



RODA VIVA (1968) DE CHICO BUARQUE: A DRAMATURGIA E A CENA TEATRAL SOB A ÓTICA DA CRÍTICA ESPECIALIZADA

Jacques Elias de Carvalho*

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

jacquelas@bol.com.br

RESUMO: O objetivo desse artigo é analisar a recepção do espetáculo *Roda Viva*, texto de Chico Buarque e direção de José Celso Martinez Corrêa, em 1968, pelos críticos teatrais e demonstrar como essas análises influenciaram trabalhos posteriores sobre a cena teatral.

ABSTRACT: The aim of this article is first to analyze the reception of the spectacle “Roda Viva”, written by Chico Buarque and directed by José Celso Martinez Corrêa, in 1968, considering theatrical critics and also to demonstrate how these analysis influenced posterior works about the theatrical scene.

PALAVRAS-CHAVE: História e Espetáculo; Crítica Teatral; Chico Buarque; Roda Viva; Zé Celso Martinez Corrêa

KEYWORDS: History and Spectacle; Theatrical critique; Chico Buarque; Roda Viva; José Celso Martinez Corrêa

*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 Viva – Chico Buarque)

Roda Viva é a primeira incursão do cantor e compositor Chico Buarque, autor conhecido naquele momento por suas composições musicais, nos caminhos da escritura teatral. Tal iniciativa, ao longo de sua carreira, se mostrou bastante frutífera, principalmente pelos diversos textos produzidos pelo autor que se tornaram

* Mestrando em História pela Universidade Federal de Uberlândia, bolsista do CNPq e integrante do NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura).

emblemáticos, polêmicos e contraditórios, símbolos de uma produção marcada pelos embates com a censura e os arbítrios do regime militar brasileiro¹.

Em 1967, o jovem dramaturgo escreveu um texto vigoroso, dinâmico, que carregava as marcas do seu tempo, pois evidenciava o diálogo com aqueles anos de intensa mobilização popular, problematizava a trajetória de um ídolo popular e a sua submissão a nascente indústria televisiva. Ao lado disso, abordava a própria elevação à condição de ídolo juvenil, oriundo da classe média, que deslumbrava uma parcela significativa de consumidores – grande parte feminina – com sua música requintada, marcadamente influenciada pela tradição noeltesca e pelo movimento que deixou marcas profundas na formação musical de diversos artistas daquele período, a Bossa Nova.

Do ponto de vista da construção dramática, *Roda Viva* é uma comédia musical, dividida em dois atos, que narra a ascensão e a queda de um cantor popular que ingressa no mundo da fama. As personagens são Benedito Silva – que no decorrer da peça muda de nome para atender aos apelos do público e se manter na mídia, tornando-se Ben Silver, e posteriormente Benedito Lampião – Juliana, Mané, Anjo da Guarda, Capeta, e o Coro². No texto de Chico, “as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”³. Apropriando da noção de Décio de Almeida Prado, 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, no entanto, não chegam a ser consideradas estereótipos no sentido clássico⁴, mas podem

¹ Além de *Roda Viva*, Chico Buarque escreveu *Calabar, o elogio da traição* (1973), em parceria com o cineasta Ruy Guerra; *Gota d'água* (1975), com Paulo Pontes e *Ópera do Malandro* (1978), uma comédia musical inspirada na *Ópera dos mendigos*, de John Gray, e na *Ópera de três vinténs*, de Bertolt Brecht.

² 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 freqüentemente 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. Para saber mais consultar: PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 75.

³ PRADO, D. de A. A Personagem no Teatro. In: *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 85.

⁴ 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.

ser caracterizadas como representantes de um determinado grupo social, agem como grupo, possuem atitudes que poderiam ser facilmente diluídas em seu meio social⁵.

A peça inicia-se com a presença do Coro entrando no palco. 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. Nesse sentido, o “povo esfarrapado, entra em procissão entoando o canto religioso”⁶. A crítica social é evidente, pois o povo é sempre esfarrapado e sem nenhum direito à liberdade democrática. Em seguida, entra em cena Benedito que, quebrando relação entre palco e platéia, se dirige ao público com bastante naturalidade explicando as convenções do espetáculo e o seu lugar no enredo, o de personagem principal. As rubricas criam a ilusão da não-realidade, o mundo da televisão é um mundo de ficção. Coexistem dois mundos ficcionais: o mundo real, o da platéia, e o mundo fictício, da criação televisiva. É a ficção televisiva dialogando, em diversos níveis, com a ficção teatral.

O palco não é suficiente para os atores. “O povo transforma-se em garotas-propaganda que avançam sobre a platéia aos gritos de ‘comprem! comprem!’”, e a convida para participar do ritual teatral. Entra a personagem Anjo da Guarda que, com uma ironia peculiar, revela que será o responsável pela transformação do cantor desconhecido em um ídolo das multidões. Apesar de Benedito não ter voz, diz o Anjo,

⁵ Segundo Antonio Cândido: “... 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...”. Antonio Cândido, ao refletir sobre a diversidade das personagens, utilizou a análise de Forster – em seu livro *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969 – para classificar as personagens 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. Em contraposição, as personagens classificadas como “redondas” são definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente ao leitor. São dinâmicas e multifacetadas, constituindo imagens totais, ou bem próximas do ser humano. Essas informações constituem um exercício, mesmo que muito elementar, de entendimento e contraposição das personagens que estarão presentes no texto dramático “Roda Viva”. Para saber mais, consultar: CANDIDO, A. *A Personagem do Romance*. In: *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 57.

⁶ HOLLANDA, C. B. *Roda Viva (Comédia Musical em dois atos)*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968, p. 15.

isso é o que menos importa. A partir daí, inicia-se o processo de transformação do ídolo, despido pelo Coro.

Para o Anjo, o cantor não passa de simples mercadoria, vendável, como qualquer produto na televisão. O enredo reforça o papel ocupado pela televisão e a fragilidade da personagem Benedito frente aos mecanismos da mídia. Anjo e Capeta fazem parte do mesmo universo, são faces de uma mesma moeda e representam o mundo da produção cultural, assim revelam ao público a sua aliança para que não haja nenhuma desconfiança por parte dos telespectadores.

O Ibope, figura eclesiástica venerada pelos artistas e pelo Coro, agora transformado em “macacas de auditório”, representa o controlador infalível de audiência. É ele que revela a aceitação da população de um determinado artista, programa ou qualquer atividade na televisão. 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, voltam-se todos aos empurrões para outra câmera, em uma dança absurda”. Finalmente é revelado o ídolo: “para o delírio de todos, Benedito entra em cena carregado pelo Povo ao som de guitarras em ritmo de Iê-Iê-Iê”.

O ídolo das multidões está pronto. Benedito, transformado em Ben Silver, já é reconhecido em muitos lugares. Nesse momento as atenções se voltam para Mané, o antigo parceiro e amigo de Benedito Silver. 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, um ídolo das grandes multidões. Quem não gostaria de ter um amigo famoso? 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 grande ídolo popular.

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 e uma tentativa de reconciliação, de sentir os carinhos de sua amada, pois a vida de ídolo das multidões não lhe permite tal atitude.

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 pela televisão. 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 numa mesa. A rubrica desta cena sugere que Mané poderia sair brindando com a platéia, com as autoridades presentes e até os censores, se estes permitirem etc. Segue-se um longo diálogo entre Mané e Benedito, regado a muita cerveja, lembrando as aventuras e os amigos do passado. Um ponto interessante: ambos foram integrantes do movimento estudantil e relembram os diversos amigos que morreram ou que 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)”. Ao lembrar o seu passado, torna-se evidente a participação das personagens no Partido Comunista Brasileiro.

O desfecho dessa cena é que os dois bêbados, fazendo loucuras pelas ruas, são fotografados por Capeta. Não tarda e chega o Capeta para denunciar o ídolo das massas que anda completamente bêbado. A única saída encontrada pelo Anjo é a doação de todos os bens de Benedito para a caridade. 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. A alusão ao cantor de protesto é nítida. Benedito Lampião passa uma temporada nos Estados Unidos. Ao viajar para o exterior, Benedito descarta a publicidade nacional e manda “os capetas provincianos se danarem”. Se desfaz a aliança entre o Anjo e o Capeta.

Enquanto isso, o Capeta monta uma publicidade difamatória do ídolo, classificando-o como bêbado, entreguista, casado e homossexual, além de ressaltar que Benedito vendeu a nossa música mais autêntica para as mãos do imperialismo ianque. Voltando da viagem ao exterior Benedito encontra uma situação muito complicada. A batalha 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.

O Anjo tem uma única alternativa, a morte de Benedito. As várias falas das personagens Capeta, Juliana, Anjo, Mané são reforçadas pelo Coro do povo que apoia a morte do seu ídolo. A rubrica de cena sugere a morte do ídolo em um desastre de automóvel. Nas palavras do “Capeta: Extra! Extra! Suicidou-se o ídolo Benedito

Lampião! Rei morto, Rainha posta! E pra Juju, a viúva do Rei, nada?’. 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.

Roda Viva tem como tema principal a relação de um cantor popular com a indústria televisiva, que o consome freneticamente. Em comparação com suas composições musicais, o texto dramático *Roda Viva* se mostrou muito simples, pois para alguns críticos, como Yan Michalski, o texto serviu apenas como um simples roteiro para a encenação, possuía apenas algumas indicações cênicas que o diretor José Celso Martinez Correa aprofundou na construção cênica⁷.

O espetáculo *Roda Viva* figura na memória de diversos artistas e intelectuais como um espetáculo construído tendo por base um simples roteiro de cena e que se valia do prestígio de um dramaturgo iniciante, que usava de seu reconhecimento alcançado como cantor e compositor, para uma arregimentação de público e uma jogada de marketing teatral e cultural. Em suma, o diretor teatral mais badalado daquele momento, José Celso Martinez Correa se juntava ao jovem cantor Chico Buarque para produzir um espetáculo que seria sucesso de público garantido⁸. Ao lado disso, a invasão do teatro Ruth Escobar e a proibição do espetáculo em todo o território nacional dava um elemento a mais na temporada de *Roda Viva*.

Tal situação gerou diversas interpretações sobre o espetáculo as quais demarcaram a separação imediata entre texto dramático e cena teatral. Ou seja, de um lado figurava os que defendiam uma postura que privilegiava o espetáculo, criação do diretor paulista, e no oposto, diversas interpretações que colocavam o texto dramático em primeiro plano desconsiderando completamente a cena. Essa separação entre texto e cena tem uma origem comum, pois foi demarcada, entre outras questões, pela recepção do espetáculo por diversos críticos que se debruçaram sobre a cena teatral. Dentre eles, Yan Michalski afirmou que:

⁷ *Roda Viva* foi encenada em 1968 sob a direção de José Celso Martinez Correa. Escrita em 1967, esta peça chega aos palcos no início do ano de 1968. Estréia no dia 17 de janeiro no Rio de Janeiro, na Guanabara, permanecendo em cartaz por três meses. Em São Paulo o espetáculo estréia no dia 17 de maio no Galpão do Teatro Ruth Escobar. Na noite de 17 de julho de 1968, o teatro foi invadido por um grupo de extrema direita, conhecido por CCC, Comando de Caça aos Comunistas. Destruíram cenários e espancaram atores. Em Porto Alegre, a temporada resumiu-se ao espetáculo de estréia, a 3 de outubro de 1968. Depois disso o espetáculo foi proibido em todo território nacional.

⁸ COSTA, I. C. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

...Nunca vi um público mais desorientado e perdido do que o fã clube adolescente de Chico Buarque de Hollanda que lotava completamente o Teatro Princesa Isabel na estréia de *Roda Viva*. E não era por menos. As meninas foram assistir a uma peça musical de Chico, com cuja arte possuem amplas afinidades; mas acabaram assistindo a um espetáculo de José Celso Martinez Corrêa baseado num roteiro de Chico; e as afinidades das meninas com a arte de José Celso já são muito discutíveis...⁹

Percebe-se que o crítico estabelece um determinado olhar para o espetáculo e institui a separação evidente entre dramaturgo e encenador. Está visível o percurso artístico de ambos e este se revela prioritariamente no público consumidor de seus trabalhos, pois os consumidores da música de Chico Buarque não se identificam com o teatro “anárquico” do diretor paulista. Assim:

...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 que se trata, antes de mais nada, de uma catarsis particular do diretor, de sua luta pessoal contra os demônios interiores, com o qual o público tem muito pouco a ver...¹⁰

Nesse sentido, é nítida a desaprovação do crítico com a cena criada pelo diretor. Ao enfatizar a radicalidade cênica, Michalski busca uma justificativa para esse tratamento de choque proposta pelo espetáculo e que, segundo a sua concepção, se esgota nele mesmo¹¹. Com relação ao sucesso de público, Fernando Peixoto já nos alertou sobre o sucesso comercial do espetáculo, pois toda a temporada de *Roda Viva* foi marcada pelo êxito na bilheteria¹². No entanto, o mais importante é a insistência de Michalski em colocar em extremos o texto e a cena teatral.

...É por causa disso que *Roda-Viva* me pareceu ser, surpreendentemente, um dos espetáculos mais alienantes e alienador dos últimos tempos. E Chico Buarque,

⁹ MICHALSKI, Y. *Roda-Viva*. *Jornal do Brasil*, p. 10, 18/01/1968.

¹⁰ *Idem*, p. 10.

¹¹ Tal referência pode ser vislumbrada também no artigo de Anatol Rosenfeld, intitulado: Teatro de Agressão. “...Manifesta-se neste emprego ainda a vontade de, através do choque, romper a moldura estética a fim de tocar a realidade. É evidente que este recurso, geralmente ligado ao uso agressivo do obscuro, 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 ou subteatro...”. ROSENFELD, A. O Teatro Agressivo. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 53.

¹² PEIXOTO, F. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

coitado, que compôs para Roda-Viva várias músicas de sua inconfundível lavra, não tem culpa nenhuma dessa alienação...¹³

A crítica, em toda a sua extensão, mapeia uma separação nítida entre texto e cena, ou seja, entre dramaturgo e encenador. A necessidade dessa separação se mostra de duas maneiras: ao tentar mapear o “público” que assistiria o espetáculo, Michalski ressalta a “infantilidade” dos possíveis consumidores do trabalho do dramaturgo e a especificidade dos consumidores dos espetáculos teatrais dirigidos por José Celso. Essa separação, que a priori, se mostra na recepção do espetáculo, num segundo momento se insere na concepção e apreciação estética do crítico sobre o espetáculo. Se no início do texto, essa separação se dá na própria constituição desse público receptor, Michalski termina com uma abordagem em que visualiza essa separação nas contradições do próprio objeto artístico, permeado pela sua concepção teatral.

Em entrevista contida no folheto da montagem paulista, Chico afirmou que:

... Foi uma primeira experiência que poderá se repetir. O texto foi escrito com entusiasmo, ainda há muito a aprender. O trabalho com José Celso e Flávio Império já me valeu muitas lições. Dotados de notável espírito criador, deram a vida que faltava ao texto. E assisti com espanto a cada fase crescente da comédia pequenina, que resultou num espetáculo em que acredito plenamente...¹⁴

Se por um lado, Michalski enfatiza essa separação entre texto e espetáculo, Chico afirma que a criação cênica estava em consonância com as propostas contidas no texto dramático. Além disso, afirma que o espetáculo deu vazão aos anseios e possibilidades que estavam latentes no texto, criando assim uma perfeita harmonia entre o texto e a construção cênica. O diretor José Celso também declarou sua postura em relação ao espetáculo e ao texto produzido por Chico Buarque:

... Neste sentido Chico não se inicia no teatro, mas sim usa de uma linguagem mais próxima do teatro para comunicar-se. Sua peça é uma música, é cinema, é conto, enfim, é uma forma de expressão e de opção perante as coisas de Chico Buarque de Hollanda. E é obvio que pelo nível de relação que ele conseguiu estabelecer com o público, pelo nível de sua arte, de sua linguagem, sua peça testemunha uma 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 de expressão de toda a estética com seu público. Amanhã ele

¹³ MICHALSKI, Y. Op. cit., p. 10.

¹⁴ Entrevista de Chico para o Folheto da montagem paulista de Roda-Viva – 1968. Entrevista disponível no site: www.chicobuarque.com.br.

poderá fazer um filme ou uma novela, por que não? E estará dando seu passo na realização de sua obra de criação...¹⁵

Na perspectiva do diretor, o texto também compõe o espetáculo e, acima de tudo, integra a produção artística do compositor. Ao colocar *Roda Viva* no diálogo com a obra do compositor, José Celso integra espetáculo e texto em um mesmo movimento de criação. Essa sintonia entre texto e espetáculo, proclamado tanto pelo autor, quanto pelo diretor, não alcançou respaldo na crítica especializada que constituiu um olhar dicotômico entre cena e texto.

Um outro crítico também comentou o espetáculo e estritamente sobre a cena teatral ele afirmou o seguinte:

...Roda Viva é disforme e indigesta. Reflete a opinião de que vale tudo para a expressão dramática... Do espetáculo redundam, concretos, apenas exacerbados incitamentos à agitação. A exortação consubstancia em slogans do jaez e de “só o povo armado derruba a ditadura”, e em violentas investidas contra a mesma burguesia de corpo presente. Tais agressões materializam-se em obscenidades mímica e cenográfica...¹⁶

Diante dessas considerações, percebe-se que a peça causou um certo constrangimento na crítica, pois a grande questão colocada fora o exagero pornográfico do espetáculo e os palavrões que, segundo os críticos citados, mostravam-se ineficazes diante da platéia, não compunham o universo proposto pelo texto e se exauriam na própria ação dramática, não tendo nenhum efeito no espectador. Ao lado dessa postura, o espetáculo também foi alvo de análises mais aprofundadas que o relacionaram a toda uma situação nacional e à postura de diversos segmentos da esquerda brasileira naquele momento.

Numa outra perspectiva, existiram aqueles que perceberam o espetáculo como uma ruptura em relação à arte produzida até aquele momento¹⁷. Essa ruptura se dava contra toda aquela situação instaurada pelo governo militar e a capacidade da esquerda brasileira de realizar uma leitura coerente daquele momento, portanto, tais análises eram sempre confusas e inocentes. *Roda Viva* tinha como alvo a própria constituição dos

¹⁵ Entrevista de José Celso Martinez Corrêa publicada no programa original da peça *Roda Viva*. Disponível no site: www.chicobuarque.com.br.

¹⁶ CARVALHO, A. C. Freud explica isso. *O Estado de São Paulo*, 23/08/68. Citado em SILVA, A. S. da. Oficina: do teatro ao Te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

¹⁷ A Arte numa *Roda Viva*: as marcas da Inocência Perdida, *Revista Visão*, 01/03/1968. S/A. In: *Revista Dionysos*. Rio de Janeiro. MEC/SEC/SNT, nº 26, janeiro, 1982. Especial Teatro Oficina.

segmentos da esquerda brasileira que estava enfrentando seu mais duro golpe e não respondia a essa situação. A chamada “arte suja”, da qual fazia parte os trabalhos de Glauber Rocha, Caetano Veloso e Gilberto Gil, Carlos Diegues e José Celso, lutava contra a concepção artística que colocava o artista como mito, cultor do belo e um suave marginal que a sociedade respeita e paga desde que saiba se comportar e que não choque, não atemorize¹⁸. Assim:

... 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...¹⁹

Essas considerações demonstram uma preocupação central, ou seja, o papel das esquerdas, principalmente dos artistas, diante da realidade nacional. O radicalismo dessas novas tendências da chamada “arte suja” era uma tentativa de dessacralização do artista em meio a essa situação complexa e opressora da realidade nacional.

... As novas tendências no teatro, no cinema, na música e nas artes plásticas brasileiras de hoje não são exclusivamente morais nem exclusivamente estéticas; são principalmente destinadas a revelar a realidade em que vive: nem bela nem boa; nem esquemática e nem simples...²⁰

Assim, nota-se um diálogo muito mais amplo do que aquele que enfatiza texto e cena, dramaturgo e encenador etc, pois existe uma questão de fundo que tenta explicar a radicalidade do espetáculo e o direcionamento da criação teatral envolvendo tanto o autor como o diretor. A perda da inocência está diretamente relacionada ao lugar ocupado pelas obras artísticas naquele momento e que contrariava qualquer tentativa didática de conscientização do público.

...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 corriqueiro da palavra. A identificação do público com o espetáculo é muito pouco, busca-se uma relação

¹⁸ Idem, p. 171.

¹⁹ Idem, p. 171.

²⁰ Idem, p. 172.

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 permanecer em sua cadeira assistindo, envolvido ou não na ação, mas em todo o 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...²¹

As palavras de Fernando Peixoto, citadas no documento, revelam a dinâmica da cena teatral e a relação principal que está em questão, o debate entre palco e platéia que norteou toda a construção do espetáculo *Roda Viva* e que não tem como objetivo principal colocar um processo didático em primeiro plano. Assim, o espetáculo torna-se portador do caos que diversos artistas estão vivenciando naquele momento.

...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...²²

A diversidade das análises dos críticos e a pluralidade de concepções sobre o espetáculo ultrapassam meramente o gosto estético e revelam uma concepção teatral que aparece em diversos momentos nos documentos²³. Ao constituir um determinado “olhar” ou “olhares” sobre o espetáculo *Roda Viva*, a crítica especializada demarcou os caminhos a serem trilhados por uma diversidade de trabalhos que se debruçaram sobre a cena teatral construída pelo diretor paulista²⁴.

Iná Camargo Costa analisa o espetáculo tendo por base a separação entre autor e diretor, tentando demonstrar os elementos épicos existentes no texto e que não foram explorados na construção cênica. Nessa perspectiva, *Roda Viva* tem que ser pensado como uma continuidade das propostas elencadas pelo *Show Opinião*, tendo por base a relação do músico com os meios de produção, ou seja, a indústria cultural, presente nos dois trabalhos. Ao realizar tal análise, texto e espetáculo são alocados em lugares diferenciados e a encenação perde toda sua intencionalidade.

²¹ Idem, p. 173.

²² Idem, p. 175.

²³ BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

²⁴ Escolhi dois trabalhos importantes no cenário nacional que abordaram o espetáculo *Roda Viva* e que possuem concepções completamente diferenciadas da cena e do texto teatral: São eles: SILVA, A. S. da. *Oficina: do teatro ao Te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981 e COSTA, I. C. *A hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, citado anteriormente.

Se por um lado a autora elabora um olhar diferenciado para o texto, extraindo dele elementos que o caracterizam como uma construção épica, por outro aborda o espetáculo como uma realização ingênua e sem nenhuma carga explosiva e contraditória que dialogasse com a realidade nacional.

... José Celso, como ele mesmo explicou em sua histórica entrevista, tratou de identificar o público consumidor (a platéia) ao sistema produtor da mercadoria consumida – confusão que Chico Buarque jamais faria – e, à falta de disposição (política) para acentuar criticamente o material oferecido pelo texto, optou por atacar e responsabilizar por tudo o elo final e visível do processo, com vantagem de contar com sua presença física, ao alcance da mão²⁵.

Ao realizar essa divisão, a autora está afinada com o direcionamento e o olhar de diversos críticos daquele período que, como foi exemplificado, colocaram texto e cena em instâncias separadas. A cena perde toda a sua dimensão e o texto vem para o centro do debate. Não que essa proposta não seja válida, mas, nesse caso, separar o texto e a cena é construir uma análise descolada do seu momento histórico.

Armando Sérgio da Silva, dialogando com a encenação em uma outra perspectiva, aborda o espetáculo enaltecendo a sua radicalidade cênica, pois tal prerrogativa direciona toda a sua estrutura narrativa do seu livro – trabalho que recupera a trajetória do Grupo de Teatro Oficina ao longo dos seus primeiros dez anos de atuação. Dessa maneira, percebe-se que Silva está em descompasso com o trabalho anterior e muito mais afinado com a crítica que relaciona o trabalho a uma crise maior dentro das artes e na trajetória do próprio diretor José Celso Martinez Corrêa. Ao direcionar sua indignação para o público, para a pequena burguesia e para os intelectuais de esquerda, Zé Celso radicaliza um processo que havia iniciado em *O Rei da Vela*, construindo uma análise caótica da realidade brasileira.

O autor demonstra que o espetáculo *Roda Viva* agredia a platéia moral e fisicamente, pois as cenas de profanação religiosa, o avanço dos atores contra a platéia e o ataque físico aos espectadores era uma busca do diretor paulista por um teatro ritual, voltado para uma participação ativa da platéia. As referências a Antonin Artaud são claras, porém aclimatizadas à radicalidade que exigia das artes na situação brasileira daquele momento histórico.

²⁵ COSTA, I. C. Op. cit., p. 183.

... O que se buscava, por meio dessa montagem, era a crítica veemente à realidade do país, mediante a um processo em que, cada vez mais, se procurava experimentar a relação palco e platéia, reformulando a antiga relação proposta pelo grupo, já tida e havida como sucesso durante anos de sua história. No que diz respeito a essa ira irracional, tão comentada e alvo de tantas críticas, não passava de um gesto de desespero, ao qual se somaram tantos outros nas ruas, como reações pouco racionais à situação de liberdade, totalmente acachapada, pelo qual passava a nação... o ato político aqui confunde-se com o estético. É o artista angustiado, tentando, talvez de maneira inócua, mas sem concessões, dar uma resposta à opressão...²⁶

Segundo o autor, fruto da falta de liberdade daquele momento histórico, o espetáculo demonstrava um processo de radicalidade latente no Teatro Oficina, nas posturas do diretor Zé Celso e, principalmente, num grupo de atores jovens e inexperientes, a força necessária para a encenação de *Roda Viva*.

Em ambos os trabalhos, entender o espetáculo *Roda Viva* tornou-se uma tarefa fundamental e importante para a organização das questões propostas por esses autores, porém não conseguiram escapar das armadilhas deixadas pelas críticas e estabelecer um olhar histórico para o espetáculo. Pelo contrário, marcaram posicionamentos que foram construídos no passado pelo debate entre os críticos e a cena teatral. Assim, nunca é demais lembrar as afirmações de Roland Barthes que problematizou o lugar do crítico na sociedade e que serve perfeitamente para nortear o trabalho do historiador.

... É com efeito ao reconhecer que ela mesma (a crítica) não é mais do que uma linguagem (ou mais exatamente uma metalinguagem) que a crítica pode ser, de modo contraditório mas autêntico, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, histórica e existencial, totalitária e liberal. Pois, por um lado a linguagem que cada crítico escolhe falar não lhe desce do céu, ela é uma das algumas linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das idéias, das paixões intelectuais, ela é uma necessidade; e por outro lado essa linguagem necessária é escolhida por todo crítico em função de uma certa organização existencial, como exercício de uma função intelectual que lhe pertence particularmente... a crítica não é uma “homenagem” à verdade do passado, ou a verdade do “outro”, ela é construção da inteligência de nosso tempo...²⁷

Dessa maneira, podemos observar que a crítica teatral foi uma fonte de pesquisa inestimável por esses autores que se debruçaram sobre o espetáculo, porém suas análises desconsideraram uma questão crucial: a crítica é um documento, portanto,

²⁶ SILVA, A. S. Op. cit., p. 168.

²⁷ BARTHES, R. Op. cit., p. 163.

produzido dentro de determinadas situações e condições históricas. Pensar de outra maneira é reforçar uma visão estreita da cena teatral²⁸.

Uma outra questão fundamenta essas observações. No anseio de construir uma história da cena teatral, diversos críticos ocupam lugar de destaque, pois produziram observações valiosas e construíram importantes análises sobre o período. Para o historiador que trabalha com essas concepções, percebemos que:

...A diferença do seu colega que exuma uma peça inédita de arquivo, o historiador, aqui não é nunca o primeiro leitor do documento. Ele aborda esse documento através de uma escala, um sistema de referências, uma ‘história de literatura’, que já separou o joio do trigo hierarquizando as escritas, as obras e os autores. Portanto, é necessário, sem ocultar o valor estético das obras, lhes creditar a priori uma igual carga documental, sujeita à verificação posterior...²⁹

Dessa maneira, pensar essas questões e problematizá-las à luz do seu momento histórico torna-se uma proposição urgente para pesquisadores que resolveram trilhar os caminhos e descaminhos da cena teatral. Cabe a nós realizar essa tarefa tão complexa e intrigante, pois é nas reminiscências do passado que se localiza os anseios e as propostas que se perderam com o tempo.

²⁸ “... O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, pleno conhecimento de causa...” LE GOFF, J. Documento/Monumento. p. 102.

²⁹ PARIS, R. A Imagem do O operário no Século XIX pelo Espelho de um “Vaudeville”. In: *Revista Brasileira de História*, v. 8, n 15, set.87/fev. 88. São Paulo, p. 82.