

Roda Viva: questões para uma análise tropicalista da cena teatral

Jacques Elias de Carvalho

RESUMO: Este artigo 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. 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.

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

ABSTRACT: This article 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. 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*

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, 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 Schwarz (SCHWARZ, 2001.). O autor

* Mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia e professor da Faculdade Vale do Aporé.

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. O público teatral é um desses elementos fundamentais na análise do autor.

Assim, no campo formal, o do Teatro Oficina, embora dotado de um impulso 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 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. (SCHWARZ, 2001: 45-46)

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.

Um outro trabalho que prioriza o espetáculo *Roda Viva* é o polêmico texto da professora Iná Camargo Costa (COSTA, 1996). 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 burguês. 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.

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 Opinião. 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 burguesa. (COSTA, 1996: 142.)

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.

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” (COSTA,1996: 174.).

A 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” (COSTA,1996: 185.)

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 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 Brasil. (COSTA, 1996: 187.)

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?

Assim, as manifestações tropicalistas aparecem como uma alternativa alienante do processo, justamente por não estabelecer uma síntese entre os elementos mais arcaicos da realidade e o moderno do processo¹. 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.

¹ 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”. FAVARRETTO, C. **Tropicália**: alegoria e alegria. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 11.

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 naturalista², 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 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.

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

² 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.

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, o trabalho de Armando Sérgio da Silva ganha relevância (SILVA, 1981). 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. (SILVA, 198:159)

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 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. (SILVA, 198:161).

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 paulista³. Sua análise do espetáculo não chega a considerações mais elaboradas.

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.

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.

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. Problematizar 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

³ 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.

nas críticas, entrevistas, declarações, trabalhos acadêmicos ou observações informais – é um lugar privilegiado de análise.

Referências Bibliográficas

- COSTA, I. C. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- FAVARRETTO, C. **Tropicália: alegoria e alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- 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.
- PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999..
- PISCATOR, E. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- 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.
- SZONDI, P. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.