

★ CRÍTICA E CELEBRAÇÃO EM RODA VIVA – 1968/2018

Paulo Bio Toledo

Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2010), mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2013) e doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2018). Atualmente é colaborador, crítico de teatro, da *Folha de S. Paulo*. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro.

Palavras-chave:

Roda viva.
Zé Celso.
Teatro brasileiro.
Teatro Oficina.

Resumo: O artigo apresenta debate sobre a importante montagem da peça *Roda viva*, de Chico Buarque, em 1968, com a direção de José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso). O espetáculo é incontornável para compreender a força explosiva daquele ano no Brasil. Apesar disso, é uma montagem na qual convivem esforços contraditórios revividos e agravados na retomada do espetáculo cinquenta anos depois, em 2018.

Keywords:

Roda viva.
Zé Celso.
Brazilian Theater.
Teatro Oficina.

Abstract: The article presents a debate about the important production of *Roda viva* in 1968 directed by Zé Celso Martinez Corrêa. The spectacle is inescapable to understand the explosive force of that year in Brazil. Despite this, it is a production in which contradictory efforts revived and aggravated in the resumption of the play 50 years later, in 2018.

No dia 6 de dezembro de 2018, estreou a remontagem pelo Teatro Oficina de *Roda viva*, de Chico Buarque, com direção de José Celso Martinez Corrêa, no Teatro do Sesc Pompeia, em São Paulo. O espetáculo comemorou os cinquenta anos da montagem original da peça de Chico Buarque, que entrou em cartaz no início de 1968 no Rio de Janeiro, com direção do mesmo Zé Celso¹, e mostrou que muitas das discussões do período ainda reverberam com força na atualidade, assim como parte significativa de suas mistificações.

Poucos anos após o golpe de 1964, a estreia de *Roda viva* foi um acontecimento explosivo. Desde o anúncio de sua produção, o espetáculo já causava alarde. Afinal, o diretor do Oficina se destacara e

enfurecera multidões em 1967 com a provocativa montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. E o jovem Chico Buarque vinha se tornando um dos principais símbolos da nascente ideia de Música Popular Brasileira (MPB). O conjunto era inusitado e alimentava curiosidade. A primeira peça de Chico seria dirigida por Zé Celso em seu primeiro trabalho fora do Oficina.²

O polêmico diretor não reluta em se envolver no projeto. No programa do espetáculo ele afirma: “Meu estímulo para o espetáculo foi poder como diretor de teatro da minha geração lidar com um material mais consumido da minha mesma geração”. (CORRÊA, 1968). De fato, Chico Buarque vivia vertiginoso sucesso após suas participações nos festivais de canções no período. A *banda* ganhara o

primeiro prêmio do II Festival da Record em 1966 (junto com *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros)³. Já a canção que dá título à peça, *Roda viva*, foi finalista e um dos destaques do III Festival da emissora no ano seguinte (MELLO, 2003).

Entretanto, apesar de envolver personagens decisivos e centrais da cultura naqueles anos, *Roda viva* é um texto que satiriza o ambiente cultural do período. A peça toma por assunto o espanto do próprio autor diante da velocidade com que as produções artísticas eram tragadas pela indústria cultural naqueles anos. Importava pouco se eram pastiches de formas internacionais, canções nacionais e populares ou mesmo criações engajadas de resistência à ditadura, tudo alimentava igualmente a máquina voraz. Em entrevista para o programa do espetáculo, o autor se queixa e expõe o problema de modo sintético: “Um mês depois de composto, meu samba já não é meu. É mercadoria exposta ao consumo”. (HOLLANDA, 1969).

O cantor referia-se, por exemplo, à reverberação estratosférica de suas canções após a vitória nos festivais televisivos. No dia seguinte ao da final do II Festival da Record, a Philips lançou um compacto com *A banda*, interpretada por Nara Leão, que vendeu dez mil cópias em apenas 24h (MELLO, 2003, p. 139). Em um intervalo de dois anos, a canção foi gravada por diversos outros intérpretes e virou *jingle* de publicidade. Ainda em 1966, Chico e Nara foram convidados a comandar um programa televisivo na Record com o nome de *Para ver a banda passar* (MELLO, 2003, p. 142). Ou seja, a violenta assimilação da indústria retratada na peça *Roda viva* tocava diretamente no trabalho de Chico Buarque durante aqueles anos estranhos. E, de uma forma ou de outra, ele buscava elaborar esse paradoxo.

Para isso o compositor faz a peça *Roda viva* dar um sentido específico para a canção homônima, lançada pouco antes. Ambas têm uma estrutura circular, sugerindo uma espécie de inevitabilidade perpétua. É algo que aparece em quase todos os versos da canção como, por exemplo, em: “A gente vai contra a corrente/ Até não poder resistir/ Na

volta do barco é que sente/ O quanto deixou de cumprir”. Presos dentro de um labirinto circular, o esforço para avançar (seja na política como na cultura) é também o que faz a roda viva girar. Quando a música acelera o andamento no final da versão gravada em 1967, sente-se a vertigem desta repetição sem fim.

Mas se a canção cria um tipo de alegoria geral sobre uma força totalizadora que interdita qualquer possibilidade de superação, a peça escrita no mesmo ano conecta esta sensação asfixiante à incorporação da arte pela indústria cultural cada vez mais forte e aparente depois de 1964. O protagonista Benedito Silva quer ver suas canções fazerem sucesso, mas na medida mesmo em que consegue algum destaque vai deixando de ser o que é. O personagem “Anjo” personifica o mercado cultural e é o agente do músico. O Anjo é quem possibilita ao artista o significativo alcance social de suas canções mas, ao mesmo tempo, é o momento de mercantilização plena de sua música. Diante do dilema, Benedito diz a Mané, seu antigo camarada de militância juvenil: “Mas o que é? Que é que você queria? Que eu ficasse aí vegetando a vida inteira feito você? Era só o que faltava! Continuar, por solidariedade eternamente bêbado, inútil, anônimo?”. (HOLLANDA, 1968, p. 26). Eis o dilema do artista moderno. Era preciso aceitar pra ter alguma relevância. Mas quando aceita perde qualquer autonomia, a partir daí sua vida torna-se manipulável, mercantilizável até que descartável.

Ao longo da peça, Benedito Silva logo deixa de ser quem era, transforma-se em Ben Silver e, por fim, em Benedito Lampião.⁴ Até que morre e é substituído pela sua noiva, cuja desconfiança com o processo faz dela uma diva da contracultura. Rapidamente, o mesmo intérprete de samba popular assume a voz do iê iê iê, da canção de protesto e morre para dar lugar ao tropicalismo.

Mas o texto não é apenas um lamento, parte de sua força reside no tom ácido e bem-humorado com o qual parodia os principais nomes da canção brasileira do período e o processo irracional de es-

petacularização que faz tudo virar cifra. O que soava até então como uma espécie de respiro artístico e resistência cultural ao autoritarismo obtuso dos militares, é representado como veleidades facilmente mercantilizáveis. A atitude é das mais inventivas e coloca em dúvida o entusiasmo vivido por boa parte dos setores progressistas ligados à cultura naqueles anos.

Abordagem tropicalista

Zé Celso enxergou nessa paródia um eco para suas posições críticas à cultura “festiva” de esquerda e aos discursos de resistência à ditadura. Em entrevista que saiu publicada pouco após a estreia de *Roda viva*, ele ataca ferozmente a posição “pasteurizada” e que não conseguia perceber a situação estática em que se encontrava: vivendo em “circuito fechado” (CORRÊA, 1998, p. 98),⁵ produzindo peças para serem consumidas por seus pares, travando batalhas imaginárias contra a repressão.

Ao mesmo tempo, contudo, ele divisou na peça um caminho para colocar em prática o seu próprio programa de superação. Era um projeto estético que queria ser um curto-circuito; provocar a “inteligência recalçada” de uma plateia “adormecida” (Id. Ibid., p. 98), “colocar esse público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria do seu pequeno privilégio” (Id. Ibid., p. 96).

Buscava-se uma estética agressiva que seria portanto a chance de criticar a apatia do público, chacoalhar a redoma civilizatória que envolve a arte e resgatar uma energia perdida do teatro capaz de transformar as pessoas, ou, ao menos, “despertar” alguma “iniciativa” nelas (CORRÊA, 1998, p. 96).

Eis aí o paradoxo que anima o espetáculo *Roda viva*: a estética posta em marcha na montagem era defendida como a possibilidade de subverter a mercantilização total e aparentemente inevitável descrita pela própria peça. Zé Celso compara tal estética com o violão lançado por Sérgio Ricardo em direção ao público que o vaiava na final do Festival da Record em 1967. Ou seja, assim como

a recusa do músico em seguir adiante, o polêmico diretor também buscava um atravessamento violento da moldura cultural, uma recusa de todo aquele invólucro considerado anestésico – “esse país precisa de mais violões quebrados” (CORRÊA, 1998, p. 98). Assim, a montagem seria a apresentação da “roda viva” e, ao mesmo tempo, um ensaio de enfrentamento e superação dela.

Zé Celso via no teatro uma espécie de campo de resistência: “Único lugar fora da comunicação de massa, sem os entraves dos produtores e sem a necessidade de encarar o espectador como simples cifra de consumo” (CORRÊA, 1998, p. 96). Logo, o teatro teria força para resistir ou até mesmo para transformar essa lógica capitalista no mundo da cultura. Em documentário recente sobre Zé Celso, ele afirma: “O tropicalismo não cabe na linha de montagem de consumo. O tropicalismo é uma coisa que come a linha de montagem de consumo”⁶.

E, de fato, o diretor acreditava que poderia devorar aquela indústria devoradora. Para isso, ele propõe uma mudança radical na estrutura da peça. Durante o teste para formar um coro de quatro atores que representaria o auditório da peça de Chico Buarque, o diretor optou, com anuência do autor, por integrar todos os jovens estudantes que tinham aparecido. Formou então um coro com 13 pessoas que assumiu o protagonismo da montagem. Este coro, para Zé Celso, representava a realização de todo um pensamento sobre teatro que ele começava a desenvolver ali. Na entrevista publicada no programa do espetáculo, o diretor descreve o coro como um grupo de jovens “sem qualquer ranço teatral, trazendo para a cena uma vitalidade nova e uma verdade humana mais recente para os palcos” (CORRÊA, 1968). Ele destaca a juventude dos integrantes, que estaria antenada aos grandes movimentos mundiais de contestação e da contracultura, como também sua formação ainda não totalmente ligada à instituição teatral, característica determinante para criar um novo caminho estético. Era também um grupo sobre o qual o diretor tinha muito maior poder de atração e influência, sem as

divergências conceituais que existiam entre as figuras fortes do Teatro Oficina naquele momento como Fernando Peixoto ou Ítala Nandi.⁷

O espetáculo *Roda viva* foi totalmente realizado por este coro que atravessava o palco em direção à plateia. Em entrevista recente, Zé Celso (2012) rememora a montagem e diz: “o que aconteceu de significativo em *Roda viva* foi a dimensão que tomou o coro. A grande estrela da peça era o Samuca,⁸ que fazia o líder do coro” (p. 6). E em depoimento de 1983, o diretor diz: “*Roda viva* não foi feito nem pelo Chico, nem pelo Flávio, nem por mim, foi feito por aquela multidão do coro. Os protagonistas não tinham a importância que tinha o coro” (CORRÊA, 1983).

A pesquisadora Nina Hotimsky em trabalho ainda inédito⁹ sobre a montagem ressalta o fato de que a versão publicada da peça de Chico Buarque pela Editora Sabiá em 1968 incorporou as rubricas decorrentes da encenação dirigida por Zé Celso naquele mesmo ano. São indicações significativamente diferentes das rubricas originais, verificadas pela pesquisadora na versão do texto que foi submetida à censura no ano anterior. Na dramaturgia original de Chico Buarque, há uma referência a bonecos representando o povo e o público do volátil ídolo que protagoniza a peça (Benedito Silva; Ben Silver; Benedito Lampião). A rubrica diz o seguinte: “Bonecos, montados sobre uma mesma base, representando o público que entra eventualmente em cena para aplaudir ou vaiar (som de fita)” (HOLLANDA, 1967, p. 1).

Tal indicação sublinhava o caráter passivo e manipulável destes “figurantes” desumanizados, reverberando, por sua vez, o lugar atribuído ao “espectador” no texto de Chico Buarque, que oscila ao sabor dos boatos da mídia ou das tendências artificialmente construídas pelo mercado cultural. Na montagem de Zé Celso, ao contrário, este público/povo torna-se o coro, o qual, pelos desígnios do diretor, seria o elemento central e mais determinante de todo o espetáculo. O coro em *Roda viva* tornou-se um elemento de cena que ultrapassava a trama

e a comentava. Mesmo que na peça representasse a massa manipulável, no presente do espetáculo ele extrapolava esta função interna à trama e era uma espécie de contraponto à representação. O coro que fora inventado pela encenação torna-se enfim o coração do espetáculo. Tinha ares, portanto, de coro grego que é ao mesmo tempo personagem da tragédia e a abertura da representação em contato direto com o público, ora comentando, ora criticando, ora desdobrando o que aparecia em cena.

Durante boa parte da função, este coro de jovens “geniais e porraloucas” (CORRÊA, 1968) ocupava a plateia. Todo o teatro tornava-se então espaço cênico. O cenógrafo Flávio Império fez o palco transformar-se em um grande monitor de televisão. Ali ficavam os protagonistas (atores e atrizes profissionais como Marieta Severo¹⁰ e Paulo César Pereio) representando os personagens da peça. Já o coro circulava por todo o espaço e se misturava ao público. O palco era o espaço restrito dos protagonistas, encapsulados pela indústria cultural, ou seja, era apenas uma parte do espetáculo que, por sua vez, acontecia no espaço total do teatro. O coro era o elemento de ligação crítica entre estes dois mundos, ou melhor, era o caminho de “superação” do teatro representativo para uma atitude que conjugasse arte e vida. Segundo o pesquisador Biaggio Pecorelli, era o prenúncio de uma atitude performativa que marcaria o trabalho do Oficina depois do retorno de Zé Celso ao grupo.¹¹

Ao contrário de *O rei da vela*, quando somente em uma cena da peça a atriz Liana Duval, interpretando João dos Divãs no segundo ato, interagiu diretamente com o público ao sentar no colo de um espectador, *Roda viva* buscava desfazer a separação entre espaço de atuação e plateia. Zé Celso vê nos desígnios de criar “uma cena em que o teatro e a vida se misturavam” (CORRÊA, 2012, p. 7) a energia transformadora que se insurgiria contra a estrutura da indústria cultural representada na peça. Em outras palavras, é como se a organização estética do espetáculo superasse o quadro sombrio exposto por Chico Buarque em *Roda viva*.

Na obra aparece a imagem de um feroz consumo mercadológico como abismo incontornável que terminava, de fato, por consumir a vida do artista levando-o à morte. A montagem acompanha este desenvolvimento trágico exposto na peça e mostra o cantor como uma espécie de Prometeu, que tinha o fígado devorado pela audiência. Mas, no espetáculo, por trás desta “devoração” haveria também uma saída ligada à pulsão juvenil em torno do coro. A própria “devoração” ganhava duplo sentido, significava tanto a padronização imposta pelo aparelho cultural como também uma atitude antropofágica que digeriria tudo aquilo e faria da tragédia, revolução. Em outras palavras, o coro que devorava em cena um fígado cru, ao mesmo tempo em que representava o público-zumbi consumindo vorazmente o que lhe botam na frente, era também o coro revolucionário penetrando e devorando a própria indústria. Era uma posição bastante associada ao ambiente do tropicalismo. Caetano Veloso conta que Gilberto Gil, em 1967, quando começou a organizar as reuniões que dariam na gravação de *Tropicália*, dizia que eles não podiam ignorar “o caráter de indústria do negócio em que nos tínhamos metido. Não podíamos ignorar suas características da cultura de massas cujo mecanismo só poderíamos entender se o penetrássemos” (VELOSO, 1997, p. 131).

A posição expansiva que emana da montagem contrasta com a crítica negativa que a ideia de roda viva contém. Se a roda viva de Chico Buarque é um eterno retorno, uma paralisia angustiante, um mundo sem horizontes, o espetáculo de Zé Celso quer ser a destruição desta máquina circular.

Tal inversão ecoa, por sua vez, um momento diverso naqueles tempos de arbítrio ditatorial. Desde 1967 vivia-se no país um ambiente de aparente reviravolta no cenário político. Passados três anos do golpe de 1964 e da regressão conversadora, estudantes apresentavam um corpo social robusto de resistência e confrontação política; frações médias da sociedade se impacientavam com a persistência da crise econômica e com a

corrosão do poder de compra de seus salários. O ascenso econômico apenas iniciado naqueles anos “era insuficiente para anestesiar os efeitos do período depressivo” (GORENDER, 2014, p. 162). Ao mesmo tempo, duas grandes greves de trabalhadores em Contagem-MG e em Osasco-SP repunham na ordem do dia o conflito capital vs. trabalho de forma surpreendente.¹² Grandes protestos, marchas e atos se adensavam e se multiplicavam pelo país. Foi o ano também que testemunhou as primeiras ações armadas de grupos de esquerda que avaliavam a possibilidade de passar logo da queda de um regime aparentemente cambaleante para uma inflexão revolucionária. A sensação no ar era de revide, mas também de iminência explosiva.

Em *Roda viva*, um coro que rompia a estrutura viciada e devoradora da indústria cultural transformava-se no motor da peça. A retórica inflamável do espetáculo e de seu diretor se conectam à sensação de revide daqueles anos e vai ganhar um lastro histórico insuspeito com os eventos de Paris em 1968, do qual, aliás, Zé Celso foi testemunha direta poucos meses após a estreia de *Roda viva*.¹³ Assim como nas barricadas estudantis de Paris, tudo era possível “tanto num sentido como no outro, desde a extinção do incêndio [...] até a derrota do regime ou a guerra civil” (MORIN, 2018, p. 47). A “imaginação no poder” apresentava-se como saída nova diante de impasses políticos à direita e à esquerda ao redor do mundo. A própria ideia de revolução passava por uma revolução. Uma palavra de ordem estranha como: “*Je n’ai rien à dire, mais je veux le dire*”¹⁴ ganhava força material e assustava o poder.

Ambivalências da contracultura

Roda viva é um espetáculo incontornável para refletir sobre a cultura no período. De alguma maneira, o seu coro encarna o *zeitgeist* de uma geração. Mas o tipo de energia mobilizada em torno da montagem também anuncia um movimento avançado e paradoxal das chamadas posições contraculturais que ganhavam força naquele momento.

A começar pela relação ambígua do projeto com a indústria cultural em formação no país. Iná Camargo Costa (1996) não faz rodeios para acusar o caso-pensado e a “estratégia de propaganda” em torno da montagem produzida por Orlando Miranda no Rio de Janeiro e por Joe Kantor e Ruth Escobar em São Paulo: “agências de publicidade teriam no episódio *Roda viva* um dos *cases* mais instrutivos em matéria de *marketing cultural*” (p. 176). De fato, o entusiasmo de Zé Celso pelo “material mais consumido” daquela geração revela a conhecida relação ambivalente que diversos tropicalistas tiveram com a indústria cultural: a defesa do mergulho em sua estrutura com a expectativa de assim superar as amarras provenientes dali.

Mas, em um velho autoengano, os desígnios tropicalistas de “antropofagiar” o mercado na verdade redundavam sempre em um tipo de adesão à lógica do aparelho produtivo que se queria transformar. O grupo que montou *Roda viva* se parecia demais com Juliana, a noiva e viúva de Benedito na peça de Chico Buarque, sempre desconfiada do processo todo, mas que, “vestida à moda hippie” (HOLLANDA, 1968, p. 74) se transforma no último ídolo construído pela máquina e cuja fama se fundamenta na simulação da recusa e na celebração das ruínas.

Com efeito, a trajetória do espetáculo logo mostrou como o choque e a confrontação vendiam bem. *Roda viva* ficou vários meses em cartaz, fez temporadas em três capitais (Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre), teve grande aporte publicitário e só interrompeu sua trajetória depois dos ataques de grupamentos paramilitares de extrema direita ao elenco em São Paulo e em Porto Alegre.¹⁵

Paradoxalmente, o que queria romper com a estabilização cultural orquestrada pelo mundo da mercadoria, logo se transforma também em um contraditório sistema enquadrado num segmento próprio da cultura.

Segundo o crítico Roberto Schwarz (2008), o resultado cênico de espetáculos como *O rei da vela* ou *Roda viva* era que a plateia “choca-se três, qua-

tro, cinco vezes com a operação, e em seguida fica deslumbrada, pois não esperava tanto virtuosismo onde supusera uma crise” (p. 104). É neste sentido que, em texto de 1968 publicado no programa da *Primeira feira paulista de opinião*, Augusto Boal (2016) ataca as posições de Zé Celso e afirma que sua estética “pretende ‘épater’, mas consegue apenas ‘enchanter les bourgeois’” (p. 32). Naquele mesmo ano, o crítico Anatol Rosenfeld escreve um famoso ensaio chamado *O teatro agressivo* no qual também aponta um fundamento contraditório no programa de Zé Celso: “[...] a violência em si, tornada em princípio básico, acaba sendo mais um clichê confortável que cria hábitos” (p. 56). Em outras palavras, torna-se uma peculiar forma de estética da antiestética: “O público burguês, de antemão informado pela crítica e pelos conhecidos, paga dinheiro para ser agredido e insultado” (p. 57). É uma revolta que já nasce encapsulada neste “teatro neoculinário” para consumo de “*gourmets* em busca de pratos requintados [...] que adoram engolir sapos e jiboias, quando não há necessidade de esforço intelectual” (ROSENFELD, 1996, pp. 56-7). Numa fração de segundo, o programa vanguardista do diretor percorre o caminho que o leva a estabilização cultural: “Sua base formal, aqui, é a sistematização do choque, o qual de recurso passou a princípio constitutivo” (SCHWARZ, 2008, p. 105).

Todas essas críticas tocam em um ponto chave da retórica que José Celso desenvolve naquele ano 1968 e revelam como o argumento do diretor mais celebrava do que superava as forças regressivas e os limites da arte de protesto. Em 1968, *Roda viva* anunciou uma força nova de contestação e crítica, mas, ao mesmo tempo, sua poética é um tipo de duplicação do fetiche com o qual anunciava romper. A encenação sobre as limitações do teatro e da arte dentro da instituição cultural passa a ser o espetáculo da crítica ao espetáculo. É a emulação da ruptura que, assim, logo deixa de ser o que pretende. Se é verdade que a estética de *Roda viva* anuncia as posições performativas mais contemporâneas (PECORELLI, 2018), também é visível

que já contém ali as profundas contradições em torno da ideia de performance, como a estabilização cultural do que um dia quis ser a ruptura com a instituição-arte.

Em *Roda viva* chama atenção ainda o tipo de discurso de superação que emanava do coro. O grupo de jovens que se deslocava para fora do palco projetava uma espécie de conexão transformadora entre o teatro e a vida. Este gesto que se queria revolucionário era visto como a chance de criar pequenos momentos expansivos da sociedade: a confrontação agressiva com o público seria um convite para libertação da “ira recalçada” de uma sociedade reprimida. Buscava-se um novo tipo de consciência, quase antagônica àquela que consideravam ligada ao velho racionalismo ilustrado.

Apesar de sua estrutura coletiva, o coro de *Roda viva* apontava para uma revolução individual como caminho para a transformação social. Isso permeado ainda por uma crescente fé em forças místicas, de fundo mágico-religioso, como resposta à racionalidade burguesa considerada inevitavelmente castradora e opressiva.

Não por acaso, a partir da montagem de *Roda viva*, categorias irracionalistas como o transe, a pulsão, a energia e a experiência são levantadas por Zé Celso como bandeiras. Na trajetória subsequente do diretor, de volta ao Teatro Oficina, a terminologia materialista desaparece quase por completo – até o símbolo da bigorna e a ideia que envolvia o nome Oficina são negados e deixados de lado como resquícios de uma posição que já não era mais a sua.

Desde a estreia de *Roda viva*, em janeiro de 1968, vai ganhando importância no trabalho de Zé Celso (que, em seguida, se confunde com o do Teatro Oficina) a defesa do *transe* como busca artística e espiritual. Em 1972, numa agressiva resposta ao crítico Sábado Magaldi, Zé Celso afirma: “o transe é um fator de conhecimento, aprofundamento e revelação de verdades sociais ainda não estabelecidas” (CORRÊA, 1998, p. 201).

É uma referência curiosa, afinal, pouco antes,

em 1967, o filme *Terra em transe* fora a inspiração de toda uma inflexão radical na cultura do país. Serviu como pedra angular do tropicalismo e uma referência sempre reiterada por Zé Celso desde então, que dedica, aliás, o espetáculo *O rei da vela* a Glauber Rocha. Só que o transe no filme era a imagem de um impasse calamitoso, era o diagnóstico da incapacidade de perceber o vórtice de repetições no qual estávamos relegados desde o descobrimento.

Entretanto, poucos anos depois, o transe despontou no Teatro Oficina como saída e como forma de superação para o mesmo tipo de impasse que aparece no filme de Glauber. Zé Celso já em *Roda viva* defende formas de transe contra o transe no qual vivia país. É um tipo de estranho paradoxo que revela algo sobre as coincidências entre os manifestos do diretor e o sistema que eles queriam combater.

Também anuncia a regressão forçada pelo qual passou o país naquele mesmo ano de 1968, com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), promulgado em dezembro. A partir daquele momento nenhuma experiência de tensão social mais evidente teve espaço. Quem ainda se arriscava era logo preso ou relegado à marginalidade quase total, sem qualquer chance de massificação do trabalho ou intervenção nos debates mais amplos da cultura. Porém, e não por acaso, é quando este *ensimesmamento* metafísico pode se espriar à vontade. Formas que, aliás, conquistaram larga hegemonia nos primeiros anos da década de 1970.

O trabalho de Zé Celso apresenta força enorme e se conecta com importantes movimentos de contestação e arejamento no campo da esquerda, mas também sucumbe num tipo de *neovanguardismo* paralisado (Cf. BÜRGER, 2008), facilmente neutralizável para consumo e que mais celebra do que crítica a ordem opressora contra a qual quer se insurgir. O crítico José Antônio Pasta (2011) faz acurada observação sobre o filme *Terra em transe* em texto recente que cabe bem ao caso estudado nestas linhas:

A constatação mais central do filme é talvez a da identidade fundamental das partes em confronto: Paulo, o poeta, o portador das esperanças da revolução, em sua retórica, suas ideias fixas, sua volubilidade, sua demanda de absoluto, revela-se o duplo de seu adversário por excelência, Diaz, que será o ditador. Aí, demoro, o outro é o mesmo, e nenhuma transformação verdadeira pode produzir-se a partir de tal intersversão. Esta não pode dar lugar senão à oscilação interminável e hipnótica entre os dois polos, ou a essa passagem perturbadora do mesmo ao outro que é o *transe*, forma aparentada à morte. (p. 93).

Retomada festiva

A remontagem de peça *Roda viva* em dezembro de 2018 traça um novo capítulo para estas questões. Apesar da força satírica injetada agora, que coloca a eleição de Jair Bolsonaro e a regressão política do país em cena numa avançada crítica circunstancial, Zé Celso retirou na versão atual todo o impulso de confrontação existente na montagem que completou cinquenta anos.

O momento em que o coro chacoalhava o público e gritava com violência: “Compre, compre!”, foi substituído por uma intervenção sedutora: o coro se enreda nos braços do público e em sussurros sensuais pede que “compre”. Por um lado há a percepção de que o mercado não é autoritário, mas sedutor, ao mesmo tempo, expressa-se ali também o abandono de um gesto provocativo. A última música do espetáculo de 1968 terminava com o verso: “Quem não gostou dessa peça, saia daqui diga horrores. Nos divertimos à beça, e tomem flores, flores, flores, flores para los muertos!”. E segundo Renato Borghi (2008), no final os atores atiravam flores sobre “a plateia *defunta*” (p. 143). Mas agora em lugar de “los muertos” fechando o verso da canção, o coro realça: “flores para os vivos!” ao mesmo tempo em que oferece delicadamente as flores ao público. O mesmo público que logo em seguida é convidado ao palco para um tipo de valsa

festiva ao som de *Cordão*, de Chico Buarque. Todos cantam juntos: “ninguém vai me acorrentar/ enquanto eu puder cantar/ enquanto eu puder sorrir/ enquanto eu puder cantar”.

Se em 1968 a montagem debatia-se contra a redoma cultural, agora a cultura é defendida como a mais avançada das armas, espaço de resistência e o caminho para uma nova primavera. É neste sentido que a versão atual do espetáculo transforma radicalmente o seu final. Se no texto original a assimilação é incontornável, ou seja, todos os artistas retratados transformam-se em mercadorias, agora Zé Celso coloca Juliana como uma voz que recusa e interrompe o processo. A artista interpretada por Camila Mota não aceita fazer parte do jogo e por isso será a voz da rebeldia. Ela representa a imagem que o próprio grupo aparenta ter de si na atualidade: a ponta de lança de uma revolução artística em marcha.

A própria roda viva deixa de ser metáfora de um capitalismo que tudo devora e vai se diluindo até tornar-se o mote para uma grande ciranda envolvendo artistas e público. A canção é entoada pelo elenco de modo solar e saudosista, o refrão é gritado como uma palavra de ordem pelo novo coro, como se fosse um convite ao movimento, à mudança. Em depoimento para o jornal *O Globo* sobre a remontagem patrocinada pelo Sesc e pelo Itaú Cultural, o diretor realça a diferença na abordagem:

Porque a “roda viva”, na realidade, além de ser engrenagem do capitalismo nessa fase selvagem dele, é também a roda viva que move a Terra, que gira atrás de um astro errante, o Sol, que não sabemos para onde vai. O teatro coloca o corpo diante do mundo, não só em termos sociais e políticos, mas cósmicos também (CORRÊA *apud* LICHOTE, 2018).

O saldo desta remontagem é que no conjunto estético do espetáculo, a fronteira entre a sátira e a celebração torna-se tênue. Durante as canções, por exemplo, é difícil saber o que é paródia e o que

é manifesto. A mesma luz efusiva, cheia de cores e efeitos incide sobre o processo terrível da construção de mitos e sobre as cenas festivas do coro. Ou seja, o espetáculo da indústria cultural e a pulsão libertária do Oficina são envolvidos pela mesma aura fascinante e hipnótica. Com o tempo, a sensação é a de que os dois polos em oposição na peça são mais parecidos do que deveriam.

A montagem de 1968 fez conviver um espírito insubmisso com traços de irracionalismo e mistificação. Estes últimos parecem ter sobrevivido. Sozinhos, contudo, não guardam nem a memória de que um dia o projeto quis romper com a instituição cultural e sugerir outras formas de criação. ☆

Referências

- BOAL, Augusto. Que pensa você da arte de esquerda? In: BOAL, A. et al. **Primeira feira paulista de opinião**. São Paulo: Expressão Popular; LITS, 2016.
- BORGHI, Renato. **Borghi em revista**. Organização de Elcio Nogueira Seixas. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo, Cosac & Naif, 2008.
- CORRÊA, José Celso Martinez. **Depoimento**. [1983]. São Paulo: Exposição REVER ESPAÇOS Centro Cultural São Paulo. Acervo Flávio Império.
- CORRÊA, José Celso Martinez. Poder de subversão da forma. In: CORRÊA, José Celso Martinez. **Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas** (1958 – 1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- CORRÊA, José Celso Martinez. *O tempo rodou num instante*: depoimento. [abr. 2012]. São Paulo: *Traulito*. n. 5, pp. 5-9. Entrevista concedida a Nina Hotimsky.
- CORRÊA, José Celso Martinez. **Roda viva**: perguntas e respostas: depoimento. [jan. 1968]. Rio de Janeiro: Programa do espetáculo Roda Viva.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. São Paulo: Perseu Abramo, Expressão Popular, 2014.
- GORENDER, Jacob. **Roda viva**. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.
- HOLLANDA, F. Buarque de. **Roda viva**. Arquivo Miroel Silveira. Mimeografado, 1967.
- LICHOTE, Leonardo. **Zé Celso estreia em São Paulo remontagem atualizada de 'Roda viva'**. O *Globo*, Rio de Janeiro, 06 dez. 2018.
- MELLO, Zuzá Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MORIN, Edgar. A comuna estudantil. In: CASTORIADIS, Cornelius; LEFORT, Claude; MORIN, Edgar. **Maio de 68**: a brecha. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.
- NANDI, Ítala. **Teatro Oficina onde a arte não dormia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- PASTA Júnior, José Antônio. **Formação supressiva**: constantes estruturais do romance brasileiro. Livre-Docência em Literatura Brasileira. FFLCH, USP, 2011.
- PECORELLI, Biagio. **A pulsão performativa de Jaceguai**. Mestrado em Teoria e Prática do Teatro. ECA, USP. São Paulo, 2014.
- PECORELLI, Biagio. **A pulsão performativa de Jaceguai**: 50 anos de Roda Viva, 50 anos do "teatro agressivo". *Sala Preta*, v. 18, n. 1, p. 55-71, 30 jun. 2018.
- PEIXOTO, Fernando (org.). **Teatro Oficina (1958-1982)**: trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- REIS Filho, Daniel Aarão. **1968, a paixão de uma utopia**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro agressivo**. In: ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto I. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Notas

- 1 O espetáculo estreou dia 16 de janeiro de 1968 no Teatro Princesa Isabel.
- 2 A despeito de Chico já ter trabalhado com Zé Celso em *Os inimigos*, quando foi o responsável pela direção musical do espetáculo pouco depois do enorme sucesso da montagem de *Morte e vida severina* pelo TUCA, com a trilha idealizada pelo jovem compositor.
- 3 O certame foi um dos maiores acontecimentos culturais do ano. Zuzá Homem de Mello (2003), que na época era técnico de som da emissora, conta que: "A expectativa era tão grande que alguns cinemas e teatros chegaram a suspender suas sessões acreditando

- que não haveria viva alma para assisti-las naquela segunda-feira. Quem não conseguisse lugar no Teatro Record, certamente estaria em casa torcendo diante da televisão" (p. 134).
- 4 Parodiando justamente a primeira imagem da MPB pós-1964 e, em específico, a canção *Disparada* composta por Geraldo Vandré e Théo de Barros. Benedito Lampião cantava: "Fui vaqueiro e andarilho/ Sofri muito no sertão/ [...] Numa outra encarnação/ Já fui vaca sim senhor/ Hoje sou touro brigão/ Sou guerreiro de valor" (HOLLANDA, 1968, p. 63) ecoando os famosos versos de *Disparada*: "Na boiada já fui boi, boiadeiro já fui rei..." ou "Mas

- o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo/ E já que um dia montei agora sou cavaleiro”, etc.
- 5 A entrevista foi publicada na Revista *aParte* nº 1 editada pelo grupo de teatro universitário da USP, o TUSP nos meses de março e abril de 1968. O carioca Tite Lemos deve ter realizado a entrevista entre o final de 1967 e o início de 1968. Ou seja, no período em que Zé Celso iniciava o processo de trabalho de *Roda viva*.
 - 6 Depoimento transcrito do filme *Evoé*, documentário sobre Zé Celso dirigido por Tadeu Jungle e Elaine César.
 - 7 Cf., por exemplo, Peixoto (1982) e Nandi (1989).
 - 8 Sabe-se pouco sobre a trajetória da maioria dos jovens que integraram o referido coro do Oficina. Sobre Samuel Costa Júnior, o Samuca, sabe-se que foi o jovem de *Roda viva* que seguiu mais longe com o grupo. Participou das montagens de *Galileu Galilei* e *Na selva das cidades*. Em 1971, perdeu a razão durante a viagem do Oficina pelo país e abandonou o grupo. É curioso notar que a maior parte dos jovens que compuseram os inúmeros coros do Oficina participava por um breve período e depois desaparecia dos registros. Um trabalho mais minucioso de busca dessas pessoas decerto iluminaria aspectos importantes sobre o convívio e os processos de trabalho do grupo.
 - 9 Os artigos resultantes de pesquisa de iniciação científica *Estudo da peça Roda viva de Chico Buarque de Hollanda*, concluídos em 2011 pela pesquisadora Nina Hotimsky ainda não foram publicados.
 - 10 Marieta foi substituída por Marília Pera na temporada paulistana do espetáculo.
 - 11 Em artigo recente, o pesquisador sintetiza: “Foi a aura da obra de arte, os resquícios da “peça bem-feita”, que o Oficina “agrediu” em *Roda Viva*, germinando a pulsão performativa que aperfeiçoaria por décadas a fio.” (PECORELLI, 2008, p. 69)
 - 12 Trata-se da greve da siderurgia em Contagem-MG (abril de 1968) e da metalurgia em Osasco-SP (junho de 1968). Foram greves que radicalizaram as formas de organização da luta e se dispunham ao conflito com o regime. Segundo Daniel Aarão Reis (1988), foram movimentos com uma característica nova: “organizações por locais de trabalho, coordenação clandestina, combinação entre o trabalho sindical e a organização nas bases das empresas, lideranças jovens, nenhum vínculo com o Estado e com os partidos políticos tradicionais” (p. 25).
 - 13 O Teatro Oficina estava em Paris quando eclodiram as grandes manifestações estudantis em maio. O grupo fora participar do Festival de Nancy, em abril, com *O rei da vela*. Lá conquistaram enorme sucesso que rendeu um convite de Bernard Dort e Emile Copferman para uma pequena temporada em Paris no Théâtre de la Commune d’Aubervilliers.
 - 14 “Eu não tenho nada a dizer, mas vou dizer”, pixação nos muros de Paris em 1968.
 - 15 O espetáculo foi proibido após pedido do 3º Exército do Rio Grande do Sul ao Serviço Federal de Censura por incentivar perturbações à ordem pública após os dois eventos de violência.