos divulgadores das propostas de seu mentor fora da Polônia. Grotowski buscava uma introspecção cada vez maior e uma volta às origens e a essência do fazer teatral, centrando-se no trabalho do ator e no diálogo com a platéia, como características fundamentais da arte cênica. Ao contrário de Grotowski, Barba continuou sua trajetória, formando nos últimos anos o Teatro Antropológico na Escandinávia. Verificar os trabalhos de:

BARBA, E. **Além das ilhas flutuantes**. São Paulo: Hucitec, 1991.

_____. **A cano de papel – tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.

⁶² É importante salientar que José Celso, bem como todos os integrantes do Teatro Oficina, naquele momento, estavam influenciados pela leitura do livro de REICH, W. **A Revolução sexual**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1979.

⁶³ LABAKI, A. Op. cit. p. 36-37.

⁶⁴ SILVA, A. S. da. Op. cit.

músicas sacras e ritmos africanos; o ritual antropofágico das “macacas” de auditório devorando o fígado do cantor popular, as profanações dos mitos, principalmente dos santos da Igreja Católica etc.⁶⁵

Roda Viva transformava-se num ritual concebido para desmistificar toda uma cultura que enxergava o público como um elemento revolucionário. Por sua vez, o espetáculo colocava em debate toda essa concepção classista criando um ritual que profanava todos os elementos simbólicos da sociedade brasileira, com fortes influências artaudianas.

Artaud revela uma possibilidade de recriação teatral que, antes de tudo, é ritual e mágico, abrindo assim, uma via de renovação para a cena européia que tinha na ampliação da ação cultural um largo alcance. Ao questionar toda a concepção do Teatro Ocidental, Artaud se aproximava do Oriente elevando a cena teatral em outro nível e construindo toda uma concepção marcada pelo ritual das culturas tidas como primitivas.

A revelação do Teatro de Bali foi nos fornecer do teatro uma idéia física e não verbal, na qual o teatro está contido nos limites de tudo o que pode acontecer numa cena, independentemente do texto escrito, ao passo que o teatro tal como concebemos no Ocidente está ligado ao texto e por ele limitado.⁶⁶

Ao se tentar entender a ação teatral como um rito deparar-se com uma imensidade de conceitos e um universo teórico movediço. Por um lado, a aproximação com a cultura tarahumara, preconizada por Artaud, permite uma incorporação de certos elementos daquele momento histórico, pois pensar o teatro como uma manifestação ritualística é romper com os principais fundamentos pré-renascentistas do palco europeu, quais sejam: a idéia de espetáculo como um fenômeno “estético” e uma atividade social limitada a um campo específico da cultura; a noção de arte como canal privilegiado de expressão do homem psicológico e social; o conceito de teatro como “representação”, seja um texto dramatúrgico, seja de opiniões pré-concebidas de um criador. Nesse sentido, aproximar-se do universo do rito seria uma forma de desestabilização de conceitos e referências para que surja daí um impulso criador e revitalizante que reorganiza e questiona o lugar do teatro na sociedade capitalista.⁶⁷

Vale ressaltar que o ritual concebido por Artaud se aproxima de um movimento de afirmação do sagrado que contamina o fazer teatral. Ao aproximar o fazer teatral dos rituais primitivos, Artaud enfatiza o caráter religioso e mágico que deveria ser recriado pelas artes

⁶⁵ Ibid., p. 161.

⁶⁶ ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 65.

⁶⁷ QUILICI, C. S. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2004, p. 36.

cênicas⁶⁸. No entanto, torna-se importante salientar que o caráter sagrado defendido por Artaud não se trata de levar aos palcos temáticas religiosas que seriam apresentadas de maneira convencional, portanto, o teatro sagrado não seria aquele que trabalha com temas religiosos, mas um ritual que propicie uma experiência do sagrado. Nesse sentido, o rito não deve ser entendido como expressão formal de um conteúdo religioso⁶⁹, mas como detentor de um poder operatório que desencadeia uma vivência de natureza singular num sentido arcaico e primitivo⁷⁰.

A magia deve ser entendida como uma possibilidade de provocar alterações no real comportamento dos indivíduos, chamada por Artaud de “metafísica da atividade”. Nesse sentido, o pensamento de Artaud consiste em contrapor toda uma cultura primitiva, calcada no rito e na magia como possibilidade de se pensar a arte no Ocidente, a uma cientificidade moderna vista como última etapa de desenvolvimento humano.

Retorna-se, novamente, a Quilici que aproxima a visão de Artaud aos trabalhos modernos do pensamento antropológico. Tais atividades procuram resgatar a dignidade do “pensamento selvagem” e da ação ritual⁷¹. Artaud revela uma possibilidade interessante ao afirmar que o mundo ocidental perdeu as forças do universo primitivo, deslocando a força possível do teatro para o texto, era preciso romper com a tradição aristotélica para que a cena emergisse novamente como força mítica e criadora⁷².

O velho totemismo dos animais, das pedras, dos objetos carregados de energia fulminante, das roupas bestialmente impregnadas, em resumo tudo o que serve para captar, dirigir e derivar forças é, para nós, uma coisa morta da

⁶⁸ Ibid., p. 37.

⁶⁹ Vera Lúcia Felício organiza uma argumentação que aborda o fenômeno do transe coletivo das sociedades primitivas aproximando do teatro ritual de Artaud, considerando o rigor em que ambos se manifestam. Assim como o teatro de Artaud é lugar de uma atividade rigorosamente controlada, pois o ator é dotado de um método rigoroso que fará nascer o transe na manifestação teatral, nas sociedades primitivas o transe também é controlado por ritos religiosos precisos e que são previstos no próprio desenvolvimento da liturgia. FELÍCIO, V. L. G. **A procura da Lucidez em Artaud**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1996, p. 168.

⁷⁰ Ibid., p. 39.

⁷¹ QUILICI, C. S. Op. cit. p. 43.

⁷² Artaud pensa a cena como um afastamento da tradição cultural ocidental que vislumbra o texto como elemento catalisador do teatro ou numa visão européia de diálogo pronto e acabado. Ou melhor, uma tradição que vislumbra o texto como ponto de partida e chegada. Nesse sentido, Artaud prega a igualdade entre a linguagem falada e uma outra forma de linguagem que se materializa na forma física e concreta (espacial) dotada de uma mesma importância intelectual e da mesma faculdade de sugestão discursiva. Não se trata de suprimir, mas de ampliar o campo de significação mostrando a possibilidade do corpo a corpo com a cena. FELÍCIO, V. L. G. Op. cit., p. 92.

qual já não sabemos extrair senão um proveito artístico e estático, um proveito de fruidor e não um proveito de ator.⁷³

Percebe-se que, por um lado, Artaud nos chama para restaurar um sentido primitivo das manifestações artísticas. Com essa concepção, existe uma profunda reflexão que coloca o espectador como centro da discussão, tornando-o integrante da ação teatral, rompendo com a visão de “voyeur” e instaurando uma nova dimensão social da platéia. Por outro lado, Artaud possibilita também enxergar o espetáculo como um acontecimento que envolve e inclui artistas e público, forjando uma nova realidade que desestabiliza os padrões de percepção e de representação cristalizados na cultura ocidental.

O autor prega a revitalização das forças que compõem o teatro ocidental, transformando a cena teatral numa possibilidade criadora calcada na crueldade⁷⁴, revitalizando a idéia de um espetáculo total que transforma profundamente a vida.

O longo hábito dos espetáculos de distração nos fez esquecer a idéia de um teatro grave que, abalando todas as nossas representações, insuffle-nos o magnetismo ardente das imagens e acabe por agir sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não deixará mais esquecer.⁷⁵

Dessa forma, Artaud preconiza uma revolução social que se processa no teatro e tem na cultura⁷⁶, extrapolando os limites partidários de arregimentação das massas, seu lugar de destaque. Os problemas apresentados pelo teatro contemporâneo são aqueles do mal estar ocidental, ampliando de forma significativa o papel do teatro na sociedade capitalista.

Este aspecto cerimonial do Teatro da Crueldade, segundo Artaud, permite a redução do papel da palavra, embora não a suprima. Usando-a num sentido encantatório, o teatro suprime seu aspecto psicológico e naturalista, fazendo com que a imaginação e a poesia retome seus direitos. A ação deste novo

⁷³ ARTAUD, A. Op. cit. p. 04.

⁷⁴ “A crueldade não é sangue ou terror, nem Grand-Guignol, não é física nem moral, mas ontológica, vinculada ao sofrimento de existir e à miséria do corpo humano destruído. No entanto é necessário ressaltar que essa Crueldade ontológica não exclui a violência, o sangue vertido, mas recorre a eles apenas ocasionalmente, pois a verdadeira Crueldade é de essência metafísica. O sadismo, as atrocidades e os assassinatos que ocorrem nas peças do Teatro da Crueldade são apenas provisórios e não necessários. Há uma dualidade (despedaçamento) mais fundamental da Existência, que separa o corpo do espírito e contra a qual se ergue o Teatro da Crueldade: “guerra que desejo fazer provém da guerra que fizeram a mim... O Teatro da Crueldade pretende ser terapêutico, enquanto uma cura cruel recorrendo sistematicamente à “dissonância”. VIRMAUX, A. **Artaud e o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 43. Percebe-se que Vera Felício corrobora com essa visão pois “A Crueldade é, pois, a manifestação do conflito primordial incessante que destrói o homem e o mundo. Ora, a fim de reconstruir um novo homem, através de um “corpo sem órgãos” o Teatro da Crueldade aparece como a gênese criadora deste novo homem. Há, pois, um duplo movimento inseparável: de um lado, a destruição da Existência, e, de outro, a reconstrução corporal de um novo homem, indo até o “sopro” primordial da Viva”. In: FELÍCIO, V. L. G. Op. cit. p. 80. São elucidativas as considerações do próprio Antonin Artaud em “Cartas sobre Crueldade” presente no Teatro e seu Duplo texto citado anteriormente.

⁷⁵ ARTAUD, A. Op. cit., p. 81.

⁷⁶ Ibid., p. 01.

teatro que elege a linguagem poética como fundamental recupera a força anárquica e dissociativa da poesia, através das associações e das analogias e das imagens que abalam e transformam as relações conhecidas.⁷⁷

Com isso, Artaud aproxima o teatro da peste, pois esta transforma o corpo e ao mesmo tempo o deixa intacto, ou seja, transforma sua consciência e a sua vontade sem destruí-lo materialmente, aqui reside a força da peste. A força do teatro da Crueldade é de uma epidemia que atinge um organismo vivo a fim de revolucionar o espírito. Assim, a peste se manifesta em todos os lugares, afeta todos os indivíduos em todas as localizações do espaço físico em que o pensamento e a vontade humana se manifestam. Nesse sentido, o teatro assemelha-se com a peste, não por ser contagioso, mas por sua capacidade de revelação e de afirmação e exteriorização de um fundo de crueldade latente que age sobre o indivíduo ou num povo abrindo novas possibilidades.

Dessa maneira, o teatro preconizado por Artaud tem na cena teatral, organizada na forma de um ritual, a recuperação de formas mais primitivas de atuação trazendo para o palco uma relação dialógica entre espectador e ator⁷⁸. A quebra da relação palco e platéia ou a fisicalidade instaurada por *Roda Viva* entre espectadores e atores forjava um teatro que o diretor nomeava de “crueldade brasileira”.

É importante ressaltar que o espetáculo trazia para a cena os espectadores avançando sobre a platéia no sentido de realizar uma comunhão ritual agressiva, rompendo definitivamente com os limites impostos pelo palco italiano, pois este não comportava as

⁷⁷ FELÍCIO, V. L. G. Op. cit., p. 111.

⁷⁸ Necessariamente, na maioria das vezes, aproxima-se o pensamento de Artaud às manifestações modernas consideradas *happenings*. Patrice Pavis afirma que o *happening* se caracteriza por ser uma forma de atividade que não usa texto ou programa prefixado (no máximo um roteiro ou um “modo de usar”) e que propõe aquilo que ora se chama acontecimento, ora ação, procedimento, movimento, performance, ou seja, uma atividade proposta e realizada pelos artistas e participantes, utilizando o acaso, o imprevisto e o aleatório, sem vontade de imitar uma ação exterior, de contar uma história, de produzir um significado, usando tanto todas as artes técnicas imagináveis quanto a realidade circundante. Esta atividade nada tem, portanto, contrariamente à idéia que normalmente se faz dela, desordenada ou catártica: trata-se, antes, de propor *in actu* uma reflexão teórica sobre a espetacular e a produção de sentido nos limites estritos de um ambiente previamente definido... é uma forma especificamente composta de teatro, na qual diversos elementos não lógicos, principalmente uma maneira de representar não prevista antecipadamente, não organizada dentro de uma estrutura compartimentada. PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 191. Tanto Quilici e Felício afastam o teatro de Artaud do *happening*, pois “é preciso observar que há divergência entre o teatro proposto por Artaud e o *happening*, em que uma leitura apressada deixa escapar. Em primeiro lugar, o *happening* tende ao “não-dirigismo absoluto”; é da assistência que deve nascer o evento. No Teatro da Crueldade há um tema escolhido, preparado, trabalhado cenicamente ao qual o público adere; e, por essa via, participa do espetáculo. Em segundo lugar, o *happening* celebra a desordem como meio de união coletiva; ora, no Teatro da Crueldade, há um cálculo rigoroso e matemático da linguagem hieroglífica da cena. Artaud sublima a função mágica do Teatro da Crueldade (a partir de 1930), seu caráter hierático e sua inspiração cosmogônica buscada nas sociedades primitivas: México, principalmente. Em terceiro lugar, mais de que um simples movimento de revolução social, Artaud propõe uma revolução interna e individual; é preciso mudar o espírito, o que levará a recusar os partidos políticos e crer que a verdadeira revolução cabe, inicialmente, mudar o corpo. Daí sua crítica se endereçar essencialmente ao Ocidente cristão, à industrialização e aos impérios colonialistas”. FELÍCIO, V. L. G. Op. cit., p. 168.

contradições e as intenções do diretor naquele momento. Grotowski⁷⁹ contribuía decisivamente para tal realização ao projetar na platéia um dos segmentos constituintes do fazer teatral. Por um lado, Grotowski restitui ao teatro a sua função primordial, ou reduz a cena em seus elementos essenciais, o ator e o público. Em seu teatro laboratório, que resiste aos aspectos tecnológicos auxiliares na preparação do ator, como: figurino, máscaras, maquilagem, slides, ou qualquer elemento que possa ajudar a criar a ilusão teatral, Grotowski investe toda sua energia criadora na relação ator e espectador, surgindo, com isso, a concepção de “teatro pobre”.

Pela eliminação gradual de tudo que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquilagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva.⁸⁰

Além disso, o teatro redimensiona toda a sua força para a relação palco e platéia, restituindo à cena um lugar de origem e de dinâmica social. Grotowski constrói suas afirmações tendo como base a dinâmica do mundo moderno, pois as tentativas do teatro de se valer da diversidade tecnológica presente na sociedade contemporânea só enfatiza a sua inferioridade comunicativa em relação ao cinema e a televisão. É preciso voltar a uma essência do teatro que foi perdida ao longo do tempo, principalmente, pela necessidade de diálogo com outras linguagens estruturadas em base tecnológica muito mais eficazes que a cena teatral.

Renunciando a um lugar determinado para que ocorra a representação teatral, os atores podem realizar uma experiência muito mais variada com a platéia. Em determinados momentos, estabelecendo um contato direto com a platéia, os atores podem conferir um papel passivo ou extremamente ativo aos espectadores. Podem, também, construir estruturas entre os espectadores e incluí-los na cena, submetendo-os a uma situação de opressão, limitação de espaço ou de profundo isolacionismo físico ou psicológico. Existe uma infinidade de maneiras sugeridas por Grotowski para a eliminação física entre palco e platéia, porém, esse autor observa que essas mudanças, em última análise, reorganizam a cena, dando uma nova perspectiva para a relação entre público e espetáculo.

⁷⁹ Grotowski se refere a Artaud, como um dos grandes pensadores teatrais da contemporaneidade, mas que seu pensamento não deixou nenhuma técnica concreta de trabalho, não indicou nenhum método específico para o teatro. Relata que Artaud deixou visões, metáforas de um fazer teatral profundamente marcado pela transformação cultural. GROTOWSKI, J. **Em Busca de um Teatro Pobre**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1976, p. 69.

⁸⁰ Ibid., p. 05.

A platéia torna-se o centro da criação teatral, transformando-se em um elemento importante e participante na constituição do espetáculo. Ao deslocar a ação para a platéia, Grotowski quebra as estruturas impostas pela dinâmica do palco italiano, contribuindo efetivamente para uma revisão da cena teatral e do diálogo com a platéia. *Roda Viva* insere-se num profundo debate sobre a construção da cena e o lugar destinado ao público num espetáculo teatral. Representava uma parcela significativa de artistas que, diante do marasmo de um público estático, deflagrava seu grito de insatisfação e de raiva contra o absurdo brasileiro.

Estrutura dramática, enredo e personagens de *Roda Viva*

Roda Viva narra a trajetória de *Benedito Silva* – um cantor sem talento e desconhecido – que, transformado pelo empresário *Anjo da Guarda*, se tornará um cantor de sucesso e um produto a ser consumido pelas massas. É um texto linear – dividido em dois atos – pois narra a ascensão e queda dessa personagem tragado pela indústria fonográfica e que não oferece nenhuma resistência às mudanças.

Ao lado de *Benedito* figuram outras personagens que compõem o enredo de *Roda Viva*. No círculo familiar, *Juliana* e *Mané*, respectivamente a namorada e o amigo sambista, são as personagens que conhecem *Benedito* antes da fama. *Anjo da Guarda* e *Capeta* são os que se aproximam do cantor para transformá-lo num produto da indústria fonográfica, em outras palavras, em *Ben Silver* e *Benedito Lampião*. A participação do *Coro* será fundamental no decorrer da peça, pois assume diversas posições comentando a cena teatral.

A peça inicia-se com o *Anjo* revelando os mecanismos da indústria fonográfica e apresentando ao público as mudanças por que passará o cantor para se tornar famoso. Durante o primeiro ato a ascensão do cantor é meteórica. *Benedito* é transformado em *Ben Silver*, o cantor das multidões, um produto vendável e pronto para ser consumido pelas grandes multidões. O *Anjo* leva todo o crédito nessa transformação, mas tem que lutar contra as investidas do *Capeta* – representante da imprensa – que tentará denunciar para o grande público as “falhas” na construção desse ídolo.

Ben Silver tornou-se um cantor famoso. No primeiro ato é apresentado ao público o venerável IBOPE, o controlador infalível da audiência. O IBOPE revela as preferências do público, portanto, está ditando também como o cantor tem que se comportar para que seu sucesso seja garantido. Diante de sua transformação, *Juliana* não entende os motivos que o

levaram a realizar tais mudanças, mas em nome do seu amor fica ao lado de *Benedito*. *Mané* é o grande crítico dessas mudanças. A personagem, que também é sambista, desconfia dessa transformação, pois conhece a falta de talento do amigo e os meandros da indústria fonográfica. Assim, *Mané* tem plena consciência que se transformando em um produto, possivelmente pode se tornar descartável, pois essa é a lei do mercado e revelam as intenções do *Anjo*.

No primeiro ato ainda é apresentado ao público o papel desempenhado pela televisão nesse processo de construção do ídolo. Ela é o veículo de comunicação mais importante para *Ben Silver*, pois por meio da televisão, o ídolo se mostrará para as grandes massas e deve se “comportar” adequadamente para que sua fama cresça cada vez mais. Assim, a televisão, por meio de seus programas de fofocas e de notícias sobre a vida do ídolo, vai policiando a vida e as transformações do cantor. *Ben Silver*, para se livrar das investidas do *Capeta*, é auxiliado pelo *Anjo* que leva sempre seus 20% de toda transação. Mesmo diante de todas as complicações, *Ben Silver* ainda se mantém na indústria fonográfica como cantor famoso.

O segundo ato marca a queda do ídolo das multidões. As investidas do *Capeta* tornam-se mais contundentes e *Benedito* é forçado pelo *Anjo* a mudar completamente a estratégia para continuar um ídolo das multidões. De *Ben Silver* passa a *Benedito Lampião*. Como *Ben*, o cantor adotava as características da música importada, com trejeitos estrangeiros e com influências norte americanas. Como *Benedito Lampião*, as transformações sugeridas pelo *Anjo* revelam características nacionalistas, símbolos da cultura brasileira e da música de protesto. Tornando-se *Benedito Lampião*, o cantor vai excursionar pelos Estados Unidos e despreza a imprensa nacional. O *Capeta* então inicia uma campanha difamatória do ídolo acusando-o de entreguista e de vender os valores nacionais para os estrangeiros.

Enquanto nos Estados Unidos a trajetória de *Benedito* é um sucesso, no Brasil, a sua carreira está sendo destruída pelo *Capeta*. Voltando ao Brasil, o *Anjo* não vê alternativa para *Benedito*, ele tem que morrer para dar espaço a um outro produto que o substituirá na roda viva da indústria da fama. *Juliana* é o novo produto lançado pelo empresário *Anjo*. A viúva toma o lugar do ídolo que, mesmo morto, ainda dará muitos lucros para o empresário e notícia para uma imprensa cada vez mais sedenta de mártires e de ídolos fabricados. *Juliana* assume esse lugar.

Para analisar a estrutura dramática de *Roda Viva*, torna-se necessário ressaltar as características principais das personagens, bem como o lugar ocupado por estas na tecitura da trama ficcional, a construção dos diálogos e as rubricas presentes no texto, ampliando assim

as possibilidades de análises⁸¹. As personagens são *Benedito Silva*, *Ben Silver*, *Benedito Lampião*, *Juliana*, *Mané*, *Anjo da Guarda*, *Capeta* e *Coro*⁸² e que se movimentam na trama ficcional composta por Chico Buarque⁸³.

Assim, as personagens ocupam lugar de destaque, são elementos importantes que, em muitas situações, assumem a condição de porta voz do autor teatral. As personagens de *Roda Viva* apresentam características próprias no desenvolvimento do texto dramático. Tais personagens não chegam a ser consideradas estereótipos no sentido clássico⁸⁴, mas podem ser caracterizadas como representantes de um determinado grupo social, agem como grupo, possuem atitudes que poderiam ser facilmente diluídas em seu meio social. No texto, a ação dramática não se articula por meio dos conflitos psicológicos, mas sim, por diversas situações criadas pelo dramaturgo⁸⁵.

⁸¹ Sobre o conceito de rubrica como proposta de análise, consultar o trabalho de Luiz Fernando Ramos. Para o autor, “a definição da rubrica como objeto de análise estabelece um olhar seletivo frente à dramaturgia. Compreende a literatura dramática como necessariamente vinculada a um fazer teatral específico e não como autônoma do espetáculo. Pressupõe, também, que as rubricas sejam, no fenômeno teatral, um território privilegiado de interseção entre os planos literário e cênico”. Nesse sentido, Ramos analisa as inserções do dramaturgo como elementos possíveis de uma encenação imaginária criada no momento da escritura dramática. RAMOS, L. F. **O parto de Godot** e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999, p. 15.

⁸² Termo comum à música e ao teatro. Desde o teatro grego, *Coro* designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados. Em sua forma mais geral, o *Coro* é composto por forças não individualizadas e frequentemente abstratas, que representam os interesses morais ou políticos superiores. Sua função e forma variam ao longo do tempo, tendo características próprias desde o teatro grego até a atualidade. Em espetáculos, considerados *happenings* ou performances, que apelam à atividade física do público ou das comunidades teatrais, o *Coro* encobre o costume do grupo solidificado, e celebra um culto. No caso de *Roda Viva* o *Coro* comenta a ação dramática em alguns momentos e em outros participa efetivamente dessa ação. Para saber mais consultar: PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 75.

⁸³ PRADO, D. de A. A Personagem no Teatro. In: **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 85.

⁸⁴ As personagens consideradas estereótipos possuem uma concepção congelada. Falam ou agem de acordo com um esquema previamente conhecido ou extremamente repetitivo. São considerados instrumentos rudimentares do autor dramático, como o militar, o fanfarrão. No texto dramático podem ser utilizados como uma estratégia do autor para recompor toda uma situação e levar o público a um entendimento da cena. “Eles não têm a menor liberdade individual de ação, não passam de instrumentos rudimentares do autor dramático (o militar, o fanfarrão...). Sua ação é mecânica, eles são considerados como num retrato-robô.” PAVIS, P. Op., cit. p. 144.

⁸⁵ “A dimensão psicológica das personagens é um questionamento não muito antigo. Essas considerações, oriundas da escritura de romances, adquiriram a condição de objetos de estudo por volta do século XIX com as novas descobertas da psicologia humana, tomando-se assim um ramo da ciência. “É claro que a noção do mistério dos seres, produzindo condutas inesperadas, sempre esteve presente na criação de forma mais ou menos consciente, - bastando lembrar o mundo das personagens de Shakespeare. Mas só foi conscientemente desenvolvida por certos escritores do século XIX, como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência. A partir das investigações metódicas em psicologia, como, por exemplo, as da psicanálise, essa investigação ganhou um aspecto mais sistemático e voluntário, sem com isso ultrapassar necessariamente as grandes intuições dos escritores que iniciaram e desenvolveram essa visão na literatura.” CANDIDO, A. A Personagem do Romance. In: **A Personagem de**

Roda Viva é uma comédia musical em dois atos e tem como tema principal a relação de um cantor popular com a indústria televisiva, que o consome. É um texto linear que narra a ascensão e queda do ídolo popular tragado pela indústria da fama, tendo como ponta de lança a recente televisão brasileira. Chico Buarque, ao escrever essa narrativa, em 1967, foi considerado um “autor menor” em comparação com as suas composições musicais, que já alcançavam bastante sucesso naquele momento. É a primeira incursão do cantor como dramaturgo.

Para alguns, como Fernando Peixoto, o texto possuía uma grande força dramática e possibilidades cênicas estimulantes, com algumas cenas mais acabadas e outras menos estruturadas⁸⁶ e serviu de roteiro para a encenação de José Celso Martinez Corrêa. Essa observação precisa ser mais bem trabalhada para que possamos repensar os significados do texto dramático bem como a encenação feita pelo diretor paulista.

A ação se passa predominantemente em um espaço público ou do público, um estúdio de televisão. No entanto, as câmeras fazem com que repercuta no espaço privado o que está sendo representado no estúdio.

A peça inicia-se com a presença do *Coro* entrando no palco, pois este terá múltiplas funções durante a peça. Não há qualquer rubrica sobre cenário. A liberdade de criação é muito ampla, porém, a intenção do dramaturgo se realiza na rubrica de cena, que caracteriza o povo segundo suas intenções dramáticas. Assim, o “povo esfarrapado entra em procissão entoando o canto religioso”⁸⁷.

Aleluia
Falta feijão na nossa cuia
Falta urna pro meu voto
Devoto
Aleluuuuuuia.(p. 15)

Ficção. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 57. Antonio Candido, ao refletir sobre a diversidade das personagens, classificou-as em “planas” e “redondas”. As personagens “planas” são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão estática, não reservando qualquer surpresa ao leitor. Essa espécie de personagem pode ainda ser subdividida em “tipo” e “caricatura”, dependendo da dimensão arquitetada pelo escritor. Seguindo a mesma linha de reflexão de Candido, Beth Brait afirma que, “se a literatura está repleta dessas duas espécies e se a classificação pode ser discutível do ponto de vista das grandes obras literárias, servindo apenas como [...] orientação didática, temos que reconhecer que é uma classificação pertinente, especialmente se voltarmos os olhos para a novela de TV, ou para outros festejados produtos da indústria cultural.” BRAINT, B. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 1987, p. 41. Consultar também: FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1969. PALLOTTINI, R. **Dramaturgia: construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989. SEGOLIN, F. **Personagem e Anti-personagem**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

⁸⁶ PEIXOTO, F. Op. cit., p. 67.

⁸⁷ HOLLANDA, C. B. **Roda Viva**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968, p. 15. As próximas citações que se referirem ao texto de *Roda Viva* virão acompanhados apenas de número da página.

A crítica social é evidente, pois o povo é sempre esfarrapado e sem nenhum direito à liberdade democrática. O texto inicia-se com a entrada do *Coro* que irá se transformando ao longo do enredo. Num primeiro momento é o Povo esfarrapado que entra em procissão entoando um canto religioso. Não seria exagero afirmar que o texto tem no *Coro* um dos principais deflagradores da ação dramática. Por meio do *Coro*, o dramaturgo realiza a crítica social, constitui-se num elemento simbólico dentro da estrutura narrativa bem como o transforma em agente deflagrador da ação teatral⁸⁸.

Em seguida, entra em cena *Benedito*, quebrando relação entre palco e platéia, pois se dirige ao público com bastante naturalidade explicando as convenções do espetáculo e, logo em seguida, se apresenta como personagem principal desta peça. A naturalidade de *Benedito* é quebrada pela entrada da câmera com a luz acesa, indicativo de que a cena está sendo gravada, pois “volta-se para a câmera, empostando a voz, perdendo a naturalidade [...]”. As rubricas criam a ilusão da não realidade, pois a intenção do dramaturgo é desmascarar o universo televisivo. No espetáculo coexistem dois mundos: o mundo real e o mundo fictício da criação televisiva. É a ficção televisiva dialogando, em diversos níveis, com a ficção teatral. E *Benedito* dispara o seu discurso para uma platéia que agora se transforma em telespectadores.

Aos caros e ilustres telespectadores
Esta comédia onde sou ídolo e rei
Eu sou Benedito, artista absoluto
Cantor magnífico, artista absoluto
Mas peço licença só por um minuto
Que aí vem um simpático comercial (p. 16)

Aqui, aparece um forte elemento épico do texto. Colocando-se como um apresentador, *Benedito Silva* deixa claro que toda a cena é uma comédia na qual ele é um artista absoluto, ídolo e rei, mas não passa de um simples espetáculo teatral. Desse modo, o texto “possui fortes elementos épicos” que inserem o leitor-espectador numa perspectiva distanciada,

⁸⁸ Nietzsche tem contribuições valiosas sobre o lugar do *Coro* na tragédia grega. Pensando a tradição que nos diz com toda firmeza que a tragédia grega nasceu a partir do *Coro* e contrapondo com as afirmações de A. W. Schlegel que aborda o *Coro* como um extrato da multidão de espectadores, como o “espectador ideal”. “Mas aquela tradição tão explícita fala aqui contra Schlegel: o coro em si, sem o palco, ou seja, a configuração primitiva da tragédia, e aquele coro do espectador ideal não são compatíveis um com o outro. Que espécie de gênero artístico seria esse que fosse extraído do conceito de espectador e do qual se considerasse o espectador em si como a verdadeira forma? O espectador sem espetáculo é um conceito absurdo. Tememos que o nascimento da tragédia não possa ser explicado nem por uma alta estima da inteligência moral da massa nem pela noção do espectador sem espetáculo, e temos o problema por demasiado profundo para se sequer roçado por considerações tão superficiais.”. NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 53.

evitando que suas emoções sejam purgadas na vivência das personagens”⁸⁹. A apresentação da personagem faz com que o espectador se distancie da ação dramática tornando-se um observador crítico dos eventos que irão ocorrer em seguida ou minimamente os entende como ficcionais⁹⁰.

Nesse momento, o *Coro* se transforma novamente. “Povo transforma-se em garotas-propaganda que avançam sobre a platéia aos gritos de comprem! comprem!” (p. 16). O texto sugere a quebra da quarta parede pelo *Coro* utilizando o espaço físico do teatro e a disposição do palco para interagir com a platéia. Se antes se mostrava como um grupo de oprimidos que se mantém em uma situação miserável tendo apenas o componente religioso como forma de questionamento das desigualdades sociais, pois o texto declamado em forma de reza é didático nesse sentido, agora avança sobre a platéia gritando e conduzindo a ação dramática. Muda-se a ação dramática, muda o lugar do *Coro* no texto. Schiller, reafirmando o lugar simbólico da ação teatral e a dificuldade de se restaurar o lugar do *Coro* pelos poetas modernos, afirma que:

A tragédia antiga, que lidava originalmente apenas com deuses, heróis e reis, utilizava o coro como acompanhamento necessário; ela o encontrou na natureza e o utilizou, porque o encontrou ali... O coro, conseqüentemente, era mais um órgão natural na tragédia antiga, ele já resultava da forma poética da vida real. Na tragédia moderna, ele se transforma num órgão artificial, ele ajuda a produzir a poesia. O poeta moderno já não encontra o coro na natureza, ele tem de criá-lo e introduzi-lo poeticamente, isto é, tem de submeter a fábula em questão a uma modificação pela qual seja transportada de volta àquela época pueril e àquela forma simples de vida.⁹¹

A existência do *Coro* no texto *Roda Viva* revela essa dificuldade do dramaturgo em criar um elemento que não se encontra na natureza, mas que serve a propósitos específicos no texto. A estrutura da peça assemelha-se a um programa de televisão. Os espectadores, ou melhor, os telespectadores assistirão ao processo de transformação do cantor *Benedito* no astro da música pop, o americanizado *Ben Silver*. Os espectadores teatrais tornam-se telespectadores de um programa televisivo, com direito até a um “simpático comercial”.

⁸⁹ HEINE, A. V. F. R. **Mito e História no Teatro de Chico Buarque**. 1987. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1987, p. 116. “O texto correria o risco de permanecer no limite da revolta, caso não fosse épico – forçando com isso que o leitor-espectador saia da passividade habitual – e não contivesse resíduos do comportamento mítico. Entretanto, se por um lado, o leitor-espectador não é acometido pela catarse; por outro lado, ele vê reduzida a viabilização dialógica dada à rigidez alegórica da construção dos personagens e da forma como interagem no texto”. Ibid., p.117.

⁹⁰ ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

⁹¹ SCHILLER, F. **A noiva de Messina, ou, Os irmãos inimigos**: tragédia com coros. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.191.

Desse modo, a relação de “intimidade” da televisão com os telespectadores, a invasão do espaço privado se traduz pelo avanço dos atores em direção à platéia. O dramaturgo convida os telespectadores a participarem do espetáculo.⁹² O *Coro* tem um papel decisivo no intuito de desmascarar o universo televisivo. Ao mesmo tempo em que se comporta passivamente como Povo, em outros momentos, irá se colocar-se como profundo questionador dos acontecimentos no palco.

O palco não é suficiente para os atores. A platéia é convidada a participar do ritual teatral. Entra a personagem *Anjo da Guarda*. Em *Roda Viva*, o *Anjo* é o representante típico do empresário que está disposto a fazer qualquer coisa para lucrar com a construção, venda e apropriação da imagem do ídolo das massas, um produto como outro qualquer.

Quase quase, mais um quase e
Serás um apresentador
Mas vamos passar à fase
Mais complexa, a do cantor
Sim, já sei, vais me dizer
Que és rouco e não tem voz
Mas a voz, queres saber?
É o de menos, cá pra nós (p.16)

O *Coro* novamente se transforma. Se antes eram garotas-propaganda agora são “figurantes que vão despindo *Benedito*”(p. 16). Com uma ironia peculiar, o *Coro* revela que será o responsável pela transformação do cantor desconhecido em um ídolo das multidões. Apesar de *Benedito* não ter voz, diz o *Anjo*, isso é o que menos importa. Agora é o momento de revelar os bastidores que envolvem o meio televisivo.

E inicia-se o processo de transformação do ídolo. O *Anjo* revela todos os itens que terão que ser modificados para que *Benedito* se transforme em um cantor de sucesso, ou seja, em um produto vendável que terá tranqüilamente sua aceitação no mercado consumidor de ídolos musicais. Apesar de longo, o diálogo é interessante.

Nós vamos começar pelo
Modo de apresentação
Hummmm... um tapa no cabelo
Na barriga um cinturão
Vai um terno prateado
Mas no estilo militar
Que hoje está muito falado

⁹² Segundo Ester Hamburger, “...a televisão é emblemática do surgimento de um novo espaço público, no qual o controle da formação e dos repertórios mudou de mãos, deixou de ser monopólio dos intelectuais, políticos e governantes... Ironicamente esse espaço público surge sob a égide da vida privada...” HAMBURGER, E. *Diluído Fronteiras: A televisão e as novelas no cotidiano*. In: SCHWARCZ, L. M. **História da vida privada no Brasil**. vol. IV, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 442. Essa afirmação pode ser aplicada principalmente nos anos seguintes ao golpe militar, mas que se concretiza de forma eficaz a partir da década de 1970 no Brasil.

Vai um boné na cabeça
Fivela de ouro no pé
E um boné, não se esqueça!
Compre um bronzado de sol
Um santo de devoção
Um time de futebol
Compre um mordomo, um carrão
Sotaque lá do Alabama
Arranje um tique nervoso
Pra justificar a fama
Fama... de homem famoso (p. 17)

A televisão aparece como pano de fundo para o conflito principal do texto. A relação do ídolo como o mercado é que deflagra as situações dramáticas no texto, pois a televisão ocupa lugar de ponta de lança do mercado fonográfico⁹³. *Anjo* e *Benedito* “negociam” a comissão. O *Anjo* reforça a sua presença e explica a *Benedito* e aos convidados “telespectadores” o seu lugar nessa sociedade industrial.

Mas não se esqueça, hem? Sou seu anjo da guarda, só quero o seu bem... Quanto aos lucros, bem, dos seus lucros levo só 20%, como é de praxe entre os anjos. 20% de tudo, é claro! De tudo o que eu mesmo lhe dei, afinal, porque sem mim, ah... Sem anjo da guarda, aí dos mortais... Você vai ver: Não dou dois dias para as mulheres acharem seu tipo maravilhoso! Você não vai ter paz, graças a mim! Tome televisão, retrato no jornal, capa de revista... E quando você virar piada de mictório público, aí então nem se fala! É a consagração! E olha, hem? só 20%! (p. 18)

Um produto vendável tem que ser conhecido e o *Anjo* promete a *Benedito* a fama e a fortuna por apenas 20%, pois sem ele, *Benedito* não é nada.

E então? Você acha muito? Pois continue como está... olhe bem pra sua cara... hahaha... Benedito, você sem mim é Zero, entendeu? Um zero! S e você prefere continuar um zero, dispenso a minha porcentagem. Só vou investir capital numa mercadoria que dê lucro, compreende? Você é quem sabe (p. 18).

O *Anjo* assume o papel de revelador a *Juliana*, pois revela as transformações que *Benedito* sofrerá, inclusive a mudança de nome. Quebra novamente a quarta parede, pois todo o diálogo é feito dirigindo-se à platéia. O *Anjo*, exaltando as características importadas do ídolo, realiza um discurso que demarca os fundamentos do produto.

Ídolos antigamente

⁹³ É interessante notar que a década de 1960 marca o surgimento da televisão como um veículo de massa na sociedade brasileira. A massificação e a popularização do veículo, bem como o papel de destaque da Rede Globo de Televisão será um processo que se estenderá pelas décadas de 1970 e 1980. Diversos autores corroboram com essa afirmação, dentre eles KEHL, M. R. Eu vi um país na TV. In: **Um país no ar: História da TV brasileira em três canais**. São Paulo: Brasiliense, 1986; BORELLI, S. H. S e PRIOLLI, G. **A Deusa Ferida**: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência. São Paulo: Sumus Editorial, 2000; RPIOLLI, G. **Televisão e Vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003; **Anos 70- televisão**. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1980.

Só vinham lá do estrangeiro
Eis que surge de repente
Artigo bem brasileiro
Sim, todos devem a mim
A novidade na praça
Pois quem não tem James Dean
Com Benedito já caça
Estou fazendo um serviço...
Inda acho Benedito
Soa caboclo demais
É preciso não chocar
Nossos telespectadores
Pra não desacostumar
Dos velhos galãs, senhores
Belos Valentino
Valentes como Tom Mix
Que cante tango argentino
Como Gardel, tenha tiques
De puxar sobancelhas
(é velho porém funciona)
Use uma capa vermelha
Use ares de prima-dona
Seja forte, seja super
Misteriosos, isso é importante
Use um quê de Gary Cooper
E um molho de Gary Grant...
Eis o ídolo afinal
Nacional por excelência
Tenho aí o material
Pra dez anos de evidência
Vou fazer do meu menino
Irresistível cantor
Como anda o figurino
Ou, em francês, “comme il faut”. (pp. 18,19,20)

O ídolo está pronto. Somente *Juliana* desconhece o processo de transformação do seu namorado. Nesta cena, a rubrica sugere “um fundo musical que passa a desafio de viola caipira”(p. 21). *Anjo* e *Juliana* iniciam um diálogo marcado pela investidas sexuais do *Anjo* ao explicar o seu lugar no negócio. O *Anjo* se despede e, logo em seguida, *Juliana* pede explicações a *Benedito* “que entra todo sorridente dentro da roupa nova e brilhante, com ares de bicha louca” (p. 23). *Benedito*, já transformado em ídolo das multidões, não oferece nenhuma resistência a esse processo e defende o papel desempenhado pelo *Anjo da Guarda*. O produto já está pronto para ser consumido por diversos extratos sociais, muito bem lembrado pelo *Anjo*.

Sai *Juliana* e entra *Mané* “debruçado sobre a mesa com garrafa e copo; ritmo passa de samba ao chorinho alegre que *Benedito* canta” (p. 25). *Mané* permanece sempre mudo, em tom de desaprovação.

Benedito: Ô Mané, como é, não vai vibrar, babar de admiração? Pelo menos olha pra cima, que este amigo resolveu vencer na vida! (Pausa) Mas o que é? Que é que você queria? Que eu ficasse aí vegetando a vida inteira feito você? Era só o que me faltava! Continuar, por solidariedade eternamente bêbado, inútil, anônimo... Eu, heim? (Pausa). Que é que há, Mané? Diga alguma coisa! Afinal não é todo dia que um melhor amigo vira ídolo... assim de repente... prateado... pulseira...

Mané: Você nunca me enganou (p. 26)

A entrada da personagem *Mané* também pode ser considerada um recurso brechtiano para o texto. Antes de ser o indivíduo que não entrou no sistema, *Mané* sempre dialoga com *Benedito* apontando a construção ficcional do ídolo. *Mané* se coloca como um observador e um comentarista da ação dramática.

Na seqüência, *Juliana* entra em cena seguida pelo *Anjo* que continua suas investidas sexuais. *Ben Silver*, agora já rebatizado, faz vista grossa para as reclamações de *Juliana*. Nessa cena, *Benedito* tenta convencer *Juliana* da necessidade de sua transformação, porém, essa ainda continua desconfiando do processo. Paralelo a essa cena, o *Anjo* esclarece didaticamente o procedimento diante das câmeras. Nesse momento, a televisão aparece como um veículo que terá participação fundamental na trajetória do cantor. Tendo como fundo musical, uma música sacra, tocada pelo órgão, o texto é dito em forma de credo pelo *Coro*:

Creia na televisão
Em sua luzinha vermelha Creia na televisão
Como seu anjo aconselha
Pois ela é quem vai julgá-lo
Ela vai observá-lo
Por todos os cantos, ângulos e lados
E às trevas vai condená-lo
Se cometeres pecado
Como também redimi-lo
Como também consagrá-lo
Se lhes fôres um bom filho
E fiel vassalo
Sua luzinha vermelha
É a luz eterna da glória (p. 29)

A fala do *Anjo* também reforça o espaço da televisão no processo de formação do ídolo.

Anjo: E aquela lâmpada trepada lá em cima da câmera, que é um caixa engraçada com uns olhos. A luzinha acende pra avisar que a câmera está olhando pra você as câmeras apagadas são de brincadeira, liga não. Mas a câmera acesa, Ben Silver. (Retomando o ritmo de reza)

Essa é onipotente
A ela você deve culto
eternamente
Mas cuidado, que a câmera não é uma
São muitas e mais traiçoeiras

Que as próprias serpentes
No instante em que você mais se empenha diante duma
Outra pode apanhá-lo pelas costas
Umas costas estreitas e inexpressivas
Aí as câmaras são implacáveis
Muito rápidas e vivas
Você deve se virar então
Em todos os sentidos
Pra agradar a televisão...
Acrobacia, meu caro, acrobacia!
Quanto esse público que o espia (p. 30)

Para o *Anjo*, o cantor não passa de simples mercadoria, vendável, como qualquer coisa na televisão. Esse longo trecho da peça enumera diversos questionamentos. A temática principal da peça reforça o papel ocupado pela televisão e a fragilidade da personagem *Benedito* frente aos mecanismos da mídia. Assim, o *Anjo*, em tom de reza, afirma o papel desempenhado pela televisão na nossa sociedade:

Creia na televisão
Adore-a sobre todas as coisas
Para sua redenção (p. 31)

A impotência de *Benedito*, agora já transformado em Ben Silver, é reforçada pela primeira parte da canção *Sem Fantasia*, cantada por *Juliana*. O temor de *Juliana* com essa situação fica evidente na primeira parte da canção.

Juliana (cantando):

Vem, meu menino vadio
Vem, sem mentir pra você
Vem, mas vem sem fantasia
Que da noite pro dia
Você não vai crescer
Vem, por favor não evites
Meu amor, meus convites
Minha dor, meus apelos
Vou te envolver nos cabelos
Vem perder-te em meus braços
Pelo amor de Deus
Vem perder-te em meus braços
Pelo amor de Deus
Vem que eu te quero fraco
Vem que eu te quero tolo
Vem que eu te quero todo meu (p. 32)

Nesse momento, o *Coro* terá um papel crucial na organização e no arranjo da cena que irá terminar o primeiro ato. *Juliana* e *Benedito* tentam se abraçar, porém, o *Coro*, transformado novamente em “povo, os separa”(p. 32). *Anjo* e *Capeta* fazem parte do mesmo universo, são faces de uma mesma moeda. Representam o mundo da produção cultural.

Revelam ao público, cantando em uma só voz, a sua aliança para que não haja nenhuma desconfiança por parte dos telespectadores.

Nós somos velhos amigos.
Nós somos os maiores.
Quando nós tamos unidos
Ai dos mortais.
Eles se alegram com pouco
E depois ficam pra trás
Nós tamos sempre na onda
E não passamos jamais
Nós somos velhos amigos, etc.
Não somos como o otário
Que nunca sabe o que faz
Depois de almoçar com o vigário
Jantamos com Satanás
Nós somos velhos amigos, etc. (p. 32)

As alianças estão formadas entre os dois lados que organizam a produção do ídolo. O *Anjo da Guarda*, representante do empresariado cultural e o *Capeta*, representante da imprensa. Após essa passagem, o *Capeta* anuncia *Ben Silver* como o “cantor das multidões”, “o Rei da voz”. O *Coro*, em forma de uma multidão descontrolada, invade o palco, venerando um elemento crucial no universo televisivo: o IBOPE.

A rubrica dessa cena indica a chegada do *Ibope*, figura eclesiástica venerada pelos artistas e pelo *Coro*, agora transformado em “macacas de auditório”. O IBOPE representa o controlador infalível de audiência. O fundo musical é grandiloquente. “Guitarras elétricas marcam o Iê-Iê- Iê que os figurantes cantam: Ibop... Ibop... Ibop” (p. 33). É ele que revela a aceitação da população de um determinado artista, programa ou qualquer atividade na televisão. É ele quem mede os índices de audiência.

Anjo:

Ibope é o representante oficial neste mundo
Da divina luzinha vermelha
Só ele tem acesso aos mistérios da luz
É ele quem indica as preferências
Da venerada televisão
É ele que deveis consultar ao fim de cada dia
Pra saber os frutos de vossas boas ações
Para confessar vossos pecados
E para receber com humildade e resignação
As penitências impostas
A saber
Mudança de horário
Atraso de salário
Cachê pendurado
Vale negado
Diretor em reunião

Pisão, empurrão, não e não
Amigos fugindo
Mulheres traindo
E atenção para o principal
Em caso de pecado mortal
Desemprego!... Até juízo final! (p. 34)

Nessa cena, o *Coro* se transforma em artistas “inválidos” que são jogados para fora do palco. “Diante da câmera, os artistas restantes estiram os braços afastando os concorrentes e procurando o primeiro plano. Quando se apaga a luz da câmera visada, voltam-se todos aos empurrões para outra câmera, em dança absurda” (p. 35). Revelado o ídolo, o *Coro* completa a ação dramática sustentado, pois “para o delírio de todos, *Benedito* entra em cena carregado pelo Povo ao som de guitarras em ritmo de Iê-Iê-Iê” (p. 35).

Benedito, *Capeta*, *Anjo* e *Ibope* sentam-se em roda e passam o dinheiro de mão em mão, cantando o Caxangá. A crítica a esses índices de audiência é muito grande. Para o dramaturgo, todos estão em um mesmo universo e dividem os lucros entre si. O ídolo das multidões está pronto. *Ben Silver* já é reconhecido em muitos lugares. O *Coro* tornou-se “artistas inválidos que disputam arduamente”(p. 37) os trocados atirados por *Ben Silver*.

As atenções se voltam para *Mané*, o antigo parceiro e amigo de *Benedito*. *Mané* é o artista que não aceitou entrar na *Roda Viva* da produção cultural. *Mané* continua impassível durante a fala de *Benedito* que, ao justificar a sua opção frente ao mercado cultural, afirma que agora ele é o tal, é um ídolo das grandes multidões. Quem não gostaria de ter um amigo famoso? Nesse momento, diversas vozes femininas começam a pedir autógrafos a *Ben Silver*.

Ao mesmo tempo, cada vez mais selvagens, os mendigos começam a despir *Benedito* e no auge da selvageria, já com o ídolo sacralizado, desce a cortina terminando o primeiro ato, ao som do canto religioso “... Aleluia / Já tem feijão na nossa cuia / Eis o nosso salvador / Senhor / Aleluuuuua...” (p. 38) Até aqui, a carreira do cantor foi meteórica, as falas didáticas do *Anjo* revelaram os procedimentos a serem tomados para transformar um simples cantor em um ídolo popular, produto a ser consumido pelas grandes massas e divulgado pela televisão. Durante toda a trajetória do ídolo, o *Coro* termina o primeiro ato exatamente como começou, mas como o produto já está pronto para o consumo, “já tem feijão na nossa cuia”.

Aleluia
Já tem feijão na nossa cuia
És o nosso salvador
Senhor
Aleluuuuua
(No auge da selvageria, dá-se o corte simultâneo de luz e som)(p. 38)

O segundo ato caracteriza-se pelo controle a que o ídolo deve estar submetido. A vida particular deve ser mantida em segredo. Inicia-se com *Benedito* cantando, para *Juliana*, a segunda parte da canção *Sem Fantasia*. A canção é um pedido de desculpas é uma tentativa de voltar, de sentir os carinhos de sua amada, pois a vida de ídolo das multidões não lhe permite tal atitude.

Benedito:

Ah! Eu quero te dizer
Que o instante de te ver
Custou tanto penar
Não vou me arrepender
Só vim te convencer
Que eu vim pra não morrer
De tanto te esperar
Eu quero te contar
Das chuvas que apanhei
Das noites que varei
No escuro a te buscar
Eu quero te mostrar
As marcas que ganhei
Nas lutas contra o Rei
Nas discussões com Deus
E agora que cheguei
Eu quero a recompensa
Eu quero a prenda imensa
Dos carinhos teus (p. 42)

Juliana responde aos apelos de *Benedito* repetindo a mesma canção do primeiro ato. O diálogo do casal é interrompido pela entrada da câmera de TV e do *Capeta*. É a invasão do espaço privado do ídolo pela televisão. Sugerindo um programa de televisão uma Voz (em off) revela a intimidade do ídolo.

E estamos apresentando o sensacional programa “O Artista na Intimidade”, hoje surpreendendo em sua mansão, para júbilo de todos, o ídolo da juventude Ben Silver! Ben Silver, uma mensagem à sua imensa legião de fãs (p. 42)

Benedito consegue esconder *Juliana*, porém, o *Capeta* descobre e revela toda a situação.

Eu vi, há-há... Sei de tudo, há-há... Tudo o quê? Ora, há-há... o que a televisão não viu. Eu vi, há-há... eu sei! (Empunhando o jornal.) Extra! Extra! Ben Silver é casado! é isso mesmo! O ídolo é casado! Segundo enquête realizada por nosso jornal, as fãs condenam unanimemente a atitude traiçoeira do seu rei, casando-se à revelia, sem prévia autorização, ludibriando-as com os mais belos sonhos e esperanças! É o povo que faz um ídolo! É ao povo que ele pertence! A César o que é de César! Extra! Extra! (p. 44)

Benedito é acusado de ser casado, mas é salvo pelo *Anjo* que suborna novamente o *Capeta*, informando que *Juliana* é sua irmã. *Benedito* volta-se para o *Mané*, sempre na mesma posição, tomando cerveja e sentado em uma mesa. A fala de *Mané* é muito interessante, pois reclama de sua posição durante toda a peça, agora levanta-se e canta:

Eu estou parado pacato
Você vem me chatear
Eles se pegam, se matam
Se comem, qual carcará
Brigam feito criança
Pra ver quem alcança
O alto do pau-de-sebo
Como essa guerra me cansa
Eu bebo, eu bebo, eu bebo, eu bebo
Parece um palco lotado
Vocês a representar
Eu chegue atrasado
Não quero me aporrinhar
Eu não posso fazer nada
A peça está montada
Só fico assistindo
E vendo tanta palhaçada
Eu brindo, eu brindo, eu brindo, eu brindo
(Com samba ao fundo, improviso de *Mané*, com direito a brindar autores e participantes do espetáculo, respectivas famílias, personalidades presentes na platéia, a platéia em geral, autoridades, o regime político, a ditadura na Espanha, a censura – se a própria permitir – etc.) (p. 46)

A rubrica desta cena sugere que *Mané* poderia sair brindando com a platéia, com as autoridades presentes, censura, se a própria permitir etc. Os elementos contidos no texto revelam essa liberdade e esse contato dos atores com a platéia.

Em seguida, uma longa fala-poema de *Benedito*, na qual pode-se perceber uma relativa crise de consciência do cantor, elevado ao cume da fama, no entanto, um músico medíocre. O trecho é longo⁹⁴, mas vale a pena ser transcrito.

O poeta se queixou
Duma queixa frágil
Rouca e desanimada
De velhice
Disse da sua poesia
Suada e mal paga
E da minha tão pouca poesia
Cedo endeusada
Em Curitiba o prefeito me entregou a chave da cidade
Em Recife o povo me homenageou

⁹⁴ Rabelo analisa este trecho do texto dramático fazendo referência ao universo da poesia de Manuel Bandeira. “Queixa frágil”; “Rouca e desanimada”; “sua poesia suada e mal paga”; “queixa vã”; “oitent`anos”; “oitenta anos pesados que o poeta não cumprira” etc são menções ao universo poético de Bandeira. RABELO, A. de P. **O Teatro de Chico Buarque**. 1998. 214f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998, p. 25.

Em Belo Horizonte um sociólogo me estudou
Em Porto Alegre uma mocinha desmaiou
Em Salvador um retratista me pintou
Eu, carregado nos ombros do Brasil
Mas o poeta se queixou
E ninguém ouviu
O poeta se queixou
Duma queixa vã
Se alguém ouviu
Logo fingiu
E desconversou
E disse dos oitenta anos
Oitenta pesados anos
Que o poeta então cumprira
E pra bem dos meus enganos
Dormiu comigo a mentira
De que o poeta nesses anos
Perdera a lira
O poeta se queixou
Amargamente
Mas o poeta não é amigo do rei
E o espetáculo continuou
Normalmente
Até que um dia notei
Do alto do pedestal
Um desprezo singular
Lá em baixo
Nos olhos dum homem simples
Como se as minhas glórias
Meus prateados e dourados
Fossem roubados
E talvez sejam mesmo, pensei
Da fé dos pequenos
Órfãos de heróis reais
Heróis enterrados há tempos atrás
E talvez roubo mesmo, pensei
Da fé dos pequenos
Na igreja sem padre
No altar sem santo
No milagre desmascarado
E no entanto
Ainda quis me defender
Ainda me expliquei
Não fui eu que comecei
Não fui eu que me inventei
Mas aí a festa me chamou
E eu aceitei
O rei me convidou
E eu dei-lhe a mão
O poeta se queixou
O poeta tem toda a razão (pp. 49-51)

Ao fundo, o *Coro* – se transforma em povo – começa a cantar a música *Roda Viva*, canção homônima da peça ao fundo. A letra demonstra os mecanismos da indústria cultural

que se tornam cada vez mais rápidos. O mundo, a roda-gigante, o moinho e o pião são metáforas de um circuito giratório que se torna cada vez mais veloz, e mesmo que tentamos nadar contra a corrente, sempre chega a *Roda Viva* e leva tudo para um outro lugar. A canção se inicia com um indivíduo que renunciou a todos os seus projetos e que se encontra preso a uma situação de estagnação e de aniquilamento de suas forças.

Tem dias que a gente se sente
Como quem partiu ou morreu
A gente estancou de repente
Ou foi o mundo então que cresceu
A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega o destino pra lá

Roda mundo, roda-gigante
Roda-moinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração

A gente vai contra a corrente
Até não poder resistir
Na volta do barco é que sente
O quanto deixou de cumprir
Faz tempo que a gente cultiva
A mais linda roseira que há
Mais eis que chega a roda-viva
E carrega a roseira pra lá
Roda mundo etc.

A roda da saia, a mulata
Não quer mais rodar, não senhor
Não posso fazer serenata
A roda de samba acabou
A gente toma a iniciativa
Viola na rua, a cantar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a viola pra lá
Roda mundo etc

O samba, a viola, a roseira
Um dia a fogueira queimou
Foi tudo ilusão passageira
Que a brisa primeira levou
No peito, a saudade cativa
Faz força pro tempo parar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a saudade pra lá
Roda mundo etc. (p. 51-52)

O tempo giratório consome os sonhos e a individualidade de *Benedito*. *Roda Viva* é a metáfora do tempo giratório que carrega todos os sonhos e as realizações para um outro lugar, reiterado pelo refrão constante. A canção serve de pano de fundo para o diálogo entre *Mané* e *Benedito*, regado a bastante cerveja, lembrando as aventuras, os amigos do passado. Um ponto interessante, pois ambos foram integrantes do movimento estudantil. Lembra diversos amigos que morreram ou foram presos. Tal perspectiva já se havia anunciado na última cena do primeiro ato, quando *Benedito* se refere ao amigo: *Mané*, velho amigo de guerra (de guerra)”(p. 37). Ao lembrar o seu passado torna-se evidente a participação das personagens no Partido Comunista Brasileiro.

Benedito: e o Partido?
Mané: Sei lá eu...
Benedito: Está falido
Mané: Morreu
Benedito: Que infelicidade...
Mané: Você era mau comunista
Benedito: Não, sério, tenho saudades. (p. 54/55)

A canção compõe a cena. As falas lacônicas das personagens revelam um passado em que as lembranças afloram, mas não são aprofundadas no diálogo. “Rita, Dora, Moacir, a escola, a arquitetura, o Partido, a Ana Maria, o Comunismo” e uma infinidade de fragmentos são colocados num mesmo patamar pelas personagens. Mesmo fazendo parte do passado, esses elementos não influenciam nas atitudes de *Mané* e *Benedito*, pois tudo foi carregado para um outro lugar, não compõem as características psicológicas desse dois indivíduos. Tudo é muito passageiro. A rubrica de cena oferece uma nova aproximação entre palco e platéia, pois “completamente bêbados, *Benedito* e *Mané* levantam-se, cantam, dançam e agridem o Povo até a entrada do *Capeta* que os surpreende e fotografa”(p. 56).

O resultado dessa cena é que os dois são fotografados por *Capeta*, bêbados, fazendo loucuras pelas ruas. Novamente, o *Capeta* inicia uma campanha difamatória do ídolo, revelando a sua embriaguez. A única saída encontrada pelo *Anjo* é a doação de todos os bens de *Benedito* para a caridade.

Anjo:
(Para *Benedito*) Cala a boca, animal! (Para o Povo). O ídolo Ben Silver tem uma declaração ao povo e à imprensa em geral! O ídolo está empenhado numa vasta programação em benefício.. (Para *Benedito*). Larga do meu pé, imbecil! (Para o Povo) Em benefício da velhice desamparada! (murmúrios). Ainda no nobre intuito de colaborar com a sociedade ...(Benedito e *Mané* derrubam o *Anjo*)... o ídolo destinará 20% de sua renda à construção de um orfanato! (murmúrios). Mais 20% serão encaminhados a uma liga anti-alcoólica! (mais murmúrios) Outros 20% à liga das senhoras católicas! (alguns aplausos) E 20% para a Democracia!!! (O Povo explode em

aplausos; as Senhoras retiram-se bem satisfeitas, cantando em procissão;
Anjo suspira aliviado, para Benedito) Não é, Ben? (p. 58)

O *Capeta* desconfia de tanta caridade, mas o Anjo o suborna novamente, chamando-o de traidor. Não tem outra saída. O *Anjo* propõe a transformação de *Ben Silver*, antes considerado reacionário, alienado e passivo em um artista nacional, com um nome expressivo. Agora será um legítimo representante da cultura brasileira, um artista que mexe com os valores locais da cultura legitimamente nacional, agora será *Benedito Lampião*.

(Fundo musical de baião com instrumentos bem regionais)
A pura música brasileira se vinga no momento
Criando polêmica e pânico
Desde o aparecimento
De Geraldo Vanderbilt, Chico Pedreiro e Maria Botânica
Vamos deixar de frescura
De Ben Silver, babados e outras coisas mais
Seja nacional da linha dura
O mais nacional dos nacionais
Hummm... mesmo Benedito Silva, como nome é inexpressivo
Reacionário, alienado
Revisionista, passivo
Precisa ser mudado
Precisa mexer com o povo
Desde o mar até o sertão
Dou-lhe um pseudônimo novo
Onde estava Ben Silver, leia-se de agora em diante
Benedito Lampião! (p. 62)

A rubrica da cena compõe o ambiente:

(Surgem agitadores de todos os cantos gritando slogans revolucionários e atirando panfletos na platéia; homens fardados tentam conter o movimento; volta Benedito em trajes de vaqueiro.)(p. 63)

A alusão ao cantor de protesto é nítida. *Benedito Lampião* passa uma temporada nos Estados Unidos. Um produto genuinamente nacional será contratado pela matriz nos Estados Unidos. Sucesso aqui a gente faz nas coxas

Lá fora é que a gente vai se espalhar
Nem que seja só pra esnobar os trouxas
Ou, em francês, “èpater lês bourgeois”
Além do mais só mercado estrangeiro
Pode pagar e te valorizar
O próprio Deus que ainda era brasileiro
Já tratou de se naturalizar (p. 65)

Ao viajar para o exterior, *Benedito* descarta a publicidade nacional e manda “os capetas provincianos se danarem”. Desfaz-se a aliança entre o *Anjo* e o *Capeta*.

Anjo: Não, não, entrevistas, só coletivas! E internacionais! Os capetas provincianos que se danem! (Sai Benedito e Juliana)

Capeta: Está certo, está bem...
Vamos ver quem pode mais
Enquanto a vingança não vem
Não durmo em paz
Eu já vou partir pro tapa
Eu vou fazer o diabo
Ou risco esse cara do mapa
Ou me acabo (p. 66)

O *Coro* se divide em dois, alguns apóiam a atitude de Benedito e outros condenam A aliança entre o empresário e a imprensa se desfaz. No Brasil, aproveitando-se da temporada internacional do ídolo *Benedito Lampião*, o *Capeta* monta uma publicidade difamatória do ídolo, classificando-o como bêbado, entreguista, casado e homossexual. São características que não são vendáveis para um ídolo das massas, além de ressaltar que *Benedito* vendeu a nossa música mais autêntica para as mãos do imperialismo ianque.

Capeta: Extra! Extra! Regressa hoje ao Brasil o Judas, Benedito Lampião, cantor que entre outras coisas é bêbado, casado, entreguista e.. e... homossexual! Vamos todos receber com nossas melhores vaias aquele que vendeu nossa música mais autêntica para as mãos sujas do imperialismo ianque! (p. 67)

Voltando da viagem ao exterior, *Benedito* encontra uma situação muito complicada. A disputa entre *Anjo* e *Capeta* está muito forte. Vários manifestantes atacam o cantor acusando-o de entreguista. O Povo se divide. A rubrica esclarece a cena:

Alguns estudantes fazem passar manifestos para a platéia assinar, pedindo que se defenda Benedito Lampião; a polícia impede as manifestações, dando cacetadas e prendendo todo mundo; ficam no palco apenas Benedito, Anjo, Juliana que chora e Mané sua mesa impassível. (p. 68)

O *Anjo* tem uma única alternativa: a morte de *Benedito*. As várias falas das personagens *Capeta*, *Juliana*, *Anjo*, *Mané* são reforçadas pelo povo que apóia a morte do seu ídolo, repetindo um refrão “que morra, que morra, que morra” ao final de cada fala.

Mané: Foi um deus, hoje é um pária
Se danou, se danou
Se chegou à pequena área
Faça o gol, faça o gol
Começou, vá até o fim
Sai de mim, sai de mim...
Que porra, que porra, que porra (p. 71)

Juliana: Só eu sei que partida dói
Meu amor, meu amor
Ele não quis ser um herói
Só cantor, só cantor
Não faz mal se saiu do tom
Pois cantar sempre é bom

Socorra, socorra, socorra (p. 72)

Capeta: Ele só fez corrupção
É ladrão, é ladrão
Ele só fez subversão
Essa não, essa não
Ele só quis nos enganar
Quis só fazer do lugar
Gomorra, Gomorra, Gomorra (p. 72)

A rubrica de cena sugere a morte do ídolo em um desastre de automóvel. “Rufar de tambor; Benedito toma a direção de um automóvel; estrondo; Benedito cai fulminado; música religiosa”(p. 72). Morto o ídolo, “o povo amontoa-se sobre o corpo de Benedito para devorá-lo”. Nas palavras do *Capeta*: “Extra! Extra! Suicidou-se o ídolo Benedito Lampião! Rei morto, Rainha posta! E pra Juju, a viúva do Rei, nada?”(p. 74). O *Anjo* tem uma nova idéia para transformar e dá continuidade à roda viva iniciada com *Benedito*. Transforma a viúva do ídolo num novo produto a ser consumido.

Anjo: Não chora, pois preparei
Um modo de perpetuar
A lembrança do teu rei
Tu irás de apresentar
Num show de televisão
Coisas dele vais cantar
Serás uma sensação
Ele no céu vai gostar
Ele foi ídolo, eu sei
Tú ainda o serás, mais
Juju, a viúva do Rei
É o novo grande cartaz! (p. 73)

Nesse momento, aparece *Juliana*, vestida à moda hippie, carregada nos ombros do Povo, como sugere a rubrica. Todos cantam, atirando flores na platéia, com exceção de *Benedito* e *Mané*:

Para nós, no Universo
Só existe paz e amores
Nós só cantamos um verso
Que fala de flores, flores, flores

Há quem nos fale de guerra
Morte, miséria, terrores
Quando nos falam de terra
Plantamos flores, flores, flores
Flores, flores

Quem não gostou desta peça
Saia daqui, diga horrores
Nos divertimos à beça
E tome flores, flores, flores

(Atiram flores sobre a platéia) (p. 74)

Chico Buarque realiza sua crítica contundente ao processo de mercantilização da produção cultural, afirmação deste mercado cultural, encabeçado pela nascente indústria televisiva. Ao realizar sua crítica, o autor coloca na mesma situação o cantor de protesto, o cantor de iê-iê-iê, ou seja, as diversas tendências que dominavam o debate na mídia daquele momento, pois todos estão submetido à mesma lei, a lei da produção de mercado. Não existe saída, ou se enquadra nesse universo, adentrando-se na roda viva, ou fica-se como *Mané*, sempre bêbado e sentado em uma mesa de bar.

Num momento de profundas transformações sociais, *Roda Viva* toca numa questão fundamental para a intelectualidade brasileira, ou seja, a afirmação de um mercado de bens culturais e a produção massificada de bens de consumo. O intelectual, o cantor de protesto, a “a jovem guarda” todos estão submetidos a um processo mais complexo que envolve a produção cultural. O dramaturgo estabelece um diálogo com este momento, colocando como ponta de lança do mercado cultural a televisão como meio de comunicação mais expressivo desse contexto. *Roda Viva* estabelece um diálogo com esse momento histórico. Chico Buarque expõe o desenvolvimento dessa indústria de forma muito peculiar, tendo como perspectiva o desenvolvimento da televisão.

Ao chegar aos palcos, o texto de Chico Buarque ganhou outros contornos. Com a encenação, outras questões vieram para o centro do debate e questionaram a própria forma de atuação naquele momento. A influência de Artaud surge como uma força motivadora do espetáculo e o diálogo com a platéia ganha contornos próprios, específicos do momento histórico brasileiro. Grotowski e Artaud, assimilados pelo diretor, tornaram-se as bases teóricas que fundamentaram o espetáculo *Roda Viva*, no entanto, isso não quer dizer – assim como todas as outras influências – que suas teorias foram aplicadas em sua totalidade na peça, mas uma releitura e uma apropriação desses teóricos colocados em diálogo com a realidade brasileira.

O espetáculo propunha questionamentos próprios e trazia para o centro do debate o regime autoritário e os abusos do governo em relação às manifestações artísticas. Tais questões serão discutidas no próximo capítulo.

Capítulo II

Roda Viva (1968): agressão e ruptura teatral

Nunca como neste momento, quando é a própria vida que se vai, se falou tanto em civilização e cultura. E há um estranho paralelismo entre esse esboroamento generalizado da vida que está na base da desmoralização atual e a preocupação com uma cultura que nunca coincidiu com a vida e que é feita para reger a vida. Antes de retornar à cultura, constato que o mundo tem fome e que não se preocupa com a cultura; e que é de um modo artificial que se pretende dirigir para a cultura pensamentos voltados apenas para a fome. O mais urgente não me parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome e da preocupação de viver melhor, mas extrair, daquilo que se chama cultura, idéias cuja força viva é idêntica da fome.

Antonin Artaud

Roda Viva: a cena teatral como documento

O teatro, de todas as linguagens, é o mais efêmero. Diante de tal afirmação, o historiador se depara com inúmeras questões. A cena é única e não se repetirá em nenhum outro momento. Como trabalhar com o teatro se sua principal característica é a efemeridade? Passada a encenação, como lidar com esse objeto que não se repetirá para o historiador?¹ Diante de tais questões, mesmo que aparentemente se mostrem complexas, o historiador realiza um trabalho semelhante ao que Carlos Ginzburg chamou de processo investigativo. Sempre inspiradoras, as palavras do historiador italiano demonstram a nossa intenção ao lidar com a cena teatral, pois

se as pretensões do conhecimento sistemático mostram-se cada vez mais como veleidades, nem por isso a idéia de totalidade deve ser abandonada. Pelo contrário: a existência de uma profunda conexão que explica os fenômenos superficiais é reforçada no próprio momento em que se afirma que um conhecimento direto de tal conexão não é possível. Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la.²

¹ FABIÃO, E. B. **Teatro Imediato**: um exercício de História do espetáculo (“Senhora dos Afogados” 1954/1994). Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro, Departamento de História, PUC/RJ, 1996. Fabião coloca objeções e restrições ao historiador que vai trabalhar com a cena teatral como documento de pesquisa. Existe um problema metodológico no trabalho da autora. Não se pesquisa a cena propriamente dita, mas com documentos que trazem à tona uma encenação passada que se mostra por meio dos vestígios que essa mesma documentação pode revelar. A cena teatral propriamente dita, assim como o acontecimento, está perdida nas penumbras do passado.

² GINZBURG, C. **Mitos, Emblemas, Sinais**: morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 177.

Os indícios, os fragmentos, os sinais, deixados por qualquer época, revelam a dimensão do trabalho historiográfico e permitem recompor uma interpretação, fixada à luz do presente, de um determinado momento histórico. Deste modo, o trabalho do historiador encontra um paralelo com a atividade teatral³.

A cena, recomposta pela pesquisa histórica, é uma nova cena que emerge permeada pelas diversas interpretações e resignificações que sofreu ao longo do tempo. Torna-se assim, um objeto privilegiado para o historiador, pois, como nos alerta Adalberto Marson, lidar com tais problematizações requer do pesquisador um intenso diálogo teórico-metodológico com o objeto de pesquisa. Nesse sentido,

o trabalho do historiador tornou-se uma operação sofisticada, mediante um conjunto de regras metodológicas e técnicas complementadas por uma variedade de interpretações e montadas em certos meios de controle do objeto analisado através dos recursos de classificação e da quantificação, de tal modo a se conseguir um máximo de distanciamento formal deste objeto.⁴

Essa operação sofisticada na qual o diálogo com as fontes se torna o cerne do trabalho historiográfico permite que a cena aflore apontando para diversas possibilidades. Portanto, para estudar a cena teatral, as fotografias, o cenário, os depoimentos, as notícias de jornais e as críticas teatrais nos revelam o que se esconde por trás de um espetáculo que, empiricamente, não se repetirá nunca mais. As fotografias, mais do que simples imagens, nos oferece uma importante contribuição para desvendar os “enigmas de uma encenação” passada. Desta maneira, “as fontes fotográficas são uma possibilidade de investigação e descoberta que prometem frutos na medida em que se tenta sistematizar suas informações e estabelecer metodologias adequadas de pesquisa e análise para a decifração de seus conteúdos e, por consequência, da realidade que os originou”⁵.

Longe de trazer a materialidade da cena teatral em sua totalidade aos olhos do pesquisador, as fotografias constituem também indícios de uma cena passada que se revela de forma fragmentada, pois, apesar do amplo potencial de informação contido na imagem, ela

³ TIBAJI, A. O Objeto de Pesquisa da História das Artes do Espetáculo: do Efêmero ao Disperso. In: **Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Salvador: ABRACE, 2002, p. 319 – 324.

⁴ MARSON A. Reflexões sobre o Procedimento Histórico. In: SILVA, M. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro/São Paulo. Marco Zero/ANPUH, 1984, p. 38.

⁵ KOSSOY, B. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 32. Em nosso trabalho, as fotografias são pensadas como documentos históricos que nos auxiliam a reconstituir a cena teatral. Portanto, pelas fotografias, podemos perceber questões relacionadas ao cenário, figurino, tipologia de personagens, iluminação etc. Sobre fotografia, consultar também: KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

não substitui a realidade tal como se deu no passado. Ela apenas traz informações visuais de um fragmento do real, selecionado e organizado estética e ideologicamente”⁶.

Pelas fotografias e pelos depoimentos dos agentes sociais – do diretor, do cenógrafo, dos atores, dos críticos – percebe-se que os figurinos e os cenários tornam-se elementos fundamentais para a recomposição da cena. Nesta perspectiva, o trabalho do diretor e do cenógrafo ganha amplitude, pois o espaço cênico extrapola a simples ornamentação e o decorativismo, possuindo carga dramática própria e características complexas diante da realidade na qual se insere. Para Gianni Ratto, o cenário constrói significados e produz efeitos que colaboram significativamente para a construção dramática. Para ele, o espaço cênico pode ser

considerado como uma atmosfera que atua no espetáculo de forma sensorialmente dramática. Ataco violentamente o decorativismo gratuito, tudo o que procura agradar, o pleonástico, o adjetivado, o pomposo, enfim, tudo o que se sobrepõe pretensiosamente à correta interpretação do texto e do espetáculo que o intermedia.⁷

Segundo Ratto, o cenário e os figurinos são elementos que compõem a cena e revelam intenções e questões que, às vezes, não estão nos diálogos ou nas rubricas do texto dramático. As considerações do autor servem perfeitamente para *Roda Viva*, pois, nesse espetáculo, os figurinos e os cenários cumprem uma função dramática que insere os espectadores em um universo marcado pela religiosidade, todavia, contêm elementos que sobrepõem a essa religiosidade criticando o sistema que a originou. *Roda Viva* transformava-se num cerimonial crítico de uma cultura que enxergava o público como um elemento potencialmente revolucionário no contexto nacional. Por sua vez, o espetáculo colocava em debate toda essa concepção classista criando um ritual que profanava todos os elementos simbólicos da sociedade brasileira, com fortes influências artaudianas.

Nas palavras de Bernard Dort, a encenação moderna tornou-se uma obra aberta que está em constante tensão social, produzindo significados e questionamentos em determinados momentos históricos. Deste modo,

a encenação moderna não está, como se afirma com frequência, exclusivamente partilhada entre a fidelidade ao texto e o desejo de autonomia. Está mais profundamente dividida entre a função de comunicação histórica e social e a tentação de absolutismo do encenador. Aspira a produzir um espetáculo aberto, cuja compreensão se baseie na intuição de uma certa distância entre todos os seus elementos e, ao mesmo

⁶ Ibid., p. 115.

⁷ RATTO, G. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Editora SENAC, 1999, p. 19. Gianni Ratto também escreveu **A Mochila do Mascate**. São Paulo: Hucitec, 1996.

tempo, sonha com um espetáculo fechado que, sob a autoridade do encenador, provoque a comunhão entre platéia e palco.⁸

Neste sentido, a aspiração de totalidade do espetáculo, vislumbrada pelo encenador, está intimamente ligada à condição histórica e social da obra de arte. Totalidade e condição histórica se completam dando significado a uma manifestação artística muito mais que a um simples conjunto de técnicas. “Pelo menos é ela que nos autoriza a estudar o teatro contemporâneo não do ponto de vista dos textos dramáticos, ou do ponto de vista da evolução dos processos cênicos, mas enquanto arte da representação teatral”⁹.

***Roda Viva*: trajetória da cena teatral**

O espetáculo *Roda Viva* demarcou posicionamentos, construiu interpretações diversas e resignificações. Estabeleceu debates acirrados num período de intensas discussões políticas e manifestações sociais. O texto de Chico Buarque chega aos palcos em 1968, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, diretor conceituado por espetáculos como *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, de 1967, a grande revelação do Teatro Oficina naquele ano. Segundo 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”¹⁰.

Para completar o cenário, o dramaturgo, jovem e talentoso compositor oriundo da classe média, filho de um historiador ainda mais famoso, trazia para o espetáculo o seu público juvenil e frenético, consumidores assíduos de suas canções. Essas peculiaridades completavam o universo contraditório e instigante do espetáculo. De um lado, figurava um consagrado e polêmico diretor teatral, do outro, um autor que insinuava seus primeiros passos na construção dramática.

Roda Viva estréia no dia 17 de janeiro, no Teatro Princesa Isabel, Rio de Janeiro, permanecendo em cartaz por três meses. Em São Paulo, o espetáculo inicia sua temporada no dia 17 de maio no Galpão do Teatro Ruth Escobar¹¹. A trajetória de *Roda Viva* foi marcada

⁸ DORT, B. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 99.

⁹ Ibid., p. 99.

¹⁰ PEIXOTO, F. **Teatro Oficina (1958-1982)**: trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 07.

por inúmeros percalços, debates e questionamentos sobre a validade do espetáculo naquele contexto histórico¹². 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.¹³

O espetáculo arregimentava opiniões diversas e a sociedade civil se manifestava de diferentes maneiras. Os deputados, citados pelo jornal, se pronunciavam a respeito de *Roda Viva* e tomavam a peça como símbolo da luta contra o palavrão e a pornografia no teatro, ou seja, *Roda Viva* era o ponto de partida para que diversos agentes sociais encampassem uma luta ferrenha contra diversos espetáculos que, na visão de alguns, atentavam contra “valores” da sociedade brasileira. Como espectadora, Conceição das Neves se valia da condição de deputada para conclamar a interdição da peça, convidando outros deputados para que também assistissem ao espetáculo para reforçar o coro dos contrários.

O fato de alguns, ao assistirem ao espetáculo, usarem da condição de representantes do poder público e se pronunciarem em defesa dos princípios conservadores fazia com que se construísse um panorama caótico do teatro brasileiro. *Roda Viva* servia como ponto de

¹¹ *Roda Viva* estréia no Teatro Princesa Isabel com a seguinte ficha técnica: Direção: José Celso Martinez Corrêa; Cenários e Figurinos: Flávio Império; Direção Musical: Carlos Castilho; Coreografia: Klauss Viana; Direção Produção: Renato Corrêa de Castro e Rony Nascimento. No elenco, Heleno Prestes: *Benedito Silva*, *Benedito Lampião*, *Ben Silver*; Antonio Pedro: *Anjo da Guarda*; Marieta Severo: *Juliana*; Flávio São Tiago: *Capeta* e Paulo César Pereiro: *Mané*; Coro: Alceste Castellani, Ângela Falcão, Ângela Vasconcelos, Eudósia Acunã, Érico Widal, Fábio Camargo, Fernando Reski, Ida Gauss, Jura Otero, Maria Alice Camargo, Maria José Motta, Pedro Paulo Rangel e Samuel Costa. Músicos: Leão (órgão); Brechov (bateria); Tião (baixo/violão); Zelão (Guitarra/violão/viola); Guaxinin (Pistão). Em São Paulo, no Teatro Ruth Escobar, houve algumas modificações no elenco: Rodrigo Santiago: *Benedito Silva*, *Benedito Lampião*, *Ben Silver*; João Marcos Fuentes: *Anjo da Guarda*; Marília Pêra: *Juliana*; Pedro Paulo Rangel: *Capeta* e Paulo César Pereiro: *Mané*.

¹² Segundo uma nota no Jornal *Diário da Noite*, de 24/06/1968, entre Rio de Janeiro e São Paulo, a peça foi assistida por mais de 300.000 pessoas até aquele momento.

¹³ MARTINEZ CORRÊA, J. C. **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Ed. 34, 1998, p.116.

convergência dessas manifestações que, em última análise, conclamava ao poder público a necessidade de endurecimento da censura que penetrava em diversos setores da sociedade. Para esses indivíduos, a censura tornava-se um elemento de manutenção da ordem social e de proteção dos valores como “família”, “moral” e da “nação”, pois tornavam-se censores por conta própria.

Essa citação demonstra o clima que envolvia o espetáculo, uma vez que a sociedade se pronunciava a respeito da cena 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 geral, tornava-se cada vez mais forte e, a partir daqueles anos, marcaria profundamente a atuação do governo militar.

Os diversos segmentos sociais, representados devidamente por indivíduos que se colocavam em defesa de valores conservadores da sociedade, dialogavam e construíam interpretações diversas sobre a cena teatral. A deputada Conceição das Neves não estava sozinha na luta contra a pornografia e o palavrão no teatro brasileiro. Seus apelos na Assembléia Legislativa conquistavam adeptos e o deputado Aurélio de Campos, primeiro vice-presidente da Assembléia, afirmava o seguinte sobre o espetáculo:

Aquilo que vi e ouvi em *Roda Viva* não pode em nenhuma parte do mundo, nem na selva africana, ser chamado de arte. Aquilo é ofensa, aquilo é despudor, aquilo é destruir uma família na sua moral, amolecer uma nação. Quando assisti *Roda Viva* fiquei envergonhado de um dia ter pisado o palco. Aquilo que lá está é um bordel, não um palco. Alguns defendem este tipo de espetáculo sustentando que a degradação mostrada não é ficção real. As instalações sanitárias também são absolutamente reais e necessárias, mas ninguém cogita de exibí-las em sua sala de visita.¹⁴

Aurélio de Campos – ator no passado – revela detalhes curiosos do espetáculo. Ao construir sua análise de *Roda Viva*, mobiliza diversos argumentos contrários ao espetáculo. Primeiro, desconsidera *Roda Viva* como uma manifestação artística, pois sendo também ator, isso lhe credenciava a se pronunciar e eleger esse argumento como forma de desclassificar o espetáculo. Em segundo lugar, o espetáculo novamente ofende os valores conservadores que, na sua opinião, sustentam a constituição da família, da moral e da nação. Dessa maneira, a cena causava uma onda de manifestações e movimentava o meio artístico e político. Ainda o deputado Aurélio de Campos, em seu discurso – em uma nota lida na Sessão da Assembléia

¹⁴ FERNANDES, R. **Teatro Ruth Escobar**: 20 anos de resistência. São Paulo: Global, 1985, p. 65-71.

Legislativa de São Paulo, do dia 20 de junho de 1968 – 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 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 que 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 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 “esquerdinhas festivos”. (Palmas)¹⁵

Primeiramente, o espetáculo – reafirmado pelo deputado – com objetivos puramente comerciais realiza uma leitura destorcida da realidade brasileira realizada pela chamada “esquerda festiva”¹⁶. Para o deputado, *Roda Viva* não passa de mais um intento comercial, no entanto, diferente da deputada Conceição das Neves, Aurélio de Campos esboça uma leitura do contexto mais ampla para sustentar seus argumentos.

Nesse sentido, o espetáculo era fruto de indivíduos que destorciam a realidade e colocavam as noções de “esquerda”, “revolução social”, “regime democrático”, liberdade de pensamento em um mesmo patamar de análise, construindo, assim, uma relação conflituosa onde tradição e ruptura se revelam num evento cotidiano e aparentemente banal, no nosso caso, um espetáculo teatral. Na visão do deputado, o espetáculo comportava todas essas questões que norteavam a sua compreensão do contexto, pois a “esquerda festiva” optava pela desagregação dos costumes tradicionais e preparava o Brasil para a revolução, porém, a

¹⁵ MARTINEZ CORRÊA, J. C. Op. cit. p. 123.

¹⁶ O termo é bastante interessante quando inserido na citação do deputado. “Esquerda festiva era uma expressão inventada pelo colunista Carlos Leonam em 63, durante a primeira grande festa que Jaguar organizou. O falecido ministro San Thiago Dantas acabou de decidir que havia duas esquerdas: A esquerda positiva e a esquerda negativa. Leon, um atento cronista do comportamento carioca, estava dançando quando teve a idéia. Correu para a mesa de Ziraldo e disse: “tem outra esquerda, é a Esquerda Festiva”. No dia seguinte, ele noticiava sua descoberta na coluna que mantinha no Jornal do Brasil. Estava inaugurada uma expressão que teria presença assegurada no léxico e no aspecto ideológico da política nacional”. VENTURA, Z. **1968: O ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 47. Tal expressão, citada pelo deputado, tem como pano de fundo uma intensa participação juvenil na década de 1960 em diversos setores da sociedade.

leitura do momento histórico feita por esses indivíduos estava desatualizada e contribuía apenas para a banalização dos costumes¹⁷.

Deste modo, para o deputado, a utilização da crítica teatral, detentora de um olhar “validado” para a cena teatral, como instrumento de combate ao espetáculo, lhe credencia a fazer tais afirmações, no seu caso, a defesa do próprio regime democrático. Ao estabelecer determinadas considerações sobre o espetáculo, a crítica forma opiniões e sugere diversas interpretações. Campos necessita arregimentar argumentos para que sua intervenção se caracterize como uma manifestação múltipla e que inclua segmentos variados da sociedade, e, para isso, nada melhor que Décio de Almeida Prado¹⁸. Assim, o deputado necessita da crítica para validar sua argumentação, pois dela se extraem “conceitos de meridiana clareza, focalizando o problema à luz de ensinamentos históricos e da presente realidade”¹⁹.

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 agriem o “regime democrático”, outros são considerados agressores de uma sociedade justa e socialmente igualitária. Campos se coloca no primeiro time, mas tal empreitada requer do deputado a necessidade de conclamar às autoridades que limpem o teatro brasileiro de espetáculos que, ferindo os valores que constituem a nacionalidade brasileira, como *Roda Viva*, deveriam ser censurados. Neste caso, Campos nitidamente exige o recrudescimento da censura e a proibição do espetáculo. O

¹⁷ As afirmações do deputado Aurélio de Campos inserem o espetáculo nas diversas propostas da contracultura norte-americana que vislumbrava uma mudança de postura e comportamento, recusa do sistema capitalista, uso de drogas e alucinógenos etc. Tais iniciativas são vistas pelo deputado como desagregação dos costumes tradicionais e não como propostas de revolução qualitativa que transforma o indivíduo frente ao sistema capitalista. Campos reafirma que tais comportamentos colocam a tradição e a sociedade em risco, nesse caso, a postura conservadora do deputado não deixa que ele vislumbre outras alternativas para o sistema que não seja o modo de produção capitalista.

¹⁸ Décio de Almeida Prado foi um dos críticos mais atuantes na década de 1960. Ao lado da atividade crítica, Prado figura-se entre os maiores autores que estudam o teatro brasileiro. Dentre alguns de seus trabalhos, destaca-se:

PRADO, D. A. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**: crítica teatral de 1947-1955. São Paulo: Perspectiva, 1956.

_____. **Exercício fino**: crítica teatral - 1964-1968. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **História concisa do teatro brasileiro, 1857-1908**. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. **Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

¹⁹ Alcides Freire Ramos chama a atenção para o discurso crítico. “o texto crítico só se afirma socialmente quando, primeiramente, outros indivíduos... dispõem-se a entrar em contato com o seu trabalho para, em seguida, reconhecer nele a capacidade de provocar um diálogo inteligente.” No nosso caso, o deputado se apropria desse discurso para construir uma fala depreciativa do espetáculo, porém, não deixa de ser um diálogo instigante com o crítico. RAMOS, A. F. **Canibalismo dos fracos**: cinema e história do Brasil. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 51.

teatro, tendo *Roda Viva* como ponta de lança, tornava-se um dos inimigos mais atuantes do regime ditatorial.

No discurso do deputado, os motivos para que se condene *Roda Viva* são arrolados em três níveis. Primeiro, por não ser uma manifestação artística séria, apenas uma proposta banalizada da “esquerda festiva”; em segundo lugar, por atentar contra os costumes tradicionais da nação e, por último, por engendrar uma leitura enviesada da realidade brasileira. Tudo isso feito em nome da defesa do próprio regime democrático e, sem dúvida, o deputado não estava sozinho em tal empreitada.

Na mesma direção, o deputado Wadih Helu apresentava uma moção na Assembléia Legislativa requerendo uma atuação mais rigorosa da censura contra os espetáculos teatrais. Os argumentos defendidos por Helu não são tão complexos quanto os arrolados pelo deputado Aurélio de Campos, mas revelam a mesma perspectiva quanto à atuação do Estado em relação às manifestações artísticas. Diversos segmentos da sociedade civil ratificavam a existência da censura e cobravam uma atitude mais rigorosa das autoridades em relação a determinados espetáculos teatrais.

Roda Viva, que aproveita a popularidade de Chico Buarque de Holanda, é uma verdadeira afronta à nossa sociedade e à nossa família. Torna-se necessário que nos juntemos às autoridades federais e estaduais responsáveis, porque, se continuar assim, não temos dúvida em afirmar que, mais cedo ou mais tarde, a família se verá destruída, como também a tradição, porque iremos assistir aqui em São Paulo e, por todo o Brasil, a espetáculos grotescos como os que estão atualmente na França. É necessário uma manifestação de repulsa desta casa.²⁰

Percebe-se, claramente, que o discurso do deputado Wadih Helu reafirma o lugar da censura e clama para o endurecimento do regime em relação a determinados espetáculos teatrais. *Roda Viva*, nesse contexto, serve como ponto de partida para um recrudescimento da censura em relação ao teatro de uma forma geral. Em nome de valores morais, como preservação da família e da tradição, o deputado cobra das autoridades uma atitude mais rígida.

O radialista Randal Juliano, da Rádio Jovem Pan, sobre essa polêmica, assim se manifestou: “esta é uma peça imoral e fazem muito bem os senhores deputados em condená-la. Advertimos as famílias paulistas que não deixem suas filhas ver *Roda Viva*. É um espetáculo imoral e obsceno”²¹. Depoimentos desse tipo revelam uma característica muito forte no regime autoritário brasileiro, a adesão de diversos segmentos sociais ao golpe e o

²⁰ FERNANDES, R. Op. cit., p. 65.

²¹ Ibid., p. 65.

nítido apoio desses setores ao controle das produções artísticas realizado pela censura governamental.

As considerações dos deputados – tendo à frente a senhora Conceição da Costa Neves – confrontadas com as propostas do diretor teatral José Celso demonstram dois segmentos distintos da sociedade, com projetos sociais diferentes e posturas estéticas e sociais múltiplas. Todo esse universo questionador e marcado pela resistência ao regime militar tinha na cultura um dos pontos de maior destaque. 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.²²

A resposta do diretor é provocativa. José Celso questiona o lugar da cultura e das manifestações artísticas no regime instaurado pelos governos militares. Nesse sentido, a cultura ganha lugar de destaque na luta contra o regime autoritário e o espetáculo torna-se um profundo questionador da realidade social. Ao elaborar tal questionamento, José Celso coloca em suspensão o papel da cultura juvenil na década de 1960 e chama a atenção para o universo da contracultura e da revolução qualitativa²³. O mundo em que vive a deputada Conceição das Neves está sendo duramente questionado por uma geração que tem na juventude e na crítica ao sistema capitalista a sua base de sustentação. Respondendo às considerações sobre o espetáculo, o diretor enumera os diversos pontos abordados nas declarações públicas 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

²² MARTINEZ CORRÊA, J. C. Op. cit. p. 117.

²³ A elaboração do conceito de revolução qualitativa se deve ao filósofo Herbert Marcuse cujos trabalhos influenciaram uma geração inteira de jovens que optaram pela recusa dos valores sociais da sociedade capitalista e optaram por uma revolução individual e na construção de uma nova sociedade.

MARCUSE, H. **O fim da utopia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

_____. **Contra-revolução e Revolta**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

_____. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

infra-estrutura de toda a publicidade... *Roda Viva* não é para ganhar dinheiro. Nem é falta de honestidade.²⁴

Para o diretor, esses episódios na Assembléia Legislativa representam a exacerbação de uma personalidade autoritária e fascista de uma instituição que tenta manter uma imagem hipócrita de instituição democrática que se encontra cada vez mais num contexto ditatorial²⁵. Os mesmos indivíduos, que clamam por uma censura mais eficaz e mais truculenta contra as manifestações artísticas, alegam que estão exercendo sua atividade em nome de princípios democráticos. As palavras do diretor demonstram um outro olhar e um outro referencial para o entendimento da realidade nacional. O próprio Chico Buarque assim se pronunciou a respeito.

Quem assistiu pode saber que não estou muito preocupado com a opinião do público sobre minha pessoa. Quem quiser um bom menino em casa que desligue a televisão. Todos os palavrões de *Roda Viva* estão ali porque são necessários. Aliás, se alguma coisa choca na peça não é o emprego de palavrões. Os que falaram mal da direção de José Celso e “livraram a minha cara” não entenderam nada. Sobre a censura, acho que ela devia estar na mão dos autores, atores, diretores e público interessado. A atual censura é quem menos interessa no Brasil. E aviso que não fugirei de uma segunda experiência em teatro. Tudo isso me parece que é uma maneira do Governo querer mostrar que quem manda ainda é ele.²⁶

Chico Buarque organiza sua intervenção tendo como base a discussão sobre o lugar social da censura²⁷. O dramaturgo deixa claro que a cena teatral, construída pelo diretor paulista, corrobora diretamente com as suas pretensões para com o texto dramático. O campo de atuação do diretor é completamente diferente das propostas engendradas pelos deputados. O diretor pregava uma arte livre, uma “revolução cultural” por meio da libertação teatral e se encontrava num contexto de profundo radicalismo reacionário e político. O diretor deixou sua mensagem ao responder diretamente às críticas do espetáculo:

²⁴ MARTINEZ CORRÊA, J. C. Op. cit. p. 122.

²⁵ Resposta de Chico à censura: ele e Zé Celso atacam inimigos de *Roda Viva*. **Folha da Tarde**, São Paulo, 21 jun. 1968.

²⁶ Ibid.

²⁷ Quase vinte anos depois, Chico Buarque revela o quanto foi prejudicial para sua criação a atuação da censura. Em depoimento à Sonia Salomão Khéde, o compositor responde, quando perguntado sobre a atuação da censura no seu trabalho de criação, da seguinte maneira: “isolar um artista, um criador do resto da cultura. Acho que a cultura brasileira toda foi muito afetada esse tempo todo; o próprio público ficou emburrecido, menos exigente. O artista, com o trabalho da censura, corre o risco de ter um alibi até para se esforçar menos. Ou o artista é até obrigado a fazer ginásticas incríveis, usar metáforas, às vezes, que, com o passar do tempo, parecem ridículas... Era a pressão que atuava sobre a criação, no ato mesmo da criação.” In: KHÉDE, S. S. **Censores de pincenê e gravata – dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, p. 178.

Roda Viva é um dos maiores sucessos de público brasileiro, considerado uma dos espetáculos mais revolucionários na sua forma já feitos em nosso país, escrito e musicado por um de nossos maiores compositores. Não é normal que seja julgado por uma senhora que ainda está no tempo de achar *Deus lhe Pague* a maior peça já escrita porque teria sido escrita para ele. Este coração envelhecido já se declarou incompetente de cara. Este país quer avançar e no campo do teatro *Roda Viva* é um testemunho disto. Se essa gente de coração velho quiser barrar nosso caminho, vai ter que barrar todos os jovens que constituem a grande maioria desta terra. E se os velhos insistirem, verão aqui o que hoje se passa na França, para o escândalo do sr. Wadih Helu – e ele será o responsável! A coisa não depende de mim nem dele – mas da História que já colocou essas figuras no Panteon do Ridículo e da Hipocrisia.²⁸

E foi uma resposta profundamente marcada pelos acontecimentos de maio de 1968 na França. José Celso recoloca o espetáculo *Roda Viva* como bastião de luta de uma juventude que encontra na cultura uma maneira muito forte de se manifestar. O diretor aborda a questão nesse nível, pois, para ele, a geração “caduca” que está tentando impedir que a juventude se manifeste, nada poderá fazer contra tal situação. Segundo o diretor, a situação brasileira e os caminhos da luta dos jovens se assemelham às condições francesas. Analogias à parte, para o diretor, o poder revolucionário e de transformação social se encontra com os jovens e os acontecimentos franceses servem para provar essa capacidade de contestação²⁹.

No mesmo ano, o Oficina esteve em Paris, ou melhor, seus principais integrantes protagonizaram um episódio interessante num quarto de hotel na capital francesa.

Maio de 68, Paris, epicentro do terremoto. Na sacadinha de seu quarto no Hôtel Saint-Séverien, Ítala Nandi, Renato Borghi e Zé Celso viram uma pequena multidão, à frente, uma equipe de filmagem liderada por Jean-luc Godard, câmara em punho, se aproximar de uma fila de policiais. Estes, percebendo que a multidão não iria parar, partiram para o ataque, cassetetes em riste. Ítala berrou, avisando os estudantes, os jornalistas, a equipe. Renato e Zé Celso berraram junto. Confusão. Godard perdeu os já famosos óculos escuros, pisoteados no chão, e foi empurrado para dentro de um camburão. Um policial mirou a sacada e lançou uma bomba de cera (do mesmo tipo usado pelos americanos no Vietnã). Os três se machucaram. Zé Celso mais que todos: queimaduras de primeiro grau na cabeça, teve os olhos vendados. Assim, sem enxergar, assistira à estréia, no dia 10 de maio, a noite das barricadas do Quartier Latin. O episódio está devidamente registrado em *Le Livre Noir des Journées de Mai*.³⁰

²⁸ Resposta de Chico à censura: ele e Zé Celso atacam inimigos de *Roda Viva*. Op., cit.

²⁹ Os acontecimentos de maio de 1968 na França são cruciais para se entender a ascensão da juventude como força revolucionária. José Celso faz referência estrita a tais acontecimentos primeiramente por se encontrar em Paris quando a revolta estudantil estoura nas ruas da capital francesa. MATTOS, O. C. F. **Paris 1968: as barricadas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1981. COHN-BENDIT, D. **O Grande Bazar**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

³⁰ LABAKI, A. **José Celso Martínez Corrêa**. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 39.

Neste sentido, o diretor paulista faz referência imediata aos acontecimentos do mês de maio de 1968, na França. A comparação não é exagerada por parte do diretor. Na França, a partir de 1965, a insatisfação com o governo De Gaulle se revela em intensas greves e manifestações estudantis que eram radicalmente contra as medidas tomadas pelo governo em relação à universidade. As manifestações explodem em diversos lugares no país, mas é no bairro estudantil do *Quartier Latin* que a população assiste a uma repressão brutal dos manifestantes³¹. Nesse universo, o diretor defende suas posturas e revela um diálogo com os movimentos internacionais e com as rupturas que tiveram a juventude como mola deflagradora.

Nesse contexto polêmico, *Roda Viva* despertava em diversos segmentos da sociedade civil o seu lado mais reacionário. A reação alcançou tal ponto que o espetáculo foi depredado e os atores foram espancados por um grupo de extrema direita. Os artistas se uniram em nome da liberdade de expressão e na busca desenfreada para que os agressores de *Roda Viva* fossem punidos. Fizeram manifestações, procuraram as autoridades, exigiram a punição dos criminosos e construíram um foco de resistência dialogando com a opinião pública, autoridades e com diversos setores da sociedade.

***Roda Viva*: símbolo da resistência artística**

É interessante notar que o espetáculo causava desconforto em diversos segmentos conservadores da sociedade. Grupos distintos clamavam por uma intervenção da censura, pois a cena denegria profundamente os “valores morais” da sociedade brasileira. Tal acontecimento não demorou a se concretizar. E foi justamente um grupo de extrema direita que protagonizou o evento. O Comando de Caça aos Comunistas – C.C.C – realizou o que, para um dos seus participantes, foi a maior ação de suas vidas. Numa quinta-feira, 18 de julho de 1968, quando se apresentava no Galpão do Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, o espetáculo foi invadido por cerca de 30 homens armados com revólveres e cassetetes.

³¹ “Em maio de 1968, uma batalha estava em curso. Contra os desejos dos grevistas, De Gaulle queria permanecer. Para tal, era preciso que acabasse com a greve geral, com a ameaça de revolução, antes que ela acabasse com ele. Propôs, então, que o resultado do confronto social fosse decidido em outro terreno: as urnas. Condição para as eleições ao término da greve, caso contrário, recorreria ao golpe de força. Falando claro, colocou a alternativa: a eleição ou guerra civil... Por esmagador que fosse, o triunfo eleitoral gaullista de 30 de junho não poderia, contudo, ter a capacidade de apagar as marcas deixadas pela greve geral: esta desferira uma profunda ferida em De Gaulle. Menos de um ano após, em 27 de abril de 1969, o presidente da República Francesa viu derrotada uma proposta sua em um *referendum* que ele mesmo havia proposto. Demitiu-se. Embora com razoável atraso, era uma consequência de maio-junho de 1968!”. PONGE, R. Maio de 1968: um mês que abalou a França. In: PONGE, R. (Org.). **O ano das muitas primaveras**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, p. 37.

Às onze e meia da noite de ontem, o elenco da peça *Roda Viva*, no Galpão do Teatro Ruth Escobar, tinha agradecido os aplausos e já estava nos camarins. Começavam a mudar de roupa, quando ouviram os primeiros gritos e o grande barulho que vinha da platéia. Ninguém sabia o que estava acontecendo. Muita gente ainda nem tinha se levantado das cadeiras, quando mais de vinte rapazes armados de cassetetes e revólveres deram um grito e começaram a depredar tudo dentro do teatro Galpão.³²

Naquele momento, a invasão do teatro Ruth Escobar era a resposta que as organizações de extrema direita dava ao teatro proposto por José Celso Martinez Corrêa. Enquanto as pessoas saíam desesperadas do teatro, os agressores continuavam destruindo e espancando os atores.

Lá dentro continuava o quebra-quebra. Primeiro foram os espelhos dos camarins externos que ficam bem perto do palco. Depois foi a vez dos projetores de slides e dos microfones. Os instrumentos dos músicos também foram quebrados a pontapés e pauladas. Todos corriam, ninguém sabia o que acontecia. Marília Pêra, a atriz principal da peça, e Margot Baird, dentro dos camarins internos, foram agredidas, os homens arrancaram suas roupas. Walkíria Mamberti, outra atriz da peça, também foi despida e espancada; apesar de avisar aos gritos que estava grávida.³³

A invasão do Teatro Ruth Escobar representou um momento de acirramento das contradições sociais envolvendo a produção teatral na década de 1960. Nesse sentido, ao invadir um teatro, espancar atores e atrizes, destruir os cenários de uma peça que havia sido liberada pela censura governamental, um grupo de indivíduos – C.C.C – dava vasão ao descontentamento, levado às vias de fato, de uma parcela significativa da sociedade brasileira.

Diversos atores e atrizes foram agredidos e os cenários foram destruídos³⁴. Marília Pêra³⁵ – atriz que substituíra Marieta Severo no papel de *Juliana* na temporada de São Paulo – foi uma das vítimas da invasão. Ao final do espetáculo, estava dentro do camarim quando escutou o barulho do lado de fora. Ao abrir a porta se deparou com diversos homens entrando e quebrando tudo pela frente.

³² O Teatro todo destruído a pauladas. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 19 jul. 1968.

³³ Ibid.

³⁴ “Os policiais da FP, apenas 2, nada fizeram para evitar as agressões e depredações. Os cenários foram todos arrancados e pisoteados; as poltronas do teatro viradas e quebradas; os instrumentos musicais, um amplificador e um projetor de slides inutilizados”. O mesmo jornal afirma que há duas semanas os artistas pediram proteção à polícia, pois foram avisados de que o teatro seria invadido e um grupo depredaria a casa. In: Depredado o “Roda Viva”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 19 jul. 1968.

³⁵ PÊRA, M. & SOUZA, F. de. **Vissi D’Arte**. São Paulo: Escrituras Editora, 1999. Neste livro, o autor reuniu algumas reportagens sobre a invasão do Teatro Ruth Escobar por ocasião da apresentação de *Roda Viva*. Marília Pêra foi uma das atrizes que reconheceu o suspeito de invadir o teatro. “... Somente Marília Pêra, atriz principal da peça *Roda Viva*, reconheceu Claudiney Braz, o estudante preso durante a depredação do Teatro Galpão como um dos agressores...”. In: Só uma atriz reconheceu seu agressor. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 22 jul. 1968.

Quis fechar a porta, mas eles já tinham me visto. Entraram quebrando os espelhos, arrancaram minha roupa, deram socos. Saí correndo, eles continuavam batendo. Pelo corredor, havia mais rapazes e enquanto eu fugia sentia cassetetes nas costas. Não apanhei mais porque a Isa, camareira do teatro, correu para mim e me protegeu enquanto fugíamos.³⁶

As notícias da invasão do teatro mobilizou a classe artística em torno do episódio *Roda Viva*. Na mesma noite em que o teatro foi invadido, Marília Pêra, Juraci Pêra, Samuel Costa, Fábio Camargo, Helio Pereira das Neves, Rodrigo Santiago, Vicente Dualde e Walkíria Mamberti estiveram no Pátio do Colégio para exame de corpo de delito. Mais tarde, a atriz Ruth Escobar, dona do teatro depredado, tentou apresentar queixa no DOPS e na 4ª Delegacia, mas não conseguiu que a queixa fosse registrada³⁷.

A partir desse momento, a atriz iniciou uma peregrinação e uma mobilização geral de diversos artistas para que os agressores fossem punidos. Ruth Escobar narra esse momento alertando para a impunidade que se seguiu após a invasão e o acobertamento dos agressores pelas autoridades.

Os agressores retiraram-se encobertos pela Polícia, e dois deles presos por gente do teatro, foram entregues ao carro nº 29 da Radiopatrulha, que os levou para o DOPS. Meu advogado acompanhou o carro e viu quando eles chegaram ao DOPS. Lá, no entanto, disseram que os presos estavam na 4ª Delegacia e vice-versa.³⁸

A grande questão era a impunidade e a dificuldade de se obter informações junto às autoridades sobre a prisão em flagrante dos dois agressores. Porém, a mobilização dos artistas se esbarrava na ineficiência das autoridades. Novamente Ruth Escobar:

Telefonei – continuei – para o secretário da Segurança, professor Hely Lopes Meireles, e fui atendida por um auxiliar. Depois de 20 minutos de espera, o auxiliar avisou que o secretário mandava dizer que o caso não era da alçada dele, e sim, da Polícia Federal, pois era questão de teatro e censura. Respondi que não éramos papel e sim, gente. Fomos em comissão à casa do sr. governador. Quem nos recebeu foi o cap. Abate, que nos garantiu que os presos ficariam à disposição do governador, na 4ª delegacia. O capitão – prosseguiu – disse que telefonaria para o delegado da 4ª DP e daria essa ordem. Isso não aconteceu, o delegado Serra não quis lavar o flagrante

³⁶ Proteção do teatro à Roda Viva. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 20 jul. 1968.

³⁷ Artistas pedem punição dos agressores. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 jul. 1968. Na correria após a invasão, os dois agentes que estavam de plantão na frente do teatro Ruth Escobar conseguiram prender dois agressores, sendo um deles identificado como Flávio Ettore, oficial do Exército, carteira MG nº 56203. “Inexplicavelmente, os artistas que compareceram ao DOPS para fazer queixa oficialmente foram informados de que os dois detidos não seriam autuados em flagrante – com prisão subsequente – e tampouco detidos para investigações mais detalhadas”. In: Teatro acusa MAC. **Correio da Manhã**, São Paulo, 20 jul. 1968.

³⁸ Artistas querem processar Abreu Sodré pela agressão ao elenco de “Roda Viva”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 jul. 1968.

e disse que os presos estavam no DOPS e lá também faziam o jogo de empurra.³⁹

Ruth Escobar e Cacilda Becker – a última, na ocasião, Presidente da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo, órgão da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo – se destacaram nessa luta. Convocaram a classe artística para que se manifestasse a respeito do episódio e aprofundaram a discussão sobre o autoritarismo e o policiamento das manifestações artísticas, pois, *Roda Viva* – um espetáculo que tinha sido liberado pela censura – havia sido invadido e depredado por um grupo extremista de direita e os agressores estavam sendo acobertados pelas autoridades. De acordo com Luís André do Prado, a atriz Cacilda Becker se colocou à frente das lutas e das reivindicações dos artistas, mesmo ocupando cargo no governo, mostrou seu descontentamento e exigiu uma punição aos agressores.

Dava a impressão de que ia haver uma revolução mesmo no teatro, que um tipo de teatro iria ser desintegrado. Porque, talvez, nunca o teatro tenha tido tanto público. As filas eram absurdas... E a Cacilda levou um choque, se apaixonou e tomou partido daquilo. Foi um escândalo na classe teatral, porque à sua direita estava todo o teatro tradicional e o Estadão, a família Mesquita.⁴⁰

No dia seguinte à invasão, as medidas adotadas pelos artistas foram mais organizadas do ponto de vista da luta política e de fazer valer suas reivindicações de uma forma mais ampla frente à impunidade que se instaurava diante do acontecimento.

A classe teatral de São Paulo, reunida ontem à tarde no Teatro Galpão, rua dos Ingleses, 209, resolveu adotar as seguintes medidas para a proteção dos espetáculos que estão encenando e do próprio público:

solicitar das autoridades policiais (DOPS e DPF) um esquema de policiamento ostensivo para todos os teatros da capital;

divulgar, através da imprensa, todos os acontecimentos envolvendo atores e atrizes, além de denunciar a organização conhecida como CCC (Comando de Caça aos Comunistas) e certos setores policiais como responsáveis pela agressão contra o teatro.⁴¹

Nessa assembléia, presidida pelo diretor e dramaturgo Augusto Boal, os atores denunciavam a situação que se encontrava o teatro paulista naquele momento. Acusava o governo de descaso para com um acontecimento dessa natureza e apontava a impunidade como consequência imediata do sistema autoritário. Nesse sentido, a referida assembléia

³⁹ Artistas pedem punição dos agressores. Op. cit.

⁴⁰ PRADO, P. L. do. **Cacilda Becker**: fúria santa. São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 520.

⁴¹ Artistas pedem punição dos agressores. Op. cit.

aprova a criação de um conselho de segurança que, composto por 10 elementos escolhidos secretamente, cuidaria da segurança dos teatros.

As deliberações dessa assembléia vão mais longe. O descaso faz com que os atores manifestem a intenção de processar as autoridades competentes, dentre elas, o governador de São Paulo Abreu Sodré⁴² pelo descaso com que vinha tratando o acontecimento.

Augusto Boal apresentou uma proposta “para que sejam processadas certas autoridades da 4ª Delegacia e formarmos um grupo de publicidade que pedirá ao povo para lotar o teatro”. Os advogados da classe teatral foram autorizados a processar o governador Abreu Sodré, seus auxiliares e, no dizer de uma atriz, “também as autoridades policiais irresponsáveis que soltaram os dois criminosos presos por nós”. Esta proposta foi aprovada com muitas palmas, a platéia de pé. Na impossibilidade de os atores irem à Assembléia Legislativa e Câmara Municipal (os legislativos estão em recesso), ficou deliberado que uma comissão formada por Cacilda Becker, Ruth Escobar e Augusto Boal procuraria os parlamentares para levá-los até o teatro Galpão a fim de dialogar com a classe. Esta mesma comissão entraria em contato com o General Sílvio Correa de Andrade, delegado da Polícia Federal, e Aldário Tinoco, diretor do DOPS, para convidá-los a um debate, na TV.⁴³

Os artistas reivindicavam junto às autoridades a punição dos culpados e a divulgação dos acontecimentos em canais de comunicação de massa. Deste modo, denunciavam o descaso das autoridades e tinham como estratégia de luta informar a população civil sobre os acontecimentos e a posição das autoridades. Em todos os teatros e nos respectivos espetáculos, que estavam em cartaz na cidade de São Paulo, essa comissão explicaria os acontecimentos no teatro Galpão, esclarecendo o público sobre as condições e a situação que a classe artística estava enfrentando.

Ainda nessa mesma assembléia, os artistas também aprovaram a autodefesa como estratégia de se protegerem das agressões⁴⁴. Ao mesmo tempo em que os artistas pediam proteção policial, a desconfiança na polícia era uma constante.

Outra proposta aprovada foi a da autodefesa, passando os atores de hoje em diante, com proteção ou não, a trabalhar armados. A atriz Mirian Muniz levantou questão de ordem para dizer que cassetetes não resolviam nada, o

⁴² No dia 19 de julho de 1968, o governador Abreu Sodré antecipou em uma hora a sua viagem para São José do Rio Preto. A comissão teatral liderada pela empresária Ruth Escobar foi recebida pelo coronel Edmur Salles, chefe da Casa Militar. Comunicou aos artistas que nada poderia fazer, pois o assunto era exclusivo da Secretaria de Segurança. In: Artistas querem processar Abreu Sodré pela agressão ao elenco de “Roda Viva”. Op. cit.

⁴³ Artistas pedem punição dos agressores. Op. cit.

⁴⁴ Fernando Peixoto declara que entrou no palco, para encenar *O Rei a Vela*, diversas vezes portando uma arma de verdade. O clima de trabalho estava muito tenso. A peça continuou em cartaz, mas sempre com o clima tenso, pois uma nova invasão poderia acontecer a qualquer momento. A partir daquele momento, o sistema ditatorial mostrava sua face mais terrível, pois a violência extrema contra os artistas e intelectuais tornava-se corriqueira e dali em diante, o recrudescimento do sistema seria sua característica principal.

certo é nós trabalharmos de revolver à cinta, mesmo que a platéia veja. Não é concebível que uns vândalos entrem em meu camarim e me deixem despida. Com revólver eu resolvo a parada.⁴⁵

Diante de tantos acontecimentos, *Roda Viva* continuava em cartaz e o teatro sempre lotado. Mesmo com os cenários e os figurinos destruídos, o espetáculo continuou a temporada paulista como forma de protesto e de indignação diante da invasão. O dramaturgo, no dia seguinte à invasão, compareceu ao teatro para dar apoio aos atores do elenco.

Chico Buarque de Hollanda não cantou nem fez discurso ontem às nove e meia da noite no Teatro Ruth Escobar, mas foi ele quem deu início ao espetáculo. Havia chegado do Rio às sete da noite, tomou banho, trocou de roupa e foi à rua dos Ingleses. Soube do que havia acontecido e, em seguida, agradeceu rapidamente ao público que lotava a casa ... Vestindo paletó azul e uma malha verde, Chico Buarque chegou antes das nove e meia, contando que só ficou sabendo da invasão do Teatro às duas da tarde no Rio:

— Tinha milhões de coisas para resolver e não podia sair do Rio hoje. Mas resolvi tudo em três horas e tomei o avião das seis da tarde.... Nós, sozinhos, pouco podemos fazer e a própria Polícia não se mexe. Vim para dar minha solidariedade aos artistas e acho muito feio esse pessoal bater em mulher. Não sei se foi o CCC ou quem quer que seja. Mas acho que foi uma covardia muito grande.⁴⁶

A união dos artistas em torno do espetáculo era uma demonstração da resistência dos artistas para manter suas atividades em um momento de recrudescimento do sistema autoritário. Sobre o esquema de segurança montado pelos próprios autores, Chico declarou que essa atitude tem que ser mais ampla e deve ser feita em todos os teatros. “Isso é bom, mas precisa ser feito em todos os teatros. Não ameaçam somente a minha peça, mas todos os artistas. Temos sofrido agressões de todos os tipos, agora estamos sofrendo agressão física”⁴⁷.

As declarações do autor revelam um processo de luta e de embates dos artistas com o governo e contra diversos setores da sociedade. Se, por um lado, a censura atua exigindo corte nos textos, retirada de cenas e, às vezes, até a proibição de trabalhos, por outro lado, alguns segmentos da sociedade exigem um maior recrudescimento da censura para com determinadas manifestações artísticas.

Nesse contexto, o C.C.C. cumpre o seu papel e faz valer, à força, as exigências desses setores conservadores da sociedade, pois acobertados pelas autoridades e com a certeza da impunidade diante do sistema, realiza uma série de atividades que visam a minar a produção cultural que, de alguma forma, entra em embate com o sistema. Reunidos com o governador,

⁴⁵ Artistas pedem punição dos agressores. Op., cit.

⁴⁶ Proteção do Teatro à Roda Viva. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 20 jul. 1968.

⁴⁷ Ibid.

os artistas pediam que as autoridades garantissem a segurança do elenco de *Roda Viva* e o que receberam foi um policiamento simbólico. Boal argumentava com o governador o que tal invasão representava para a produção cultural do período.

Disso tudo, Sr. Governador, resultaram duas perdas: a primeira, de caráter financeiro, foi sofrida pela classe e está orçada em uns NCr\$ 40 mil; a segunda, de caráter moral, foi sofrida por seu Governo, com a falta de segurança da população. Esta não sabemos em quanto orçar.⁴⁸

Mobilizados diante da invasão do teatro, os artistas organizam um movimento que questiona profundamente a existência do governo militar e de suas atitudes diante da produção cultural. Antes de dar início à ação popular que seria submetida à apreciação de outros segmentos da produção cultural, os artistas acusaram o Poder Executivo de

não garantir a liberdade de consciência; não assegurar aos crentes o exercício de cultos religiosos; impedir a livre manifestação de convicção política e filosófica; impedir a livre manifestação de pensamento; impedir a prestação de informação; violar o sigilo inviolável do indivíduo; prender sem flagrante delito; não comunicar ao juiz competente, e imediatamente, a prisão ou detenção de pessoas; não respeitar a integridade física e moral dos presos; não assegurar ampla defesa; não garantir o direito de propriedade; não garantir o livre exercício de trabalho, ofício ou profissão; não permitir que pessoas se reúnam sem armas; não garantir a liberdade de associação.⁴⁹

Os direitos exigidos pelos artistas extrapolam o acontecimento que vitimou o espetáculo *Roda Viva*. Assim, com a invasão do teatro Ruth Escobar, o espetáculo arregimentava em torno de si questões que estavam latentes na sociedade e perpassava grande parte das manifestações teatrais. O desrespeito às liberdades individual e profissional dos artistas é um tema recorrente na citação. O sistema autoritário brasileiro mostrava sua face mais cruel, pois minava a produção artística, utilizando-se de várias estratégias. Pressionado pelos artistas, o governador Abreu Sodré, em reunião com a classe teatral quatro dias após a invasão do teatro, declarou que:

Este governo saberá usar da sua autoridade para reprimir qualquer ato de violência dos extremistas, parta de que extremo partir, direita ou esquerda, na salvaguarda da ordem pública. Considero o teatro, além de uma das mais nobres manifestações do pensamento humano, um poderoso instrumento de comunicação e cultura.⁵⁰

⁴⁸ Artistas mostrarão na rua prejuízos que extremistas causaram à peça “Roda Viva”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jul. 1968.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ FERNANDES, R. Op. cit. p. 68. Mesmo diante de tais declarações, o Teatro Ruth Escobar voltou a ser atacado, desta vez com o uso de gás lacrimogênio, em agosto de 1968. “Minutos depois do atentado, a administração do teatro recebeu um telefonema anônimo avisando que o Teatro Galpão seria invadido. Os elementos da comissão de segurança, formada por atores e estudantes, reforçaram seu esquema defensivo, mas

Diante de tal situação, os artistas realizaram uma batalha árdua para que seus direitos fossem respeitados, pois ainda era possível recorrer às autoridades usando os meios legais de proteção ao indivíduo, no entanto, a resistência dos artistas perpassava por vários caminhos. Lutando nas instâncias governamentais, mantendo a população informada sobre os acontecimentos e sobre o descaso das autoridades, continuando com o espetáculo em cartaz e mostrando os prejuízos causados pela invasão na rua, a classe artística se unia para garantir a liberdade e a continuidade da produção cultural do período. No mesmo dia em que o Estado de São Paulo publica essa declaração do governador, os artistas vão para rua, no Rio de Janeiro, mostrar os prejuízos causados à peça *Roda Viva*.

Cerca de 200 artistas reuniram-se ontem na Associação Brasileira de Imprensa e resolveram concentrar-se amanhã, quinta-feira e sexta-feira na escadaria do Teatro Municipal, para que o povo veja os cenários e as roupas da peça *Roda Viva*, danificados em São Paulo por um grupo de extremistas que invadiu o Teatro Ruth Escobar.⁵¹

Os artistas se uniam diante do acontecimento. Elaboravam estratégias de luta e de resistência às arbitrariedades do sistema autoritário. A invasão do teatro Ruth Escobar, as agressões sofridas por alguns atores e a destruição dos cenários de espetáculo *Roda Viva* mobilizaram uma luta ferrenha entre a classe artística e o governo. “No meio de todo o vandalismo surge a figura carismática de Cacilda Becker gritando nas ante-salas do poder: Estou preocupada com tudo isso. Tomarei providências para garantir não apenas o meu, mas todos os teatros. Qualquer teatro é meu teatro”⁵². Diante de todos esses acontecimentos, *Roda Viva* continuava em cartaz e iniciava sua temporada em outras cidades brasileiras.

Em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, o espetáculo estreou em setembro, no Teatro Leopoldina, contudo, as ameaças continuaram e, novamente, os atores foram agredidos e impedidos de se apresentarem na cidade⁵³. Na capital gaúcha, *Roda Viva* se limitou ao

nada ocorreu e o espetáculo foi realizado sem incidentes”. In: Novo atentado no Ruth Escobar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 ago. 1968.

⁵¹ Artistas mostrarão na rua prejuízos que extremistas causaram à peça “Roda Viva”. Op. cit.

⁵² Qualquer teatro é o meu teatro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 jul. 1968.

⁵³ Os acontecimentos de Porto Alegre foram relatados por Zuenir Ventura. Os atores foram seqüestrados e ameaçados durante todo o momento. A partir daquele momento, o espetáculo *Roda Viva* não poderia ir aos palcos novamente, o clima era insustentável e a segurança do elenco estava ameaçada. VENTURA, Z. Terror em noite de lua. In: **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, pp. 229-237. Na imprensa, os episódios também foram noticiados. “Depois da interdição do espetáculo pela delegacia local da Censura Federal, o organista Romário José, o iluminador Bueno e o ator (integrante do *Coro*) Amilton Monteiro, foram agredidos na Rua Dr. Flores e interior do hall do Hotel Rishon, onde se achavam hospedados. Romário José chegou a ser medicado no Pronto Socorro, por haver sofrido um corte no rosto e levado um pontapé no

espetáculo de estréia, pois os atores foram seqüestrados e passaram uma noite inteira nas mãos dos seqüestradores que os ameaçavam a todo o momento.

Em 1993, um dos integrantes do C.C.C. resolveu comentar o acontecimento⁵⁴. João Marcos Flaquer, um bem sucedido advogado de 50 anos, com escritório na Avenida Paulista, foi quem planejou a ação contra *Roda Viva*. Para o comandante do C.C.C, o ataque foi um “ato patriótico. Acredita que teve tanto êxito quanto a peça. “O objetivo era realizar uma ação de propaganda para chamar a atenção das autoridades sobre a eminência da luta armada, que visava à instauração de uma ditadura marxista no Brasil”.⁵⁵

O espetáculo *Roda Viva*, pelas polêmicas apresentadas em torno da cena teatral, na visão de Flaquer era um alvo perfeito para causar a repercussão desejada.

Roda Viva era um prato cheio para causar repercussão e consolidar a organização clandestina. A peça entrou em cartaz em São Paulo, em 22 de maio. No Rio, tinha feito uma temporada de furor. Os 280 lugares da sala O Galpão não eram suficientes. A peça era uma droga. Só gente feia. O elenco agredia o público. Um general foi ofendido quando se retirou da peça, critica Flaquer. Mas fazia sucesso e isso nos interessava. O CCC estudou por cinco semanas o espaço do teatro. Precisávamos garantir a integridade do público. Os atores receberiam apenas um susto.⁵⁶

A agressividade cênica, os debates acirrados, as manifestações dos críticos e de diversos setores sociais foram decisivas para que se justificasse perante a uma parcela da sociedade o atentado contra o espetáculo. “Um dos maiores feitos do C.C.C”, reconheceu Flaquer. José Celso, refletindo sobre sua atuação política e cultural naquele momento, afirma: “o C.C.C venceu. Uma geração inteira do teatro foi tragada”.⁵⁷

Em sua trajetória, o espetáculo *Roda Viva* desencadeou inúmeros debates, posicionamentos, invasões e uma fortuna crítica considerável. O espetáculo foi um exemplo de como as propostas de revolução cultural, intervenção social, renovação estética se intercalaram, tornando possível resistir às arbitrariedades de um governo ditatorial, que fez da

estômago que lhe causou ferimento sério. Este foi o único a retornar de avião para São Paulo, junto com o empresário Joe Kantor, sábado, às 13 horas. Perguntado se “*Roda Viva* seria encenada em mais alguma cidade do país, Kantor respondeu: Não se tem segurança em lugar algum. Acho que não levaremos mais a peça. Imagine que o pessoal do hotel telefonou, na hora do incidente para a Secretaria de Segurança, e de lá responderam nos seguintes termos: - Quem manda vocês hospedarem esta gente? – Como se vê, não dá mesmo...”. In: Censura diz que “*Roda Viva*” era um “show de depravação”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 out. 1968.

⁵⁴ GIRON. L. A. Comando de Caça aos Comunistas diz como atacou “*Roda Viva*” em 68. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 jul. 1993.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

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 perpassavam pela crítica ao 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. 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.

As declarações de José Celso demonstram suas posturas políticas, econômicas, sociais, enfim, a sua maneira de intervir socialmente, tendo o espetáculo *Roda Viva* como meio de intervenção. Nesse sentido, o espetáculo é fruto de uma vivência do diretor teatral e representa uma determinada forma de intervenção social do artista. Como prática cultural, a cena teatral corrobora com a noção de cultura vista como lugar de debates e considerações que integram a vida material e social.

Assim, a cena teatral tornou-se a confluência dos embates e das discussões que abarcavam determinadas opções de organização social, política e cultural. O espetáculo tornou-se um agente deflagrador de inúmeros posicionamentos que refletiam a postura política e cultural de diversos segmentos da sociedade.

Nesse sentido, problematizar a noção de cultura e entender a arte como uma prática cultural, é redimensionar o próprio trabalho do historiador. Recuperar os pequenos fragmentos que compõem 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. O espetáculo é uma construção artística que deve ser pensada nesse sentido, ou seja, como uma intervenção social e uma das interpretações sobre um determinado momento.

Roda Viva: cenografia e direção

Ao conceber os cenários e os figurinos para *Roda Viva*, Flávio Império⁵⁸, cenógrafo do espetáculo, referendava a proposta do diretor em criar um universo mítico e simbólico, no qual a profanação dos símbolos religiosos seria a chave criadora do espetáculo, associando assim, a produção mitificada do ídolo na sociedade de consumo a uma alusão direta aos mecanismos que perpassam a condição da religiosidade na sociedade brasileira.

Flávio Império afirma que concebeu todo o cenário e os figurinos baseados numa concepção religiosa, que tinha como principal objetivo a profanação dos mitos solidificados no cristianismo ocidental, tendo como referencial todo o sincretismo religioso da sociedade brasileira organizado com elementos da cultura de massa. O cenógrafo explica:

Em 1968, fiz *Roda Viva*, um texto de Chico Buarque que achava bem fraquinho. “Que tal estruturá-lo, na montagem, como uma missa?” – propôs Zé Celso, “Uma Missa?” – eu perguntei. “Uma missa”. “Tudo bem, se você acha é porque teve intuição...”⁵⁹

Pensando na estrutura de *Roda Viva*, reconstituída por meio das fotografias, a cena teatral se organiza em forma de uma *via crucis* bíblica. Primeiramente, o espetáculo inicia com o nascimento do cantor santificado, vestido com uma roupa prateada e um coração em chamas, típico das folhinhas do sagrado coração de Maria (Foto 9). O *Anjo* é quem comunica o nascimento de um novo ídolo para o delírio do público (Foto 5).

O ídolo não pode ter esposa ou namorada. É um tipo assexuado e sempre pronto para fazer a vontade do público perante a luzinha vermelha, a televisão. Ao longo de sua trajetória, *Benedito* é tentado pelo *Capeta*, o representante de imprensa, que fará tudo para que o cantor caia em desgraça. A morte do ídolo torna-se necessária para que sua imagem se perpetue. Crucificado (Foto 19), *Benedito* tem o seu corpo devorado por um bando de macacas de auditório, representantes de uma sociedade que necessita devorar seus mitos para reelaborá-los após a sua morte. Quem propagará a memória do ídolo será sua viúva, *Juliana*. “É o drama de *Benedito*, “de terno prateado, na barriga um cinturão e um anel no polegar”, que não pode beber por causa do público, que não pode ser casado, e tem de apresentar a esposa às fãs como irmã”⁶⁰. O depoimento de Flávio Império esclarece:

⁵⁸ Flávio Império foi um dos artistas mais completos de sua geração. Pintor, arquiteto, cenógrafo e professor, Império participou como cenógrafo de inúmeros espetáculos no Teatro Oficina. Dentre estes, destaca-se: *Um Bonde Chamado Desejo*, Tennessee Williams, de 1962; *Andorra*, Max Frisch, 1964; *Os inimigos*, Máximo Gorki, 1966; *Dom Ruan*, Molière, 1970. Consultar: HAMBURGUER, A. I. e KATZ, R. (Org.). **Flávio Império**. São Paulo: EDUSP, 1999.

⁵⁹ Ibid., p. 109.

Percorri então todo o baixo catolicismo carioca. Saí a campo e fui a tudo quanto era capela de acender vela, santuário com santinho, tudo quanto era coisa mais próxima do candomblé, baixo-espiritismo. Juntei tudo isso a um santo que achei sempre com cara de iê-iê-iê, que é o “Menino Jesus de Praga”. Acho isso porque ele tem sempre um manto todo prateado e uns grandes punhos ao redor da mão. Um microfone naquilo resolveria, na minha opinião, a imagem do santo glorificado por uma platéia que confunde muita gente com herói. Achei esse gancho.⁶¹

José Celso propõe um cenário que revela a desconstrução dos mitos religiosos e encontra um paralelo nos ídolos de uma sociedade capitalista. A cena, estruturada em forma de uma missa profanatória dos ídolos do cristianismo, constitui o elemento principal do espetáculo. Ao conceber o espetáculo como uma missa, Império e José Celso elaboram e estruturam um cenário e figurinos que demonstram uma perspectiva crítica da sociedade brasileira. O cenário é bastante simples, pois no palco estão justapostos dois elementos que comportam as contradições dessa sociedade.

Para dar a dimensão às cores utilizadas pelo cenógrafo (figura 4), a imagem colorida de um santo popular serve para revelar os detalhes e as propostas cenográficas da linguagem de *Roda Viva*. Ao lado da enorme garrafa de Coca-Cola está colocada uma mesinha de bar na qual a personagem *Mané* fica sentada durante todo o espetáculo. Ao fundo, o cenário se completa⁶², pois “a cortina está aberta quando você chega: enormes rosas à esquerda, enorme garrafa de Coca-Cola à direita, enorme tela de TV no fundo, uma passarela branca avançando até metade da platéia” (Foto 2 e 18). Essa passarela foi colocada no teatro com propósitos definidos.

Além de se ter construído um palco elevado no Teatro Galpão, uma passarela levará os intérpretes até o fundo do teatro, atravessando toda a platéia. Muitas vezes eles deixarão o palco e virão contracenar com o público. Em determinado momento, quando há o “julgamento”, o público é transformado em IBOPE e, durante um minuto, terá que enfrentar o olhar inquisidor dos atores.⁶³

Os elementos que compõem o cenário – a imagem de São Jorge, uma enorme garrafa de Coca-Cola e as rosas são colocados nas laterais do palco italiano – revelam a união de diversas informações e características da indústria do consumo e da religião reelaboradas e agrupadas em um mesmo espaço. Nesse sentido, o palco estruturado como um palco-vídeo-

⁶⁰ O ídolo de Chico começa a sua Roda Viva. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 11 jan. 1968.

⁶¹ Ibid., p. 109.

⁶² MENEZES, M. A. de. Roda Viva de Francisco Buarque de Hollanda. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 02 fev. 1968.

⁶³ Platéia também participa da “Roda Viva” de Chico. **Diário da Noite**, São Paulo, 17 maio 1968.

televisão comporta todos esses elementos em um mesmo espaço cênico inseridos dentro do vídeo (Foto 14). Ao fundo, um outro elemento compõe o cenário de *Roda Viva*. O IBOPE, figura venerada por todas as personagens de *Roda Viva*, com exceção de *Juliana* e *Mané* (Foto 1). O IBOPE, um boneco coberto durante quase todo o espetáculo, é revelado no início do primeiro ato. “No palco já iluminado, há uma estranha figura coberta de aniagem. Entra o coro, com longas túnicas vermelhas e mantilhas pretas”⁶⁴. As cores vão compondo o espetáculo e lhe atribuindo o sentido para a proposta estética do espetáculo⁶⁵.

Quem descreve o cenário é o próprio cenógrafo, no entanto, faz alusão a outras informações sobre a sua concepção cênica para *Roda Viva*. Império revela uma preocupação *kitsch* em conceber os cenários e os figurinos.

A coisa aconteceu nesse universo que eu via como se fosse uma mesinha brasileira de canto de sala, que vai desde as saletas da favela até os salões, onde está situado o aparelho de televisão. Só que cada espectador se via refletido, de algum modo, no personagem que estava em cena. Foi uma leitura mais sociológica, digamos assim, que eu comecei a fazer em cima dos personagens, criando um imaginário simbólico para cada um. Pedi para trabalhar com uns caras que trabalhavam com o Chacrinha. Tive o maior prazer de trabalhar com uns artesãos incríveis que inventaram as roupas dele. Além disso, contei também com as costureiras convencionais de teatro e montamos uma equipe. Muitas vezes o pessoal do Chacrinha começava o trabalho e eu terminava porque havia muita coisa para ser feita. Às vezes a própria equipe no ateliê do teatro começava e eu terminava para que o acabamento, que contava, em geral, com tantas origens, tivesse uma linguagem mais ou menos unificada, que eu chamaria assim de “Kitsch nacional”.⁶⁶

O cenógrafo nos transmite informações valiosas. Aqui, o *kitsch* é visto sob uma perspectiva sociológica que direciona o olhar do cenógrafo para a sua realidade. Neste caso, o próprio cenógrafo afirma a influência do *kitsch* em sua concepção cenográfica e para os figurinos. Ao conceber a mesa de bar, na qual a personagem *Mané* fica sentada o tempo todo na peça, Império quer que o espectador se enxergue na personagem e nos cenários que estão no palco. Nesse sentido:

As relações entre homens se dissolvem ao nível das relações entre os objetos, solucionando todos os seus conflitos da mesma maneira e dando origem a uma ecologia dos homens e das coisas. Neste momento, o papel do intelectual, representado aqui pelo *designer*, o artista em serviço social, torna-se simbólico. Se não é permitido a ninguém escapar à mediocridade, há em todo indivíduo, e ainda mais no criador, uma vontade de absoluto,

⁶⁴ MENEZES, M. A. de. Op., cit.

⁶⁵ A crítica de Menezes nos dá informações valiosas sobre as cores dos figurinos e do cenário de *Roda Viva*. Portanto, os comentários sobre o colorido do espetáculo são baseados nas informações do crítico.

⁶⁶ HAMBURGUER, A. I. ; KATZ, R. (Org.). Op., cit. p. 109.

uma vontade de escapar à alienação da maioria. O desenho funcionalista, ao sentir-se responsável pelo ambiente cotidiano, pôde acreditar estar coagindo o ser médio, cidadão da sociedade de massa, a superar-se a si mesmo.⁶⁷

Império, por meio do que ele chama de olhar sociológico para as personagens, concebe um cenário marcado por essa relação entre a construção dramática e a construção cenográfica. O olhar de Império – citando Moles – é marcado pela relação resultante do *kitsch* e a arte que dela resulta, profundamente e naturalmente pedagógica, pois “o bom gosto se estabelece socialmente contra, através e portanto do esteta que pretende desprezar estas oposições sociais em favor de caminhos reais da beleza, espontaneamente revelados, ou encontrados como evidências do acaso”⁶⁸.

Não existe mudança de cenário durante os atos, esses elementos estão presentes no palco durante toda a cena. Disponibilizados dessa maneira no palco, o cenário dava dimensão ao que muitos pesquisadores chamaram da justaposição do arcaico e do moderno que se chocam tanto no conteúdo quanto na forma fixando a imagem do absurdo brasileiro⁶⁹. Num mesmo palco, os símbolos da cultura brasileira e da indústria de massa são arrolados para compor a complexa realidade nacional. Tal situação não elabora uma proposta de síntese ou superação dos impasses da realidade, mas um momento de crítica social.

Em *Roda Viva*, o cenário propõe uma linguagem corrosiva da sociedade brasileira. O “Kitsch nacional” constitui um elemento de inversão de valores que é apropriado pelos telespectadores. O exagero, o grotesco dos clichês invertem os valores do ocidente e diminuem a distância entre os homens, entre o sagrado e o profano, entre o sublime e o insignificante, entre o cômico e o sério, entre o alto e o baixo⁷⁰. Assim, a realidade brasileira

⁶⁷ MOLES, A. A. **O Kitsch**: a arte da felicidade. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 225. “O *Kitsch* é o produto de um dos êxitos mais universalmente incontestes da civilização burguesa: a criação de uma arte de viver ao mesmo tempo tão refinada, tão flexível e detalhada, que foi capaz de conquistar o planeta antes mesmo de sustentar-se pela força de alguns cânones. O *Kitsch* é um conceito universal e permanente, presente, em graus diversos, em todas as culturas possessivas, embora esteja associado ao triunfo da classe média.” p. 223.

⁶⁸ Ibid., p. 223.

⁶⁹ Na concepção de Roberto Schwarz, “o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou, ou por outra ainda, com o resultado da anterior tentativa fracassada de modernização nacional”. Para o autor, essa relação dialética não produz uma síntese sobre a situação do país naquele momento. SCHWARZ, R. **Cultura e Política, 1964-1969**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 31. Heloisa Buarque faz menção ao trabalho de Roberto Schwarz quando observa o procedimento central das correntes tropicalistas, agora configurando as contradições dessa modernização de país dependente, onde o arcaico e o moderno se chocam, fixando, para o Brasil, a imagem do absurdo. A autora critica profundamente o texto de Schwarz pela sua exigência finalista da obra de arte. É justamente essa perspectiva que o tropicalismo questiona apontando as crises tanto do discurso e da linguagem como da perspectiva de futuro. HOLLANDA, H. B. de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 68.

se mostra no espetáculo *Roda Viva* em constante transformação, pois os contrastes permanecem em todas as situações dramáticas exacerbadas pelo cenário e pelos figurinos.

Desse modo, a alusão direta ao trabalho do apresentador Abelardo Barbosa, feita por Flávio Império, ganha contornos próprios e intenções estéticas precisas, reafirmando a “leitura sociológica” citada pelo cenógrafo. Neste sentido, as túnicas vermelhas usadas pelo *Coro* (Fotos 10 e 11), citadas anteriormente, se localizam numa perspectiva carnavalizada do mundo. As cores do cenário, os movimentos em cena dos atores, as roupas coloridas brilhantes (Fotos 11 e 12), adquirem outro significado quando vistas pela perspectiva carnalizadora do mundo, pois

o tropicalismo tentou reapropriar-se do realismo grotesco das festas carnavalescas populares, ainda persistente no folclore, no circo, na piada, na gíria, nos chavões e nos provérbios, ainda que de forma edulcorada e estilizada. O interesse que os tropicalistas manifestaram pelo programa do Chacrinha não foi casual, pois a sua estrutura básica remetia ao circo, ao parque de diversões e ao carnaval de rua. Nela ocorria o cruzamento de tempos e acontecimentos na cena tragicômica do picadeiro, onde se expunha todas as espécies de insinuações e aspectos “baixos” da vivência popular.⁷¹

A reapropriação de diversos elementos da religiosidade – em *Roda Viva* da religiosidade popular e produtos da cultura de massa – é o procedimento principal do cenógrafo e do diretor.

Indiferente, Chacrinha oficiava o carnaval, rito de renovação do que, no palco, degenerava. Ao vivo ou no vídeo, o centro de todos os olhares era o corpo de Chacrinha, sua barriga grotescamente monumentalizada por roupas e bugigangas, ou o rosto, os gestos desengonçados dos cantores-atores, e suas roupas imitando a moda – classe média – enfim, a feiúra cotidiana.⁷²

Ao criar um universo simbólico que mesclava elementos da cultura popular e da indústria de massa, a intenção do diretor, também assumida pelo cenógrafo, era de profanar a religiosidade oficial de um público que não vislumbrava a diversidade cultural do Brasil, pois estava recalcado em seus mitos burgueses que organizavam sua percepção da realidade nacional⁷³. O diálogo com o artista plástico Helio Oiticica é muito importante, pois nesse

⁷⁰ Celso Favaretto em sua argumentação utiliza-se do trabalho de Bakhtin sobre a obra de François Rabelais. BAKHTIN, M. A **cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1993.

⁷¹ FAVARETTO, C. F. Op., cit. p. 94.

⁷² Ibid., p. 94.

⁷³ Diversas manifestações religiosas demonstravam o seu conservadorismo na luta contra o engajamento social de diversos segmentos da Igreja Católica. Assim, em 1962, nas ruas do Rio de Janeiro, apareciam cartazes da Cruzada do Rosário em Família com intensa pregação anticomunista. Em tempos de profunda conturbação social, criava-se a TFP (Tradição, Família e Propriedade) grupo que reunia os setores mais conservadores da Igreja Católica e, em novembro de 1969, realizava em frente à Catedral da Sé, em São Paulo, uma manifestação

momento, sua obra prega uma relação muito forte com as habitações do morro carioca e do carnaval⁷⁴.

A composição do figurino para *Benedito Silva* se mostra bastante interessante. Império organiza a sua compreensão do texto colocando em destaque as propostas que mesclam elementos da cultura popular com símbolos da cultura de massa. Ao criar o figurino para *Ben Silver*, o cenógrafo materializa suas intenções. Os esboços (Figuras 1 e 2) criados pelo cenógrafo juntavam elementos retirados da cultura popular e colocados em contraste com os produtos da indústria massiva. O cafona, o brilho, constitui num elemento principal da estética tropicalista. Como na (Foto 9), o figurino de *Ben Silver* revela a preocupação do cenógrafo.

Os elementos da religiosidade, arrancados do seu contexto original, colocados num palco provocam uma atitude distanciada dos espectadores e uma imagem fragmentada da realidade brasileira. O ídolo das multidões se encontra marcado por essas questões, pois se transforma em um simples produto da indústria fonográfica, no entanto, contém elementos da cultura popular, forjando, assim, uma personagem manipulada e incompreensível para o público. Ao construir os figurinos, tendo como proposta o sincretismo religioso, e a cultura transformada em bens simbólicos prontos a serem consumidos, o cenógrafo atualiza diversas questões que marcam profundamente o ambiente cultural da década de 1960.

Desse modo, o cenógrafo misturava a diversidade simbólica da cultura, colocando elementos que, arrolados em um mesmo espaço, construíam uma crítica ou um panorama cáustico da sociedade brasileira. Os mitos da religiosidade popular são profanados da mesma maneira que o ídolo das massas, um produto qualquer – como a garrafa de Coca-Cola – vendido pela televisão a diversas faixas de consumidores. Assim, o cenógrafo vai retirando

defendendo tais princípios conservadores e radicalizando a luta anticomunista no Brasil. Nem todos os setores da Igreja Católica partilhavam dessas idéias. Para saber mais, consultar. MONTES, M. L. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: SCHWARZ, L. M. (Org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 63-172.

⁷⁴ A atuação do artista plástico Hélio Oiticica com a exposição *Tropicália* é uma das influências marcantes nessa estética que Favaretto chama de carnavalizada. 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 britas são espalhadas 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. Consultar: FAVARETTO, C. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 1980; OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro, 1986.

dos elementos a sua sacralização ou o seu sentido original, para compor a imagem crítica da sociedade brasileira.⁷⁵

O Zé montou uma estrutura em cima da missa e começamos a trabalhar os intervalos que iam desde a coisa conservadora do pensamento brasileiro até aquilo que parece ser coisa menos conservadora do pensamento brasileiro, a chamada vanguarda. Entre um e outro foi ficando caracterizada uma visão distante e crítica dos momentos de glória nordestinos, dos momentos de glória do cantor festivo, dos momentos de glória de todos os cantores e do processo de venda desses cantores que a televisão faz. Então o palco era a grande boca de televisão.⁷⁶

O palco era uma grande boca da televisão, afirma o cenógrafo. Assim, o espetáculo optava por desmontar todos os mecanismos que envolvem a fabricação do ídolo, procedimento feito por trás das câmeras, na frente da platéia que participava efetivamente da ação dramática. Assim, o espetáculo, pensado cenograficamente como um ritual de justaposição de elementos cênicos, confundia os espectadores e mostrava o lugar da indústria televisiva e a diversidade do simbolismo religioso, colocava em debate o lugar do ídolo numa sociedade capitalista que tem como consequência mais imediata a afirmação de uma indústria do entretenimento cultural, representada pela televisão, símbolo máximo do consumo naquele momento. Aproximando-se de um ritual primitivo, o espetáculo buscava nos símbolos religiosos e massificados, que habitam nossa cultura colonizada, a referência a um teatro que se mistura com a vida⁷⁷.

O ídolo das multidões se transforma. No entanto, essa transformação é apenas superficial. No texto de *Roda Viva*, *Benedito Silva* é um produto fabricado pelo *Anjo*, empresário da indústria fonografia que tem na televisão seu principal veículo de divulgação e difamação. Caracterizado como um tipo social, sem grandes aprofundamentos psicológicos, *Benedito* é apresentado como tal no espetáculo.

O figurino revela, de forma peculiar, essa proposta deixando sempre um coração em chapas descoberto, independente de qual ídolo *Benedito* esteja representando naquele momento. *Ben Silver* ou *Benedito Lampião*, o coração está sempre à mostra (Fotos 9, 12 e 21) revelando a característica superficial das transformações ocorridas com a personagem. Nesse sentido, o *Anjo* tem uma participação fundamental na transformação de *Benedito* em um

⁷⁵ Favaretto chama essa atitude dos tropicalistas de “procedimento cafona”. O tropicalismo “elabora uma construção feita de imagens estranhas, de caráter onírico que, desmontadas, iluminam como numa cena as indefinições do país”. FAVARETTO, C. F. Op. cit., p. 79.

⁷⁶ Ibid., p. 109.

⁷⁷ QUILICI, C. S. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume, 2004.

produto consumível por diversos segmentos da sociedade, ou seja, *Ben Silver* e *Benedito Lampião*.

Anjo da Guarda: símbolo do sistema autoritário

O *Anjo da Guarda*⁷⁸, no texto dramático *Roda Viva*, representa o empresário responsável pela transformação do cantor, sem talento e sem voz, em um astro da música. É ele quem anuncia o nascimento do ídolo e o salva das tentações do *Capeta*. Dessa maneira, direciona a ação organizando as saídas e as entradas em cena de *Benedito*, pois, como empresário e criador de um produto, sua função é zelar para que este se mantenha o maior tempo possível no mercado.

Na composição da personagem, o cenógrafo optou por construir um figurino que representasse esse indivíduo que transforma tudo e a todos em um produto vendável e pronto para ser consumido. É o *Anjo da Guarda* que dirá o que se deve fazer para que *Benedito* se torne um produto de sucesso na indústria fonográfica. Ele é o responsável por sua transformação, sua inserção na indústria, pelas mudanças estratégicas na trajetória do cantor, bem como será o responsável – o *Anjo* é que sugere essa alternativa para o ídolo – pela morte de *Benedito*. Ainda será ele que colocará *Juliana* na roda viva do mercado, substituindo o ídolo morto.

Ao compor o figurino para essa personagem, mesmo que não tenha nenhuma indicação no texto ou na rubrica sobre sua construção, o cenógrafo optou por criar um *Anjo* “empresário de TV, com asas negras, cassete de policial na cintura, maquilagem de palhaço de circo”⁷⁹. De um lado, o cassete e de outro, diversos papéis ou contratos (Foto 3 e 4). Com esse figurino, a personagem é um dos destaques da peça, pois desencadeia a ação e organiza os eventos que nortearão a trajetória do ídolo. Modela o produto para o consumo da grande massa e direciona a produção cultural ditando as normas para o que deve ser produzido e o

⁷⁸ Os Anjos representam “seres intermediários entre Deus e o mundo, mencionados sob formas diversas nos textos arcádios, ugaritas, bíblicos e outros. Seriam seres puramente espirituais, ou espíritos dotados de um corpo etéreo, aéreo; mas não poderiam revestir dos homens senão as aparências. Ocupariam para Deus as funções de ministros: mensageiros, guardiões, condutores de astros, executores de leis, protetores dos eleitos etc., e estariam organizados em hierarquias de sete ordens, de nove coros ou de três tríades.” CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 60. Outra definição interessante é que, “segundo a doutrina cristã tradicional, o mundo dos espíritos subordinados a Deus – anjos, demônios, diabo, satã – é realidade, e ela conta também com a possibilidade de estes seres intervirem, ajudando ou prejudicando, no mundo dos homens.” EICHER, P. **Dicionário de conceitos fundamentais da teologia.** São Paulo: Paulus, 1993, p. 11.

⁷⁹ MENEZES, M. A. de. Op. cit.

que deve ser vendido para os diversos segmentos da sociedade brasileira, intervindo decisivamente no desenvolvimento do enredo. Ao relatar a transformação pela qual *Benedito* deve passar, o *Anjo* molda um produto para um determinado segmento social.

Hummmm...tapa no cabelo
Na barriga um cinturão
Vai um terno prateado
Mas no estilo militar
Que hoje está muito falado
Vai um boné na cabeça
Fivela de outro no pé
E um boneco, não se esqueça!
Compre um bronzado de sol
Um Santo de devoção
Um time de futebol
Compre um mordomo, um carrão
Sotaque lá do Alabama
Arranje um tique nervoso
Pra justificar a fama
Fama... de homem famoso⁸⁰

Ao idealizar esse produto, o *Anjo* torna-se um produtor cultural que tem como missão direcionar o consumo para as grandes massas. Tais características farão com que o produto seja vendido a diferentes segmentos sociais e alçado à condição de ídolo popular, ou seja, um simples cantor sem talento se transformará em um ídolo das grandes multidões. Aqui, na montagem e na construção da personagem *Anjo* – elemento que incorpora uma das mais corrosivas críticas à sociedade brasileira – o diretor e o cenógrafo formalizaram sua intervenção crítica no universo da produção cultural, engendrada pelos diversos setores da sociedade, tanto pelo Estado quanto pela iniciativa privada.

O IBOPE é o controlador infalível da audiência, é o grande indicador das preferências do público e representa as oscilações do mercado. Diante de tais questões, o *Anjo* vai determinando quais características devem ser acrescentadas ao produto para que este seja consumido.

Ídolos de antigamente
Só vinham lá do estrangeiro
Eis que surge de repente
Artigo bem brasileiro
Sim, todos devem a mim
A novidade na praça (p. 19)

Com suas asas negras, cinturão militar, cassete e contratos que lhe davam o direito de intervir na produção da cultura em uma sociedade massificada, o *Anjo* é uma personagem

⁸⁰ HOLLANDA, C. B. **Roda Viva**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968, p. 17 As próximas citações que se referirem ao texto de *Roda Viva* virão acompanhados apenas pelo número da página.

que incorpora todo o universo de produção cultural em um período de recrudescimento do governo ditatorial e um maior policiamento das manifestações artísticas. O cerceamento de tais produções não impede que os artistas se manifestem no período, contudo, existe um cerceamento de obras que discordem do regime ditatorial.

Nesse caso, não só o Estado exerce uma função de polícia sobre a arte, mas também diversos setores da sociedade que exigem do governo uma postura mais enérgica contra determinadas obras. Como foi demonstrado anteriormente, deputados, radialistas, juntamente com a invasão do teatro Ruth Escobar, exemplificam essa postura autoritária de alguns setores conservadores da sociedade.⁸¹

No entanto, determinadas manifestações artísticas podem chegar ao grande público, mas são filtradas por um mercado que determina o que deve ser levado para as massas ou não. As noções de mercado e de público consumidor perpassam a fala do *Anjo*. Nesse sentido, o produto – ou melhor, o cantor das multidões – não corresponde ao que realmente é, ou seja, para ser um cantor de sucesso e ídolo das massas, o talento e a “voz é o que menos importa”. Assim, existe a construção de um produto que não corresponde necessariamente ao que está sendo vendido.

Que a estatística o aponta
Como maior do Brasil
Trabalhe então com empenho
Faça um tipo assexuado
Qual boneco de desenho
Sem vício, em cor e animado
Faça cara adocicada
De bombom e açúcar-cande
Mate de uma cajadada
Meninada e gente grande
Já o público adolescente
Requer outro papel
É um pouco mais exigente (p. 20)

Desta maneira, o *Anjo* vai criando um produto que atenda aos diversos segmentos sociais e que seja consumido por muito tempo, em última instância, determinado pelas oscilações do mercado. Tal mercado que – consome esse ídolo – não se encontra homogêneo, é preciso inseri-lo em uma determinada faixa de consumo para que chegue ao público

⁸¹ NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001. Neste trabalho, o autor analisa a produção musical do período, citando diversos artistas que se destacaram naquele momento, bem como a consolidação de uma indústria fonográfica marcada pelo autoritarismo do sistema ditatorial.

visado⁸². Como disse o *Anjo*, “já o público adolescente requer um outro papel, um pouco mais exigente”.

Eis o ídolo afinal
Nacional por excelência
Tenho aí material
Pra dez anos de evidência
Vou fazer do meu menino
Irresistível cantor
Como manda o figurino (p. 21)

Nesse sentido, o *Anjo* do espetáculo, além de organizar a ação dramática e direcionar a produção cultural, ainda representa uma contradição essencial do período, a diversidade das manifestações artísticas em um contexto de autoritário. De um lado da cintura da personagem, o cassete afirma o poder de censura e da repressão e, do outro lado, os contratos assinados que lhe garantem sempre os seus 20% nas negociações. A característica dúbia da personagem está inscrita no seu próprio figurino. Ao mesmo tempo em que o Estado tentava barrar uma infinidade de manifestações artísticas no período, utilizando a censura como ponta de lança desse autoritarismo, por outro lado, fazia grandes investimentos nas áreas de comunicação, pois a televisão foi uma das beneficiadas desses investimentos.

Ao mesmo tempo em que florescia uma cultura de oposição, principalmente até o ano de 1968⁸³, a censura se fazia presente em diversos níveis. Mesmo assim, a produção continuava atuando nas brechas do sistema e criando uma frente de resistência cultural. A cultura de esquerda⁸⁴, que florescia após o golpe de 1964, mesmo estando debaixo de um governo autoritário, mostrava-se como um importante pólo opositor e contrário ao regime.

Yan Michalski analisa o período tendo como referência a produção teatral e afirma que esta não parou de crescer desde o golpe de 1964. Porém, no ano de 1968, o autor aponta para um recrudescimento do governo e de diversos setores da sociedade civil contra as manifestações teatrais:

Talvez o ano mais trágico de toda a história do teatro brasileiro. A censura, seja oficial ou oficiosa, assume o papel de protagonista na cena nacional, desencadeia uma guerra aberta contra a criação teatral, torna-se incomodamente presente no cotidiano dos artistas. Já em janeiro, o General Juvêncio Façanha (que no ano anterior já havia mandado aos homens de teatro e cinema o ameaçador recado: “Ou vocês mudam, ou acabam.”) dá em

⁸² FIGUEREDO, A. C. C. M. **Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada**: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Hucitec, 1997.

⁸³ A institucionalização do Ato Institucional nº 5, em fins de 1968, é um divisor de águas na produção cultural do período, pois representa o início de um momento de castração das liberdades democráticas e fechamento do sistema ditatorial.

⁸⁴ SCHWARZ, R. **Cultura e Política, 1964-1969**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

público uma estarrecedora declaração, que define com clareza a atitude do regime em relação à atividade cênica: “A classe teatral só tem intelectuais, pés sujos, desvairados e vagabundos, que entendem de tudo, menos de teatro”.⁸⁵

Os sinais de endurecimento do sistema são claros. A classe artística, principalmente os homens de teatro, percebem o fechamento do sistema e essa característica encontra-se presente em suas próprias produções. Nesse sentido, o figurino do *Anjo*, com uma significação dúbia, revela esse momento em que as condições sociais estão se fechando, mas que ainda é possível uma produção artística voltada para uma crítica mais aberta contra o sistema autoritário. Michalski detecta uma drástica diminuição na atividade teatral do período, porém, não significa que deixou o teatro de existir⁸⁶, no entanto, os efeitos do fechamento do sistema se fazem sentir em diversos níveis e na produção teatral não foi diferente. Nas palavras de Michalski:

Esta diminuição da atividade, que trouxe pânico à categoria profissional, devia-se em parte ao estado de choque em que a nação, esmagada pelo golpe de uma violência sem precedentes, se encontrava: o lazer não estava, decididamente, entre as preocupações prioritárias das pessoas nos primeiros meses após a decretação do AI-5. Mas, por outro lado, a classe média afastou-se também do teatro, influenciada pela campanha que o esquema dominante havia desfechado contra ele, fazendo-o aparecer perante a opinião pública como um antro de perversões, violências e subversão: o mais prudente para o potencial espectador era passar longe das bilheterias.⁸⁷

O ano de 1968 parece ser um marco na produção cultural do período. No espetáculo *Roda Viva*, o *Anjo* carrega essa ambigüidade do período. Um sistema autoritário, mas que permite uma atuação e uma crítica nas brechas desse próprio sistema. Símbolo dessas contradições, o *Anjo* é uma personagem que cataliza as nuances do período, tornando-se o agente deflagrador da ação dramática.

Neste sentido, a autora Heloisa Buarque de Hollanda também compartilha desse posicionamento, pois alerta para a organização de uma cultura de oposição diversificada e plural que se formou ao longo dos primeiros anos de ditadura militar. A diversidade dessas manifestações, tanto na música, no teatro, artes plásticas e na poesia dava a dimensão da

⁸⁵ MICHALSKI, Y. 1989, Op. cit., p. 33.

⁸⁶ Não se pode falar que as manifestações culturais deixaram de existir após 1968 ou que se submeteram ao controle total do Estado. Os canais se fecharam, porém, não se pode deixar de citar importantes trabalhos independentes, companhias ou grupos teatrais que construíram importantes trabalhos durante o final da década de 1960 e durante toda a década de 1970. Consultar os trabalhos de:

GARCIA, S. **O Teatro da Militância**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

PATRIOTA, R. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

⁸⁷ MICHALSKI, Y. Op. cit., p. 38.

riqueza desse momento. Marcada pela concepção de arte como instrumento de luta, nos primeiros anos de ditadura, os artistas não enfrentaram grande resistência do regime ditatorial. No entanto, com as críticas ao projeto revolucionário empreendido contra artistas engajados, a emergência de novas concepções estéticas propiciadas pelo Tropicalismo, a oposição cultural se movimentava drasticamente no contexto da década de 1960⁸⁸.

Porém, com o recrudescimento do sistema e as crises enfrentadas em relação ao conceito de arte revolucionária e a crescente articulação de uma cultura para o consumo, a juventude se articulava para enfrentar essas questões⁸⁹. A impossibilidade de levar adiante uma produção voltada para os ideais de revolução e a crescente indústria cultural colocava outras questões para um grupo de intelectuais e artistas que lutavam contra o sistema autoritário. Nesse universo, o tema da resistência democrática apresenta-se como uma alternativa viável.

Nesse contexto, a televisão brasileira dava seus primeiros passos. O *Anjo de Roda Viva* reconhece a emergência do veículo e a importância deste no contexto. Como produtor e empresário, organiza a produção cultural tendo como norte de atuação e divulgação o seu produto na televisão. Exatamente, nesse momento, José Celso realiza sua crítica à televisão por ocasião do espetáculo.

Mas no Brasil onde existe todo um esquema de necessidade de revolução social e política, a TV como se estrutura hoje é um ópio do povo. É neste sentido que ela aparece em *Roda Viva* – e ela passa a canalizar para ser universo de conformismo, todas as revoltas latentes. Assim, no primeiro ato, todo o sentido religioso da TV fornecendo meios de satisfazer misticamente todo o anseio de consumo do povo que não poderá consumir: *Ben Silver*: o ídolo de prata. O ídolo é devorado e idolatrado enquanto representa aquele membro da comunidade que consome mais que todos.⁹⁰

O diretor constrói um olhar para a televisão, concebendo-a como um veículo que incorpora as insatisfações sociais integrando-as em um sistema sem conflitos e sem mudanças. As questões abordadas pelo diretor remetem à própria estrutura da peça, na qual o

⁸⁸ HOLLANDA, H. B. de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

⁸⁹ A autora enfatiza uma questão fundamental para se entender o tema da “resistência democrática” nos anos seguintes ao ano de 1968. “Com o bloqueio e a crise do projeto da arte revolucionária e a crescente articulação no país de uma cultura organizada para o consumo, a cultura jovem dos anos 60 chegava ao final da década enfrentando questões. Se a manutenção de uma produção cultural mobilizada pela idéia da Revolução, tal como fora equacionada até 64, revelava-se improvável e cada vez mais “fora do lugar”, a participação na indústria cultural, por seu turno, mostrava-se problemática e até mesmo identificada com uma espécie de “traição” à ética empenhada da intelectualidade”. HOLLANDA, H. B. & GONÇALVES, M. A. **Cultura e Participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 66.

⁹⁰ MARTINEZ CORRÊA J. C. *Roda Viva: perguntas e respostas*, Op. cit.

Anjo vai construindo o ídolo, balizado pelos níveis da audiência televisiva, submetido inteiramente às exigências do mercado. Para o diretor, a televisão canaliza e arrefece as manifestações críticas e questionadoras do sistema, organizando um universo de conformismo social.

No segundo ato, a fossa do ídolo, o drama do ídolo vendido alimenta toda a “fossinha nacional”, finalmente sua revolta política é logo canalizada para a festividade, para a bossa “Poder Jovem”, para a grandiloquência de sê-lo comemorativo à TV, capitaliza e vende a imagem bossinha e esquerdinha do ídolo, até vender sua morte. O espetáculo termina com mais uma mistificação. O “Hippie” apalhado, importado, o culto da margarida e terminado o espetáculo – Programa de TV – tudo volta ao seu lugar, nada se passa – a banda passa – e tudo continua na mesma, muito barulho por nada.⁹¹

José Celso questiona a existência das manifestações ligadas ao universo da contracultura na sociedade brasileira e a sua absorção pelos meios de comunicação de massa, ou seja, para o diretor, a própria manifestação da contracultura se encontra canalizada pelo mercado, pois a absorção desses movimentos pelos canais da televisão, retira dessas manifestações a sua carga revolucionária, incorporando-as no mercado da produção cultural.

Dessa maneira, o espetáculo cria um universo em que todas essas manifestações são assimiladas pelo mercado, potencializado pela televisão. Na visão do diretor, a televisão retira o poder de contestação desses comportamentos e os insere num universo de conformismo e de profunda alienação. O *Anjo* esclarece os mandamentos da televisão e orienta o ídolo a seguir os seus conselhos para se manter no topo da indústria fonográfica.

Portanto, ao personificar essa ambigüidade – o autoritarismo do governo ditatorial e a pluralidade das manifestações artísticas – o *Anjo* do espetáculo *Roda Viva* vai problematizando o lugar desses dois componentes da sociedade brasileira. Como um empresário televisivo, o *Anjo* exacerba o papel desse veículo na sociedade.

Só mais uma coisa, não se esqueça
Antes de tudo, siga os Mandamentos
Da toda poderosa televisão
Creia na televisão, Ben Silver, creia na televisão (p. 29)

Diante de tais questões, a televisão é apresentada no espetáculo como um veículo de comunicação de massa que não entra em conflito com o sistema autoritário⁹². Como

⁹¹ Ibid.

⁹² Um estudo sobre os primórdios da televisão brasileira ainda está por ser feito, principalmente por que a televisão brasileira representou para diversos artistas um veículo que pudesse levar para a grande massa as suas produções artísticas e suas propostas revolucionárias. Oduvaldo Vianna Filho era um deles. O que sobressai dos estudos no Brasil sobre a televisão refere-se muito mais ao fortalecimento da televisão como veículo de integração nacional, que se beneficiou do capital estrangeiro investido no setor pelos governos militares, principalmente na década de 1970, do que uma análise de sua programação. Um estudo – ou vários estudos –

representante da indústria televisiva, o empresário – *Anjo da Guarda* – valoriza o lugar e o papel exercido pelo veículo na sociedade, exercendo a função de regulador da produção cultural, pois o cassetete é o elemento que compõe o figurino e que dá a dimensão autoritária, na qual todas as personagens estão submetidas. Ao referendar o IBOPE, o *Anjo* coloca questões fundamentais para se entender a relação existente entre produção cultural, indústria televisiva e mercado consumidor:

Representante oficial neste mundo
Da divina luzinha vermelha
Só ele tem acesso aos mistérios da luz
É ele quem indica as preferências
Da venerada televisão
É ele que deveis consultar ao fim de cada dia (p. 34)

O *Anjo* personifica as contradições desse mercado cultural que produz ídolos – apenas cantores que estão se submetendo ao sistema autoritário – e não revolucionários. Nessa contradição é que a televisão entra como pano de fundo das questões desenvolvidas durante o espetáculo. Se ela representa um veículo que absorve os descontentamentos da sociedade e cria um clima de conformismo social, como produzir uma arte revolucionária nesse momento? Como submeter a produção cultural – legítima opositora do regime – a um sistema de circulação no qual a televisão é um veículo de fundamental importância? Este é um ponto importante que perpassa a construção da personagem *Anjo da Guarda* no espetáculo *Roda Viva*: a relação entre produção artística revolucionária num contexto de mercado capitalista, ou seja, arte revolucionária e mercado cultural. Especificamente, no caso brasileiro, esse mercado ainda carrega as marcas do autoritarismo.

Nos termos do espetáculo, *Benedito* torna-se um cantor de sucesso com a ajuda do seu *Anjo da Guarda* e da divulgação da televisão. Agora ele é *Ben Silver*, o ídolo prata com todas as características estrangeiras. Atacado pelo representante da imprensa, o *Capeta*, *Ben Silver* é obrigado a mudar de nome e tornar-se *Benedito Lampião*, um cantor de protesto e símbolo da resistência musical do período. Mesmo mudando as características do ídolo, seja estrangeiro ou legítimo representante da música de protesto, seu consumo está submetido ao mercado,

sobre a programação dessas emissoras no período ainda está por ser feito, haja vista que poderia trazer outras informações sobre o papel desempenhado por emissoras no contexto da década de 1960/70. Sobre a televisão no Brasil, mesmo que a maioria dos estudos privilegie a década de 1970, consultar:

ALMEIDA, H. B. de. **Telenovela, consumo e gênero**: “muito mais coisas”. São Paulo: EDUSC, 2003.

BORELLI, S. H. e PRIOLLI, G. **A Deusa Ferida**: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência. São Paulo: Sumus Editorial, 200.

KEHEL, M. R. **Um país no ar**: História da TV brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PRIOLLI, G. **Televisão e Vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BOTELHO, I; CARVALHO, E; KEHL, M. R.; RIBERIO, S. N. **Anos 70**: TV. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1980.

que o devora e incorpora sua arte dentro de uma estrutura capitalista maior. Arte e mercado assumem, nesse caso, um diálogo improdutivo no sentido de estabelecer mudanças efetivas no contexto social.

Essa questão representa a grande crítica do diretor, do dramaturgo e do cenógrafo – por meio do espetáculo *Roda Viva* – para uma parte da produção cultural revolucionária do período que se vê comprimida por um mercado que a incorpora numa roda viva e um governo autoritário no qual ela se coloca como legítima opositora. Um dos questionamentos mais complexos desse momento é própria crítica tropicalista à produção cultural do período.⁹³

Como expressão de uma crise que se formava naquele momento, pois colocava em xeque o discurso populista, os projetos de tomada de poder, a valorização e a ocupação dos canais de massa, a proposta fragmentada e alegórica e a crítica comportamental tornavam as manifestações tropicalistas símbolos que problematizavam a produção artística brasileira num contexto capitalista e de regime autoritário⁹⁴.

O espetáculo *Roda Viva* seguia caminhos próprios. Se por um lado, construía uma crítica ferrenha sobre essa ambigüidade de se produzir, num sistema autoritário, obras que se pautavam pela crítica ao próprio regime, por outro, colocava em suspensão o papel do artista em uma sociedade de classes que tem no mercado o regulador da produção cultural.

Coro: comentarista da ação, agressor estético e elemento de radicalização interna

O espetáculo *Roda Viva* começava na entrada do teatro, antes que os espectadores se acomodassem nas poltronas para aguardarem o início da cena. Nesse momento, a platéia recebia um provocante chamado de tomada de posição perante à realidade brasileira. Esse momento, que não se encontra no texto dramático, oferece questionamentos importantes sobre o papel desempenhado pela cena teatral no contexto do final da década de 1960. José Celso instaurava a chamada “guerrilha teatral”. O *Coro* é um importante elemento que desestabiliza a cena agredindo e incitando a platéia nessa tomada de posição. Um manifesto de luta contra o

⁹³ O tropicalismo não se definiu como um movimento organizado. Muitos artistas foram arrolados como tropicalistas por terceiros que, analisando suas obras, encontravam algumas proximidades e congruências. Pode se afirmar que o Tropicalismo foi um conjunto de manifestações que se consolida por meio das obras, dos artistas e da recepção desses trabalhos. O trabalho de Augusto de Campos revela essas questões, principalmente no campo musical, que nortearam a propostas de diversos artistas tidos como tropicalistas. CAMPUS, A. de. **O Balanço da Bossa e outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

⁹⁴ HOLLANDA, H. B. de. Op. cit., p. 64.

conformismo pequeno-burguês e de tomada de posição diante da complexa situação brasileira daquele momento.

Todos ao palco III
Abaixo o conformismo e a burrice pequeno-burgueses
Faça uma guerrilha teatral já que você não tem peito
De fazer uma real

Meu ilustre cavalheiro
Ouça bem o que lhe conto
Suba logo ao picadeiro
Não espere como um tonto
Seja um grande guerrilheiro
Por apenas 7 contos

Já é hora do grito
A hora da salvação
Salve logo nosso mito
Salve já nossa canção
Salve o nosso Benedito
Benedito Lampião

Imagine a maravilha
Que é, na hora do jantar
Você contar a sua filha
Que vem de participar
Duma vibrante guerrilha
De lascar⁹⁵

Esses folhetos davam a dimensão das intenções do diretor sobre o papel da cena teatral naquele momento. Essa chamada crítica ao conformismo pequeno-burguês, incita claramente que a tomada de posição seria uma situação levada ao extremo da agressão física pelo diretor teatral. O teatro não poderia ser mais instrumento de educação e de instrução das classes populares, mas sim, instrumento de luta e de desorganização social.

Para que tal tarefa se concretize em cena, o diretor usou o *Coro* como elemento agressivo e desestabilizador do espetáculo e da continuidade da ação teatral. No espetáculo *Roda Viva*, o *Coro* é composto por um grupo de atores que avançam sobre a platéia, comentam a cena e mudam várias vezes o seu posicionamento no palco, incitando o público a participar do espetáculo e fazer parte de um movimento mais amplo, ou seja, a chamada “guerrilha teatral”. Antes do texto ficar pronto, o *Coro* não era composto por atores ou tinha muitas funções durante a cena. Segundo Franco Paulino,

⁹⁵ Folhetos distribuídos durante as apresentações da Peça *Roda Viva* de Chico Buarque que estreou no dia 17/01/1968 no Teatro Princesa Isabel (RJ). Fonte: Funarte/RJ. As intenções do diretor são claras e desde o início do espetáculo, os folhetos representam uma chamada brusca e direta para uma atitude da platéia perante os acontecimentos daquele momento. O diretor chama para uma participação direta do público no espetáculo, criando, assim, um universo em que os espectadores ao mesmo tempo que participam da ação teatral, sejam agredidos por ela.

a peça já saiu inclusive com certos esquemas de direção colocados – segundo observou o crítico. O cenário – todo previsto – será bem simples. O público que vaia ou aplaude Benedito – saindo e entrando toda hora em cena – são bonecos que se movem mediante um sistema especial, que Chico Buarque também já se deu ao luxo de imaginar.⁹⁶

As mudanças, segundo o crítico, se deve às observações feitas por Yan Michalski que, sendo um dos primeiros leitores do texto, sugeriu as modificações na sua estrutura inicial. Estava se construindo o *Coro* de *Roda Viva*, não com as intenções dramáticas exacerbadas no espetáculo, mas como elemento múltiplo no texto dramático e que desempenha várias funções ao longo da trama.

No espetáculo, em algumas cenas, os atores se tornam indivíduos que veneram o grande “medidor da audiência televisiva, o IBOPE (foto 1). Em outros instantes, os atores avançam sobre a platéia aos gritos de Comprem! Comprem! (Foto 2), quebrando o universo da quarta parede e inserindo a platéia na composição do espetáculo.

O coro, do ponto de vista do espetáculo cênico, é de um dos achados mais felizes de *Roda Viva*. Inclui doze figuras que mantêm várias funções de participação no espetáculo. Ora, é o povo, ora é a macacada de auditório, ora as vozes da consciência do próprio Ben Silver, ora encarna os próprios artistas de um elenco de televisão.⁹⁷

José Celso tinha objetivos concretos e específicos ao construir esse elemento desestabilizante em *Roda Viva*, pois concretizava em cena a aproximação entre o palco e platéia. As diversas funções desempenhadas pelo *Coro* é que dão essa dimensão agressiva à cena teatral e que desperta nos espectadores um intenso diálogo com o palco.

Na construção do texto o *Coro* possuiu essa função mutável, mas o diretor extrapola essa característica – no texto dramático, o *Coro* é apenas comentarista da ação e somente algumas vezes se insinua um maior contato com o público – construindo um elemento agressivo e desestabilizador na cena. Nesse caso, “o coro é o comentarista da ação e desempenha papel de grande importância no espetáculo”⁹⁸. Além de comentar a ação, O *Coro* ultrapassa essa condição e interfere diretamente no desenvolvimento da cena teatral. Em vários momentos, interrompe a ação para instigar a platéia a participar do espetáculo (Foto 6), em outros, realiza um ritual de devoração do fígado do artista junto do público (Foto 18). Sobre o *Coro* e os atores que participaram do espetáculo, Sanz afirma que

⁹⁶ PAULINO, F. “Roda-Viva” de Chico vai ao palco. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 ago. 1967.

⁹⁷ Esta é Roda Viva. **Última Hora**, São Paulo, 19 maio 1968.

⁹⁸ Platéia também participa da Roda Viva de Chico. **Diário da Noite**, São Paulo, 5 maio 1968.

se destacam os estreantes do coro, sem vícios, mas também sem compromissos. São eles que fazem o “happening”, são eles, mais do que qualquer outro participante que alcançam este sentido total de liberdade e brincadeira (amarga, mas brincadeira) que domina o espetáculo.⁹⁹

A “brincadeira” a que o crítico faz referência é uma das características mais importantes do *Coro* no espetáculo. A invasão do espaço do público pela cena, pelos atores e a movimentação a poucos centímetros dos espectadores é uma das características mais marcantes de *Roda Viva*.

Neste sentido, para a crítica teatral, o *Coro* chamava a atenção por seu lugar em cena e pela dedicação dos atores na composição das personagens que se transformavam durante o espetáculo. A atuação desses atores, via crítica teatral, era marcada pela desenvoltura com que entravam em cena e conseguiam transmitir ao público uma intensa relação com o texto e uma profunda absorção das propostas estéticas do diretor teatral. O despreendimento e a sintonia com que os atores trabalharam com José Celso são diversas vezes apontados pela crítica teatral como alguns pontos fortes do espetáculo.

Valorosa também é a equipe de jovens alunos do Conservatório ou recém-saídos que atuam intensamente no espetáculo: Alceste Castellani, Ângela Falcão, Ângela Vasconcellos, Eudósia Acunã, Érico Vidal, Fábio Camargo, Fernando Reski, Ada Gauss, Jura Otero, Maria Alice Camargo, Maria José Motta, Pedro Paulo e Samuel Costa.¹⁰⁰

Diferentemente do *Coro* no teatro grego, em *Roda Viva*, o *Coro* não se restringe a simples comentarista da ação¹⁰¹, mas interfere diretamente no desenvolvimento da cena. Assim, “os coros, como os frisos do teatro grego, que cantam, dançam e representam”¹⁰² são elementos que organizam, comentam e participam decisivamente do espetáculo *Roda Viva*. Neste sentido, José Celso dá uma função mais específica para o *Coro* de *Roda Viva* do que no teatro grego.

O coro participa intensamente, sobretudo procurando fazer o público participar. Seus figurantes espalham-se pela platéia, coletando assinaturas para “manifestos” falando com os assistentes, ou olhando-os fixamente durante um minuto.¹⁰³

⁹⁹ SANZ, L. A. A Roda realista de Chico Buarque. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1968.

¹⁰⁰ JAFÁ, V. Roda Viva. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1967.

¹⁰¹ SCHILLER, F. *A noiva de Messina ou Os irmãos inimigos*: tragédia em coros. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

¹⁰² Chico e a sua “Roda-Viva”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1968.

¹⁰³ SILVA, F. Chico Buarque na “Roda Viva”. *A tarde*, Salvador, 24 jan. 1968.

Transformando-se em macacas de auditório (Foto 18 e 19), o *Coro* complementa e desorganiza a cena levando para o espaço do público a ação dramática e insistindo na sua participação no espetáculo. Ao insistir para que os espectadores “assinem manifestos” e participem fisicamente, o diretor organiza seu conceito de “guerrilha teatral”, na qual o *Coro* desmistifica a relação com o ídolo das grandes massas aproximando-o de seus fãs. Tal aproximação não se dá de uma maneira simpática e carinhosa por parte do espetáculo, pois esse espectador tem que ser provocado e transformado, inserido na ação teatral. A distância que o ídolo mantém com seu público, criando imagens e falsos comportamentos, é diminuída a ponto dos espectadores se sujarem em cena com o sangue espirrado do fígado de *Benedito Lampião* (Foto 18).

O *Coro* passou despercebido pela crítica teatral. Os comentários se resumiram a entender a iniciativa do renomado diretor paulista em trabalhar com uma equipe de jovens atores e a elogios para a dinâmica dos atores em cena e, ainda, para a versatilidade com que mudavam a caracterização das personagens durante o espetáculo. A iniciativa agressiva de *Roda Viva* está na composição do *Coro*, porém, esta questão não se resume somente ao espetáculo, mas na composição e na escolha dos atores que, posteriormente, irão integrar o elenco do Teatro Oficina.

Assim, para compor esse *Coro*, José Celso buscou na “inexperiência” de jovens atores a inspiração para criar esse elemento agressivo. “José Celso escolheu muito bem o elenco, principalmente os elementos do coro, jovens recém-saídos do conservatório, que se entregam totalmente ao diretor, executando tudo com garra e sem um laivo de inibição, que faz inveja aos atores acostumados com o palco”¹⁰⁴.

É próprio diretor que faz referência ao grupo com que estava trabalhando para compor o *Coro*. Nas palavras do diretor, os atores traziam para o espetáculo uma vitalidade muito grande e nenhum “ranço teatral” para a composição das personagens. Aqui se compõe o *Coro* de *Roda Viva*, com um elenco jovem e “inexperiente”.

Eu estou trabalhando com uma equipe sensacional – treze atores recém saídos do Conservatório, sem qualquer ranço teatral trazendo para a cena uma vitalidade nova e uma verdade humana mais recente para os palcos – eles fazem o coro, dançam, cantam, representam, e duvido que qualquer elenco autômato e edulcorado da Broadway conseguiria: é um coro ultra brasileiro, na base da violência de expressão, do anticharme cafona da Broadway e que compensa em inteligência e garra, tudo que falta em técnica: são geniais e porraloucas! Depois trabalho com cinco atores da nova geração, é só o que eu quero. Eles com sua visão mais agressiva de sua relação com o público vão transmitir fluídos mais positivos para o público e

¹⁰⁴ VIGNATI, R. Roda Viva de Chico e Celso. *Diário Popular*, São Paulo, 25 maio 1968.

irão atraí-los às pampas mesmo que for sacudi-los no seu marasmo e na sua apatia.¹⁰⁵

Ao escolher os atores, José Celso dá pistas importantes sobre os objetivos almejados pelo espetáculo *Roda Viva*. Assim, a proposta agressiva do diretor paulista ganha contornos mais claros, pois o trabalho com os atores que tinham uma visão mais agressiva do público dava-lhe a condição para a construção da cena teatral que se pautava principalmente nesse contato mais direto com a platéia. José Celso avalia o papel desempenhado pelos atores, exatamente no momento em que está construindo o espetáculo e reafirma o lugar desses atores na composição da cena. Alguns anos depois, José Celso declarava sobre o *Coro* de *Roda Viva*:

De um lado os coros paramentavam, de outro eles despiam, mostravam. E carregando o ídolo em andor de procissão atiravam ele fora, nu: se transformando em coro bárbaro de macacas de auditório que estilhaçam seus ídolos de protesto – com golas roles ou chapéus de cangaceiro –, que comem seus fígados crus e dão lugar a Nossa Senhora Aparecida-hippie: “modelos”. Na época, os fotógrafos oficiais dançaram: só fotografaram o palco – a platéia, onde tudo acontecia, ainda era área de imutável sacralidade. Não viram nada... Não viram a roda viva ocupando o espaço todo. Só os fotógrafos loucos entenderam; mas é difícil encontrar essas fotos.¹⁰⁶

Em cena, o diretor exacerba esse componente mutável do *Coro* presente no texto. A cena acontecia na platéia (Foto 19 e 20) e o *Coro* participava ativamente dessa construção iniciando o processo de dessacralização do ídolo junto com o público. Ainda que escassas, as fotos dão dimensão dessa proximidade do público com os atores. Os atores usam o espaço da platéia como local privilegiado da ação dramática (Fotos 15 e 16). Daí, a necessidade do diretor teatral, quase quinze anos depois, chamar a atenção para a característica fundamental do espetáculo, ou seja, o rompimento do espaço sagrado do palco e o desenvolvimento da cena no espaço da platéia.

No entanto, esse *Coro*, no espetáculo *Roda Viva*, é composto por jovens atores que, direcionados pela mão do diretor, conseguem dar dimensão aos anseios e às propostas da juventude naquele momento. José Celso, alguns anos depois, colocava a questão da seguinte maneira.

Depois, encontrei o *Coro* de *Roda Viva*. A geração chamada porralouca, que vinha de uma classe média se degradando, de uma pequena burguesia rolando escada abaixo, fim de linha, sem charme e inevitavelmente radical:

¹⁰⁵ MARTINEZ CORREA, J. C. M. *Roda Viva: perguntas e respostas*. Entrevista publicada no programa da peça no Rio de Janeiro e São Paulo em 1968.

¹⁰⁶ MARTINEZ CORRÊA, J. C. Op. cit., p. 75.

sem proteção do Estado, acuada, desempregada. Começando a compreender que só tinha o seu corpo para se virar e mais nada.¹⁰⁷

Percebe-se que o diretor coloca em outros termos a proposta do *Coro* e o relaciona com uma burguesia que vem se degradando e debatendo contra o sistema autoritário do governo militar. Na entrevista do diretor, o que antes era um simples grupo de jovens atores que instigavam uma relação agressiva com a platéia, o *Coro* se transforma em um representante de um grupo social decadente: a idéia de burguesia brasileira. Em cena, o *Coro* desestabiliza a ação e agride diretamente a platéia, que também é um público burguês, mas José Celso já o considera um elemento que está presente no espetáculo *Roda Viva* e que foi alçado à condição de representante de uma parcela da população.

Dessa maneira, amplia-se o sentido do *Coro* que, no espetáculo, representava o elemento transgressor e agressivo, para tornar-se representante da burguesia. Porém, uma afirmação não exclui a outra. Primeiramente, torna-se necessário entender o papel desempenhado pelo *Coro* – ou melhor, pelos atores que participaram do *Coro* em *Roda Viva* e depois vieram a integrar o elenco do Grupo Oficina – nos anos seguintes à *Roda Viva*.

José Celso encontra nos atores que compunham o *Coro* a legítima representação de uma classe média que se vê em profunda tensão social naquele momento histórico. Inspirado pelas idéias da contracultura no Brasil, o diretor enxerga nos atores que representam o *Coro*, a alternativa contracultural para os problemas enfrentados por alguns segmentos médios dentro da especificidade nacional.

A geração *Roda Viva* não tinha nenhuma ilusão de “subir no sistema” dos representativos. Seria coro, figuração, massa ... sem o menor respeito ou atração pelo estrelato. Sua força estava no coletivo. Foi esse coro que invadiu a cena, impôs seu gosto, sua estética, suas relações de produção e criação. Foi esse coro que avançou sobre o público, ocupou a sala, saiu para a rua e foi empurrado de volta para a jaula do palco, através dos dois atentados do Comando de Caça aos Comunistas.¹⁰⁸

Os atores que compunham o *Coro* traziam para a cena teatral exatamente o que o diretor solicitava, ou seja, a vitalidade cênica para novas experiências e a juventude questionadora daquele momento. A entrada desse grupo de atores recém-formados no elenco questionava toda uma organização teatral, estruturada em uma trajetória de quase dez anos de atuação. O grupo organizava a produção teatral em diversos níveis, estabelecendo as funções para cada um dos componentes¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Ibid., p. 130.

¹⁰⁸ Ibid., p. 130.

Nesse sentido, tal estrutura comportava a existência de um grupo fixo, atores que participavam do elenco e protagonizavam as personagens centrais dos espetáculos produzidos pelo grupo sob a direção de José Celso. O *Coro* assumia a condição de porta voz de uma nova cultura radical que desorganizava o processo de criação teatral, bem como a organização interna do grupo. O diretor questionava o sistema tendo como base de atuação de uma juventude contestadora e que via na transformação social e individual as possibilidades de uma revolução qualitativa.

Com a chegada desse grupo, inicia-se um processo de desestruturação, pois os embates sociais eram internalizados e questionava-se a própria estrutura teatral do grupo. Assim, para os atores mais antigos, como o próprio Renato Borghi – um dos últimos atores a deixar o Oficina, em 1972 – o embate entre os integrantes era uma questão social. De um lado, estava os representativos e de outro o grupo que se denominava a “ralé”, “porraloucas” ou “regimalha”.

Eu acho que começa com a participação do Zé Celso também num espetáculo fora do Oficina, que foi o *Roda Viva* (1968, Chico Buarque de Hollanda), em que ele trabalhou com o coro do *Roda Viva*. Ele trabalhou com essa força bruta, essa coisa que o pessoal chamava de tendência irracionalista, etc., que acho que é um termo idiota, pejorativo. Mas ele começou a dar muita força a essas manifestações corais e essas coisas. E de repente começou a surgir uma cisão mesmo, acho que nem por parte do Zé, mas por parte do... Interna do grupo, entre aquilo que era considerado “os atores da palavra”, os que se consideravam os representativos, as estrelas, que era eu, o Othon Bastos, na época, a Ítala Nandi, o Fernando Peixoto, o Cláudio Correa e Castro. Nós éramos os representativos. E eles, os do batuque, da força, da coisa ... Ele era a regimalha¹¹⁰.

Sobre o *Coro* de *Roda Viva*, o depoimento do ator Renato Borghi contribui para salientar os caminhos tomados pelo Teatro Oficina naquele momento. No espetáculo *Roda Viva* já estão presentes os embriões dessa nova cultura teatral ou dessa nova proposta cênica. Os atores estabeleciam um novo contato com o público, transformando a cena teatral num lugar de embates que ultrapassavam o campo estético, pois os conflitos também se

¹⁰⁹ Como um grupo teatral profissional, o Teatro Oficina – com sede na Rua Jaceguay, nº 520, Bairro Bexiga – mantinha um elenco fixo de atores, entre eles, Renato Borghi, Ítala Nandi, Etty Fraser, Fernando Peixoto e o próprio José Celso. Em alguns espetáculos, chamavam outros nomes para participarem da criação, mas o núcleo central do grupo era formado por esses atores. Tal núcleo, não que fosse um grupo exageradamente homogêneo, porém, direcionava a pesquisa teórica, a escolha dos textos dramáticos e o aprofundamento das técnicas teatrais contemporâneas. Com a chegada dos jovens atores integrantes do *Coro*, esse processo começa a ser questionado, e a criação artística se mistura à vida. Não mais produzir teatro, mas sim, vivenciar o teatro como uma experiência vital do ator. A arte se mistura à vida. SILVA, A. S. da S. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

¹¹⁰ YAZBEK, S. (Org). **Uma Cena Brasileira**. São Paulo: Hucitec, 2000, p.178. (Depoimento de Renato Borghi).

processavam na esfera cultural e social. O Teatro Oficina trazia para o centro de seu trabalho os conflitos e as questões que permeavam a década de 1960. Desse modo, o *Coro* deflagra um dos momentos de maior crise no Teatro Oficina.

O diretor dialoga com o seu público criando um espetáculo que chocou profundamente essa platéia no intuito de desmascarar a realidade nacional forjando uma “nova concepção de teatro”, um novo diálogo com os espectadores pautado na agressão física e o surgimento embrionário da coletivização da produção teatral. Nesse sentido, a entrada desses novos agentes no Oficina é de extrema importância para que se entenda o processo instaurado no grupo, após a entrada desses atores em cena.

O *Coro* saiu de um simples grupo de atores inexperientes e recém-formados que participavam de *Roda Viva*, para se tornar um elemento questionador interno dentro do próprio Teatro Oficina.

Corriam os anos 60 e um novo estilo de mobilização e contestação social, bastante diferente da prática política da esquerda tradicional, firmava-se cada vez com maior força, pegando a crítica e o próprio sistema de surpresa e transformando a juventude, enquanto grupo, num novo foco de contestação radical. O que estava acontecendo? Falava-se no surgimento de uma nova consciência, de uma nova era, enfim, de novos tempos. Era uma revolução em curso? Estava-se presenciando o surgimento de uma nova utopia?¹¹¹

Nesse universo da contracultura, estabelecia-se no Teatro Oficina, via espetáculo *Roda Viva*, o surgimento embrionário de um dualismo entre os atores mais antigos que compunham o elenco estável – Fernando Peixoto, Ítala Nandi, Ety Fraser e Renato Borghi – com os recém chegados que questionavam a estrutura teatral formalizada até aquele momento dentro do próprio Teatro Oficina. *Roda Viva* inicia um processo que irá se acentuar nos próximos espetáculos¹¹², criando uma situação de absorção dos conflitos sociais na qual a sociedade brasileira estava submetida, transformando-os em divergências internas.

Então eu acho que pintou ali uma coisa que vinha acontecendo no mundo. quer dizer, já estava chegando uma tendência de Dropp-out, Paradise Now (espetáculo do Livingt Theatre, grupo experimental norte-americano), de não

¹¹¹ PEREIRA, C. A. M. **O que é Contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1992, p. 07.

¹¹² Os atores que participavam do *Coro* de *Roda Viva* foram chamados para integrarem o grupo e participarem efetivamente dos próximos espetáculos assinados pelo grupo. Os textos escolhidos foram respectivamente *Galileu Galilei* e *Na Selva das Cidades*, ambos de Bertolt Brecht. No primeiro, o *Coro* participava do espetáculo exacerbando a cena do carnaval de Florença, criando um ambiente que contrastava com o restante do espetáculo e com os outros integrantes do grupo. No segundo, o espetáculo acirrava as contradições do grupo transformando o palco numa arena de boxe na qual os atores se degladiavam e destruíam os cenários na desconstrução da cena dramática. Consultar:

RIBEIRO, N. C. **A encenação de Galileu Galilei no ano de 1968: diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a cultura brasileira**. 2004. 157f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

suportar aquela pressão eterna da censura, aquela vigilância, aqueles ataques do CCC (Comando de Caça aos Comunistas), aquelas peças proibidas¹¹³.

Em suma, o Teatro Oficina trazia para os palcos e para dentro da própria organização teatral os conflitos pendentes na sociedade e transformava o fazer teatral numa atitude de irreverência e de inconformismo social. Nesse sentido, os integrantes do *Coro* contribuíram decisivamente para uma redefinição das propostas que norteavam a atuação do grupo paulista. Modificando os conflitos internos e dando-lhes uma dinâmica social, o grupo reorganizava seu lugar na sociedade, questionando a própria estrutura capitalista, pois o radicalismo da juventude ganhava cada vez mais espaço internamente¹¹⁴.

Esse radicalismo com que o *Coro* enfrentava o mundo capitalista dentro da estrutura interna do Teatro Oficina consistia no surgimento de um novo ator e de uma nova proposição de arte cênica no Brasil. Nesse sentido, surgia um ator muito mais preocupado com um trabalho artístico coletivo que se misturava invariavelmente com a vida¹¹⁵.

Muitos críticos, ao comentarem o espetáculo, fizeram referência a uma desorganização cênica marcada pela atuação dos atores que compunham o *Coro*. Essa desorganização é que dava a dimensão de um *happening* ao espetáculo. Aliaram desorganização cênica às propostas do *happening*. Da mesma maneira que essas questões se “solidificaram” nas críticas teatrais, a abordagem que considera o texto dramático como um simples roteiro de encenação também se encontra em diversas análises do espetáculo.

Segundo os críticos, entre cena e texto interpunham-se dois indivíduos que, por suas realizações artísticas “cristalizadas”, não assinariam em conjunto um espetáculo com essa proposta estética. Assim, o texto caminhava num sentido, bem menos explícito que o espetáculo, enquanto a cena construía um outro referencial, baseado nas escolhas do diretor, tornando-se uma obra dividida. Tais questões serão trabalhadas a seguir.

LEMOS, V. E. C. **Gracias Señor**: análise de uma proposta para a atuação. 2000. 163f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

¹¹³ YAZBEK, S. (Org). Op. cit. p. 178

¹¹⁴ Sobre a Contracultura o trabalho de ROSZAK, T. **A Contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972 oferece importantes contribuições para o entendimento do papel desempenhado pela juventude americana a partir da década de 1950. No Brasil, essas propostas foram analisadas por Luiz Carlos Maciel. **Geração em Transe**: memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996 e por Heloisa Buarque de Hollanda, citada anteriormente, pois, tais trabalhos oferecem uma boa contribuição para entender a influência da contracultura em diferentes artistas brasileiros.

¹¹⁵ A vinda do grupo americano Living Theatre para o Brasil em 1970, a convite de José Celso, foi um exemplo das novas perspectivas que foram abertas pelo *Coro* de *Roda Viva*. Já nesse momento, dos integrantes antigos só ficaram Zé Celso e Renato Borghi, porém, a vinda de Judith Malina e Julian Beck ao Brasil não rendeu grandes frutos. Depois de dois meses de infrutíferas tentativas, os grupos se separam.

Capítulo III

***Roda Viva* (1968): diálogos e questionamentos por meio da recepção do espetáculo teatral**

Pois, se a crítica é apenas uma metalinguagem, isto quer dizer que sua tarefa não é absolutamente descobrir “verdades” mas somente “validades”. Em si, uma linguagem não é verdadeira ou falsa, ela é válida ou não: válida, isto é, constituindo um sistema coerente de signos... Pode-se dizer que a tarefa da crítica (esta é a única garantia de sua universalidade) é puramente formal: não consiste em “descobrir”, na obra ou no autor observados, alguma coisa de “escondido”, de “profundo” de “secreto”, que teria passado despercebida até então (por que milagre? somos nós mais perspicazes do que nossos predecessores?), mas somente ajustar, como um bom marceneiro que aproxima apalpando “inteligentemente” duas peças de um móvel complicado, a linguagem que lhe fornece sua época (existencialismo, marxismo, psicanálise) à linguagem, isto é, ao sistema formal de constrangimentos lógicos elaborados pelo próprio autor segundo sua própria época...

Roland Barthes

Crítica teatral: possibilidades teórico-metodológicas

Nos últimos anos, a diversificação documental, os questionamentos teórico-metodológicos e as diferentes abordagens historiográficas fizeram com que o historiador ampliasse seu referencial teórico, mas também caminhasse por um terreno movediço. A história do teatro brasileiro talvez seja um bom exemplo desse solo perigoso. Os críticos, em sua grande maioria, foram alçados à condição de historiadores do teatro brasileiro. A diversidade de obras produzidas nos últimos anos sobre o teatro, tendo como autores figuras consagradas da crítica teatral, comprovam essa observação.

Por descaso, ou por qualquer outro motivo, os historiadores ficaram fora dessa seara por muitos anos. Michalski, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi são alguns personagens que integram boa parte da literatura que compõe a História do Teatro Brasileiro. “Nesse sentido, algumas discussões devem estar no horizonte da organização desta massa documental, porque não se pode ignorar que estes críticos estiveram imbuídos de idéias, projetos, concepções estéticas e políticas, em suas atuações profissionais”¹.

¹ PATRIOTA, R. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p.56. O trabalho de Rosângela Patriota – sobre Oduvaldo Vianna Filho – é um dos exemplos dessa nova empreitada historiográfica. Nesse texto, a autora constrói um diálogo com a crítica teatral problematizando a construção e a

A crítica integra o campo da recepção. No entanto, o crítico não é um espectador comum, ou seja, não é simplesmente o indivíduo que assiste aos espetáculos e escreve sobre as referências estéticas, sociais e políticas. O crítico é um formador de opinião, desse modo, registra suas impressões e elabora um acervo de documentos produzidos em um mesmo contexto – ou nem sempre – no qual se insere também o objeto analisado.

Dessa maneira, o crítico está em um lugar intermediário entre o espetáculo e o espectador. Nem sempre essa relação se apresenta de maneira tão simples, pois diversas vezes as “opiniões” do crítico são rechaçadas e o contato com o objeto artístico acontece sem nenhuma mediação². Mas, mesmo assim, a importância do crítico não deve ser minimizada. Nesse sentido, o discurso produzido pelo crítico não alcança o estatuto de “verdade histórica”, mas produz um efeito válido naquela situação, ou seja, produz “validades”³. Diante do exposto, as considerações de Alcides Freire Ramos, mesmo que tenham como objeto de análise a crítica cinematográfica, oferecem uma importante reflexão.

A existência pura e simples da crítica, o espaço disponível nos jornais, o seu prestígio junto ao público leitor/espectador, a quantidade de livros (escritos por críticos) disponíveis nas livrarias etc., constituem indicadores importantes de uma realidade: do ponto de vista social, estabeleceu-se uma determinada divisão do trabalho intelectual. Esta atividade... adquire sua legitimidade a partir do momento em que os espectadores/leitores reconheceram em determinados indivíduos... uma capacidade específica: produzir interpretações válidas...⁴

Neste trecho, Alcides Freire Ramos aponta para questões importantes. A crítica não encontra na sociedade uma base científica que lhe garanta o “estatuto de verdade” sobre o qual se apóie o seu discurso sobre a obra. No entanto, o leitor reconhece nesses indivíduos interlocutores estimulantes que oferecem uma condição validativa para sua produção intelectual crítica⁵.

Nesse sentido, os críticos são indivíduos que estabelecem determinadas interpretações sobre a obra e que encontram um respaldo social que afirma a validade de sua produção. Nesse universo teórico, para o historiador, a crítica, no caso desta pesquisa, é alçada à condição de fonte documental. Longe de estabelecer e solidificar interpretações, para o

solidificação de determinadas interpretações sobre a obra do dramaturgo, especificamente sobre o texto *Rasga Coração*, de 1974, último trabalho de Vianinha.

² RAMOS, A. F. **Canibalismo dos Fracos**. São Paulo: EDUSC, 2002.

³ BARTHES, R. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

⁴ RAMOS, A. F. Op., cit. p. 51.

⁵ Ibid., p. 51.

historiador, a crítica é documento e possibilita o diálogo com o momento e com a obra. No campo artístico, a crítica torna-se um importante interlocutor, portadora de diversas informações, e, por último, um objeto privilegiado de pesquisa⁶. No âmbito da recepção⁷, o discurso do crítico se fundamenta no diálogo com o leitor. Nesse sentido, as críticas são documentos importantes para compreender o processo de recepção/consumo do espetáculo teatral⁸.

Dessa maneira, a obra de arte ganha uma dimensão social e propõe um diálogo muito mais instigante com o momento histórico, pois, além dos processos analíticos que organizam a estrutura interna do objeto artístico, articulam-se também com a presença de elementos externos (históricos). “No nível formal e na escolha temática, elas fornecem subsídios para que se discuta a repercussão do trabalho estético, isto é, não compreendê-lo somente como representação de um momento histórico, mas como uma força política atuante no âmbito das

⁶ Terry Eagleton escreve sobre o papel do crítico na sociedade contemporânea. Para ele – Raymond Williams é um importante exemplo – o crítico se encontra num contexto de profunda dominação social, cabendo-lhe resistir a essa dominação engajando-se tanto através do discurso quanto da prática no processo pelo qual as necessidades, os interesses e os desejos reprimidos possam assumir as formas culturais que poderiam ligá-los a uma força política coletiva. EAGLETON, T. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

⁷ Segundo Regina Zilberman, no campo recepcional, o leitor torna-se o principal elo do processo literário. Segundo a autora, a “Estética da Recepção” ganha um impulso considerável com os estudos de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser no campo da teoria crítica, no final da década de 1960. Os dois pesquisadores se destacaram por seus estudos desenvolvidos na Alemanha, na Escola de Constança. De uma maneira bastante ampla, o objetivo de Jauss pode ser resumido da seguinte maneira, “alterar esse quadro, propondo uma história da arte fundada em outros princípios, que incluem a perspectiva do sujeito produtor, a do consumidor e sua interação mútua”. ZILBERMAN, R. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo, Ática, 1989, p. 32. Diante dessas considerações, está implícita uma crítica à idéia de cânone literário e a proposição da perspectiva histórica para a obra de arte. A natureza eminentemente histórica da obra de arte, a obra como portadora de elementos da realidade histórica, a obra situada no intercâmbio dos receptores e a relação da obra com e o seu momento histórico formam as bases teóricas das propostas teórico-metodológicas de Jauss.

⁸ Dentro da Escola de Constança, as divergências entre Iser e Jauss existem, mesmo que negligenciadas. Ao comentar algumas questões propostas por Iser, João Cezar de Castro Rocha afirma que o autor “explicitou a distância entre a ‘estética da recepção’, tal como ideada por Jauss, e a ‘estética do efeito’, como desenvolvida por Iser. A estética da recepção se articula a partir da reconstrução histórica de juízos de leitores particulares. Inspirado em Hans-Georg Gadamer, Jauss pretendia conceituar o modo como se processa a interação das expectativas tradicionais do leitor frente a um texto específico. A análise da fusão dos horizontes de expectativa com o ato da leitura tornou-se extremamente relevante para Jauss, pois permitia aprofundar a compreensão hermenêutica de Gadamer no que se refere ao relacionamento do passado com o presente. Pelo contrário, a estética do efeito, elaborada por Iser, articula-se a partir do texto e, por isso, pretende elaborar uma descrição da interação fenomenológica que ocorre entre texto e leitor. Partindo do pressuposto da existência de uma assimetria inicial entre ambos, a estética do efeito almeja compreender o ato de leitura como uma forma particular de negociação daquela assimetria. Para tanto, investiga a estrutura própria dos textos literários, valorizando a interação específica que tal estrutura provoca. Em suma, enquanto a estética da recepção trabalha com atos de leitura historicamente verificáveis, a teoria do efeito estético busca o estabelecimento de um modelo genérico que dê conta do próprio ato de leitura de textos literários, independentemente de seus contextos particulares de atualização”. ROCHA, J. C. de C. (Org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 9-10. Ramos faz uso dessa diferenciação ao analisar a recepção do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, 1967. RAMOS, A. F. *Terra em Transe: estética da recepção e historicidade*. ArtCultura. Uberlândia: NEHAC, vol. 4, nº. 5, 2002, p.56-62.

relações sociais”⁹. Rosangela Patriota reafirma a importância de tais questões para o estudo teatral, a saber:

Dessa maneira, estudar a obra de um dramaturgo requer, por parte do pesquisador, particular atenção com o momento da escrita, de modo a apreender as referências e o repertório utilizado pelo autor, além de estabelecer as interpretações que foi obtendo, ao longo do tempo, por parte dos estudiosos e/ou críticos teatrais. Porém, quando a proposta volta-se para a análise do impacto histórico de uma montagem teatral, os recursos a serem mobilizados envolvem, preponderantemente, a interlocução do espetáculo com os segmentos sociais que interagem com a sua proposta. Especificamente, em tais circunstâncias, as intenções iniciais do dramaturgo podem ser subvertidas, dando origem a outros significados e objetivos, muito mais condizentes com as expectativas do diretor e do elenco, responsáveis pelo trabalho.¹⁰

Patriota aponta para dois momentos da pesquisa teatral, mas sugere que não precisam ser trabalhados de forma divergente. Se o estudo da dramaturgia está ligado ao momento da escritura dramática, às propostas do autor naquele momento, por outro lado, a cena propõe outras questões também específicas do momento da encenação. Neste caminho, a cena pode modificar a recepção do texto dramático e apresentar novas questões que não estavam vislumbradas no momento da escritura.

É importante destacar que o espetáculo teatral ganha outros contornos quando se tem como premissa o diálogo com os interlocutores que construíram interpretações, sedimentaram determinadas propostas e organizaram o “lugar de entrada” do pesquisador no diálogo com o objeto artístico. Assim, a crítica é destituída de sua função organizativa e produtora de interpretações definitivas, para ser alçada à condição de documento “privilegiado do historiador, seja como suporte material da pesquisa, seja como fonte de interpretação”¹¹.

Diante de tais premissas, o *corpus* documental construído em torno do espetáculo *Roda Viva* oferece inúmeras possibilidades: separação entre texto e cena, questões estéticas e sociais e a ineficácia política e teatral da agressividade do espetáculo são questões que permearam a análise dos críticos que se dispuseram a comentar o espetáculo. Tais análises oferecem uma importante contribuição para que se entenda a obra de arte em constante diálogo com o seu tempo.

⁹ PATRIOTA, R. História, Estética e Recepção: o Brasil contemporâneo pelas encenações de *Eles não usam Black-tie* (G. Guarnieri) e *O Rei da Vela* (O. de Andrade). In: PATRIOTA, R. e RAMOS, A. F (Orgs). **História e Cultura:** espaços plurais. Uberlândia: Aspectus, 2002.

¹⁰ Ibid., p. 115.

¹¹ MARSON, A. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, M. A. da (Org.). **Repensando a História.** São Paulo: Marco Zero, 2003, p. 51.

Neste sentido, para analisar tal documentação optou-se por uma divisão muito própria da documentação. Primeiramente, o questionamento da proposição da “estética agressiva”, termo consolidado pelo crítico teatral Anatol Rosenfeld. A intenção primeira é analisar este documento tendo como referência as propostas analíticas do crítico e o que ele entende por “estética agressiva”. No mesmo tópico, um outro documento é analisado com objetivos parecidos com o primeiro, ou seja, entender o espetáculo *Roda Viva* em diálogo com seu tempo. Ambos partem de premissas próximas, mas chegam a considerações variadas.

Num segundo momento, optou-se por uma análise da crítica teatral nos dois estados onde *Roda Viva* se apresentou, ou seja, Rio de Janeiro e São Paulo. Tal divisão tem a intenção de tornar o trabalho mais didático. Assim, pode-se perceber como os críticos construíram suas interpretações sobre o espetáculo e se basearam, às vezes, numa imagem consolidada do dramaturgo que foi subvertida pelo diretor.

Num momento posterior, os pareceres dos censores vêm para o centro do debate. A censura, materializada nestes pareceres, utiliza-se do espetáculo para afirmar e reafirmar o seu papel no contexto e justificar a sua existência num momento de governo autoritário. Por fim, alguns estudos que versaram sobre *Roda Viva* são comentados e o que ressalta desses trabalhos são questões que perpassam pela problematização da encenação, do texto dramático e, em muitos casos, os dois momentos.

A estética agressiva e o discurso da recepção

O texto de Rosenfeld¹² é um dos trabalhos de maior fôlego sobre a estética denominada “agressiva”. O crítico dedicou inúmeras páginas para circunstanciar, tanto internacionalmente quanto localmente, as características e problemáticas da agressividade no teatro que pode se manifestar de duas maneiras. Pode manter-se no limite do palco, atacando o público indiretamente usando palavrões, obscenidades etc., ou pela intensificação de elementos satíricos e personagens cênicas que representam comicamente amplas parcelas do público. Nesse exemplo, figuram espetáculos como *Volta ao Lar*, *Navalha na Carne* e *O Rei da Vela*¹³.

¹² ROSENFELD, A. O Teatro Agressivo. In: **Texto/Contexto 1**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 45-57. Texto/Contexto 1 é uma reunião de artigos desse importante crítico alemão radicado no Brasil. É um livro dividido em duas partes. Curiosamente, na primeira parte encontram-se as reflexões estéticas e, na segunda, os temas históricos. O Teatro Agressivo compõe a primeira e está dividido em quatro segmentos, respectivamente, A Tradição da Violência; O manifesto de José Celso; Motivos e Recursos Estéticos da Agressividade e Observações Críticas.

Uma outra característica, freqüentemente fundida com a primeira, refere-se a uma agressão mais explícita, que atravessa a ribalta e agride direta e fisicamente os espectadores presentes concebidos como representantes de classes ou camadas sociais.

A agressão direta pode, evidentemente, dispensar a palavra e verificar-se através de movimentos, gestos e ruídos chocantes ou mediante toda uma série de comportamentos que envolvem o público diretamente visado (a moldura do palco é furada por objetos arremessados à platéia, os atores descem à sala e sacodem espectadores etc.).¹⁴

O espetáculo *Roda Viva* possui características que comprovam o primeiro argumento, mas por outro lado, se enquadra perfeitamente na segunda observação. Diante de tais considerações, o crítico aborda a produção teatral nacional, tendo como norte de preocupação a produção do diretor teatral José Celso Martinez Corrêa. Mencionando que o crítico se comporta como um observador competente, Rosenfeld incorpora e organiza a produção do diretor, colocando em destaque as influências que nortearam seus trabalhos naquele momento. A relação estabelecida entre a produção local e a dinâmica internacional estrutura todo o artigo e cita Artaud, como referência principal para encenadores como Jean Genet, Peter Brook e nacionalmente, José Celso. No entanto, “sem que se queira dizer com isso que todos tenham interpretado corretamente as intenções do grande propugnador de um teatro “total”, antiliterário, baseado sobretudo na direção”¹⁵.

O crítico caminha nesse sentido, afirmando que José Celso criou um manifesto para o teatro agressivo, apropriando-se das concepções deste teórico e direcionando toda a sua energia criativa para os espectadores. Ainda sobre Artaud, o crítico traduz – essas considerações direcionam todo o debate posterior – o impulso criativo do encenador francês.

Adepto da teoria da catarse, Artaud se empenha por um teatro concebido como espelho do inconsciente coletivo, capaz de libertar os recalques a ponto de, tal como a peste, impelir o espírito para a fonte originária dos conflitos. Como por meio da peste um abscesso gigantesco seria coletivamente drenado, assim “o teatro foi criado para extinguir abscessos coletivamente”... É com a intenção de atacar, por todos os lados, a sensibilidade do espectador que advogamos um espetáculo repugnante que, em vez de tornar o palco e o auditório dois mundos fechados, sem comunicação possível, dissemine as suas explosões visuais e sonoras sobre a massa inteira dos espectadores.¹⁶

¹³ Ibid., p. 46.

¹⁴ Ibid., p. 46.

¹⁵ Ibid., p. 48.

¹⁶ Ibid., p. 48.

Nessa perspectiva, o crítico demarca o lugar do encenador francês – restituindo o conceito de *catarse*¹⁷ – ao colocá-lo em confronto direto com as propostas do teatro épico desenvolvidas por Bertolt Brecht¹⁸. Ambos se assemelham numa questão muito ampla, ou seja, lutam contra um teatro digestivo e culinário, no sentido de estabelecer uma nova relação dialógica com a platéia. As semelhanças param por aí, pois o que os separa radicalmente é o racionalismo crítico de Brecht e o irracionalismo “incandescente” de Artaud; a severa disciplina estética e intelectual do primeiro e o impulso anárquico do segundo. Brecht criou um teatro sócio-político, de tendência imanentista, Artaud imagina um teatro essencialmente metafísico. Brecht procura atingir os espectadores por meio do choque, mas dirigido sobretudo à sensibilidade, à imaginação e ao intelecto concebido como uma faculdade superior do ser humano, porém, não separado do domínio dos impulsos e emoções. Artaud, ao contrário, “*tende a golpear ou pelo menos coçar os nervos*”, o estômago e outros órgãos pouco relevantes para a apreciação estética.¹⁹ (Grifo nosso)

A ironia é uma das características principais do texto de Anatol Rosenfeld. O crítico se posiciona de um lado, pois entende que essas manifestações de agressividade são partes essenciais dos “movimentos vanguardistas”. A grande tradição do teatro agressivo em buscar um antiacademicismo e o antitradicionalismo, é característica típica da arte moderna, uma vez que rompe com os padrões estabelecidos de “bom comportamento” e do “bom gosto”, características de movimentos como o futurismo, expressionismo e dadaísmo. No teatro, referências a Alfred Jarry e a obras de Appollinaire e Roger Vitrac compõem o ambiente que integra a chamada “tradição violenta da agressividade”. O crítico observa tal fenômeno, pois essa radicalidade é típica de um momento da estética teatral e que tem em José Celso seu representante nacional. A intenção é uma tentativa em transformar o palco em um lugar escatológico, tanto num sentido fecal como religioso, é motivado por um impulso de arrancar

¹⁷ Segundo Patrice Pavis, a “*catarse* é uma das finalidades e uma das conseqüências da tragédia que, provocando piedade e temor, opera a purgação adequada a tais emoções. Trata-se de um termo médio que assimila a identificação a um ato de evacuação e de descarga afetiva; não se exclui daí que dela resulte uma lavagem e uma purificação por regeneração do ego que percebe... Essa purgação, que foi assimilada à identificação e ao prazer estético, está ligada ao trabalho imaginário e à produção da ilusão cênica.... A fim de ultrapassar as concepções puramente psicológicas e morais da *catarse*, os intérpretes do final do século XVIII e do século XIX por vezes tentarão defini-la em termos de forma harmoniosa... Para Goethe, na sua releitura da Poética de Aristóteles, a *catarse* auxilia na reconciliação de paixões antagônicas... Nietzsche encerrará essa evolução em busca de uma definição puramente estética... A reflexão sobre a *catarse* experimenta sua última retomada em Brecht que a compara, com ardor que ele tempera no Pequeno Organon e seu Adendos, com a alienação ideológica do espectador e com a valorização, nos textos, somente dos valores a-históricos das personagens... PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 40-41.

¹⁸ ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

¹⁹ Ibid., p. 50.

a máscara de um mundo cheio de contradições, cínico e hipócrita. Tais alternativas são consideradas legítimas para o crítico.²⁰

A “ira recalcada” de José Celso decerto se liga a um sentimento de urgência. Profundas mudanças sócio-culturais se verificam com uma velocidade nunca antes conhecida, devido às várias revoluções científicas, técnicas e industriais dos últimos dois séculos. Encontramo-nos num limiar cultural, enfrentando crises imprevisíveis, crises talvez só comparáveis àquelas que abalaram todas as estruturas na época neolítica, quando a cultura dos caçadores foi substituída por aquela dos camponeses e pastores.²¹

Rosenfeld analisa o momento de “ira recalcada” do diretor teatral como um impulso que se explica de fora, ou seja, as transformações do mundo capitalista influenciam e direcionam fortemente as opções estéticas do encenador. A construção estética está submetida ao processo histórico. Ademais, a defesa da postura crítica em relação à realidade é a base de sua argumentação, pois, sendo função do crítico e dos artistas analisar tais contradições do mundo contemporâneo e manifestar sua revolta frente a esse panorama, cabe-lhes advertir e chamar a atenção sobre a necessidade urgente de adaptar, na medida do possível, a realidade aos valores oficialmente consagrados como democracia, igualdade e liberdade²².

Quando a tensão entre as metas e a realidade, entre a verdade e a retórica, entre a necessidade de transformações e a manutenção do *status quo*, entre a urgência da ação e o conformismo geral se torna demasiado dolorosa, são inevitáveis a “ira recalcada” e a violência das manifestações.²³

Nesse universo é que o crítico age como um observador privilegiado, construindo um diálogo entre obra de arte e público. O crítico é, em última instância, formador de opinião, portanto, observa de um lugar específico as transformações sociais e tem como “obrigação” desvelar esse processo. Rosenfeld situa seu papel social e sua função ultrapassa as fronteiras do comentário estético e dá novo patamar para o lugar da crítica na sociedade, pois organiza as explicações do real tendo como base o processo violento e agressivo daquele momento, logo, a denúncia é a sua principal arma.

Sobre a obscenidade teatral, o autor observa que é uma tentativa de abalar as convenções tidas como ultrapassadas e revoltar-se contra as repressões institucionalizadas e contra a censura interna e externa. Assim, segundo Rosenfeld,

²⁰ Ibid., p. 51.

²¹ Ibid., p. 52.

²² Ibid., p. 52.

²³ Ibid., p. 52.

é evidente que este recurso, geralmente ligado ao uso agressivo do obsceno, do repugnante e da blasfêmia, somente merece ser defendido quando tenha relevância como elemento significativo dentro do contexto de uma verdadeira obra-de-arte de cuja totalidade lhe vem o sentido. Sem isso se tratará de mera pornografia, de subliteratura e subteatro.²⁴

Retirando-lhe as hierarquizações, o crítico demonstra a necessidade do palavrão, não sem antes fazer algumas ressalvas, pois, para ele, na arte moderna a obscenidade é uma necessidade proveniente do contexto. Além disso, rompe com os padrões da estética tradicional que concebe a arte como campo lúdico isolado da vida real. Nesse sentido, o “prazer estético”, defendido por Kant, protegido por uma moldura do campo lúdico, nunca chega a impelir os nossos impulsos em direção ao real, pois atinge a sensibilidade, a imaginação. A arte moderna parece se esforçar para ultrapassar esse campo lúdico, por isso, insiste em produzir *frissons* e choques a fim de suscitar realidade. O obsceno tende a romper a moldura.²⁵

Rosenfeld não acredita na eficácia do teatro agressivo, pois

reconhecer a eventual viabilidade estética de um teatro agressivo e violento, assim como os motivos freqüentemente justos da sua manifestação, não implica acreditar, desde logo, no seu sentido de abalar o conformismo de amplas parcelas do público. A violência pode certamente funcionar – e tem funcionado – no caso de peças e encenações excelentes ou ao menos interessantes. O mérito de José Celso no terreno artístico é indiscutível. Mas fazer da violência o princípio supremo, em vez de apenas elemento num contexto estético válido, afigura-se contraditório e irracional.²⁶

Pode-se perceber que algumas questões se chocam nessas considerações. Se por um lado, a violência estética é fruto de um momento histórico, para o crítico, o uso dessa violência não consiste em uma atitude eficaz em relação ao diálogo com a platéia, pois a referida violência se esgota na “porrada” simbólica, ou seja, a atitude violenta se esgota em si mesma. Como medir e identificar esses efeitos numa platéia? Isso parece contraditório.

Contraditório porque uma violência que se esgota na “porrada” simbólica e que, por falta de verba, nem sequer se pode permitir o arremesso de numerosos violões, tendo de limitar-se ao lançamento de palavrões e gestos explosivos, é em si mesma, como princípio abstrato, perfeitamente inócua. Contraditório ainda porque a violência em si, tornada em princípio básico, acaba sendo mais um clichê confortável que cria hábitos e cuja força agressiva se esgota rapidamente. Para continuar eficaz – isto é, chocante – ela teria de crescer cada vez mais até chegar às vias de fato. Num *happening* desta ordem a companhia deve nutrir duas esperanças contraditórias: 1) (por

²⁴ Ibid., p. 53.

²⁵ Ibid., p. 53.

²⁶ Ibid., p. 55.

razões de eficácia e orgulho profissional) a de que o público, vigorosamente provocado, responda com vigor e 2) (por razões financeiras) a de que haja um número bem maior de espectadores do que atores, de modo que estes apanhem violentamente.²⁷

O crítico inviabiliza as propostas de agressão e violência dos espetáculos teatrais e afirma que a violência é irracional por estar desvincilhada da sua “exatidão sociológica”, de sua validade artística e de interpretação da realidade. Nesse contexto, o crítico observa que tais espetáculos são apenas explosões de uma ira recalcada que, sem ser posta a serviço da comunicação estética, incisiva e vigorosa é concebida apenas como um simples impulso criativo que se perde no contexto, tornando-se, assim, uma descarga gratuita que se comunica com o público²⁸.

O público torna-se um elemento principal dessas questões. Para o crítico, o teatro agressivo não passa de uma descarga emocional que não estabelece nenhuma reflexão diante de seu público. Este, informado pela crítica, paga para receber essa agressão e ser insultado sem nenhum esforço intelectual. Toda a perspectiva estética agressiva se esvai, quando o crítico chama este teatro de “neoculinário” e que satisfaz esse público, deixando-o com a consciência tranqüila e desobrigado de nenhuma reação. Esvazia-se o processo de comunicação com a platéia e desloca para o público a experiência de “democracia” liberal vivenciada no palco. Esse mesmo público sustenta um teatro que o agride, mas sabe que é uma provocação e que visa somente a essa atitude e, nada mais, portanto, não o atinge de verdade.

Trilhando um caminho muito próximo, entretanto, chegando a resultados diversos, o texto *A arte numa Roda Viva: as marcas da Inocência Perdida* é um importante trabalho sobre a recepção do espetáculo *Roda Viva*²⁹. É um texto que tenta um aprofundamento teórico sobre o tema, pois relaciona a estética agressiva com o contexto social brasileiro, levando em consideração o alcance e a repercussão do espetáculo. No entanto, o autor aponta alguns elementos que justificariam, no caso brasileiro, a necessidade e a urgência da concretização do que ele chama de “Arte suja”. Nesse sentido, o golpe de 1964 é fundamental para se

²⁷ Ibid., p. 56.

²⁸ Ibid., p. 56.

²⁹ PEIXOTO, F. Arte numa Roda Viva: as marcas da Inocência Perdida. In: **Dionysos**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, nº 26, jan., 1982. Especial Teatro Oficina. Reportagem não assinada, publicada inicialmente na revista “Visão” em 01/03/1968.

entender os motivos e as condições para a perda da inocência e a tomada da consciência de uma nova realidade por parte dos intelectuais³⁰.

Esse momento – ano de 1968 – chamado pelo crítico de terceira fase, é o período em que surgem diversas expressões artísticas que dialogam com a realidade nacional e constroem interpretações que mostram o artista como um rebelde, que choca, atemoriza e questiona os valores sociais.

Peças e filmes foram cortados ou proibidos e exposições foram fechadas, pois eram evidentes as marcas políticas – consideradas subversivas – na expressão artística. Estava longe o tempo em que a rebeldia era meramente formalista, como no caso do concretismo e do neoconcretismo, em que alguns artistas brigavam entre si. A rebelião de hoje toma conta de todo o cenário intelectual do País e diante dela a censura, na impossibilidade de compreender, se irrita e se exacerba, a ponto de provocar greves de artistas, produtores e homens de teatro.³¹

A arte suja, aludida pelo crítico, tem raízes na maioria das sociedades modernas, pois os movimentos de vanguarda questionam os valores sociais estabelecidos e revelam as contradições do mundo moderno.

Não foi por acaso que surgiu a denominação de “arte suja” depois de espetáculos como *Terra em Transe*, *O Rei da Vela* e *Roda Viva*. Os artistas brasileiros divorciaram-se do esteticismo e da arte como fonte de entretenimento e passaram a usá-la para uma missão mais urgente que pode requerer até violência, mau gosto, agressão e choque: a missão de revelar concretamente a complexidade da realidade brasileira. Evidentemente, as mutações de tendências artísticas são feitas bruscamente – ainda que por razões que se armam durante um tempo às vezes longo – e por isso choque e condenações.³²

Percebe-se que os argumentos apresentados pelo crítico se assemelham em muito aos defendidos por Rosenfeld. Existe uma preocupação em estabelecer as contradições do momento histórico, a necessidade de circunstanciar a estética agressiva, o lugar ocupado por José Celso nesse contexto, porém, o olhar se diferencia quando se trata do impacto dessas propostas no público. O autor – não mencionado na crítica – organiza seu texto, tendo como interlocutor as observações de Fernando Peixoto e este, por sua vez, analisa *Roda Viva* ressaltando a agressividade como fator positivo.

O ponto em que *Roda Viva* foi levada muito longe, de maneira irreversível, reside, sem dúvida, na alteração da relação público ator – *Roda Viva* caminha na direção de um teatro físico. O espetáculo não se dirige ao raciocínio frio do espectador nem intensamente à sua emoção, no sentido

³⁰ Ibid., p. 170.

³¹ Ibid., p. 171.

³² Ibid., p. 171.

corriqueiro da palavra. A identificação do público com o espetáculo é muito pouco, busca-se uma relação menos tímida, mais dinâmica, mais provocadora. O teatro feito no Brasil nunca teve sentido, nem função específica, nem causa própria. Agora, o que está em causa é a função mesma da arte e do teatro, em nosso difícil momento histórico. O espectador não pode mais permanecer em sua cadeira assistindo, envolvido ou não na ação, mas em todo caso, ao menos fisicamente, se não mentalmente, passivo. Exige-se que ele aja. O espetáculo não acontece diante dele, acontece com ele. Incita-o à ação, provoca com ferocidade e irreverência.³³

Diante de tais considerações, os posicionamentos se diferenciam em muito dos críticos anteriores. O espetáculo aqui não é visto como uma simples descarga de violência gratuita e irresponsável do diretor teatral, mas como um teatro de protesto que, do ponto de vista formal, estético, encara o espectador como um indivíduo atuante, dentro e fora do teatro. No entanto, de acordo com o segundo texto, essa proposta do Oficina, particularmente de José Celso, encara o teatro ainda como um veículo de agitação, no qual seus autores estão dispostos a levar às últimas conseqüências. O público é um elemento que não precisa de nenhum didatismo, nenhuma explicação organizada da realidade brasileira, mas de um teatro que visa a confundi-lo e deixá-lo perplexo nesses “rituais teatrais”³⁴.

Nesse sentido, o crítico pensa que essas manifestações representam um momento de profunda crise do pensamento brasileiro. A crença na aliança de classes, o nacionalismo discutível, a arregimentação das massas encontram em 1968 uma realidade que é profundamente questionada pelas manifestações artísticas. *Roda Viva* se enquadra nesse papel. Como Rosenfeld, o crítico acredita que o espetáculo é sintoma de um momento de desordem, porém, torna-se a grande agressão, a grande reação, mas também mostra a incapacidade do artista em colocar essas questões no palco e recorrer ao didatismo para explicar para o público, pois nem o artista tem clareza dessas preposições³⁵. (Grifo nosso)

Irritados com a passividade dos espectadores, os artistas sentem a necessidade de uma reação e procuram uma arte que - estabelecendo o diálogo entre forma e conteúdo – procure retirar fisicamente esses espectadores da passividade e nem sempre sabem dizer o motivo dessa postura. Diante dessa realidade, os artistas se sentem inseguros em relação ao contexto, pois não sabem se é hora de composição entre os segmentos sociais, se é o momento de ajudar

³³ Ibid., p. 173.

³⁴ Ibid., p. 174.

³⁵ Ibid., p. 175.

a burguesia nacional, se devem lutar pelo nacionalismo contra o imperialismo ou se devem defender a reforma agrária³⁶.

Dessa maneira, o espetáculo é fruto de profundas transformações no campo intelectual e artístico. “Assim a desordem da arte reflete a situação do artista diante da crise política, econômica e social do Brasil e, especificamente, a sua única resposta possível diante do conflito em que está o pensamento brasileiro atual – a coragem de revelar o caos”³⁷.

Em ambos os textos, os autores mobilizaram argumentos parecidos. Instituíram um lugar social para a agressão e as condições históricas para o surgimento dessa atitude em terras brasileiras, elencando de modo didático as influências internacionais que nortearam a estética agressiva. De um modo geral, estabeleceram um olhar em que a arte dialoga com o processo histórico criando propostas formais que problematizaram esse mesmo contexto na qual está inserida. As semelhanças param por aí.

A proposta agressiva ou “estética agressiva” é um termo criado pelo crítico Anatol Rosenfeld. Nesse sentido, o autor desmerece toda a proposta do teatro de José Celso, observando que essa agressão não tem nenhum efeito social sobre a platéia, ou seja, se Brecht propõe o distanciamento como reflexão e base do seu teatro, Artaud estabelece um teatro que prega a inserção, a catarse da platéia e um profundo envolvimento emocional. Rosenfeld estabelece a ineficácia do teatro agressivo. Como o crítico consegue medir o nível dessa eficácia desse teatro? Como questionar essa proposta se o universo da recepção do crítico também é limitado? Como Rosenfeld consegue atribuir para o teatro de José Celso o adjetivo agressivo, sendo que, muitas vezes, a proposta do diretor era de uma profunda comunhão com a platéia, ou pelo menos, com parte dessa platéia?

Rosenfeld assume o ponto de vista da intelectualidade que analisa o objeto artístico tendo como norte de preocupação o diálogo com o contexto. Para o crítico, os intelectuais têm a função de denunciar as mazelas sociais, os problemas do capitalismo e da sociedade. Para ele, os artistas, especialmente, José Celso Martinez Correa, construiu um espetáculo que visa a agredir o público de forma física e direta, mas esse procedimento perde toda a sua eficácia pela redução em uma simples descarga emocional de violência, portanto, sem nenhuma reflexão.

Já no segundo texto, o autor assume a postura dos artistas que enxergam nos intelectuais as contradições teóricas e de explicação da realidade nacional. Se para Rosenfeld

³⁶ Ibid., p. 175.

³⁷ Ibid., p. 176.

o intelectual cumpre o papel de denúncia, no segundo artigo, a intelectualidade está imersa em crises teóricas e práticas que não conseguem dar conta da realidade nacional.

Ora, dentro destas disputas (discussões dos intelectuais), geradas pela má informação, escassez de dados, insuficiência de pesquisas sociológicas, um grupo de artistas que procura revelar a realidade ao público e quer propor uma ação determinada sente-se frustrado: um trabalho didático torna-se difícil ao se constatar que, dentro das diversas tendências filosóficas e políticas no Brasil, há diferenças enormes, gerando conflitos também na arte.³⁸

Nesse sentido, o artista encontra-se na mesma situação dos intelectuais. Marcados por uma realidade controversa, explicitamente excludente, não enxergam caminhos para as lutas da esquerda naquele momento. Dessa maneira, a realidade se mostra muito contraditória, pois os intelectuais³⁹ que organizam uma explicação teórica para o processo revolucionário brasileiro, tendo a organização das massas e as reivindicações nacionalistas como ponto de apoio, se encontram desorientados e não oferecem nenhuma proposta coerente. Assim, o artista, que antes vislumbrava nessas propostas a base teórica de suas construções estéticas, nesse momento, revela-se portador de uma “arte suja” que desmascara essas contradições.

Em ambos os textos, algumas questões se mostram sem resposta. A arte é considerada como um veículo de agitação e existe uma perspectiva finalista e utilitária para o objeto artístico que perpassa os dois autores. Se a agressividade para Rosenfeld é um fim que se esgota em si mesmo, para o segundo autor, é uma forma de protesto contra uma sociedade que não se mobiliza perante os seus problemas. Em ambos os casos, mesmo que analisem o contexto e enquadrem o espetáculo nessa realidade, a arte não é vista como portadora dessas contradições, mas sim, como lugar das soluções para essas contradições. Tal tarefa mostra-se bastante árdua para o objeto artístico.

Enfim, vale ressaltar que os dois trabalhos enquadraram *Roda Viva* e uma série de outros espetáculos em um contexto específico de lutas e embates, mas, por outro lado, estabeleceram finalidades, propostas estéticas específicas, lugar de intervenção social e eficácia da agressividade para um espetáculo que extrapolava essas questões e incorporava as contradições sociais do momento e não tinha respostas para tais exigências. A crítica carioca também se posicionou sobre o espetáculo em textos de menor fôlego teórico – haja vista o espaço destinado para reflexão – mas também produziu importantes considerações sobre *Roda Viva* que serão exploradas, a seguir.

³⁸ Ibid., p. 175.

³⁹ O autor faz referência a teóricos como Caio Prado Jr. e Octavio Ianni.

Texto e cena: a crítica carioca e a construção de interpretações

No Rio de Janeiro, durante o período em que esteve em cartaz, *Roda Viva* foi um dos espetáculos mais comentados. A crítica lançou mão de diversos argumentos tentando analisar o espetáculo e dialogando com o diretor, com o dramaturgo e com a cena teatral. Elegeu temas, construiu interpretações e forjou um determinado olhar sobre o espetáculo que poucas vozes dissonantes se mostraram com igual vigor na mídia na tentativa de comentar o espetáculo. As críticas, afastando-se do simples comentário, da análise particular, oferecem inúmeras contribuições para o pesquisador interessado no assunto. De um lado, em muitos casos são as únicas fontes documentais que restaram ao historiador para perceber, no campo da recepção, os diversos questionamentos, possibilidades e questões colocadas pelo espetáculo. Por outro lado, trabalhar com as críticas é fazer uma leitura “a contra pêlo” da cena teatral. As cores, a construção cenográfica, o debate estético aparecem inúmeras vezes pelo olhar do crítico⁴⁰.

Yan Michalski⁴¹ foi um dos primeiros a escrever sobre *Roda Viva*. Antes de comentar suas observações críticas sobre a cena teatral, o autor, alguns anos mais tarde, “voltou” a década de 1960 e, assim, se referiu ao momento de encenação do texto de Chico Buarque.

Dentro deste quadro de pesadelo, o teatro faz o que pode. E o faz com raiva que as circunstâncias justificam e que talvez seja reforçada pelos ecos que anunciam a radicalização dos movimentos da juventude em vários países, que chegará ao auge na rebelião dos estudantes parisienses, em maio. A expressão mais incisiva dessa raiva é o espetáculo mais polêmico do ano, *Roda-viva*, de Chico Buarque, cuja estréia no Rio, logo no início de janeiro, desencadeia uma tempestade de protestos e de adesões entusiásticas. José Celso – desta vez numa produção independente, fora do Oficina – leva aqui mais adiante os seus conceitos de um teatro violento, agressivo e provocador, que começara a formular em *O Rei da Vela* (que, por coincidência, entra em cartaz no Rio pouco antes de *Roda-viva*). Em termos de qualidade artística, *Roda-viva* é uma realização ingênua, não obstante alguns momentos de grande beleza ritualística e a magnífica música de Chico; mas a sua ousadia o credencia como um intérprete autêntico do seu tempo.⁴² (Grifos nossos)

⁴⁰ THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**: uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

⁴¹ Os trabalhos de Yan Michalski são importantes contribuições para entender o papel desempenhado pelo teatro no período militar. Além do ineditismo de suas obras, o balanço realizado pelo autor tornou-se uma fonte documental importante para os historiadores da área.

MICHALSKI, Y. **O palco amordaçado**: 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.

_____. **O Teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

O crítico comenta o espetáculo, tendo por base o momento histórico – marcado principalmente pelo recrudescimento do governo ditatorial – credenciando-o como um intérprete legítimo do seu tempo. Apesar de sua relativa ingenuidade cênica, sua radicalização perante a realidade excludente, o espetáculo ainda pode ser analisado como representante de um novo teatro debochado e zangado que assusta o público tradicional e parte da crítica⁴³.

Já em 1968, Michalski escreveu um comentário importante – apesar do veículo de publicação e do espaço destinado ao espetáculo – sobre *Roda Viva*⁴⁴. Para ele, na estréia do espetáculo no Teatro Princesa Isabel, o público que lotava completamente a sala estava desorientado. Os espectadores que esperavam ver uma comédia musical baseada na vida do dramaturgo se depararam com um ritual criado pelo diretor. Em verdade, Michalski coloca em evidência o debate entre cena e texto, tendo o público como referencial de análise. Dramaturgo e encenador produzem arte e tal produção está conectada com seu público. Na cena, os espectadores não encontram o dramaturgo.

Será difícil, aliás, encontrar uma platéia que possua reais afinidades com este *happening*, este ritual pagão que José Celso criou, com uma ousadia suicida, com um talento admirável, mas também com uma selvageria que desta vez me pareceu decididamente exagerada. A impressão que o espetáculo me deixou é a de que se trata, antes de mais nada, de uma *catharsis* particular do diretor, de sua luta pessoal contra os seus demônios interiores, com a qual o público tem muito pouco a ver.⁴⁵

É importante destacar que o distanciamento histórico do primeiro comentário cede lugar a uma análise que condena veementemente a cena teatral. Alguns anos se passaram e a violência cênica é justificada pelo contexto histórico, pois o recrudescimento da censura, os ataques dos grupos de extrema direita, a política de sufocamento cultural condicionava as manifestações teatrais, minando a resistência cultural. *Roda Viva* foi claramente caracterizado como uma radicalização do processo iniciado em *O Rei da Vela*. No momento do espetáculo, o crítico não vê nenhuma possibilidade de diálogo na cena, pois é apenas um exibicionismo formal e estético.

Roda Viva se transforma cada vez mais numa frenética sessão de exibicionismo histórico e, como tal, deixa aos poucos de atrair o interesse do espectador. É claro que este é submetido, do início ao fim, a um

⁴² Ibid., p. 35.

⁴³ Para referendar suas afirmações, Michalski faz referência ao texto de Anatol Rosenfeld sobre a estética da agressão comentado anteriormente.

⁴⁴ MICHALSKI, Y. Roda-viva. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 jan. 1968.

⁴⁵ Ibid.

violentíssimo tratamento de choques; mas se esse tratamento, tão importante e saudável no teatro contemporâneo, é perfeitamente legítimo quando se quer chocar em nome de alguma coisa, ele me parece altamente discutível quando – como acontece aqui – existe apenas a vontade de chocar em nome do próprio choque. Não vejo, sinceramente, que tipo de enriquecimento uma tal realização pode trazer ao espectador. E não sei se no estágio atual do teatro brasileiro temos o direito de convidar os espectadores, com tanta falta de cerimônia, a nunca mais voltar ao teatro.⁴⁶

Se antes o espetáculo revelava-se um importante intérprete do seu tempo, o momento da encenação não contribui em nada para o esclarecimento dos espectadores. Para o crítico, o espetáculo é um dos mais alienantes e alienados dos últimos anos⁴⁷. Tal alienação é atribuída ao diretor, pois o dramaturgo escapa dessa análise pela criação de várias músicas que compõem o espetáculo e que pertencem a sua inconfundível lavra. Novamente, autor e diretor estão colocados em lados opostos. Michalski desenvolveu ainda mais sua argumentação. Para ele, o texto de *Roda Viva* não parece ser tão simples assim. Ressalta a lucidez e a coragem com que o jovem dramaturgo lida com uma questão crucial daquele momento, no entanto, o diretor cria um universo cênico que não está no texto⁴⁸. Sugerindo uma montagem menos experimental e ambiciosa, o crítico afirma que:

o pensamento e a personalidade do autor apareceriam com maior nitidez, enquanto aqui esse pensamento e essa personalidade acabam praticamente esmagados pela esfuziante exibição pessoal do diretor José Celso Martinez Correa.⁴⁹

Michalski vai mais longe, pois o texto de Chico não suporta a carga dramática desenvolvida pelo diretor. Ao mesmo tempo em que o crítico inviabiliza a encenação, pois a atitude do diretor não condiz com o texto, revela que ele ganhou com a realização dramática uma dimensão e uma importância muito maior que a preconizada pelo autor⁵⁰. Nesse momento, surge uma questão fundamental para o crítico: como fã do dramaturgo e admirador de Chico Buarque de Hollanda, “vejo-me obrigado a defendê-lo contra aqueles que procuram transformá-lo em bode expiatório: sua *Roda-viva* está longe de ser tão insignificante como a *Roda-viva* de José Celso Martinez Correa possa fazer”⁵¹.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ MICHALSKI, Y. A voz ativa de “Roda-Viva” (I). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 jan. 1968.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

O crítico continua com essa linha de raciocínio, sempre contrapondo texto e cena. Em última análise, há a contraposição de dramaturgo *versus* diretor⁵². Dessa maneira, Michalski tem a postura de um observador comum que opta por analisar a cena tendo como referencial o ponto de vista do espectador que vai ao teatro sem nenhuma preocupação estética, apenas como um momento de diversão ou como fã do dramaturgo. Nessa última crítica, Michalski assume uma outra postura. Se até o momento, se comportava como um observador comum ou leitor comum, agora, o crítico apresenta algumas questões mais específicas do fazer teatral, aliás, pode-se dizer, mais específicas de sua área.

Este magnífico material teatral, esta excitante promessa de uma grande festa dramática ficaram gravemente prejudicados, para não dizer quase anulados pela óbvia imaturidade intelectual e emocional do diretor. Sob uma facilmente identificável influência de leituras mal assimiladas, José Celso elaborou e colocou aqui em prática uma tese segundo a qual a missão essencial do teatro contemporâneo residiria em brutalizar, agredir, chocar, incomodar o espectador.⁵³

O autor observa e inviabiliza as propostas de José Celso. O espetáculo que ofereceu ao crítico uma experiência revitalizadora, de grande carga dramática, não alcança seus objetivos finais, ou seja, a agressão se torna uma opção nula. Para o autor, Artaud, Grotowski e Arrabal são líderes de um movimento teatral de vanguarda e procuram realizar um teatro irresistível e fascinante. Por isso, foram mal interpretados por José Celso.

Nas mãos de José Celso, os meios se confundiram com os fins, e a tese conserva apenas a casca formal das idéias dos seus criadores estrangeiros, totalmente esvaziada do seu conteúdo profundo que é sua razão de ser. O resultado é uma realização que, apesar dos seus já mencionados méritos de criação artística, é antes de mais nada inaceitavelmente infantil e simplista. *Roda Viva* é comparável à atitude de uma criança de três anos que faz xixi no meio de um salão cheio de visitas e fica espiando com curiosidade a reação refletida no rosto dos pais e dos convidados.⁵⁴

O crítico invalida a proposta do diretor, afirmando que a agressividade não encontra respaldo nos teóricos do moderno teatro de vanguarda. A operação de choque proposta pelo diretor esgota numa simples atitude infantil que tem como objetivo principal o choque pelo choque. Passados os anos, o crítico vislumbrou o espetáculo como um legítimo representante de seu tempo, já em 1968, a cena teatral não representa nada para seu público, apenas uma realização cênica de qualidade estética e plástica muito boa. Michalski refere-se, sobretudo, à entrevista manifesto do diretor teatral, pois as intenções expostas nesse documento são

⁵² MICHALSKI, Y. A voz ativa de “Roda-Viva” (II). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 jan. 1968.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

arroladas na crítica. O crítico opta por uma leitura do espetáculo, tendo por base o diálogo com essa documentação.

Outro autor que também empresta sua contribuição para este trabalho é Van Jafa. Segundo ele, *Roda Viva* foi um dos espetáculos mais esperados da temporada de 1968, justamente, por se tratar de um autor que fazia sua estréia no teatro e já tinha provado sua competência no campo musical⁵⁵. Essa questão foi desenvolvida pela crítica carioca excessivamente, pois todos os comentaristas abordam esse tema de maneira diversa⁵⁶. O crítico invalida tanto o texto como a cena. Para ele, o autor não conseguiu criar uma “comédia de verdade”, pois esta possui regras e o dramaturgo não seguiu os passos para a construção dramática, portanto, o dramaturgo conseguiria, sem dúvida nenhuma, construir um texto “digno” de ser lido como comédia, bastava que lhe indicassem o rumo. Ainda Van Jafa:

Aquilo que o diretor Martinez Correa pensa que revoluciona, perturba e choca a platéia, só choca, perturba e revoluciona ele próprio e seus correligionários. Não chega para sequer deixar a platéia atônita. A platéia presencia tudo aquilo com a mais santa indiferença, uma indiferença consciente, por saber que teatro não é nada daquilo nem nunca será, senão em tantos séculos de experimentos e revoluções dramáticas de latitudes mais adiantadas e entediadas já teriam chegado a este resultado. Pode ser que para quem faça o espetáculo, que para os elementos participantes, tudo aquilo possa parecer fantástico por pensarem o que a platéia irá pensar. Afirmamos que a platéia tem um pensamento único de que essa baboseira toda pode ser tudo menos teatro. Pode ser o que quiser, um culto, uma festa hippie, menos uma peça de teatro.⁵⁷

Jafa tem uma compreensão teatral muito específica. Para o autor, existe uma regra para a construção dramática e uma idéia própria, compartilhada por todos da platéia, do que seja o “verdadeiro” teatro. Questionando a proposta do diretor, o crítico avança por um terreno ainda mais arenoso, pois ao afirmar que a “platéia tem um pensamento único, de que essa baboseira toda pode ser tudo menos teatro”, a comunicação entre diretor e espectador se perde

⁵⁵ Jafa. V. Lançamento: Roda Viva. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 jan. 1968. Jafa escreve um texto sobre a importância de Chico Buarque estreiar no teatro e as expectativas que cercavam o dramaturgo. O artigo: Chico e a sua “Roda-Viva”. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 23 jan. 1968 também aborda a importância da estréia do dramaturgo.

⁵⁶ Adélia Bezerra de Meneses, ao analisar as canções dos três primeiros discos do cantor, observa que existe uma vertente nostálgica – um lirismo nostálgico – em suas letras, . Uma busca pelo primitivo, do ingênuo e do não contaminado pelo consumismo e pela massificação. Os críticos, em sua grande maioria, fazem referência a essas composições ao contrapor o dramaturgo ao encenador. Com *Roda Viva* a autora aponta que a unanimidade nacional em torno do artista se desfizera por completo. “Confuso e estranho apresenta-se o panorama: o compositor que é considerado como aquele que dá o passo atrás na linha evolutiva da nossa música é o autor da peça tropicalista por excelência, *Roda-Viva*, dirigida por José Celso, e que tal escândalo provocou... A unanimidade nacional se desfizera. O gosto do público, evidentemente, se alterara e manifesta-se o desencontro”. MENESES, A. **Desenho Mágico**: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 31.

⁵⁷ Ibid.

completamente. Nesse sentido, Jafa⁵⁸ se coloca não como um formador de opinião, mas como um indivíduo que já tem, a priori, uma questão formulada tanto de teatro, quanto de comédia e de público. O público, este sim, tem uma opinião formada sobre o “bom teatro” e se manifestará de acordo com essa proposta, pois a agressão, proposta pelo diretor, não alcança seus objetivos.

Rubem Braga também se pronunciou sobre o espetáculo⁵⁹. Braga afirma que viu o espetáculo, porém, não viu um texto de Chico Buarque, mas uma apropriação que o diretor fez do texto para construção de sua linguagem cênica. O crítico não gostou do espetáculo e os argumentos elencados para tal discordância foram muito parecidos com os do crítico anterior. Para ele, o tom agressivo do espetáculo não está de acordo com as propostas do autor, pois

o tom de Chico não é aquele que a pantomima torna desnecessariamente cafaíste; o diretor dirigiu demais seguindo seu próprio gosto, mostrando suas inegáveis qualidades, seus “achados”, sua bossa de diretor; eu por mim preferiria um diretor que fosse mais humilde perante o autor... A peça de Chico me parece coisa séria, importante para ele como ponto de vista intelectual, e que tem valor como teatro e como atitude humana; é uma sátira interessante à fabricação de ídolos da televisão, ao comercialismo desenfreado que os índices do ibope orientam... E termino com uma sugestão ao Chico: por que não montar a peça também em uma versão mais amena, mais tranqüila, em que haja menos grossuras e melhor valorização da parte musical?⁶⁰

O crítico, ao analisar o espetáculo, novamente inviabiliza as propostas do diretor e defende o texto do dramaturgo⁶¹. O diretor criou uma cena teatral que estava em descompasso com as propostas do autor. Dessa maneira, as propostas do dramaturgo foram deixadas de lado para que o dramaturgo construísse um espetáculo que distanciava-se veementemente do texto.

⁵⁸ Martim Gonçalves corrobora da mesma visão de Van Jafa. Para Gonçalves, o espetáculo é reacionário e não são respeitadas as propostas do dramaturgo. Agressividade é uma descarga gratuita e de infantilidade indescritível. O espetáculo não alcança seus objetivos. GONÇALVES, M. Roda Viva. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 jan. 1968.

⁵⁹ BRAGA, R. “Roda-Viva”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 jan. 1968.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ DALVA, M. Outro caminho? **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 28 Jan. 1968. Dalva tem uma percepção muito parecida com o texto de Braga. Para ela, dramaturgo e encenador estão em descompasso. Assim se manifestou sobre o autor: “A volta ao que é nosso, o retorno a Noel Rosa e outros, a esse romantismo que parece haver desaparecido, mas está apenas adormecido ou sobre cinzas, dentro da alma popular e da própria juventude que se esgana, quando supôs-se isenta da mansidão e da poesia dos nosso antepassados. Nas músicas de Chico, cada um se sentiu reviver, se sentiu integrado; essa a razão do seu êxito. E outra coisa não me disse Orlando Miranda no intervalo: a mocidade não gostou, não tem afluído. Decepcionou-se com esse novo rumo de seu ídolo. Aqui fica o meu conselho ao incipiente teatrólogo: continue a explorar esse ramo artístico, se é que lhe seduz, mas não traia a sua personalidade fascinante.”

Ney Machado, ao analisar o espetáculo, traz novas contribuições sobre essas assertivas. Para ele – retiradas as considerações sobre autor e diretor – o caráter comercial da cena é a principal questão abordada, pois a agressividade é uma simples questão de *marketing* teatral.

O diretor usa várias vezes mímica obscena gratuitamente, totalmente. Se fez isso com o sentido de fazer crescer a bilheteria, de atrair inocentes ao Leblon e outro incautos, está justificado. Por mais que se procure justificação para a mímica obscena, a única que se encontra é fazê-la funcionar como isca. Nesse ponto, o José Celso merece o respeito de todos os empresários; ninguém como ele para atrair pelo vulgar, pelo grosso, mesmo que isso não esteja nas intenções do autor, como é visível em “Roda Viva”, entre o que o Chico escreveu e o que foi posto no palco.⁶²

Machado se mostra contrário ao espetáculo. Para reforçar sua análise, o autor publica “testemunhos de pessoas idôneas e de bom gosto que leram a peça e rejeitaram o que viram no palco”. Apesar de longo, os depoimentos reunidos pelo crítico demonstram uma situação peculiar de repúdio à cena e um relativo elogio ao autor.

Com todas as liberdades tomadas quanto ao sexo, o diretor consegue ser obsceno e grosso ao ser erótico, resultado digno de ser analisado freudianamente. Agride – sempre gratuitamente – símbolos e gestos da Igreja Católica – como abençoar episcopal confundindo-se como o balanço do iê-iê-iê. O ídolo é levado em procissão, com coroa e manto lembrando o do Sumo Pontífice, tudo sem quê, nem por que, apenas para mostrar a “coragem” e a “independência” do diretor...

Com todo esse simbolismo desvairado e alienado, ele trai a peça cujo texto pretenderia um realismo que não alcança. Não alcança, em parte, pela fraqueza do próprio texto, que não sabe caricaturar, criticar com inteligência e originalidade. O diretor diz em entrevista no programa que, ao reler a peça em montagem, o assunto também dele, e aqui se dá a melodia. Pena eu não poder usar no jornal a expressão que ele emprega na entrevista para definir a coisa louca resultante...

Aliás, o público que vai ver a peça de Chico – instigado pela repercussão das obscenidades ou num tributo ao compositor e poeta – parece que cedo se apercebe do conto do vigário em que caiu. Pagou para ver um espetáculo teatral e viu, quando muito um *happening*...

Confesso que não assisti ao segundo ato... mas para o que vi; creio, não haveria remissão. Teatro superlotado, numa noite chuvosa de terça-feira, o que prova o tino comercial do diretor José Celso. No fim, sobra um saldo positivo: esta mocidade em flor que nunca foi ao teatro, possivelmente querera assistir a outras peças. E então, pois mais rasos que sejam, devem tirar suas próprias conclusões. Eu aconselharia ao Chico Buarque de Holanda que também passasse a frequentar teatro. Faça como penitência uma via sacra, assistindo a todas as peças em cartaz. Boas ou medíocres, acabarão por lhe ensinar alguma coisa.⁶³

⁶² MACHADO, N. Duas frases do “Seu” Mané. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1968.

O crítico mobilizou uma série de comentários que justificavam sua análise da peça. As obscenidades, a exacerbação dos elementos do texto, a agressividade da cena teatral, a separação entre texto e espetáculo, o lugar ocupado pelo dramaturgo revelam posições que inviabilizam o espetáculo como veículo de comunicação entre diretor e espectador. O crítico analisa o espetáculo, tendo como referencial diversos comentários contrários à perspectiva do diretor.

Nem todos os críticos se pronunciaram tão contrariamente em relação ao espetáculo. Luiz Alberto Sanz⁶⁴ fez parte deste coro dissonante. Para ele, o crítico, a exemplo de Michalski, também elegeu como proposta reflexiva o diálogo do espetáculo com o momento histórico.

O produto artístico de rebeldia, a canção de protesto, a nova figuração, o “cinema livre”, o “novo teatro”, violentamente críticos são absorvidos de imediato pela máquina recuperadora da sociedade. O escritor, poeta, artista, dramaturgo, o compositor rebelde é transformado pela poderosa engrenagem da publicidade em cultura de consumo. Cada coisa nova que se cria é transformada de imediato em um novo padrão, um novo mito. “Roda Viva” é exatamente a denúncia disto, embora sem uma visão panorâmica do problema.⁶⁵

Situando o espetáculo numa nova forma de expressão artística. Para Sanz, *Roda Viva* faz parte de um processo de assassinato das tradições estéticas e se comporta como uma etapa da guerra entre a arte dominante e um pensamento juvenil. A arte alcança novas formas e tem que lutar com uma cultura oficial que a exige como um cânone e imediatamente o artista consciente tem que dar um passo a frente nesse debate⁶⁶.

Roda Viva faz parte de um novo teatro que, mesmo tentando se estabelecer com uma estética agressiva e, na violência acentuada pelo contato entre palco e platéia, nos palavrões, se insere e é absorvido pela tradição dramática. Nas palavras de Sanz,

é uma luta incansável, destruidora. O teatro tradicional vai se enterrando, afundando, destruindo, com a cultura que ele representa. O novo teatro muda cada vez que é absorvido. Nada constrói. É apenas destruição. Mas o inimigo se recupera com uma presteza extraordinária. O exemplo aí está: o público já

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Sanz publicou dois textos sobre o espetáculo *Roda Viva*. O impacto de “Roda Viva”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1968 e de Chico Buarque: a Roda realista. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1968. Nos dois textos, o autor faz uma reflexão que, num primeiro momento, estabelece uma visão mais ampla da arte na sociedade, ressaltando o lugar da estética agressiva e o diálogo entre ideologia e arte jovem. Num segundo momento, Sanz resalta os aspectos específicos do espetáculo *Roda Viva*.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

vai para “Roda Viva” (que os tradicionalistas detestam e acusara de antiteatro, o que os “revoltosos” imediatamente aceitam como bandeira), preparado para ser agredido e já absorvendo a peça antimito que, com nem uma semana de estreada já se torna um mito.⁶⁷

A peça revela um mundo fragmentado a que está submetido tanto o autor quanto o diretor⁶⁸. Nesse sentido, um outro olhar estabelece outros paradigmas para se entender o espetáculo no contexto da década de 1960, especificamente, em 1968. Fruto dessa fragmentação teórica e social, o espetáculo confunde o público e demonstra uma capacidade de diálogo muito forte⁶⁹.

Lessa é um dos críticos que toca nesse tema de forma muito particular. A crítica se apresenta como uma espectadora que foi assistir ao espetáculo a convite de uma amiga. Sem dúvida, alertada anteriormente sobre a estética agressiva do espetáculo, mesmo assim, Lessa insistiu em ver o mais novo espetáculo dirigido por José Celso Martinez Corrêa.

Depois de assisti-la, senti-me apóstola e proselitista, aceitei o convite da minha amiga para a sua versão carioca, que abomino, de um banho de mar: sentar-me uma hora na praia tórrida, debaixo de guarda-sol com direito a dois mergulhos na água.⁷⁰

Sem dúvida, o espetáculo modificou o pensamento de Lessa, mas o interessante foram suas considerações sobre a cena teatral. Distanciando-se dos demais, para ela, a agressividade e a força do espetáculo não correm por conta exclusivamente do diretor. Não há teatro sem texto. No caso de *Roda Viva*, o texto possuiu uma força muito grande, pois consiste em uma autocrítica muito bem arquitetada. Ainda, segundo Lessa

é um espetáculo que nos come o fígado, literalmente como aquele outro que sangra, junto da gente, ali no palco. É um soco na cara. É. Somos nós, na fase que estamos vivendo, desorientados, confusos, tão subs. Nosso público, nossos ídolos, nossa vida, nosso carnaval, isso mesmo. Com um pouco menos de lentejoulas e de refletores coloridos e de fugas. A não ser a dos espectadores, ofendidos, que se retiram ao fim do primeiro ato e voltam para as suas ostras bem refrigeradas. A falta de refrigeração, por incúria ou calhordice do teatro em que estão levando a nossa melhor peça, também faz

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ CASTRO, R. Você também está girando na Roda Viva. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 28 jan. 1968. O crítico Ruy Castro também se pronunciou a respeito do espetáculo e afirma que “*Roda Viva* é a sua denúncia de todo um organismo – organismo do qual o próprio Chico faz parte. Ninguém está salvo no espetáculo: as garotinhas, de Cascadura a Ipanema, que têm pretensões matrimoniais em relação ao Chico e aos mitos do iê-iê-iê; os inventores de ídolos, mistos de capeta & anjo da guarda, que manipulam as platéias; os cantores de protesto, que fazem revolução de viola em punho, acompanhados pelo Coral da Geração Paissandu; o IBOPE, termômetro que assegura a vida ou morte dos ídolos; e mais a Polícia, a Igreja, o Papa, Nossa Senhora, as macacas de auditório e a todos os outros a quem servirem as carapuças”.

⁶⁹ LESSA, L. “Roda-Viva”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 jan. 1968.

⁷⁰ Ibid.

parte deste Brasil-roda-viva. Combina com ele. São até boas aquela sauna, aquela sufocação, completam o clima necessário para sentir o momento que estamos atravessando. Tchim, hein, Chico!⁷¹

Lessa se coloca como uma “espectadora comum”. Conforme dito anteriormente, levada ao teatro por uma amiga que antes lhe havia avisado sobre o espetáculo, a autora chega a conclusões um pouco mais complexas, pois relaciona a cena com todo um contexto de exclusão social e de subdesenvolvimento da realidade brasileira.

Outro crítico a se posicionar sobre o espetáculo *Roda Viva* foi Fausto Wolf⁷². O crítico aborda as manifestações causadas pelo espetáculo, pois toda a sociedade – diversos segmentos sociais como; padres, mocinhas, cabeludinhos, homossexuais, indústrias, garotinhas da PUC – se posicionou perante *Roda Viva*. Ninguém dá uma entrevista na rádio ou na televisão sem se pronunciar sobre o espetáculo de Chico Buarque. Diante dessas informações, o crítico argumenta que o teatro está precisando de espetáculos assim, pois o marasmo teatral daquele momento é muito grande. O interessante é que, depois de alguns comentários sobre o espetáculo, sobre a dimensão do dramaturgo, o crítico coloca em oposição o espetáculo *Roda Viva* com as apresentações do Teatro de Arena, tendo como referencial o lugar destinado às classes populares, pois segundo Wolf:

Ao contrário dos socialistas-mirins do Teatro de Arena de São Paulo, de há alguns anos, não tratou os infelizes sem condições de optar como obras primas da natureza, mas como verdadeiros monstros, macacos de auditório, desgraçados, famintos de cultura, de comunicação, de reconhecimento que projetam todas as suas ilusões nos cantores da moda, ruins ou bons, talentosos ou fraudulentos, coisa de menos importância.⁷³

Wolf organiza sua visão positiva do espetáculo contrapondo aos trabalhos do Teatro de Arena. Para ele, o espetáculo desmistificava uma questão muito específica do teatro naquele momento, ou seja, o lugar destinado às classes populares na cena teatral paulista e carioca. De um lado, o Teatro de Arena⁷⁴ que, na visão do crítico, colocava o povo como

⁷¹ Ibid.

⁷² WOLF, F. *Roda Viva*. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 05 set. 1968.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Tais questões não são tão simples. A oposição entre Oficina e Arena tem motivado diversos trabalhos na área teatral, principalmente os primeiros textos produzidos sobre a trajetória desses grupos, fixaram determinadas questões que, na atualidade, são problematizadas por diversos pesquisadores, dentre elas, o tratamento às classes populares na dramaturgia desses grupos. Sobre o Teatro de Arena, consultar:

OLIVERA, S. C. **A ditadura militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros: Em cena: “Arena conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969)**. 2003. 224f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

vítima de uma situação opressora e violenta, incapaz de tomar atitude em relação a sua realidade, vítimas de um capitalismo excludente e opressor. *Roda Viva* desmascara essa realidade, colocando esse mesmo público que, antes era visto como passivo e oprimido, como parte integrante do sistema capitalista.

Voltando ao processo, o jornalista Tite de Lemos interpreta *Roda Viva* como um processo de “purificação da carne”, iniciado em 1966, com a montagem de *Onde canta o sabiá*, de Gastão Trojeiro, dirigida por Afonso Grisolli que, por livre associação de imagens, exprimia-se uma consciência enraivecida do processo e da situação do teatro brasileiro daquele momento. Para ele, “em *Roda Viva* ... o teatro parece agonizar sob machadadas de um bando de selvagens”⁷⁵, pois evidencia um processo de repressão de muitos anos do teatro brasileiro.

Essa agressividade, essa violação dos limites do palco italiano é uma desobediência que problematiza o próprio destino do teatro no século XX, crucificado entre a rala elite que pode pagar para ver-se desempenhada, aconchegada e petrificada em suas sólidas posições de bem estar. O espetáculo ganha novos contornos pelo olhar do crítico, pois “operou precisamente a radicalização de que o pensamento oficial não podia tolerar, e todas as velhas gramáticas dos especialistas estabelecidos puseram-se a coroar de vergonha ante os pronomes mal colocados e a mistura de tratamentos...”⁷⁶.

Nos comentários dos críticos, citados anteriormente, ressaltam-se algumas questões que nortearam a grande maioria das análises. Os primeiros críticos – Yan Michalski, Van Jafa, Rubem Braga e Ney Machado – condenam o espetáculo tendo como referência a atuação do dramaturgo até aquele momento e a imagem consolidada na mídia televisiva do “bom moço de olhos verdes”. No segundo bloco – Sanz, Lessa, Fausto Wolf e Tite Lemos – a defesa do espetáculo se dá por uma leitura do contexto e como a cena teatral se insere nesse mesmo contexto.

Assim, um dos pontos norteadores do discurso dos críticos foi a separação entre texto e cena levando em consideração o lugar social do dramaturgo e a apropriação feita pelo diretor do texto. Mesmo Yan Michalski, que realiza uma reflexão mais aprofundada sobre a cena teatral, cai na mesma armadilha teórica e – mesmo sem citá-lo nominalmente –

SOARES, M. **Resistência e revolução no teatro:** Arena Conta Movimentos Libertários (1965-1967). 2002. 119f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

⁷⁵ LEMOS, T. de. O que é que é o novo teatro? **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 set. 1979.

⁷⁶ Ibid.

estabelece um diálogo intertextual com Anatol Rosenfeld ao inferir sobre a ineficácia do teatro agressivo. O distanciamento temporal a que se faz referência, não impediu que o crítico ainda mantivesse sua convicção no trabalho do dramaturgo e a sua desconfiança no trabalho do diretor. Mesmo reconhecendo que, alguns anos depois, *Roda Viva* estabelecia um diálogo estimulante com o público, as contradições propostas pelo diretor são relegadas a segundo plano. Michalski também elege a figura do dramaturgo como interlocutor.

Dando continuidade à análise, ao construir essa separação entre texto e cena, os críticos a fazem tendo como referencial a imagem consolidada, até aquele momento, do dramaturgo. Na maioria dos casos, o espetáculo aparece como um elemento que subverte as intenções do dramaturgo, o “bom moço de olhos verdes”. Conforme já foi mencionado, para os críticos, ao analisarem *Roda Viva*, a imagem de Chico Buarque, construída pela mídia, foi o grande mote que os levou ao teatro e, provavelmente, foi o que os motivou a construírem suas interpretações e suas reflexões.

Nesse caso, a análise do texto dramático vai para o segundo plano, e o dramaturgo vem para cena dialogar com o diretor e sua abordagem subversiva do texto. Colocados em campos separados, a crítica organiza não uma interpretação do texto à luz do momento histórico, mas uma análise do espetáculo tendo como referência o dramaturgo e o diretor teatral.

Assim, alguns críticos estabeleciam hierarquias de valores e reforçava a imagem de bom moço do dramaturgo. Nesse caso, para muitos, o espetáculo *Roda Viva*, seguido das inúmeras entrevistas e declarações de Chico Buarque, não conseguia desconstruir essa imagem. Entre uma abordagem do texto ou uma leitura mais específica do espetáculo, os críticos escolheram a imagem pré-concebida do dramaturgo para sedimentar suas análises e interpretações sobre *Roda Viva*.

Os críticos que partiram em defesa do espetáculo, o fizeram apontando o contexto como um momento de lutas, embates e questionamentos e a existência de um teatro debochado e zangado que é fruto desse momento histórico. No entanto, deixaram de lado a própria obra de arte, ou seja, não tomaram como ponto de partida o próprio espetáculo que incorpora essas contradições na sua organização interna, ou seja, a agressividade é um elemento que parte do contexto para a obra de arte. Nesse sentido, os críticos acreditam estar construindo interpretações mais plausíveis para a existência desse teatro, mas não levam em consideração as contradições internas do próprio espetáculo. Se a obra pode ser explicada pelo contexto, por que tantas divergências entre os críticos ao abordarem o espetáculo?

Em São Paulo, os críticos construíram outras propostas e fizeram outros questionamentos. Esta imagem do dramaturgo seria tão forte a ponto de sedimentar suas análises? Qual seria a preocupação dos críticos em relação à *Roda Viva*? Em que medida estabeleceram esta mediação entre texto e cena? Colocaram dramaturgo e diretor teatral em instâncias separadas? Qual a relação estabelecida entre texto, cena e contexto?

Texto e cena: a crítica paulista e a construção de interpretações

Em São Paulo, *Roda Viva* mobilizou críticos, motivou interpretações e dialogou com diversos segmentos sociais. Alberto D'Aversa foi um dos críticos que mais escreveu sobre o espetáculo durante a temporada paulista⁷⁷. O crítico discorreu sobre indústria cultural, lugar da arte na sociedade, experiência estética e uma diversidade de temas que perpassaram aquele momento. Sobre a agressão presente no espetáculo, o crítico se pronunciou da seguinte maneira:

Enfim, constatado que a sociedade burguesa está podre e que a função do artista é a de romper com essa perversa e opaca passividade do público para orientá-lo em função social e política, o diretor achou que o único método válido era o da agressão direta e violenta confiando, ingenuamente, que uma confusão pode ser debelada com uma confusão maior.⁷⁸ (Grifo nosso)

Diante dessa confusão – contradições do contexto e do espetáculo – o crítico observa que a agressividade é apenas uma descarga emocional e não tem efeito sobre a platéia. Nesse sentido, as reflexões de D'Aversa caminham da necessidade de uma discussão sobre a “autonomia da obra de arte”, tendo o espetáculo *Roda Viva* como base de análise, para depois partir para um debate sobre a cena propriamente dita. Os postulados que o orientam sobre a arte e sociedade estão explicitados, em parte, nessa documentação, atestando que o teatro brasileiro está em permanente crise. O espetáculo *Roda Viva* oferece uma boa oportunidade para que seja discutida a questão e afirma o seguinte:

Convém dizer imediatamente que não concordo com a idéia de que “Roda Viva” propõe uma nova forma de espetáculo que, para ser plenamente

⁷⁷ Alberto D'Aversa publicou sistematicamente uma série de artigos dedicados ao espetáculo *Roda Viva*. Os textos são listados de acordo com a data de publicação no jornal. D'AVERSA, A. Autonomia da arte, método crítico e Roda Viva. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 03 maio 1968; Troski, Gramsci e “Roda Viva” – III. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 28 maio 1968; Ainda Gramsci e “Roda Viva” – IV. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 30 maio 1968; “Roda Viva” – I. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 04 jun. 1968; “Roda Viva”. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 05 jun. 1968; Uma vanguarda burguesa e reacionária: “Roda Viva” (3). **Diário de São Paulo**, São Paulo, 07 jun. 1968.

⁷⁸ D'AVERSA, A. “Roda Viva”. Op., cit.

compreendida, nos obriga a uma revisão de todos os princípios estéticos até agora aceitos; se assim fosse, Brecht não teria motivos para polemizar contra a concepção aristotélica do teatro, nem Lukacs para convidar-nos à leitura do mesmo Aristóteles: a cultura, quando autêntica, é continuidade que assimila, e não fratura que interrompe. Como em todos os campos, as revoluções são válidas quando tomam o poder e se confirmam no governo.⁷⁹

Diante de tais considerações, D'Aversa organiza sua reflexão, tendo como referencial uma concepção de arte e de revolução. O espetáculo é analisado, tendo a continuidade como referência principal e não a ruptura artística, pois "Roda Viva", bem como as diversas manifestações tropicalistas, são importantes para sua época⁸⁰, assim como as experiências de Ziembinski, Celi e Teatro de Arena que, historicamente, representam as etapas iniciais do nosso desenvolvimento teatral⁸¹.

A "continuidade do processo histórico" é uma referência importante para o crítico ao se pronunciar sobre o movimento teatral⁸². Distanciando-se da proposta que enxerga o espetáculo como uma ruptura, o crítico observa que existe uma necessidade de revisão da linguagem por parte do diretor teatral. "Forma", "conteúdo", "ideologia", "vanguarda", nas

⁷⁹ D'AVERSA, A. *Autonomia da arte, método crítico e Roda Viva*. Op., cit.

⁸⁰ Sobre o Tropicalismo, as divergências sobre ruptura e continuidade são importantes. Heloisa Buarque de Hollanda afirma que o Tropicalismo, "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". Para a autora, o tropicalismo seria fruto de um momento de crise, uma "implosão" político-cultural e a perda do referencial de atuação propositiva do artista-intelectual na construção da história. Nesse sentido, tais artistas desconfiam do projeto nacionalista e do discurso militante que abarcava vários setores da intelectualidade brasileira. Já Celso Favaretto, considera as manifestações tropicalistas uma abertura mais ampla. Destaca a contribuição da música: "Pode se dizer que o Tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico [...] Reinterpretar Lupicínio 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 burguesia que vivia o mito da arte [...] mantiveram-se fiéis à linha evolutiva, reinventando e tematizando criticamente a canção". Em Favaretto, fica sugerida a ideia 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 do impasse. Dos escritos desses autores, está claro o delineamento de posições. Enquanto a primeira afirma que o movimento foi fruto de uma crise e da perda do referencial, o segundo destaca a superação do problema pelo próprio movimento.

HOLLANDA, H. B. **Impressões de Viagem**: CPC, Vanguarda e desbunde, 1960-1970. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 55.

FAVARETTO, C. **Tropicália**: alegoria, alegria. São Paulo: Kairós, 1979, p. 23.

⁸¹ D'AVERSA, A. *Autonomia da arte, método crítico e Roda Viva*. Op., cit.

⁸² D'Aversa enxerga o processo histórico linearmente. Se o TBC, o Teatro de Arena e muitos outros representaram etapas iniciais da história do teatro brasileiro, a noção de progresso histórico norteia a sua reflexão. Importantes trabalhos questionaram profundamente essa visão etapista do teatro brasileiro. GUZIK, A. **TBC**. Crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986.

mãos do diretor José Celso Martinez Corrêa, correm o risco de se tornarem simples fonemas sem nenhuma significação e desprovido de nenhuma correspondência com a realidade⁸³.

Nesse aspecto, D'Aversa pensa sobre o conceito de “autonomia da obra de arte”, pois

para entrar no vivo da questão, diremos que o problema não é o de uma alienação da arte do discurso ideológico, nem de um esvaziamento da finalidade social da obra artística; é, para mim, o do reconhecimento pleno e total da sua autonomia, da sua não subordinação à ideologia; digo, portanto, autonomia da arte por dizer “liberdade expressiva da arte e, conseqüentemente, liberdade da crítica”.⁸⁴

Nesse caso, o crítico dialoga com a produção artística tendo como referencial o conceito de arte pela arte. Assim, “uma obra de arte deve, em primeiro lugar, ser julgada segundo sua própria lei, isto é, segundo a lei da arte”⁸⁵. Mas o que seria essa lei, na opinião do crítico? Quais são os pressupostos que norteiam suas considerações? Em relação ao espetáculo, D'Aversa afirmou que

“Roda Viva” pretende ser – e o consegue – um espetáculo de vanguarda; de uma vanguarda confusa e superficial, totalmente desprovida de qualquer conteúdo que não seja recalque e cuja escada de valores pode ser unicamente estabelecida segundo princípios de ordem dogmática...⁸⁶

Diante de tais premissas, D'Aversa dialoga com o espetáculo, tendo como proposta o lugar ocupado pela arte na sociedade capitalista. Para ele, o espetáculo *Roda Viva* não pode ser entendido como uma manifestação considerada de vanguarda, pois, se a cena não constitui uma manifestação estética que tenha algum efeito sobre o espectador, o espetáculo perde o seu sentido transformador. Mesmo que o tenha, seja na forma ou conteúdo, como é o caso de *Roda Viva*, para o crítico, as mudanças formais tornaram-se objetivo principal das vanguardas. Para ele, “isso comporta naturalmente a intenção programática de colocar os destinos da arte exclusivamente sobre o terreno (idealístico) da subjetividade criadora e do individualismo exasperado: ou seja, sobre o terreno da forma-fantasia (sensualidade)”⁸⁷.

O crítico retira a capacidade de diálogo da cena teatral com o contexto⁸⁸, pois a cena não pode ser considerada uma manifestação de vanguarda, por não se opor à civilização

⁸³ D'AVERSA, A. Autonomia da arte, método crítico e Roda Viva. Op., cit.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ D'AVERSA, A. Uma vanguarda burguesa e reacionária: “Roda Viva”. Op., cit.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Carvalho também considerou o espetáculo sem nenhuma maturidade estética, pois a agressão não tinha nenhum sentido para ele naquele contexto histórico. “Observar os atores na sua emissão (palavrões), bem como

capitalista, tornando-se “um produto com todo o seu bem e todo o seu mal”, incorporando-se ao sistema.

João Apolinário se manifestou sobre o espetáculo tendo outros referenciais sobre o contexto e a cena teatral⁸⁹. Para ele, *Roda Viva* se insere num cenário de profundas transformações sociais e o crítico precisa dialogar com essas novas experiências artísticas.

Roda Viva, como *Viúva*, porém honesta, são manifestações novas, imprevistas, sem nada a ter com os consagrados padrões de análise, visto que, retirando-lhes os respectivos textos de Chico Buarque e Nelson Rodrigues, fica-nos de pé, na plenitude de suas ambivalências, uma linguagem original, uma espécie de outro texto, sobreposto à ossada ou à carcaça da palavra, com uma autonomia estética feita de signos, analogias, símbolos que partem para a redescoberta do teatro, numa bela experiência intelectual e oficinal (sem ironia), oficinal mesmo naquilo que leva ao truanesco cênico, quem sabe se próximo de Artaud Lê Momo, mas já para além das suas malogradas experiências.⁹⁰

Apolinário reafirma a necessidade de novos paradigmas para a leitura do espetáculo, pois os velhos padrões estão desatualizados. Mesmo insistindo em uma separação do texto e da cena, o autor chama atenção para o debate estético do espetáculo e da possibilidade de análise, haja vista que a cena teatral integra uma realidade brasileira. *Roda Viva* insere-se numa dimensão maior de renovação estética. Ao lado de outras manifestações, o espetáculo compõe o universo tropicalista.

Seguindo a mesma linha de raciocínio do crítico anterior, tendo a forma como ponto de partida, Apolinário afirma que o mais interessante no espetáculo é a forma pela qual se faz a narrativa crítica da anedota do ídolo televisivo, pois, para que isso ocorra, o diretor está “usando uma linguagem cênica, plástica e simbólica, de uma agressividade que comunica, nem que seja pela violência dos sentidos, toda um denúncia [...] desse tema primário do nosso mundo cão”⁹¹.

O espetáculo estabelece uma postura dialética com a realidade, pois desestabiliza as convenções de um teatro de estruturas decadentes, obrigando os espectadores a uma ação dentro da ação da qual participam todos: autor, atores e público. Esse mesmo público tem de ser obrigado a interferir para ser obrigado a uma opção individual: ou aceita a agressão e a

na representação corporal de obscenidades inteiramente gratuitas (às vezes em coro ou em coreografias de conjunto) é tão penalizante como surpreender um epilético em crise”. CARVALHO, A. C. Freud explica isso. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 ago, 1968.

⁸⁹ APOLINÁRIO, J. Estaremos preparados para criticar “Roda Viva”. **Última Hora**, São Paulo, 20 maio 1968 e “Roda Viva” no Teatro Galpão ou “Soy loco por ti Brasil”. **Última Hora**, São Paulo, 25 jun. 1968.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid.

denúncia que lhe é feita, ou recusa as duas. É importante para o crítico, pois se o espectador aceitar o jogo teatral, ele será também o iconoclasta potencial da revolução, mesmo caótica, mas que parece ser a forma de transformar a realidade atual. Se não aceitar o jogo teatral, é apenas o reacionário que sempre foi, porém, agora está desmistificado, reconhecido como tal⁹².

Nesse sentido, o crítico esclarece que a visão de vanguarda do diretor é muito mais ampla do que a vislumbrada por D'Aversa. Assim, amplia-se a noção de vanguarda para uma apropriação das referências externas – como Artaud e Grotowski – e uma aplicação e acondicionamento aos problemas da realidade brasileira.

Então, mais natural será que se vincule ou inspire, sem deixar de ser ele mesmo, nas vanguardas que pelo mundo dão ao teatro a linguagem mais viva e revolucionária das transformações filosóficas e estéticas que estão em processo. Especialmente na Europa.⁹³

O ponto de apoio dos críticos é praticamente o mesmo, ou seja, uma leitura das formas e uma apropriação do conceito de vanguarda para se pensar a atividade teatral, tendo como referência estética o espetáculo *Roda Viva*. No entanto, são várias as conclusões, pois se o primeiro invalida as propostas estéticas do diretor, o segundo as insere em uma busca por uma linguagem comunicativa voltada para o público brasileiro.

José Celso vai ter que escrever, ele mesmo, a peça necessária ao espetáculo revolucionário que todo o seu trabalho vem prometendo. Um espetáculo desvinculado de raízes européias, ainda visíveis em *Roda Viva* e tanto mais brasileiro quanto for americano, sem que isso tenha nada a ver com os ianques, pois a vocação irreversível deste país é ter a alma onde tem o corpo.⁹⁴

Apolinário chama a atenção para a necessidade do diretor, em aprofundar essa linguagem estética própria que se dirige corajosamente aos brasileiros e ao contexto, apontando, ainda, vários problemas da nossa sociedade.

Os dois críticos partiram do mesmo ponto, porém, organizaram suas reflexões de maneira diversa. As propostas formais do diretor contribuíram decisivamente para uma reflexão acurada dos comentaristas. D'Aversa retira a carga explosiva do espetáculo, construindo uma análise em que os procedimentos artísticos se esgotam em si mesmos, ou seja, desconsidera a participação do público nesse processo. Diante disso, invalida toda a proposta do diretor teatral e do espetáculo *Roda Viva*. Tendo a noção de vanguarda estética

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid.

que, na sua concepção, deve apresentar uma leitura clara da realidade, pois, na concepção do crítico, se a sociedade está deliberadamente inserida no caos social, a agressão proposta por José Celso se esgota em uma confusão dentro de um caos ainda maior. Assim, para *Roda Viva* ser considerado de vanguarda, teria que explicar de forma lúcida a realidade e inseri-la em um contexto específico onde as propostas estéticas seriam formalizadas em diálogo com o contexto. No entanto, o crítico não leva em consideração o mesmo contexto na qual o espetáculo está inserido, ou seja, um momento de profundas transformações sociais, diversas manifestações artísticas que florescem num regime autoritário e que está em constante diálogo com essa arte.

Diversos elementos, como a especificidade da realidade brasileira e a construção interna do espetáculo não são levados em consideração pelo crítico ao construir sua análise⁹⁵. Nesse sentido, toda a proposta de *Roda Viva* é deixada de lado para que os conceitos de vanguarda que norteiam as reflexões internacionais venham para o primeiro plano. Dessa maneira, as propostas estéticas internacionais – Artaud e Grotowski – são congeladas em sua intenção original e desconsidera a reapropriação dessas influências pela classe artística brasileira, especialmente por José Celso Martinez Corrêa.

Apolinário amplia o alcance social do espetáculo tendo como referencial a busca incessante de uma linguagem formal próximo da realidade brasileira, ou seja, que dialogue intrinsecamente com o público brasileiro. Dessa maneira, insere o diretor em uma corrente que incorpore as tradições e influências estrangeiras, mas voltada para uma realidade nacional.

Os dois críticos partiram das mesmas proposições para construírem suas interpretações. Enquanto o primeiro deslocava o centro da discussão para o lugar da vanguarda estética e sua condição estrangeira, o segundo lançava um olhar um pouco mais balizado pelo contexto brasileiro. O que surge dessas observações é um espetáculo polêmico e que dificilmente conseguiu arregimentar, em torno de si, manifestações unívocas e consensuais, pelo contrário, foi marcado principalmente pelas contradições de seu tempo.

Roda Viva, como muito outros espetáculos, foi censurado e proibido em todo território nacional. Os motivos alegados pela censura, em várias ocasiões, se assemelham demasiadamente à postura de alguns críticos, pois misturava questões morais, políticas e da

⁹⁵ Ferreira Gullar faz uma reflexão acurada sobre o problema da vanguarda artística no Brasil. Para ele, as transformações artísticas no Brasil não podem ser analisadas como simples refração das guinadas artísticas exteriores, pois a realidade nacional apresenta problemas específicos e questões próprias do contexto nacional. Essa reflexão foi construída num mesmo período em que Alberto D'Aversa está escrevendo sobre o espetáculo. GULLAR, F. **Cultura posta em Questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

ordem da segurança nacional. A censura tornava-se um “elemento participativo” na constituição das obras artísticas, vetando, efetuando cortes ou sugerindo mudanças. Cotidianamente, os artistas se viam obrigados a “negociar” com esse órgão repressor presente em diversos segmentos da produção cultural brasileira.

Censura e *Roda Viva*: alguns questionamentos

Roda Viva foi um espetáculo, como muitos naquele período, vítima dos abusos da censura teatral. O texto e a cena foram inicialmente liberados, porém, depois do incidente em Porto Alegre, foi proibido em todo território nacional. A censura considerava o teatro uma manifestação artística profundamente marcada pela subversão e pelo questionamento do sistema ditatorial⁹⁶. Em agosto de 1968, um ofício com a tarja “Confidencial”, intitulado: “O teatro e a subversão”, assinado pelo comandante da Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais do Exército, General de Brigada José Pinto de Araújo, citava três cenas da peça, quais sejam:

Assunto: O teatro e a subversão.

- 1) Jovens de pouca idade em bacanais, onde representam cenas que jamais um pai ousou pensar de suas filhas.
- 2) Um coronel gordo, de uniforme amarrotado, tira o capacete, senta-se sobre o mesmo e representa uma cena completa de quem satisfaz necessidades fisiológicas.
- 3) Virgem Maria sobe no palco com manto e halo sagrado. Dois personagens entram em cena, tiram seu manto. Ela está de biquíni e é submetida, tanto pela frente como pelas costas, a atos lascivos, num desrespeito à dignidade humana.⁹⁷

O segundo tópico não faz parte do espetáculo *Roda Viva*⁹⁸. Nem o texto dramático, nem nas fotografias do espetáculo, nem as críticas fazem referência a nenhuma cena parecida com a descrição dada pelo general durante as apresentações de *Roda Viva*. O espetáculo desrespeitava a portaria de censura que liberou o texto e não o espetáculo. A nota da censura foi publicada na íntegra na Folha de São Paulo.

⁹⁶ Não se trata de fazer uma “História da Censura” no Brasil. O tema é por demais complexo. Para saber mais, consultar os trabalhos:

AQUINO, M. A. de. **Censura, Imprensa e Estado Autoritário (1968-1978)**: o exercício da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento. Bauru: EDUSC, 1999.

BERG, C. **Mecanismos do silêncio**: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984) São Carlos: EdUFSCar, 2002.

KHÉDE, S. S. **Censores de pincenê e gravata – dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

⁹⁷ GRILLO, C. General fez censura vetar Roda-viva. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 jun. 1990.

⁹⁸ O próprio Chico Buarque faz referência a esse episódio. Para ele, o C.C.C estava interessado em invadir um outro espetáculo que se apresentava no teatro Ruth Escobar.

A liberação de “Roda Viva” ocorreu sem qualquer anormalidade, pois que, o “script” e o ensaio geral apresentados ao SCDP para exame prévio não continham qualquer atentado contra os costumes.

A empresa teatral responsável pelo espetáculo, todavia, não acatou as determinações da Censura. Os artistas não respeitaram as marcações iniciais, promovendo improvisações – cujas sandices estiveram as raízes do que seria permissível, em espetáculo de diversão pública.

Em cada espetáculo levado ao público, o “script” era modificado escandalosamente. A peça “Roda Viva” transformou-se, assim, em autêntico “show” depravado, numa constante sucessão de cenas atentatórias à moral e aos bons costumes. Toda a cena era apresentada no palco, culminando com um indiscutível ato sexual.

Como não bastasse, “conclama o público burguês a se levantar, incitando-o a derrubar a ditadura que se implantou no Brasil, objetivando a implantação de um governo popular”.

Num processo de ridicularização, apresenta artistas com indumentárias de sacerdote, soldados e, inclusive, a Virgem Maria sendo possuída pelo Anjo. Há cenas de “mulheres com mulheres” e de “homens com homens”...⁹⁹

Na tentativa de barrar o espetáculo, uma série de argumentos são arrolados para justificar a proibição como sendo uma prática que, em última instância, está em conformidade legal com o sistema de valores da sociedade. É uma proibição que se pauta por valores morais e religiosos, bem como pela capacidade de se contrapor ao sistema ditatorial, conclamando o público a se contrapor ao sistema ditatorial. Em duas vertentes diferentes, o espetáculo subverte a ordem estabelecida, pois agride o sistema político e a sociedade civil.

A censura se contrapunha à obra do dramaturgo, considerando os perigos que esta oferecia ao público. O censor desqualificava o texto e se colocava como intermediário entre a obra e o público pois,

[...] depois que se assiste a esta “coisa” que denominaram peça teatral, temos a impressão de que o público é quem agora vai fazer uma greve contra a Censura, por não estar fazendo Censura. [...] Gritos histéricos de “ABAIXO A DITADURA”, “FORA COM OS GORILAS”, e um encaixe de 48 horas, que, no segundo ato é dito pelo bêbado, nestes termos: - “Meus senhores, um tenente do glorioso Exército Nacional deu voz de prisão à artista Tônia Carrero; será que ele não sabia fazer mais nada com ela, porra.”¹⁰⁰

⁹⁹ “Roda Viva” era um “show de depravação”. Op. cit.

¹⁰⁰ Parecer do censor Luiz Menezes. Seção de Censura Federal da Delegacia Regional do DPF/GB. RJ, 17/02/1968. Apud. CORDEIRO, S. S. A. **A dramaturgia de Chico Buarque de Hollanda e o embate com a censura (1968-1978)**. 2002. 208f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Uni-Rio, Rio de Janeiro, 2002, p. 134. Todos os pareceres citados neste capítulo foram catalogados por esta pesquisadora. As citações referem-se a este trabalho de Mestrado.

O censor argumentava que o espetáculo divergia profundamente do governo instaurado. Interpondo-se entre público e obra de arte, o censor julgava o espetáculo como uma “coisa” e que a censura tinha o dever de se manifestar frente a este abuso dos artistas. Menezes inverte a sua posição de representante de um regime autoritário e se coloca como um indivíduo que reivindica atitudes mais drásticas do sistema em relação aos artistas.

Não se pode mais exercer o poder de polícia previsto na Constituição, porque a cada investida da autoridade policial ameaças são feitas ostensivamente de que vão recorrer a autoridade superiores e que novas greves de protesto vão derrubar aquilo que não somos nós que fazemos, as Leis, mas tão somente procuramos aplicar dentro de nossas estritas e formais atribuições. Ou reagimos com a Lei que ainda está do nosso lado, ou teremos de sucumbir diante de tanta retaliação desmoralizante [...] ¹⁰¹

Menezes elabora um parecer em que sua função está sendo profundamente questionada pelos artistas, pois estes sempre recorrem às autoridades superiores para reverter o processo. As táticas da censura são profundamente questionadas pelos artistas. No entanto, os censores recorrem a uma sensibilização da população para que, em nome de pressupostos conservadores, justifique a sua atuação.

Acontece, entretanto, que a mencionada exibição vem provocando grande celeuma, ofendendo os sentimentos de setores ponderáveis da opinião pública paulista. Personalidades da sociedade e pessoas do povo, em comentários dos mais variados tons, desde a simples crítica até a condenação mais formal, estão reprovando a permanência do escândalo, e a indignação generalizada repercutiu em editoriais incisivos de jornais e em declarações candentes de parlamentares. ¹⁰²

Dessa maneira, nota-se uma uniformidade da censura em se pronunciar sobre *Roda Viva*. Nos comentários dos censores, o espetáculo é portador de elementos que têm como mensagem principal a subversão. Fica evidente a postura contrária ao governo aliada ao discurso moralizante que, ofendendo a “totalidade da sociedade”, o espetáculo atentava contra o público. Tal reação à cena estava evidenciada nos próprios jornais e nas declarações dos deputados. Essas considerações justificam a proibição do espetáculo, pois a censura tem que tomar alguma atitude – já que sua atuação está respaldada por setores importantes da sociedade – em relação ao espetáculo. Novamente, o censor justifica a existência do órgão repressor.

Esclarecemos a opinião pública em geral que, além do princípio básico constitucional, deve a Censura Federal atender às recomendações do Código

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ofício nº 327/68-GAB. Expedido pelo Delegado Regional do DPF/SP, General Sílvio C. de Andrade enviado para o General Diretor-Geral do Departamento da Polícia Federal/DF, 24/06/68. Apud. CORDEIRO, S. S. A. O p. cit. p. 136.

Penal Brasileiro [...] Finalizando, esclarecemos que as irregularidades supra mencionadas ultrapassam aos limites da legislação vigente sobre censura de diversões públicas para atingir dispositivos penais e inconstitucionais. Eis pois, os verdadeiros motivos da atitude tomada pela direção do Departamento de Polícia Federal.¹⁰³

A Censura insistia em esclarecer que sua atuação se pautava em normas legais e estabelecidas pela Constituição Federal. Porém, a existência legal não bastava para que os censores efetuassem os cortes e, às vezes, o veto. Mario Franciso Russomano afirma que o espetáculo atentava contra os interesses da sociedade.

Certo estava, como está, o colega Censor Luiz Menezes em seu parecer, que procurou dar exaltação à defesa da moral-social média, como se fosse um grito de alerta às autoridades públicas em geral, da mesma forma como empresários irresponsáveis permitem as exaltações imorais ou subversivas de peças teatrais que afrontam a sociedade¹⁰⁴.

Russomano, além de concordar com o colega, aborda a questão tendo como objetivo a defesa da sociedade contra os “abusos” do espetáculo e conclama as autoridades em geral a se manifestarem contra a cena teatral. Naquele momento, entre a censura e os diversos artistas travava-se uma luta que se processava na obra de arte. “Enquanto “eles” sabem o que fazer e enquanto não houver firme diretriz censória, estaremos sempre lutando sem trincheiras, sentindo-se a falência da autoridade, como outrora, antes da Revolução de 31 de março”.¹⁰⁵

O censor utiliza-se do contexto e dos referenciais históricos para analisar o espetáculo. Enquanto a sociedade se divide entre “eles” e “nós, os embates da censura com os artistas ganha contornos históricos, pois o recrudescimento do regime tinha uma explicação no contexto vivenciado por estes indivíduos. Na percepção do censor, se naquele momento a legislação censória não se impusesse de maneira definitiva, aconteceria uma “falência da autoridade” governamental, causando um atraso no processo histórico, ou seja, regredindo ao momento anterior à “revolução”.

Os pareceres mesclaram análises e pontos de vistas muito próximos. De uma maneira geral, pode-se perceber que os motivos elencados pela censura perpassava pelos valores conservadores até uma nítida proposta de contraposição ao sistema ditatorial engendrada pelo espetáculo. Ao mesmo tempo em que a censura justificava a sua existência legalizada pelo sistema ditatorial, existia a necessidade de convencer e de explicar para a população em geral que suas atitudes estavam ancoradas por diversos setores sociais. Mesmo proibindo, os

¹⁰³ Nota à imprensa publicada pela Direção-Geral do Departamento de Polícia Federal, 04/10/68. Ibid., p. 140.

¹⁰⁴ Parecer do censor Mario Francisco Russomano. São Paulo, 15/07/68. Ibid. p. 137.

¹⁰⁵ Ibid. p. 137.

censores apontavam os segmentos da sociedade que os apoiava. Era a justificativa para sua existência. Nesse sentido, interpunha-se entre a obra e o público, criando artifícios que “direcionavam” e “determinavam”, em última análise, o objeto artístico.

Em *Roda Viva*, mesmo que a censura tenha liberado o texto, o espetáculo fugia aos “padrões” estabelecidos pelos censores, tornando-se um importante pólo de resistência aos abusos do governo ditatorial. Dalva Janeiro e Antonio Celso V. Adelezzi apontavam como o espetáculo atuava nas brechas deixada pelos censores.

Tendo assistido por três vezes o espetáculo em tela, podemos afirmar que o mesmo vem sendo representado dia-a-dia de maneira diversa, em desacordo, portanto, com o texto original, aprovado pelo S.C.D.P e que só agora nos chega às mãos.[...] Entre as alterações encaixadas no texto podemos citar, por exemplo: palavras e expressões de baixo calão [...] ofensas á platéia [...] expressões como “Abaixo a ditadura”. “Fora com os gorilas”. “Só o povo armado derruba a ditadura”.¹⁰⁶

Roda Viva firmava-se cada vez mais como um espetáculo que tinha como principal objetivo fazer uma crítica ferrenha ao sistema ditatorial brasileiro. Escapava aos mecanismos da censura, modificando o texto original, com diversos *slogans* que questionavam profundamente a existência e a permanência de um governo ditatorial. Com uma estética agressiva, o espetáculo trazia para o palco as contradições do momento histórico, arregimentado em torno de si, diversas análises e possibilidades. Sem dúvida, muitos pareceres se assemelham aos comentários de diversos indivíduos que, pelos mesmos motivos conservadores e morais, condenaram veementemente a estética agressiva do diretor. Foi o caso da deputada Conceição das Neves e do radialista Randal Juliano.

Como *Roda Viva* foi analisado pelos trabalhos acadêmicos? Como estes trabalhos dialogaram com as críticas e construíram interpretações diversas sobre a cena teatral? Qual o lugar destinado a *Roda Viva* dentro da produção do diretor e do dramaturgo? São essas as questões discutidas a seguir.

Roda Viva: recepção, tropicalismo e trabalhos acadêmicos

Desde quando chegou aos palcos, *Roda Viva* é um dos espetáculos teatrais mais estudados nos últimos anos. Uma diversidade de trabalhos constituiu-se em arsenais bibliográficos significativos que se formaram por meio da afirmação e reafirmação de determinados aspectos estéticos, políticos e sociais da obra, perpassando diversos autores,

¹⁰⁶ Pareceres dos censores Dalva Janeiro e C. V. Adelizzi enviado para Delegacia Regional de São Paulo, 15/07/68. Ibid., p. 138.

obras e momentos históricos distintos. Trabalhos que versaram sobre a trajetória do Teatro Oficina e do seu diretor José Celso Martinez Corrêa, da dramaturgia de Chico Buarque, sobre o teatro da década de 1960, encontram em *Roda Viva* um acontecimento singular da história do teatro brasileiro, forjando assim, determinadas linhas de interpretação que permeiam as diferentes propostas de análise, forjando uma memória sobre a cena teatral.

Um dos primeiros trabalhos sobre o espetáculo é o texto, considerado um clássico sobre a produção cultural da década de 1960, de Roberto Schwarz¹⁰⁷. O autor traça um panorama do período em questão, dando ênfase à produção cultural pós-golpe, abordando as diferentes vertentes que, no campo social e político, se posicionaram frente às arbitrariedades do governo militar, formando um caleidoscópio que compunha a imensa luta dos segmentos culturais de esquerda.

A análise de Schwarz se divide em dois grandes blocos que se organizam de forma aparentemente harmônica, porém, revela inúmeras contradições. A “relativa hegemonia da esquerda” nos anos que se seguiram ao golpe é questionada e circunstanciada a uma classe média urbana – estudantes, intelectuais, artistas – pois o contato com as massas operária e camponesa havia sido interrompido com o golpe, no entanto, as produções artísticas continuavam a pleno vapor.

Dando continuidade, o autor faz uma crítica contundente ao Partido Comunista, apontando as incongruências e os erros de análise que vislumbrava no pacto policlassista a possibilidade de engendrar uma luta antiimperialista. Nesse sentido, o autor reafirma que o partido distinguia no seio das classes dominantes um setor agrário, retrógrado e pró-americano e um setor industrial e progressista, ao qual se alinhava ao primeiro. Segundo o autor, tal oposição existia, porém, a profundidade que lhe foi atribuída nunca pesaria mais do que a oposição entre as classes proprietárias e o perigo comunista. Estava estabelecido o grande engano da cultura brasileira desde 1950.

Para o autor, estava construído o panorama que sedimentaria a explicação histórica para o surgimento das manifestações tropicalistas. Utilizando a alegoria como um recurso artístico, o tropicalismo demonstrava a justaposição do antigo e do novo, seja no conteúdo e na forma, compondo um absurdo da realidade nacional, ou seja, para obter o seu efeito crítico, o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou, ou pior ainda, com o resultado da anterior tentativa fracassada de modernização nacional¹⁰⁸. Para o autor, a modernidade se faz com uma junção produtiva entre

¹⁰⁷ SCHWARZ, R. Op. cit.

arcaico e moderno que resultam e um elemento novo, uma síntese desses dois elementos. Posição profundamente conservadora em relação à proposta tropicalista.

Para o acolhimento dessas novas manifestações que se mesclavam após a derrota de 1964, o público, destinatário dessas manifestações muda radicalmente. As soluções formais, que antes vislumbravam um contato direto com as massas, se reorientam para um público mais restrito, próximo aos intelectuais e estudantes oriundos da classe média. Um leque de manifestações se abre nesse momento e no campo teatral a oposição se faz presente entre o Teatro Arena e o Teatro Oficina de São Paulo, que tem como pano de fundo a relação palco e platéia. Enquanto o primeiro ligava-se ao público pela simpatia e pelo didatismo, próximo às propostas do Partido Comunista, o segundo era símbolo de brutalização e de choque profanador, pois construía uma imagem negativa da platéia, afirmando que o consentimento entre palco e platéia é um erro ideológico e, por isso, era preciso massacrar o público.

O público, tendo como exemplo o Teatro Oficina, era composto por estudantes de uma origem social pequeno-burguesa, portanto, era necessário conferir o papel negativo à platéia, sem distinções, fazendo, assim, com que os espectadores se identificassem inteiramente com a agressão sofrida nos palcos. No entanto, este segmento necessitaria de um choque cultural, pois o pacto policlassita vislumbrado por grande parte da intelectualidade até aquele momento, caía por terra. No entanto, sobre o espetáculo *Roda Viva*, o autor afirma que:

De fato, a hostilidade do Oficina era uma resposta radical, mais radical que a outra, a derrota de 64; mas não era uma resposta política. Em consequência, apesar da agressividade, o seu palco representa um passo atrás: é moral e interior à burguesia, reatou com a tradição pré-brechtiana, cujo espaço dramático é a consciência moral das classes dominantes¹⁰⁹. (Grifo nosso)

A atitude do Teatro Oficina, embora dotado de um impulso formal revolucionário, constituiu-se numa apropriação das propostas tropicalistas. O Oficina cumpre seu lugar na produção cultural do período e desconsidera todo um repertório de embates e propostas estéticas. Segundo Schwarz, os espetáculos do Oficina estabelecem o contato com a burguesia, cristalizando o sentido moral do espetáculo cênico. Com *Roda Viva*, o diretor Zé Celso volta com uma agressividade e violência desconhecidas, autorizadas pela “moda cênica internacional”. O espetáculo atacava as idéias, os símbolos e até o corpo físico da classe média.

O espectador da primeira fila era agarrado e sacudido pelos atores, que insistem para que ele “compre!”. No corredor do teatro, a poucos

¹⁰⁸ Ibid., p. 31.

¹⁰⁹ Ibid., p. 46.

centímetros do nariz do público, as atrizes disputam, estraçalham e comem um pedaço de fígado cru, que simboliza o coração de um cantor milionário da TV, que acaba de morrer. A pura noiva do cantor, depois de prostituir-se, é coroada rainha do rádio e da televisão; a sua figura, de manto e coroa, é a da Virgem etc. Auxiliado pelos efeitos de luz, o clima destas cenas é de revelação, e o silêncio na sala é absoluto. Por outro lado, é claro também o elaborado mau-gosto, evidentemente intencional, de pasquim, destas construções “terríveis”. Terríveis ou “terríveis”? Indignação moral ou imitação maligna? Imitação e indignação, levadas ao extremo, transforma-se uma na outra, uma guinada de grande efeito teatral, em que se encerra e expõe com força artística uma posição política¹¹⁰. (Grifo nosso)

Nesse caso, o espetáculo se valia de todo um universo burguês, de uma classe média que vinha sendo engolida pelo sistema autoritário e o transforma em elementos que são devolvidos antropofagicamente para essa mesma classe média, transformando tal atitude em uma manifestação política de questionamento desses valores. Porém, Schwarz analisa de uma outra maneira, pois reforça alguns comentários sobre a cena teatral, observando que existe uma imposição do palco para a platéia, incorporando uma linguagem naturalista de choque, do caricato e moralista, ligado a uma ação direta sobre o público, este sim, com um alcance cultural muito maior.

No mesmo sentido, inicia-se um processo de desqualificação da violência simbólica considerada como “insulto” e “agressão” que, no princípio, estabelece uma relação de choque com o espectador. No entanto, essa posição é profundamente modificada ao longo do espetáculo provocando uma atitude de identificação com o público, possibilitando uma catarse coletiva esvaindo a sua proposta inicial.

Schwarz é muito contundente nessa afirmação. O público se sentiu profundamente agredido com o espetáculo, mas mesmo assim, *Roda Viva* era um sucesso absoluto no palco. A qual público o autor faz referência? Se essa ineficácia é uma recorrente, portanto, o teatro agressivo se perde na catarse coletiva, como entender todas as polêmicas que envolveram o espetáculo durante toda a sua temporada, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo e Porto Alegre? Schwarz traz as contradições sociais do momento e tenta respondê-las analisando o espetáculo, mas a dinâmica da cena extrapola suas propostas de reflexão, deixando de lado uma questão fundamental: *Roda Viva* não pretende formular uma síntese que resulte da junção entre arcaico e moderno, mas deve ser analisado como um espetáculo parte das contradições do momento histórico e não propõe nenhuma indicação de superação dessas contradições.

Desqualificando as manifestações que optaram por esse caminho, Schwarz retira dos espetáculos toda a carga revolucionária e a dinâmica do espetáculo teatral que propunha uma

¹¹⁰ Ibid., p.45-46.

nova concepção cênica e, acima de tudo, no caso de *Roda Viva*, uma nova proposta de se fazer teatro no Brasil, ligada diretamente ao lugar do público no processo de feitura do espetáculo. Tais considerações resumem uma postura que desqualifica as opções do diretor José Celso que, profundamente marcado pelas propostas cênicas revolucionárias daquele período, fazia do teatro um instrumento de guerrilha cultural, sintonizado diretamente com os ventos revolucionários dos anos de 1960.

Um outro trabalho que prioriza o espetáculo *Roda Viva* é o polêmico texto da professora Iná Camargo Costa¹¹¹. A análise da autora se aproxima das considerações de Roberto Schwarz, pois aborda os espetáculos, retirando-lhes as características sociais e incorporando-os a uma trajetória comercial e simplificadora, como simples cumpridores da agenda cultural daqueles anos. Nesse sentido, a autora polemiza ao elaborar uma questão principal que norteará toda a sua análise: como entender a construção de diversos textos de autores nacionais – tendo o diálogo entre forma e conteúdo como proposta de reflexão – levando em consideração o “rompimento” com o drama burguês e a construção de textos que priorizem as formas épicas de construção dramática? Para autora, existe uma forma fechada de teatro épico que, formulada *a priori*, entra em oposição com a forma do drama burguês¹¹². No caso brasileiro, a autora tenta mostrar como diversos textos se adequam ao teatro épico e outros não. No caso de *Roda Viva*, a análise de Costa se fundamenta em enxergar no texto dramático algumas propostas épicas que foram distorcidas pelo diretor.

Nesse universo movediço, a autora aponta a inexistência de uma tradição no teatro brasileiro, pois nele o drama burguês não se concretizou como uma referência estética solidificada, portanto, os autores nacionais estavam relativamente atrasados em relação às propostas internacionais. Para reforçar tais argumentos, alguns textos são analisados, levando em consideração a aportagem dos pressupostos épicos no solo brasileiro e a opção dos dramaturgos em dialogar com a realidade nacional. Elegeram *Eles Não usam Black-tie*, de 1958, de Gianfrancesco Guarnieri, como um texto que está em descompasso, pois o tema tratado não se adequa à forma dramática construída pelo autor. Passaram por diversos espetáculos, tanto do Arena quanto do Oficina, chegando até *Roda Viva*, de 1968, como um texto que foi “deturpado” pelo diretor paulista, pois este desconsiderou as propostas do dramaturgo.

¹¹¹ COSTA, I. C. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

¹¹² Para saber mais sobre o drama burguês, consultar:
SZONDI, P. *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
_____. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

Tais análises ganham peso, quando a autora coloca o Teatro Oficina em descompasso com as questões daquele momento. Segundo a autora, o repertório do grupo era típico do período anterior a 1958, constituído de peças da família naturalista original, como Máximo Gorki e Clifford Odets, e um segundo atraso, agora estético, com relação à dramaturgia local. O Oficina patinava numa relegada confusão teórica, pois seus textos levavam em consideração uma perspectiva burguesa de análise social, relegando a segundo plano a luta de classes tão problematizada por grupos como o Teatro Arena, CPC e até o Grupo Opinião¹¹³. A opção formal do grupo é desqualificada:

Naturalmente, essas considerações não ocorriam aos adeptos da neovanguarda teatral engatinhando no Brasil. Até porque, para estes, consolidou-se a impressão de que o espetáculo era o que podia haver de mais revolucionário no teatro brasileiro... O Teatro Oficina e seus fãs, adotando e exacerbando a perspectiva áulica da peça, acreditavam-se um grupo de “marginais” criticando a sociedade burguesa¹¹⁴ (Grifo nosso)

Nesse momento, a autora coloca a atuação do Teatro Oficina em discussão. Para ela, o grupo era um simples grito de rebeldia dentro de uma sociedade capitalista. Primeiro, por que não propunha a aliança entre os diversos setores sociais contra o imperialismo e na promulgação da revolução brasileira. Em segundo lugar, na visão da autora, o grupo não propunha soluções para as contradições sociais brasileiras, apenas colocava nos palcos essas contradições não contribuindo para o processo revolucionário vislumbrado por grande parte da intelectualidade. Desse modo, as críticas ao processo revolucionário e a problematização das contradições sociais não são vislumbrados pela autora como propostas de reflexão e de intervenção social por parte do Teatro Oficina. A trajetória do Oficina é analisada pelo viés comercial, ou seja, apenas um grupo de revoltosos que se utilizava dos benefícios do capitalismo para construir uma crítica sobre o mesmo sistema que o originou, portanto, a autora considera toda uma produção estética, política e cultural do grupo inválida.

Para a autora, o grupo não passava de um simples grito dentro da própria classe burguesa, olhando para dentro de sua classe e apontando as contradições da sociedade capitalista. Nesse sentido, *Roda Viva* tornou-se um espetáculo que apenas cumpria essas exigências econômicas e do *marketing* cultural, pois se beneficiava da figura do renomado dramaturgo Chico Buarque e do mais badalado diretor teatral vanguardista daquele momento, José Celso Martinez Corrêa, tornando-se, assim, apenas uma simples jogada comercial em que texto e cena caminham em direções opostas.

¹¹³ COSTA, I. C. Op., cit. p. 142.

¹¹⁴ Ibid., p.174.

A autora, por um lado, reforça a problemática desenvolvida na peça, pois exacerba as contradições do músico popular envolto em uma trama de acontecimentos, tendo a televisão como representante da cultura de massas. Por outro lado, aborda o texto como uma continuidade dos problemas apresentados pelo espetáculo *Opinião*, mas exacerbado no que tange ao desenvolvimento da indústria cultural e o aparecimento da televisão, pois, se “houve mudança, foi no ritmo e na intensidade da exploração do artista, que agora, ao contrário dos tempos saudosos da boêmia, não tem mais direito nem mesmo a ter vida privada, sobretudo ao se transformar em ídolo”¹¹⁵. Ao lado disso, o texto problematiza um tipo especial de trabalhador, ou seja, o músico proveniente da classe média que se vê envolto num emaranhado de situações conflitantes, tomado pela dinâmica rotatória da metáfora roda viva.

Costa questiona as propostas do diretor, afirmando que cena e texto caminham em direções opostas, pois se o texto pregava uma comunhão entre atores e platéia, o diretor optou pela agressão direta e física contra o elo mais fraco da produção capitalista, o consumidor. “Não tendo o espetáculo interesse em fazer uma crítica mais elaborada sobre o sistema que lhe deu vida, restringe-se a contar uma história com pretensões edificantes, agredindo o público, previamente culpado pela própria alienação”¹¹⁶.

Tal agressão, apontada pela autora, reforça o argumento de que existia um descompasso na proposta cênica de *Roda Viva*, haja vista que a agressão direcionada para a platéia colocava em evidência os recursos de comunhão e de diálogo existentes no texto dramático, pois a agressão desconcertava a cena, tornando-a inválida até mesmo como possibilidade reflexiva.

Trocando em miúdos: depois de responsabilizar a “classe média” e seus mitos, sua falta de iniciativa, etc... pelo “estado de coisas” (só para lembrar: uma ditadura militar) – classe média, aliás, da qual aquela esquerda espinafrada no Rei da vela faz parte – José Celso desfralda a bandeira da desmistificação, isto é, destruição de seus mitos, começando por “esse de que ela é vítima de relações objetivas como a dominação imperialista, de uma classe dominante ou de uma ditadura militar. De acordo com a nova teoria política adotada pelo diretor, esses mitos, todos forjados pela esquerda (herdeira do pensamento racionalista), além de servirem como justificativa ideológica para a inércia geral, impedem que todos vejam as verdadeiras causas de seus medos e de sua “petrificação”¹¹⁷.

Nesse momento, Costa desqualifica *Roda Viva* no seu elemento mais forte, a comunicação com o público. Assim, as propostas do diretor são deixadas de lado, por que o

¹¹⁵ Ibid., p. 178.

¹¹⁶ Ibid., p. 184.

¹¹⁷ Ibid., p. 185.

alvo de sua ira é um público que não tem nada a ver com essa situação. O espetáculo aparece como simples movimento de fúria e recalque social. A existência de uma contradição apontada pela autora reforça o problema da platéia em *Roda Viva*. As propostas do diretor não são aprofundadas para se entender o lugar ocupado pelo espetáculo naquele momento histórico. Nesse sentido, Costa inviabiliza toda a proposta cênica de *Roda Viva*, considerando o espetáculo uma manifestação irracional, desconectada com a realidade daquele momento, não ultrapassando a fronteira de um simples impulso formal do diretor paulista enquadrado em um sistema produtivo, tornando, assim, um produto a ser consumido como outro qualquer, pois,

os produtores de *Roda Viva* (Orlando Miranda no Rio de Janeiro e Joe Kantor em São Paulo) deram o passo final na consolidação da derrota política sofrida pelos artistas de 1964: introduziram na esfera da circulação capitalista – e de maneira mais produtiva do que já fizera o Grupo Opinião, porque agora são empresários explorando dramaturgo, diretor, elenco etc. – as conquistas brasileiras no campo da dramaturgia moderna. Ao mesmo tempo que consolidou a vertente vanguardista, *Roda Viva* fechou a porta do moderno teatro político no Brasil¹¹⁸.

Então, pergunta-se qual seria, na compreensão da autora, esse teatro moderno? O espetáculo aprofunda justamente a crítica à organização teatral baseada na divisão capitalista do trabalho, ou seja, em empresário, produtor, diretor teatral e ator. O diretor, aproveitando-se do *Coro* para aprofundar esse diálogo com a platéia, insere um elemento desestabilizador no grupo Oficina e promulga o surgimento de um novo ator, que se forma dentro de um contexto interno onde a criação coletiva ganha outros contornos, influenciada pela contracultura. Seria *Roda Viva* o último texto a conter elementos épicos? A partir daí, o épico não aparece mais na cena brasileira?

Ambos os autores foram contundentes em desqualificar o espetáculo *Roda Viva*, considerando-o como uma manifestação que não estava em consonância com o momento histórico. Roberto Schwarz pensa as manifestações artísticas, consideradas tropicalistas, por uma determinada ótica. Primeiro ponto a ser observado, é a construção de uma conjuntura que favoreça o aparecimento do tropicalismo. Neste caso, tais manifestações eram frutos de um erro analítico do Partido Comunista da realidade nacional, ou seja, o pacto policlassista que levaria à revolução brasileira.

Assim, as manifestações tropicalistas aparecem como uma alternativa alienante do processo, justamente por não estabelecer uma síntese entre os elementos mais arcaicos da

¹¹⁸ Ibid., p. 187.

realidade e o moderno do processo¹¹⁹. Essa junção “esdrúxula” resultava num processo de debate em que o público era seu alvo principal, pois, se antes de 1964, o público vislumbrado pelas diversas manifestações artísticas – CPCs é um exemplo importante – era a grande massa camponesa e trabalhadora, a partir de um determinado momento, o ano de 1967 é singular com o surgimento de obras com *O Rei da Vela* e *Terra em Transe*, no entanto, o crítico não considera tais manifestações dignas de uma análise mais aprofundada, pois sua compreensão está calcada numa perspectiva funcionalista para a obra de arte.

Nesse sentido, todo o esforço criativo do Teatro Oficina e o debate, propiciado por seus espetáculos com o momento histórico, se perde nessa análise, pois, o diálogo entre palco e platéia é desconsiderado pelo autor, ou considerado, no caso específico de *Roda Viva*, como uma manifestação irracional que incorporava uma linguagem naturalista¹²⁰, caricata e moralista.

Outro ponto de discordância é a noção de público que perpassa a análise de Schwarz. Para ele, o diálogo com a platéia proposto pela arte teatral é um erro ideológico, haja vista que existe uma imposição do palco para a platéia, tendo como exemplo, o palco do Teatro Oficina. No caso de *Roda Viva*, Schwarz afirma que o choque inicial é substituído pela identificação do público com a cena, possibilitando uma catarse coletiva. Nesse momento, Schwarz mobiliza argumentos muito parecidos com os críticos anteriores que atestaram e julgaram a ineficácia da agressão em *Roda Viva*, tanto política, social e estética.

Tal afirmativa não pode ser vislumbrada no espetáculo *Roda Viva*, pois as referências que o diretor mobiliza propõem uma outra concepção de diálogo entre palco e platéia. O palco de *Roda Viva* não se impõe aos espectadores com uma verdade absoluta e imutável sobre a realidade nacional, pelo contrário, a proposta agressiva do encenador é um momento de profunda reflexão do fazer teatral e do teatro na sociedade autoritária brasileira. O referencial

¹¹⁹ Schwarz é profundamente criticado por Favaretto, no que diz respeito a essa falta de síntese. Favaretto aborda a questão tendo como proposta a fragmentação da linguagem, carnavalização da obra de arte e uma profunda radicalização que exprimiu os impasses da inteligência brasileira. Ou seja, “a singularidade do tropicalismo provinha, além disso, da maneira como se aproximava da realidade nacional. Diferentemente dos demais movimentos da época, que tratavam referencialmente este tema, os tropicalistas acabaram por esvaziá-lo, enquanto operavam uma descentralização cultural. Realidade nacional não passava, no entanto, de uma expressão abstrata, codificação ideal de uma situação histórica heteróclita, construída para alimentar uma utopia em que se desfariam as contradições de toda ordem, ou, pelo menos, o desejo de uma ordem justa”. FAVARETTO, C. **Tropicália**: alegoria e alegria. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 11.

¹²⁰ Naturalismo ou linguagem naturalista “toma impulso em plena euforia positivista e cientificista, enquanto se pensa em aplicar o método científico a fim de observar a sociedade como clínico ou fisiologista, mas enquanto, de fato, se fecha esta sociedade num determinismo não dialético.” Em relação à interpretação do ator “visa à ilusão reforçando a impressão de uma realidade mimética e impelindo o ator a uma total identificação com a personagem, sendo suposto que o todo se produza atrás de uma quarta parede invisível que separa a platéia do palco”. PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 261.

estético e internacional mobilizado pelo autor comprova essa afirmação. Não se caracteriza com uma imposição catártica do palco sobre a platéia, na qual o choque inicial é substituído pela identificação total. Nesse sentido, Schwarz vai retirando de *Roda Viva* toda a sua proposta de estabelecer um diálogo com a platéia em nível social, estético e cultural que, em última instância, coloca em jogo o fazer teatral naquele momento.

Iná Camargo Costa, o segundo autor comentado, está na esteira de análise de Schwarz. A autora é mais contundente ao afirmar que o espetáculo não passava de uma “simples jogada comercial” e estava pressionado em uma contradição explícita: texto e cena caminhavam em direções opostas, ou seja, aqui a autora não se filia a uma imagem concebida do dramaturgo para afirmar tal contradição, mas num conceito fechado de teatro épico para expor essa mesma contradição.

Dessa maneira, o espetáculo é visto apenas como uma deficiente adaptação do texto às propostas do diretor em “espinafrar a classe média” que já tinha sido desmistificada no espetáculo anterior, *O Rei da Vela*. Além disso, Costa simplifica a opção estética do diretor no espetáculo *Roda Viva*, pois tudo se resume a uma tentativa fracassada do diretor em problematizar a noção de teatro racional e irracional.

Os dois trabalhos consistiram em criar uma imagem simplista de *Roda Viva* e de diversas manifestações que questionaram o lugar da classe média no contexto autoritário brasileiro. Retiraram todas as possibilidades engendradas pelo diretor e colocaram o texto dramático num patamar e o espetáculo em outro completamente diverso. Construíram um determinado olhar sobre *Roda Viva* que, além do irracionalismo, descarga gratuita de agressividade, erro de leitura do contexto, público como alvo dos problemas sociais, ainda delegaram um outro sentido para a cena, a de simples manifestação comercial ou jogada de *marketing* cultural. Tais informações são muito mais exacerbadas na análise de Iná Camargo Costa.

Tendo a preocupação sobre o balanço e a trajetória do Teatro Oficina, dois autores se destacam: Sônia Goldfeder¹²¹ e Armando Sérgio da Silva¹²². O primeiro trabalho dedica considerações importantes sobre o espetáculo *Roda Viva*. É um texto cuja análise se baseia em uma abordagem comparativa sobre a atuação dos dois grupos de teatro de São Paulo, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina. Para realizar tal empreitada, a autora privilegia momentos

¹²¹ GOLDFEDER, S. **Teatro de Arena e Teatro Oficina**: o político e o revolucionário. 1977. 241f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1977.

¹²² SILVA, A. S. da S. **Oficina**: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

chaves dentro da trajetória destes grupos, porém, o critério adotado para tais escolhas não aparece no decorrer do trabalho, deixando uma lacuna teórica que desloca o eixo das escolhas para a crítica especializada produzida naquele momento histórico e que construiu suas formulações sobre o grupo, no entanto, a autora não problematiza tais questões¹²³.

Para este estudo, estabelece uma pergunta inicial baseada na necessidade de entender como se configura o “verdadeiro teatro revolucionário”. Essa questão coloca em condições de debate dois grandes teóricos do teatro do século XX, Brecht e Piscator¹²⁴. Para a autora, o primeiro elabora suas considerações sobre o teatro, levando em consideração a significação social, pois a preocupação com o valor artístico torna-se tema central da dinâmica teatral, fazendo, assim, emergir as considerações sobre o teatro épico, no qual forma e conteúdo estão intimamente imbricados. Já Piscator objetiva uma arte direta com intenções políticas e sociais, submetida ao ideal revolucionário, no qual os temas e soluções perpassam pela politização da classe operária e das massas. A personagem principal, o herói cotidiano, debate-se com os problemas típicos de sua classe. Entender esses dois teóricos no contexto histórico em que produziram e como foram absorvidos e integraram a trajetória e a atuação dos grupos brasileiros, é a principal tarefa do pesquisador¹²⁵.

Um debate sobre forma e conteúdo, utilizando a obra de Umberto Eco¹²⁶ para salientar o diálogo entre obra de arte e momento histórico, ganha um novo patamar, pois estabelece uma dimensão histórica tanto para a forma, quanto para o conteúdo. Dessa maneira, a obra de arte ganha um *status* mais amplo e complexo no âmago das relações sociais, tornando-se uma prática que se realiza no diálogo com seu momento histórico. Porém, toda essa discussão estaciona e não se incorpora ao restante do trabalho, principalmente, no momento posterior no qual são analisados os textos que compõem o repertório dos grupos. Vale destacar que tal

¹²³ Sobre o teatro Arena, a autora destaca *Eles não usam Black-tie*, de Guarnieri que marca a nacionalização de nosso teatro em 1958; *A Mandrágora*, de Maquiavel, como espetáculo de reformulação do grupo em 1963; *Arena Conta Tiradentes*, de Boal e Guarnieri, instante de amadurecimento da proposta de teatro didático em 1965 e *A Lua Muito Pequena e a Caminhada Perigosa*, uma peça da primeira Feira Paulista de Opinião que encerra o percurso significativo do grupo, no ano de 1968. Com relação ao Teatro Oficina, destaca *Pequenos Burgueses*, de Gorki, espetáculo de 1963, momento de autonomia em relação ao Arena; *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, encenado em 1967 e que revoluciona a própria configuração do teatro daquele momento; *Roda Viva*, em 1968, e, por último, *Na Selva das Cidades*, Bertolt Brecht, como a manifestação mais radical de suas propostas estético-ideológicas da fase profissional do grupo. Ibidem, p. 22.

¹²⁴ PISCATOR, E. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

¹²⁵ Dentre os trabalhos que versaram sobre a presença de Bertolt Brecht no Teatro Oficina consultar: LIMA, R. N. de. **A devoração de Brecht no Teatro Oficina**. 1988. 488f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

¹²⁶ ECO, H. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2001.

debate acaba se perdendo. Ao eleger *O Rei da Vela*, montagem do Oficina e *Arena Conta Tiradentes*, montagem do Teatro de Arena, Goldfeder explica que:

A escolha se deve ao fato de considerarmos as duas montagens como momentos de maturação das propostas estéticas e ideológicas tanto do Arena quanto do Oficina: o primeiro atinge a forma melhor estruturada de sua proposição em termos de um teatro político/didático, como veremos, o seu grande objetivo enquanto arte participante da realidade brasileira; o segundo, configura-se como o espetáculo que representou ruptura e renovação mais profunda já sofrida pelo processo de desenvolvimento do movimento teatral, a nível nacional.¹²⁷ (Grifo nosso)

Tomando a trajetória dos grupos e elegendo espetáculos que representam uma maturação das propostas estéticas, a autora nega o diálogo da manifestação artística com seu momento histórico, desconsiderando as possibilidades e as escolhas feitas pelo grupo no momento de encenação destes textos. Para a análise do espetáculo *Roda Viva*, a autora posiciona-se no campo da recepção do espetáculo, utilizando-se das críticas teatrais como fonte principal, porém, a análise coloca em instâncias separadas o texto e a cena, contrariando a proposta inicial do trabalho que se debruçava sobre a dramaturgia. Ao ressaltar a agressividade da proposta cênica e a originalidade temática do espetáculo, Goldfeder utiliza as críticas teatrais para ressaltar as propostas cênicas do diretor José Celso Martinez Corrêa¹²⁸.

Roda Viva torna-se um espetáculo fundamental para entender o caminho do diretor e, segundo a autora, deve ser analisado tendo em vista a concepção de público almejada pelo grupo, a relação concreta com essa platéia durante o espetáculo e a reação desse público que, provocado pelos atores, comporta-se de diferentes maneiras. A autora apresenta essas questões levando em consideração o espetáculo *O Rei da Vela*, mesmo ressaltando o caráter agressivo, provocador e o contato físico com a platéia. O papel desempenhado pelo público em *Roda Viva* se diferencia em alguns aspectos do público do espetáculo originário do texto de Oswald. Se no primeiro, a burguesia é mostrada com todos os seus recalques e características sociais e culturais, no segundo, a agressão é direta e possui um caráter individual muito forte, pois o espectador é chamado a agir frente a uma situação imediata, espetacular, que se processa durante o ritual teatral.

Num outro sentido, o caráter imediatista do espetáculo é ressaltado, pois *Roda Viva* tinha uma perspectiva mais imediata, “a de provocar a quebra de certos paradigmas conservadores de se empostar um texto e romper uma relação paternalista para a platéia...

¹²⁷ GOLDFEDER, S. Op. Cit. p. 22.

¹²⁸ Para reforçar a polêmica do espetáculo, a autora cita dois críticos que escreveram sobre *Roda Viva* no momento da encenação. Alberto D'Aversa e João Apolinário analisam o espetáculo ressaltando as escolhas cênicas do diretor.

Deve ser encarada, portanto, como um momento de transição não acabado, que carecia ele próprio de um repensar crítico”¹²⁹.

Na análise de Goldfeder, a noção de progresso estético ganha amplitude e o espetáculo *Roda Viva* torna-se apenas um momento de transição para um momento posterior com realizações estéticas mais bem acabadas. Nesse sentido, a autora organiza a produção do grupo – consequentemente de José Celso – tendo como referencial a completa inexistência de conflitos sociais, propostas estéticas construídas à luz do momento histórico e escolhas de repertório, pois o que fica do seu trabalho, é que essas questões se organizam em perfeita harmonia em uma tranqüila linha evolutiva da estética teatral. Na verdade, as opções estéticas que também são políticas e sociais, não são problematizadas pela autora.

Tecendo tais considerações, o espetáculo torna-se apenas um momento de preparação para o próximo texto, pois organiza os acontecimentos de tal maneira que, se por um lado, as lutas e escolhas não são repensadas à luz do seu momento histórico, por outro, esvazia-se o debate em torno do espetáculo, sendo analisado sempre como um degrau a mais para o próximo texto que, provavelmente, terá um melhor acabamento estético.

O trabalho de Armando Sérgio da Silva constitui-se numa importante obra sobre o Teatro Oficina de São Paulo. O texto está dividido em duas partes, sendo a primeira uma organização da trajetória do grupo, chamada pelo autor de “histórica” e uma segunda parte – análise crítica – composta por uma discussão sobre alguns espetáculos, tendo como fonte principal as críticas teatrais publicadas em diversos periódicos. Sobre *Roda Viva*, considerada como a radicalização de um processo iniciado anteriormente em *O Rei da Vela*, e que tinha no público o seu maior alvo, pois os intelectuais de esquerda, que apresentavam seus trabalhos como vítimas emocionadas do imperialismo, dos militares, dos americanos ou do burguês reacionário. O autor relaciona o espetáculo com a diversidade cultural do momento histórico, tendo a dinâmica com o público o objetivo de sua análise:

Para José Celso, a missão principal do teatro brasileiro seria de colocar esse público cara a cara com a miséria do seu privilégio feito às custas de tantas concessões. Para tanto, os espectadores deveriam se ver desnudados no palco, sem defesa. Talvez isso pudesse incitá-los à iniciativa: à criação de um caminho novo, fora de todos os oportunismos até então estabelecidos – batizados ou não de marxistas.¹³⁰

Silva observa a preocupação e a radicalidade do processo de criação do espetáculo *Roda Viva*, porém, não avança em sua análise, pois essa radicalidade extrapola os limites da

¹²⁹ GOLDFEDER, S. Op. Cit. p. 201.

¹³⁰ Ibid., p. 159.

relação palco e platéia e transforma-se numa atitude agressiva contra os próprios meios econômicos do fazer teatro profissional no Brasil. O autor aponta para essas questões ao tentar elencar os elementos presentes no espetáculo originários da concepção artaudiana da cena teatral:

[...] o espetáculo de José Celso utilizou com prodigalidade as sugestões de encenação contidas nos manifestos do “Teatro da Crueldade”. Assim é que, em sucessivos momentos, assistíamos a cenas com caráter ritualístico: a procissão de crucificação do ídolo popular, por exemplo, com músicas sacras e ritmos africanos; o ritual antropofágico das “macacas” de auditório devorando o fígado do cantor popular, as profanações dos mitos, principalmente dos santos da Igreja Católica, etc. Espalhavam-se também, pelo espetáculo, constantes paramentações que formavam verdadeiras “imagens sígnicas” que se completavam mediante um sem-número de acessórios. O espaço tradicional à italiana foi transformado numa confusão entre palco e platéia. Várias cenas (pelo menos no espetáculo de São Paulo) processavam-se no espaço do público; a platéia, dessa maneira, era colocada dentro do mundo da ficção, o que possibilitava forte envolvimento sensorial dos espectadores, os quais não raro eram tocados, roçados, etc.¹³¹

Para Silva, *Roda Viva* marca profundamente o diálogo com a platéia pelo viés da agressão moral e física, colocando o teatro num outro patamar a partir daquele momento, pelo menos, no que tange às propostas do diretor paulista¹³². Sua análise do espetáculo pára por aí.

Os dois autores – Silva e Goldfeder – tiveram como proposta inicial construir uma trajetória do Teatro Oficina. Tanto a primeira quanto o segundo tiveram nas críticas teatrais um importante ponto de apoio para suas reflexões. No entanto, tomaram a crítica como uma fonte de verdade e não problematizaram os conceitos e as formulações sedimentadas em diversos críticos. Assim, a trajetória do grupo tornou-se uma viagem balizada pela visão dos críticos e, em alguns momentos, pela escolha dos textos. Os críticos não são analisados como fontes que interpretam o momento à luz de determinados paradigmas, mas como detentores de uma verdade sobre a cena teatral e conseqüentemente sobre a trajetória do grupo.

No caso de uma análise estética dos espetáculos, os críticos são chamados para o diálogo para reafirmar a proposta dos autores ou como base de sustentação para suas afirmações. Assim, quando se analisa *Roda Viva*, as influências são vislumbradas por meio das críticas e não do espetáculo. Dessa maneira, a obra de arte vai para o segundo plano e o crítico vem para o centro do debate sem nenhuma reflexão mais apurada.

¹³¹ Ibid., p. 161.

¹³² O autor faz referência a outros espetáculos que seguiram a linha anunciada por Zé Celso, ou seja, as propostas do “Novo Teatro” como: a montagem de *As Relações Naturais*, de Qorpo Santo, por Luís Carlos Maciel e *Os Fuzis da Sra. Carrar*, de Brecht, montagem de Flávio Império. Ibid., p. 165.

Os dois próximos trabalhos se diferenciam dos demais por terem como foco de análise a produção de Chico Buarque. Neste caso, organizam sua reflexão para uma melhor compreensão da obra teatral, seus conflitos e sua dinâmica interna. Nessa linha de raciocínio, destacam-se dois trabalhos acadêmicos que mobilizaram esforços no entendimento da dramaturgia buarquiana.

Assim, dessa vez privilegiando o texto dramático como objeto de análise, o trabalho de Adriano de Paula Rabelo¹³³ constrói uma abordagem singular da dramaturgia de Chico Buarque, ressaltando as preocupações estéticas e sociais do autor. Sobre *Roda Viva*, o autor revela que é um texto marcado pelo movimento incessante, característica que se encontra já no título da peça.

Assinalada como “comédia musical em dois atos”, sua comicidade se realiza principalmente pelo emprego de recursos farsescos e de alguns *topoi* da comédia tradicional, como personificações do Bem e do Mal (Anjo, Capeta), presença do anti-herói e da mocinha ingênua, personagens rebaixados, freqüentes jogos de palavras, agitação e correria em cena, diálogos em geral mais prosaicos, construções intertextuais e grande variação de ritmos (que na peça são marcados sempre por uma música de fundo)¹³⁴.

O autor sinaliza a presença bastante forte do cômico, no entanto, a existência de elementos do trágico caracteriza fundamentalmente o texto. O *Coro* – constituído pelo Povo, os Músicos, as garotas-propaganda – funciona como caixa de ressonância do enredo comentando, criticando e julgando os acontecimentos em cena. A indeterminação temporal, as possibilidades engendradas na escritura dramática de ação entre palco e platéia e cenas ritualísticas compõem o texto de Chico, dando-lhe diversas características que fogem aos padrões realistas.

Dando continuidade à análise, Rabelo organiza a exposição, comentando alguns elementos principais do texto de Chico Buarque e conclui que:

Roda Viva, a despeito de ser um texto simples e mesmo simplificador, tem interesse, porque traz à cena, para discussão, aquilo que marcou a segunda metade dos anos 60 no plano cultural. Nela estão presentes e são analisados o clima dos festivais da canção, os movimentos e tendências da música popular, surgidos ou predominantes à época (canção de protesto, tropicalismo, Jovem Guarda), referências aos ídolos de então, o uso constante de termos em inglês e outras línguas (expressão do crescente domínio cultural do país pelos Estados Unidos e Europa), a discriminação ideológica, as aspirações e a luta por liberdade pessoal e coletiva num tempo de forte repressão. O tema principal proposto para o debate e crítica,

¹³³ RABELO, A. de P. **O Teatro de Chico Buarque**. 1998. 214f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

¹³⁴ Ibid., p.16.

entretanto, é a maneira de atuação da indústria cultural de massas, em especial pela via da televisão, temática hoje mais atual do que nunca¹³⁵.

Tais considerações exemplificam o lugar destinado às relações entre obra de arte e contexto no trabalho analisado. Se, por um lado, o autor estabelece uma leitura atenta à obra, reivindicando elementos épicos para o texto, exacerbando a relação do indivíduo com a indústria cultural, por outro lado, o diálogo com o momento histórico não aparece no texto, proposta inicial do trabalho. Tais questões só aparecem na análise da encenação, ocupando a parte final do capítulo, quando o autor enumera a proposta do diretor, criando, assim, uma separação entre cena e texto.

No entanto, o diálogo com os comentadores do espetáculo não acontece de forma crítica, pois, ao analisar a cena, o autor se vale das considerações de Armando Sérgio da Silva, ressaltando o caráter agressivo da cena teatral apenas como uma proposta do diretor, pois “essas formulações teóricas acerca do teatro adequado para o momento histórico de 1968 se concretizaram em *Roda Viva*, um espetáculo dos mais violentos e desconcertantes que o teatro brasileiro pôde testemunhar”¹³⁶. Silva ressalta, ainda, que o diretor criou diversas possibilidades cênicas usando o texto de Chico apenas como um pretexto para a montagem do espetáculo, reforçando o lugar da cena teatral na trajetória de *Roda Viva*.

Com relação à crítica, Rabelo enumera diversos críticos que se pronunciaram de forma contrária ao espetáculo, radicalizando posições conservadoras e mobilizando diversos setores da sociedade em busca da “moralização do teatro brasileiro”¹³⁷. Porém, essas questões não são aprofundadas e tornam-se elementos superficiais na análise. É importante ressaltar que, ao dialogar com os críticos especializados, o autor tem um olhar inocente para os comentadores do espetáculo, colocando-os apenas como porta vozes de uma abordagem inquestionável e detentora de verdades sobre a cena teatral. Assim, ao colocar a voz dos críticos no debate, afirma que “alguns críticos, posicionando-se diante do espetáculo, buscaram analisar a validade de *Roda Viva* como teatro, seja atacando-a ou defendendo-a, seja salientando seus prós e seus contras”¹³⁸.

¹³⁵ Ibid., p. 34.

¹³⁶ Ibid., p. 37.

¹³⁷ Dentre os eleitos pelo autor, o deputado Wadih Helu, o primeiro vice-presidente da Assembléia, Aurélio Campos, A senhora Conceição das Neves, o radialista Randal Juliano se pronunciaram veemente contra o espetáculo criando, assim, um campo de lutas e embates, no qual os segmentos sociais disputam o controle da produção cultural. Tais comentaristas também foram arrolados e comentados neste trabalho.

¹³⁸ Ibid., p. 40

Rabelo termina sua análise comentando sobre a invasão do teatro Ruth Escobar e alguns pareceres dos censores sobre o espetáculo, contudo, não aprofunda seus questionamentos e afirma que o espetáculo deve ser compreendido a partir do texto, da cena teatral e da repercussão dos acontecimentos em torno da peça, porém:

Trinta anos passados, entretanto, aos olhos deste final de década de 90, não deixa de ser espantoso como um texto e um espetáculo sob o ponto de vista tão ingênuos, puderam causar tamanha celeuma, “movimento incessante”, “barafunda”. Naquele ano tão extraordinário pelos muitos eventos que marcaram a história do país, uma peça teatral ficou como significativo retrato de seu tempo, seja por suas qualidades e defeitos estéticos, seja por seu radicalismo político-ideológico, seja pelas paixões exacerbadas com que mexeu¹³⁹.

O autor considera o texto como uma realização ingênua e entende que a movimentação em torno do espetáculo só pode ser compreendida por meio da cena teatral. Claro que não se pode desconsiderar o espetáculo, mas na sua análise ganha contornos uma apropriação da obra do dramaturgo que desconsidera o momento histórico e a coloca em uma produção progressiva, sempre em busca de uma melhor criação estética e acabamento formal. Assim, desconsidera-se o momento da escrita e as contradições que motivaram a construção de tal obra naquele momento.

Diante de tais premissas, perde-se a dimensão histórica da obra teatral, criando juízos de valores, hierarquizações estéticas possibilitadas por um olhar anacrônico, apresentando questões que não estavam postas naquele momento e que não podem ser cobradas dos indivíduos que construíram diversas manifestações artísticas naquele período histórico. Passados trinta anos, o texto ainda demonstra sua dinâmica quando colocado em confronto com as contradições daquele momento. Se atribuírmos ao texto a responsabilidade pelas questões do presente, a crítica de *Roda Viva* perde seu significado ou torna-se incompleta e anacrônica.

Um dos últimos textos que faz referência ao espetáculo *Roda Viva* é a dissertação de mestrado defendida pela pesquisadora em teatro Sandra Siebra Alencar Cordeiro¹⁴⁰. O trabalho tem como proposta inicial analisar as peças escritas por Chico Buarque de Hollanda, durante os anos de 1968 a 1978, pois “investigaremos quatro obras de Chico Buarque sob o

¹³⁹ Ibid., p. 47.

¹⁴⁰ CORDEIRO, S. S. A. **A dramaturgia de Chico Buarque de Hollanda e o embate com a censura (1968-1978)**. 2002. 208f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Uni-Rio, Rio de Janeiro, 2002.

ângulo da dramaturgia e de seu universo cênico, acreditando como ele mesmo dizia que a arte não só testemunha o seu tempo, como tem licença para imaginar tempos melhores”¹⁴¹.

Assim, a autora analisa os textos que foram encaminhados ao Serviço de Censura de Diversões Públicas e procura identificar as estratégias utilizadas pelo dramaturgo para burlar a censura e transmitir a sua mensagem ao público. Nesse sentido, Cordeiro busca a compreensão do papel da censura numa sociedade marcada pelo autoritarismo e pela falta de liberdade de expressão, e usa este dispositivo como ponta de lança de grupos que detêm o controle econômico e político, influenciando diretamente a criação artística do momento.

Sobre *Roda Viva*, a autora destaca a grande movimentação que houve na estréia do espetáculo, pois aproveita os argumentos defendidos pela pesquisadora Iná Camargo Costa, que afirma que a estréia do espetáculo estava marcada pela presença de um dramaturgo estreante, compositor de sucesso, de um diretor teatral mais badalado do momento e de Orlando Miranda, um conhecido produtor.

Para Alencar, o êxito comercial de *Roda Viva* era um fator ligado diretamente à figura do dramaturgo, do produtor Orlando Miranda e do diretor José Celso. Porém, diferente de Iná Camargo Costa, a documentação elencada pela pesquisadora trata em uma outra perspectiva a discussão sobre os acontecimentos que marcaram a estréia do espetáculo. No entanto, a análise da documentação não contribui para a compreensão do processo de embate em torno da obra artística. Tal afirmação se dá pelo fato de a autora não se deter no objeto artístico propriamente dito, mas faz sua reflexão balizada pelo trabalho de Iná Camargo Costa.

Ao dialogar com as críticas, Cordeiro não questiona as observações e as considerações sobre a cena teatral. Dessa análise, resulta uma questão fundamental: dramaturgo e encenador estão posicionados em pólos diferentes. Nesse sentido, tais documentos colocam em debate o lugar social do dramaturgo e do diretor teatral, ou seja, texto e espetáculo não se completam.

Novamente, a autora se prende à imagem formulada de Chico Buarque para tentar compreender *Roda Viva* e dialogar com as propostas cênicas do diretor. Assim, o debate, propiciado pela entrada na cena teatral de um cantor que tinha sua imagem de “bom moço de olhos verdes” consagrada perante o público juvenil, que, como dramaturgo, oferece um simples roteiro de encenação para a criação do diretor, ganha fôlego em sua análise e perde toda a dimensão do objeto artístico. Para formular essa questão, a autora não explica a escolha de documentos, quais críticas, quem são os críticos, apenas noticia que fazem parte de um extenso material veiculado na imprensa durante o período em que o espetáculo esteve em

¹⁴¹ Os textos analisados pela autora são respectivamente *Roda Viva* (1968), *Calabar – Elogio da Traição* (1976); *Gota D'Água* (1975) e *Ópera do Malandro* (1978). Ibid., p. 46

cartaz¹⁴². Sobre o espetáculo, Cordeiro não deixa claro suas opções teórico-metodológicas e não problematiza a sua documentação.

Sobre o texto dramático, a autora prioriza as rubricas de cena como instrumento de análise para estabelecer uma aproximação das intenções do dramaturgo em criar um espetáculo virtual que seria exacerbado no palco pelo diretor. O texto representa uma ruptura do dramaturgo com sua legião de fãs e constrói uma outra imagem que contrastaria com aquela que o acompanhava até aquele momento.

Um ponto importante desse trabalho são as análises dos pareceres da censura, pois esta “vislumbrou no espetáculo uma violação dos preceitos morais e religiosos, além de caracterizá-lo como “subversivo”. Os censores destacavam numerosos elementos localizados no texto, que consideravam conspirarem contra o governo”¹⁴³. Assim, na análise dos pareceres, o que sobressai é um texto que divergia profundamente da política governamental daquele momento – que transmitia à sociedade brasileira todo um clima de normalidade, ressaltando os valores morais da sociedade brasileira – demonstrando um profundo censo crítico da realidade social. Por um lado, o texto e o espetáculo são considerados um manifesto à incitação política contra o governo, pois a “subversão” era a mensagem principal desenvolvida pelo dramaturgo e pelo diretor. Por outro, a censura se porta como defensora de um sistema arbitrário e excludente, mas fala em nome da população, generalizando em afirmações como “povo brasileiro” ou “sociedade brasileira” responsável por uma luta ideológica travada contra os denegridores da moral nacional ou da integridade da população brasileira.

Como vem sendo representado o espetáculo tem como características:

- 1 – a imoralidade: através de um excesso de palavrões circunstancialmente descabidos e, principalmente, de gestos obscenos que ofendem o sentimento do pudor médio da coletividade brasileira de nossos dias e que se tipificam como ultraje público ao pudor. [...]
- 2 – a subversividade: pelo incitamento da platéia a uma tomada de posição contra o regime.
- 3 – a irreverência e o deboche: no respeito a tudo e a todos (autoridades, militares, sacerdotes, platéia...) ferindo normas e preceitos de nossas mais dignas tradições morais, sociais, religiosas e culturais.
- 4 – O sensacionalismo: no desacato às autoridades e na tentativa de desmoralização da Censura
- 5 – A improvisação: pelas alterações constantemente efetuadas e taxativamente proibida [...]¹⁴⁴

¹⁴² CORDEIRO, S. S. A. Op. cit. p. 55.

¹⁴³ Ibid., p 133.

¹⁴⁴ Pareceres dos censores Dalva Janeiro e Antonio C. V. Adelizzi enviado para Delegacia Regional de São Paulo, 15/07/1968. Citado por CORDEIRO, S. S. A, p. 139.

Diante disso, o espetáculo tornou-se um dos símbolos da resistência às arbitrariedades do governo militar. Vários setores se prontificaram a defender o teatro contra as “barbáries” cometidas pelo diretor paulista e que tinha no dramaturgo estreante um legítimo apoiador.

Na discussão sobre esses trabalhos, o que sobressai são análises que tentaram de todas as formas circunstanciar o espetáculo num contexto de diversas manifestações artísticas e autoritarismo governamental. No entanto, percebe-se que o espetáculo adquiriu uma dimensão muito maior do que foi exposto por esses pesquisadores e que tal dimensão é proporcional ao diálogo estabelecido com a documentação pelos autores. Quando a cena e o texto teatral se tornam o centro da análise, os textos elencados para este debate estético não conseguem dar conta da multiplicidade e das possibilidades abertas pela obra de arte. Diálogo entre autor e encenador; propostas estéticas do espetáculo; lugar social do dramaturgo e do diretor são exemplos de questões que não foram trabalhadas ou se foram, deixaram de lado sua principal característica, o diálogo com o seu tempo.

Pesquisadores como Roberto Schwarz e Iná Camargo Costa construíram importantes trabalhos sobre a cena teatral, todavia, sedimentaram interpretações que marcaram profundamente os estudos posteriores e relegaram *Roda Viva* à condição de manifestação irracional, desprovida de nenhuma concepção estética e social que poderia contribuir para um melhor entendimento do processo histórico. Separação entre texto e cena, ineficácia política das manifestações artísticas e da agressividade proposta pela cena teatral, formam uma armadilha teórica da qual, às vezes, muitos pesquisadores não conseguem se distanciar, porém, não devem ser desconsiderados.

Assim, seus textos construíram uma abordagem que desqualifica a proposta estética e formal do Teatro Oficina e organizaram suas análises tendo como norte a mercantilização da atuação do grupo, considerado um simples cumpridor da agenda cultural daquele momento. Tendo esse referencial de análise, percebe-se, então, que o Teatro Oficina, bem como o espetáculo *Roda Viva* perde sua dimensão histórica, pois os embates sociais, a ruptura estética e formal proposta pelo diretor, os diálogos produzidos na imprensa tornam-se meros adereços num momento marcado pela pluralidade de manifestações artísticas que vislumbravam uma mudança radical na própria organização estrutural do fazer teatral e do lugar do artista nessa sociedade.

Já Sônia Goldfeder e Armando Sérgio da Silva têm como principal objetivo realizar um diálogo com as críticas teatrais, construindo uma análise que se localiza no campo da recepção do espetáculo. As críticas jornalísticas – haja vista que os críticos são importantes

formadores de opinião – tornam-se documentos de extrema importância para a apreensão do fenômeno teatral, entretanto, existem algumas ressalvas. O crítico, assim como o dramaturgo, o diretor e os atores, partilha de uma determinada visão teórica e constrói sua interpretação mediada por uma infinidade de fatores que influenciam suas considerações. Deste modo, a crítica também é objeto de análise e deve ser encarada como tal. Assim, o olhar para a documentação torna-se um importante ponto de reflexão, pois as fontes não são inocentes.

Diante de tais considerações, vale ressaltar que os trabalhos de Rabelo e Cordeiro possibilitaram uma abordagem diferenciada dos outros autores, pois elegeram como objeto principal de análise o texto dramático. Por um lado, construíram uma reflexão que, mesmo elencando alguns elementos dramáticos que demonstravam uma construção épica, não aprofundam em sua análise tal perspectiva e reforçam as afirmações que consideram o texto como um simples roteiro dramático. Por outro lado, a análise dos pareceres da censura demonstra uma outra possibilidade para o entendimento das disputas sociais que, tendo o espetáculo *Roda Viva* como ponta de lança, revelaram uma sociedade em conflito e diversificada, bem diferente das propagandas ufanistas do governo militar. A censura funcionava como um órgão de controle cultural, exercendo um intenso policiamento sobre as manifestações artísticas, pois, em relação ao texto e a cena de *Roda Viva*, decretou que atacava veementemente o governo, incitando aos espectadores para que tomassem posição contrária ao sistema.

Dessa maneira, *Roda Viva* passou para a história do teatro brasileiro como um espetáculo carregado de significações, símbolo de um momento de profunda ruptura teatral do diretor José Celso e de questionamento autobiográfico do dramaturgo. Problematicar essas questões talvez tenha sido a tarefa principal desse capítulo, pois se existe um lugar onde determinadas propostas e interpretações se sedimentam, o campo da recepção – materializado nas críticas, entrevistas, declarações, trabalhos acadêmicos ou observações informais – é um lugar privilegiado de análise.

Conclusão

Por um lado, no sentido etnológico e quase religioso do termo, a escrita representa o papel de um rito de sepultamento; ela exorciza morte introduzindo-a no discurso. Por outro lado, tem uma função simbolizadora; permite a uma sociedade situar-se, dando-lhe, na linguagem, um passado, é dar lugar à morte, mas também redistribuir o espaço das possibilidades, determinar negativamente aquilo que está por fazer e conseqüentemente, utilizar a narratividade, que enterra os mortos, como um meio de estabelecer um lugar para os vivos. A arrumação dos ausentes é o inverso de uma normatividade que visa o leitor vivo, e que instaura uma relação didática entre o remetente e o destinatário. Michel de Certeau

Este trabalho buscou materializar seus questionamentos tendo como preocupação estabelecer o diálogo interdisciplinar. Para tanto, procurou, por meio do espetáculo teatral *Roda Viva*, circunstanciar o debate entre arte e sociedade num período de intensa mobilização artística. Nesse contexto, pensar tal diálogo é construir um universo cheio de questionamentos e embates. A arte torna-se parte integrante do social e está intervindo nessa mesma realidade de várias maneiras e movimentando diversos segmentos sociais.

Nesse sentido, *Roda Viva* não foi analisado como um espetáculo que se explica pela sua autonomia em relação ao contexto, mas pela dinâmica interna de sua estrutura e pelo diálogo estabelecido com o momento histórico que lhe originou. A aparente efemeridade da cena não impediu que tal pesquisa se efetivasse, pelo contrário, uma nova cena emergiu através da documentação – críticas, fotos, depoimentos – que, vista por uma determinada ótica pode parecer fragmentada, mas ainda contém elementos da sua temporalidade.

Diante de tais premissas, as figuras do dramaturgo e do encenador tornaram-se fundamentais para se compreender as suas opções estéticas e políticas que motivaram a construção do texto e da cena teatral. Se o texto propunha questões específicas, próprias da escritura dramática, o espetáculo contribuiu sensivelmente para aprofundar tais questionamentos e suscitar outros debates latentes no mesmo período.

Ao se pensar o dramaturgo, percebeu-se que sua produção musical, anterior à escritura do texto, foi fundamental para a consolidação de uma imagem positiva do compositor perante o seu público. A imagem do “bom moço” perpassava por várias instâncias do universo social, mas a construção interna de suas letras contribuía em muito para a sedimentação dessa

imagem. Tais questões não se mostraram de maneira simplificada, pelo contrário, revelam as complicações que envolvem a produção artística.

Na visão do diretor, o trabalho produzido pelo dramaturgo era um importante manifesto de sua época, um material rico e com possibilidades cênicas diversas. O diretor, então, construiu um espetáculo que tinha por base tanto a imagem consolidada do dramaturgo quanto o público que consumia freneticamente essa imagem. Desse modo, José Celso fazia sua crítica ao sistema e à estrutura social, pois o espetáculo tornava-se um ponto de convergência de diversas propostas que estavam latentes na sociedade brasileira daquele período. Daí, a existência dos diversos embates sociais diante da cena.

A grande crítica empreendida por *Roda Viva* é o questionamento da produção artística num momento de profundo recrudescimento do regime militar. Para tanto, o texto e a exacerbação disso pela cena, questiona o lugar da produção artística nesse contexto, pois, se de um lado, os artistas criavam diversas obras que tinham por objetivo uma crítica mais explícita ao regime militar, por outro lado, sua produção estava inserida num sistema capitalista, portanto, num mercado de consumo de bens culturais. Como produzir uma arte crítica num sistema dominado pelo capital e pela exclusão social?

Nesse contexto, como foi demonstrado, a televisão ocupa um lugar de destaque. Como ponta de lança de um mercado que está em expansão, este veículo cumpre o papel de divulgar essa produção para um número cada vez maior de telespectadores. Nesse sentido, se justifica a opção do dramaturgo em se valer de uma outra linguagem para transmitir sua mensagem, ou seja, a linguagem teatral. Para Chico, a comunicação com o seu público não estava atingindo seus objetivos, pois suas idéias se desgastavam diante da amplitude que a audiência da televisão pode proporcionar.

O espetáculo é construído tendo todas essas questões em jogo. Se por um lado, a produção artística tornava-se um elemento expressivo de combate à ditadura, por outro, estava no centro de um mercado em constante transformação. Diante de tais premissas, o *Anjo da Guarda* tornou-se uma personagem singular, pois, incorpora, por meio dos figurinos, as contradições do momento. No texto dramático é o empresário que organiza a produção cultural, lança produtos nesse mercado de cultura e tem consciência da importância da televisão nessa conjuntura. Na cena, o *Anjo* traduz para a platéia tais contradições tão importantes naquele momento histórico.

Num outro sentido, o *Coro* era exatamente o elemento desestabilizador da ação dramática. Se no texto, o *Coro* tem uma função múltipla e ampliada, no espetáculo, todas essas características são exacerbadas a ponto de tornar-se um elemento agressivo. A

agressividade presente no *Coro* tornou-se uma questão muito mais importante, pois, se no início, era apenas um grupo de jovens atores que tinha a oportunidade de trabalhar com um diretor talentoso, com o passar do tempo, o grupo foi alçado a uma condição maior, o de representante de um grupo social – “a burguesia nacional” – que estava, nas palavras do diretor, em nítida decadência.

A trajetória do espetáculo foi marcada por inúmeros percalços. Nesse momento é que ganha força a idéia de que o objeto artístico deve ser analisado como uma prática cultural. Como prática, a cena ganhou contornos próprios, tornando-se o centro de convergências de inúmeros posicionamentos. Tais questões chegaram a um nível extremo, para ser mais específico, a invasão do Teatro Ruth Escobar. Esse acontecimento tomou proporções alarmantes na medida que mobilizou diferentes artistas em defesa de seus direitos. Novamente, o espetáculo tornava-se um elemento de convergência de vários artistas que formavam um campo de resistência ao autoritarismo do governo militar.

Tal resistência se deu de diversas maneiras. Dentre elas, a preocupação dos artistas em manter a população civil informada e divulgar para toda a classe os eventos que se seguiram após a invasão. Assim, os artistas denunciavam a face mais sombria do regime ditatorial brasileiro como o descaso das autoridades, o desrespeito às liberdades individuais, a impunidade dos agressores e a desinformação da população.

Desse modo, a censura ganha lugar de destaque. Valendo-se de inúmeros argumentos, se colocava como uma instituição necessária ao sistema e que tinha como função, dentre outras, zelar pela qualidade da arte produzida naquele momento. Assim, os censores, por meio dos pareceres, construía seus argumentos tendo como referencial os valores conservadores que lhes garantiam um certo respaldo social, pois justificavam sua existência perante a sociedade.

Ao analisar o espetáculo, a crítica construiu interpretações e consolidou um olhar pejorativo para a cena. Diante de tais premissas, o espetáculo tornou-se símbolo de um momento de irracionalidade do diretor teatral, ineficácia política e simples “jogada comercial”. Além disso, colocaram as questões em termos dicotômicos, pois, diversas vezes, a oposição entre dramaturgo e diretor tornava-se o pólo central da discussão.

Primeiramente, os críticos balizaram suas análises tendo como referencial uma imagem consolidada e divulgada do dramaturgo. Tal imagem não deve ser desconsiderada, mas fazer dessa imagem um elemento de contraponto para uma desqualificação da cena é uma grande armadilha. Diante disso, os críticos deixaram de lado o texto, direcionavam suas

considerações para o espetáculo e contrapunham tal experiência estética do diretor à imagem do dramaturgo.

Dessa forma, para recuperar o processo criativo de *Roda Viva*, este trabalho procurou trazer à tona diversos posicionamentos que integram uma abordagem mais ampla da manifestação artística, extrapolando as simplificações que se fundamentam no diálogo entre forma e conteúdo.

Diante do exposto, conclui-se que o espetáculo foi uma manifestação múltipla e ofereceu diversas possibilidades para esta pesquisa. Ao lado disso, a riqueza da documentação propiciou um diálogo profícuo com o momento, recuperando assim, os embates, os questionamentos e as dúvidas de um período de profundas transformações sociais. Assim, percebeu-se a dinâmica das manifestações artísticas e as contradições que organizam o diálogo entre Arte e Sociedade.

Documentação

Texto Teatral

HOLLANDA, C. B. **Roda Viva**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

Programa da Peça

Programa da peça *Roda Viva*. Teatro Princesa Isabel, Rio de Janeiro, 1968.

Programa da peça *Roda Viva*. Teatro Ruth Escobar, São Paulo, 1968.

Fotografias

Figura: (1, 2, 3,) e **Fotos:** (3, 9, 16, 18). In: HAMBURGUER, A. I. e KATZ, R. (Org.). **Flávio Império**. São Paulo: EDUSP, 1999.

Fotos de Ensaio: (EnsaioTeatro Princesa Isabel) . Acervo Funarte/RJ.

Fotos: (1, 20). In: MARTINEZ CORRÊA, J. C. **Primeiro Ato:** cadernos, depoimentos, entrevistas (1958/1974). Seleção e organização de notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo. Ed. 34, 1998.

Fotos: (4, 8, 10). In: LIMA, M. A. (Org.). **Imagens do Teatro Paulista**. São Paulo: imprensa Oficial do Estado/Centro Cultural de São Paulo, 1985.

Fotos: (2, 5, 6, 7, 15, 17, 19, 21). In: HOLLANDA, C. B. **Roda Viva**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

Fotos: (11, 12, 13, 14). Acervo Funarte/RJ.

Textos teóricos / memórias / biografias

FERNANDES, R. de. **Chico Buarque do Brasil:** textos sobre canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

LABAKI, A. **José Celso Martinez Corrêa**. São Paulo: Publifolha, 2002.

MACIEL, L. C. **Geração em Transe:** memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

NANDI, I. **Teatro Oficina:** onde a arte não dormia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

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

VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

ZAPPA, R. **Chico Buarque:** para todos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

SILVA, F. de B. e. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004.

Entrevistas e depoimentos

MARTINEZ CORREA, J. C. *Roda Viva:* perguntas e respostas. Entrevista publicada no programa da peça no Rio de Janeiro e São Paulo.

_____. A, E, I, U, Ó – A história do Oficina. **Arte em Revista**, São Paulo, ano 03, n. 6, p. 44-46. 1981.

_____. **Primeiro Ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998.

YAZBEK, S. (Org). **Uma Cena Brasileira**. São Paulo: Hucitec, 2000.

Noticiário, críticas de jornais e revistas

APOLINÁRIO, J. “Roda Viva” no Teatro Galpão ou “Soy loco por ti Brasil”. **Última Hora**, São Paulo, 25 jun. 1968.

APOLINÁRIO, J. Estaremos preparados para criticar “Roda Viva”. **Última Hora**, São Paulo, 20 maio 1968.

Artistas mostrarão na rua prejuízos que extremistas causaram à peça “Roda Viva”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jul. 1968.

Artistas pedem punição dos agressores. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 jul. 1968

Artistas querem processar Abreu Sodré pela agressão ao elenco de “Roda Viva”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 jul. 1968.

BRAGA, R. “Roda-Viva”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 jan. 1968.

CARVALHO, A. C. Freud explica isso. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 ago. 1968.

CASTRO, R. Você também está girando na Roda Viva. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 28 jan. 1968.

Censura diz que “Roda Viva” era um “show de depravação”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 07 out. 1968.

Chico e a sua “Roda-Viva”. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 23 jan. 1968.

D’AVERSA A. “Roda Viva” – I. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 04 jun. 1968.

_____. “Roda Viva”. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 05 jun. 1968.

_____. Ainda Gramsci e “Roda Viva” – IV. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 30 maio 1968.

_____. Troski, Gramsci e “Roda Viva” – III. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 28 maio 1968.

_____. Uma vanguarda burguesa e reacionário: “Roda Viva” (3). **Diário de São Paulo**, São Paulo, 07 jun. 1968.

_____. Autonomia da arte, método crítico e Roda Viva. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 03 maio 1968.

DALVA, M. Outro caminho? **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 28 jan. 1968.

Depredado o “Roda Viva”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 19 jul. 1968.

Esta é Roda Viva. **Última Hora**, São Paulo, 19 maio 1968.

GIRON, L. A. Comando de Caça aos Comunistas diz como atacou “Roda Viva” em 68. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 jul. 1993.

GONÇALVES, M. Roda Viva. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 jan. 1968.

GRILLO, C. General fez censura vetar Roda-viva. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 jun. 1990.

JAJA, V. Roda Viva. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 24 jan. 1967.

_____. Lançamento: Roda Viva. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 jan. 1968.

_____. Chico e a sua “Roda-Viva”. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 23 jan. 1968.

LEMOIS, T. de. O que é que é o novo teatro?. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 set. 1979.

LESSA, L. “Roda-Viva”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 jan. 1968.

MACHADO, N. Duas frases do “Seu” Mané. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1968.

MENEZES, M. A. de. Roda Viva de Francisco Buarque de Hollanda. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 02 fev. 1968.

- MICHALSKI, Y. A voz ativa de “Roda-Viva” (I). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 jan. 1968.
- _____. A voz ativa de “Roda-Viva” (II). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 jan. 1968.
- _____. Roda-viva. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 jan. 1968.
- Novo atentado no Ruth Escobar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 ago. 1968.
- O ídolo de Chico começa a sua Roda Viva. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 11 jan. 1968.
- O Teatro todo destruído a pauladas. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 19 jul. 1968.
- O Teatro todo destruído a pauladas. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 19 jul. 1968.
- PAULINO, F. “Roda-Viva” de Chico vai ao palco. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 ago. 1967.
- PEIXOTO, F. Arte numa Roda Viva: as marcas da Inocência Perdida. In: **Dionysos**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, nº 26, jan., 1982. Especial Teatro Oficina. Reportagem não assinada, publicada inicialmente na revista “Visão” em 01/03/1968.
- Platéia também participa da “Roda Viva” de Chico. **Diário da Noite**, São Paulo, 17 maio 1968.
- Proteção do teatro à Roda Viva. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 20 jul. 1968.
- Qualquer teatro é o meu teatro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 jul. 1968.
- Resposta de Chico á censura: ele e Zé Celso atacam inimigos de Roda Viva. **Folha da Tarde**, São Paulo, 21 jun. 1968.
- SANZ, L.A. De Chico Buarque: a Roda realista. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 23 jan. 1968.
- _____. Roda Viva. O impacto de “Roda Viva”. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 22 jan. 1968
- _____. A Roda realista de Chico Buarque. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 22 jan. 1968.
- SILVA, F. Chico Buarque na “Roda Viva”. **A tarde**, Salvador, 24 jan. 1968.
- Só uma atriz reconheceu seu agressor. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 22 jul. 1968.
- Teatro acusa MAC. **Correio da Manhã**, São Paulo, 20 jul. 1968.
- VIGNATI, R. Roda Viva de Chico e Celso. **Diário Popular**, São Paulo, 25 maio 1968.
- WOLF, F. Roda Viva. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 05 Set. 1968.

Artigos de Revistas, Anais de Congressos

- ARANTES, U. C. Arena e Oficina: cenocracia? In: **Arte em Revista**. Teatro. São Paulo: Kairós, Ano 3, nº 6, 1981.
- MARSON A. Reflexões Sobre o Procedimento Histórico. In: Silva, Marcos. **Repensando a História**. Rio de Janeiro/São Paulo: ANPUH/Marco Zero, 1984, p. 37-64.
- NAPOLITANO, M. A janela de Carolina e o espelho de Lidonéia – duas (anti) musas de um mundo que se desagrega. **ArtCultura**. Uberlândia: NEHAC, vol. 4, nº. 5, 2002, p.9-16.
- PARANHOS, A. Novas Bossas e velhos argumentos. **Revista História & Perspectiva**, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, número 3, jul.-dez., 1990.
- PARIS, R. A imagem do Operário no século XX pelo espelho de um Vaudeville. **Revista Brasileira de História**. São Paulo/Rio de Janeiro. ANPUH/Marco Zero, v. 08. nº.15, set 87/fev 88, 1988.
- PATRIOTA, R. “Revolução na América do Sul” de Augusto Boal – A Narrativa Épica no Teatro de Arena de São Paulo. **ArtCultura**. Uberlândia: NEHAC, vol. 2, nº. 2, 2000, p. 86-100.
- _____. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. **Revista História**. São Paulo: Editora da UNESP, 2003, p.135-163.

_____. Espaços cênicos e Políticos em São Paulo nas décadas de 1960 e 1970: Teatro de ARENA – Teatro Oficina – Teatro São Pedro. **ArtCultura**. Uberlândia: NEHAC, vol. 4, nº. 4, 2002, p.163-172.

_____. Nelson Rodrigues: a unanimidade dos críticos. **ArtCultura**, Uberlândia: NEHAC, vol. 1, nº. 1, 1999, p. 34-38.

RAMOS, A. F. Terra em Transe: estética da recepção e historicidade. **ArtCultura**. Uberlândia: NEHAC, vol. 4, nº. 5, 2002, p.56-62.

TIBAJI, A. O Objeto de Pesquisa da História das Artes do Espetáculo: do Efêmero ao Disperso. In: **Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Salvador: ABRACE, 2002, p.319 –324.

Dissertações e Teses

BARBOSA, K. E. **Teatro Oficina e a encenação de O Rei da Vela (1967):** uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

CORDEIRO, S. S. A. **A dramaturgia de Chico Buarque de Hollanda e o embate com a censura (1968-1978)**. 2002. 208f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Uni-Rio, Rio de Janeiro, 2002.

FABIÃO, E. B. **Teatro Imediato:** um exercício de História do espetáculo (“Senhora dos Afogados”1954/1994). Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro, Departamento de História, PUC/RJ, 1996.

GOLDFEDER, S. **Teatro de Arena e Teatro Oficina:** o político e o revolucionário. 1977. 241f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1977.

LEMOS, V. E. C. **Gracias Señor:** análise de uma proposta para a atuação. 2000. 163f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

LIMA, R. N. de. **A devoração de Brecht no Teatro Oficina**. 1988. 488f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

MAGALDI, S. **O Teatro de Oswald de Andrade**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

OLIVERA, S. C. **A ditadura militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros: Em cena:** “Arena conta Tiradentes” (1967) e “As Confrarias” (1969). 2003. 224f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

RABELO, A. de P. **O Teatro de Chico Buarque**. 1998. 214f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

REIS, D. S. **Representações de Brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo:** (Des) construção da Obra Coreográfica 21. 159f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS/UFU, Uberlândia, 2005.

RIBEIRO, N. C. **A encenação de Galileu Galilei no ano de 1968:** diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a cultura brasileira. 2004. 157f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

SANTOS, C. R. dos. **Ópera do Malandro de Chico Buarque:** história, política e dramaturgia. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, Programa de Pós-Graduação em História, 2002.

SOARES, M. **Resistência e revolução no teatro:** Arena Conta Movimentos Libertários (1965-1967). 2002. 119f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002.

TAVARES, R. **Oficina:** 10 anos. “mas eis que chega a roda viva e leva a viola pra lá” 1980. 119f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980.

VIERA, Thais Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE):** nacionalismo e militância política em Brasil – Versão Brasileira (1962). 2005. 154f. Dissertação (Mestrado em História) – PPG/INHIS/UFU, Uberlândia, 2005.

Bibliografia

ALMEIDA, H. B. de. **Telenovela, consumo e gênero:** “muito mais coisas”. São Paulo: EDUSC, 2003.

AQUINO, M. A. de. **Censura, Imprensa e Estado Autoritário (1968-1978):** o exercício da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento. Bauru: EDUSC, 1999.

ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1993.

BARBA, E. **A cano de papel – tratado de antropologia teatral.** São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, E. **Além das ilhas flutuantes.** São Paulo: Hucitec, 1991.

BARCELLOS, J. **CPC:** uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BARTHES, R. **Crítica e Verdade.** São Paulo: Perspectiva, 1982.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENTLEY, E. **O Dramaturgo como pensador:** um estudo da dramaturgia nos tempos moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. **O Teatro Engajado.** Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1969.

BERG, C. **Mecanismos do silêncio:** expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984) São Carlos: EdUFSCar, 2002.

- BETO, F. **Batismo de Sangue**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- BLOCH, M. **Apologia da História ou O ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.
- BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BORELLI, S. H. e PRIOLLI, G. **A Deusa Ferida: por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência**. São Paulo: Sumus Editorial, 2001.
- BOTELHO, I; CARVALHO, E; KEHL, M. R.; RIBERIO, S. N. **Anos 70: TV**. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1980.
- BRAIT, B. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 1987.
- BUCCI, E. (org.). **A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CABRAL, P. **Xambioá: guerrilha no Araguaia**. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- CALADO, C. **A Divina Comédia dos Mutantes**. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- _____. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAMPUS, A. de . **O Balanço da Bossa e outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CANDIDO, A. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- CARVALHO, J. E. de. **Roda Viva (1967) de Chico Buarque: diálogos e representações na construção de um ídolo popular**. 74f. Monografia (Bacharelado em História). Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 2003.
- CARVALHO, M. C. **Mulheres que foram à luta armada**. São Paulo: Globo, 1998.
- CAVALIERE, A. **O Inspetor Geral de Gogol/Meyerhold**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- CERTEAU, M. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 1982.
- CEVASCO, M. E. **Dez Lições sobre estudos culturais**. Rio de Janeiro: Boitempo, 2003.
- CHARTIER, R. **À Beira da Falésia: A História entre certezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS.
- _____. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand, 1990.
- _____. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)**. Rio de Janeiro: Casada Palavra, 2002.
- CHAUÍ, M. **O nacional e o popular na cultura brasileira – seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

- CINTRÃO, S. H. **A Forma da Festa tropicalista**: a explosão e seus estilhaços. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- COELHO, J. T. **Antonin Artaud**: a posição da carne. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- COHN-BENDIT, D. **O Grande Bazar**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- COSTA, I. C. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- DORT, B. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- EAGLETON, T. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ECO, U. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- EICHER, P. **Dicionário de conceitos fundamentais da teologia**. São Paulo: Paulus, 1993.
- ESSLIN, M. **Artaud**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- FAVARETTO, C. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 1980.
- _____. **Tropicália – 20 anos**. São Paulo: SESC, 1987.
- _____. **Tropicália**: alegoria e alegria. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FELÍCIO, V. L. G. **A procura da Lucidez em Artaud**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1996.
- FERNANDES, R. **Teatro Ruth Escobar**: 20 anos de resistência. São Paulo: Global, 1985.
- FERNANDES, S. **Memória e invenção**: Gerald Thomas em cena. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1996.
- FIGUEREDO, A. C. C. M. **Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada**: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Hucitec, 1997.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FREIRE, A.; ALMADA, I.; GRANVILLE PONCE, J. A. de. (Org.). **Tiradentes, um presídio da ditadura**: memórias de presos políticos. São Paulo: Scipione, 1997.
- GABEIRA, F. **O que e isso companheiro**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- GARCIA, S. **O Teatro da Militância**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- GARDIN, C. **O teatro antropofágico de Oswald de Andrade**: da ação teatral ao teatro de ação. São Paulo: Annablume, 1995.
- GINZBURG, C. **Mitos, Emblemas, Sinais**: morfologia e História. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- _____. **O Queijo e os Vermes - o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

- GORENDER, J. **Combate nas Trevas**. São Paulo: Ática, 1999.
- GROTOWSKI, J. **Em Busca de um Teatro Pobre**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1976.
- GUINSBURG, J. ; NETO, A. M. ; TELES, S. F. (Org.) **Linguagem de Vida**: Antonin Artaud. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- GULLAR, F. **Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- GUZIK, A. **TBC**. Crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HAMBURGUER, A. I. e KATZ, R. (Org.). **Flávio Império**. São Paulo: EDUSP, 1999.
- HOBBS, R. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras.
- HOLLANDA, C. B. & PONTES, P. **Gota d'água**: uma tragédia brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- _____. **Benjamin**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- _____. **Budapeste**: romance. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- _____. **Estorvo**. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- _____. **Fazenda Modelo**: novela pecuária. São Paulo: Civilização Brasileira, 1974.
- HOLLANDA, H. B. & GONÇALVES, M. A. **Cultura e Participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HUNT, L. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HUZINGA, J. El Problema del Renacimiento. In.: **El Concepto de la Historia**. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- IANNI, O. **O Colapso do populismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- KEHEL, M. R. **Um país no ar**: História da TV brasileira em três canais. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- KHÉDE, S. S. **Censores de pincenê e gravata – dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- KOSSOY, B. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001
- _____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- KUSNET, E. **Ator e Método**. Rio de Janeiro: SNT, 1975.
- LÖWY, M e SAYRE, R. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. **Romantismo e messianismo**: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 1990.

- MACIEL, D. A. V. **Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.
- MACIEL, L. C. **Os anos 60**. Porto Alegre: L& PM, 1987.
- MARCUSE, H. **Contra-revolução e Revolta**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.
- _____. **Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- _____. **O fim da utopia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- MATTOS, O. C. F. **Paris 1968: as barricadas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MELLO, J. M. C. & NOVAIS F. A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, L. M. **História da vida privada no Brasil**. vol. IV. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- MENESES, A. B. **Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê/Boitempo, 2000.
- _____. **O Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Hucitec, 1982.
- MICHALSKI, Y. **O Palco Amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- _____. **O Teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- MOLES, A. A. **O Kitsch: a arte da felicidade**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MONTES, M. L. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: SCHWARZ, L. M. (Org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 63-172.
- MOSTAÇO, E. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da Cultura de Esquerda)**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- NAVES, S. C. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001;
- NEVES, J. das. **A Análise do Texto Teatral**. Rio de Janeiro: INACEN. 1987.
- NORONHA, L. **A Construção do Espetáculo**. Notas sobre encenação de Moacyr Góes para Bispo Jesus do Rosário: A via Sacra dos Contrários de Clara Góes. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- OICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro, 1986.
- ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PAIANO, E.. **Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil**. São Paulo: Scipione, 1996.
- PALLOTTINI, R. **Dramaturgia: construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.
- PATRIOTA, R. e RAMOS, A. F (Orgs). **História e Cultura: espaços plurais**. Uberlândia: Aspectus, 2002.

- PATRIOTA, R. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEIXOTO, F. **O que é Teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- PÊRA, M. & SOUZA, F. de. **Vissi D'Arte**. São Paulo: Escrituras Editora, 1999.
- PEREIRA, C. A. M. **O que é Contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- PISCATOR, E. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PONGE, R. (Org.). **O ano das muitas primaveras**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.
- PRADO, D. A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**: crítica teatral de 1947-1955. São Paulo: Perspectiva, 1956.
- _____. **História concisa do teatro brasileiro, 1857-1908**. São Paulo: EDUSP, 1999.
- _____. **Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **Exercício fino**: crítica teatral - 1964-1968. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PRADO, P. L. do. **Cacilda Becker**: fúria santa. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- PRIOLLI, G. **Televisão e Vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- QUILICI, C. S. **Antonin Artaud**: teatro e ritual. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2004.
- RAMOS, A. F. **Canibalismo dos fracos**: cinema e história do Brasil. São Paulo: EDUSC, 2002.
- RAMOS, L. F. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias**: a rubrica como poética da cena. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.
- RATTO, G. **A Mochila do Mascate**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____. **Antitratado de Cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: SENAC, 1999.
- REICH, W. **A Revolução sexual**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1979.
- REIS FILHO, D. A. **A Revolução faltou ao encontro**: os comunistas no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- RIDENTI, M. **Em Busca do povo Brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. São Paulo: EDUSP, 1993.
- ROCHA, J. C. de C. (Org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p.9-10.
- ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Texto/Contexto 1.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSZAK, T. **A Contracultura:** reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

ROUBINE, J-J. **A Linguagem da encenação teatral.** 2^a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANCHES, P. A. **Tropicalismo decadência bonita do samba.** São Paulo: Boitempo, 2000.

SANTAELLA, L. **Convergências:** poesia concreta e tropicalismo. São Paulo: Nobel, 1986.

SCHILLER, F. **A noiva de Messina ou Os irmãos inimigos:** tragédia em coros. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SCHWARCZ, L. M. **História da vida privada no Brasil.** vol. IV. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SCHWARZ, R. **Cultura e Política, 1964-1969.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SEGOLIN, F. **Personagem e Anti-personagem.** São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SILVA, A. S. da S. **Oficina:** do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SZONDI, P. **Teoria do Drama Burguês.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950).** São Paulo: Cosac Naify, 2001.

THOMPSON, E. P. **A miséria da Teoria:** ou um planetário de erros. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. **Os Românticos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

VASCONCELOS, G. **MPB:** de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

VENTURA, Z. **1968:** O ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

VESENTINI, C. A. **A Teia do Fato.** São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1997.

VIDAL-NAQUET, P. **O Mundo de Homero.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VIRMAUX, A. **Artaud e o Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

WEFFORT, F. **O populismo na política brasileira.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WERNECK, H. **Chico Buarque, letra e música:** incluindo Gol de Letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim. São Paulo: Cia da Letras, 2000.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. **Tragédia Moderna.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZILBERMAN, R. **Estética da Recepção e História da Literatura.** São Paulo, Ática, 1989.