



Artigo

ASPECTOS DA ESCRITA CÊNICA DE RODA VIVA

ASPECTS OF THE SCENIC WRITING OF RODA VIVA

ASPECTOS DE LA ESCRITURA ESCÉNICA DE RODA VIVA

Nina Nussenzweig Hotimsky

Nina Nussenzweig Hotimsky

Mestranda na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).
Linha de pesquisa: Texto e Cena. Bolsista de mestrado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), Processo nº 2017/19467-7. Atriz e acordeonista.

Resumo

A peça *Roda Viva*, escrita por Chico Buarque de Hollanda e encenada por Zé Celso Martinez Corrêa, estreou no Rio de Janeiro em 1968. A tendência hegemônica da crítica especializada foi contrapor texto e cena, como se a dramaturgia e sua primeira montagem fossem em tudo contrastantes. Este artigo busca explorar uma hipótese diferente: a de que o espetáculo seria resultado de uma coautoria entre o dramaturgo e o encenador. A encenação teria intensificado traços presentes na dramaturgia. Para lidar com essa hipótese, serão analisados alguns aspectos do espetáculo: a hibridez de gênero; a ritualização; a coralização; a erotização; e a referência explícita à fama do próprio dramaturgo (que pode ser associada a tendências da Tropicália).

Palavras-chave: Dramaturgia, Encenação, Teatro brasileiro, Teatro musical.

Abstract

The play *Roda Viva*, written by Chico Buarque de Hollanda and staged by Zé Celso Martinez Corrêa, premiered in Rio de Janeiro in 1968. The hegemonic tendency of specialized reviews was to oppose the scenic aspects to the texts, as if the dramaturgy and its first staging were completely contrastive. This article aims exploring a different hypothesis: that the theatrical performance was the result of a co-authorship between the playwright and the director. The staging enhanced aspects present in the dramaturgy. In order to defend this hypothesis, some aspects of the show shall be analyzed: its hybrid gender; the ritualization; the use of the chorus; the erotization; and the explicit reference to the fame of the playwright himself (which can be associated to Tropicália tendencies).

Keywords: Dramaturgy, Staging, Brazilian theater, Musical theater.

Resumen

La obra *Roda Viva*, escrita por Chico Buarque de Hollanda y escenificada por Zé Celso Martinez Corrêa, estrenó en Río de Janeiro en 1968. La tendencia hegemónica de la crítica especializada fue contraponer texto y escena, como si la dramaturgia y su primer montaje fuesen en todo contrastantes. Este artículo busca explorar una hipótesis diferente: la de que el espectáculo sería resultado de una coautoría entre el dramaturgo y el director. La puesta en escena podría intensificar rasgos presentes en la dramaturgia. Para lidiar con esta hipótesis, se analizarán algunos aspectos del espectáculo: la hibridez de género; la ritualización; la coralización; la erotización; y la referencia explícita a la fama del propio dramaturgo (que puede ser asociada a tendencias de la Tropicália).

Palabras clave: Dramaturgia, Escenificación, Teatro brasileño, Teatro musical.

A peça *Roda Viva* estreou no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, no dia 17 de janeiro de 1968¹. O texto, inédito, era a primeira experiência dramática de Chico Buarque de Hollanda, e a direção foi realizada por Zé Celso. O encenador assinara a histórica montagem de *O Rei da Vela* no ano anterior; público e crítica já o viam como alguém que propunha novas possibilidades ao teatro brasileiro. Em uma famosa entrevista a Tite de Lemos, realizada em 1968, Zé defendeu:

A inovação de *O Rei da Vela* está no fato de que o interessante é o que se passa naquele momento diante dos olhos do espectador. E o que está ali é um texto de direção. Um texto de espetáculo que tem que ser lido pelo público. (CORRÊA, 1998b, p. 106)

Talvez por essa associação entre Zé Celso e a constituição de uma arte de encenação brasileira, a tendência hegemônica da crítica especializada ao lidar com *Roda Viva* foi polarizar a escrita da peça de um lado e a sua primeira montagem de outro. Isso se refletiu também nas análises do espetáculo produzidas *a posteriori*. Em alguns casos, essa divisão é feita para elogiar o texto e criticar a encenação – é o caso da análise de Iná Camargo Costa (1996, p. 178)². Em outros casos, como o texto de Fernando Peixoto (PEIXOTO, 1982)³, a polarização objetiva elogiar o trabalho do encenador, que teria criado um espetáculo surpreendente partindo de um roteiro

1. Este artigo é um desdobramento de uma pesquisa de iniciação científica realizada sob orientação do Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos no ano de 2011, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Agora no mestrado, seguimos estudando o teatro de Chico Buarque – o foco é a primeira encenação da peça *Calabar*. Gostaria de agradecer muitíssimo ao professor Sérgio pela orientação e preciosas sugestões ao longo de todo esse tempo.
2. Costa analisou a dramaturgia de *Roda Viva* a partir da versão mimeografada para o I Ciclo de Leituras Dramáticas do Centro de Estudos da Escola de Artes Dramáticas de São Paulo. Essa versão textual foi uma das duas que dispararam esta pesquisa; ela é idêntica àquela publicada pela Editora Sabiá, em 1968. Assim, existe um problema: a análise parte de uma dramaturgia que possivelmente já incluía propostas de encenação, ainda que sua tese seja a de que “[...] o dramaturgo seguia um caminho e o diretor cumpriu outro” (COSTA, 1996, p. 178).
3. Segundo Peixoto (Op. cit., p. 67): “O texto de Chico, que chegou a estar antes em cogitação no Oficina, era apenas um roteiro. Algumas cenas com sugestões estimulantes, outras mais acabadas, outras menos estruturadas. José Celso, depois de *O Rei da Vela*, teve uma compreensão lúcida e sensível do material que tinha nas mãos. Soube retirar do texto imaturo um espetáculo inesperado e surpreendente”

simples. Esse segundo movimento é o que ficou mais marcado nos estudos de história do teatro brasileiro⁴.

Este artigo busca explorar uma hipótese diferente: a da coautoria entre o dramaturgo e o encenador. A encenação de *Roda Viva* teria intensificado traços presentes na dramaturgia. A ação autoral do encenador teria partido de uma leitura inteligente do texto, aliada a uma ousadia moral e estética.

Essa hipótese encontra amparo em depoimentos dos artistas envolvidos. Em entrevista concedida a nós, Zé Celso elogiou a dramaturgia inicial: “Era uma estrutura teatral extremamente interessante, muito mais próxima do que se pensa de *O Rei da Vela*. Não tinha ali nada do teatro dramático clássico. Era um musical que representava uma máquina de fabricação de ídolos” (CORRÊIA, 2012, p. 5). Chico Buarque também afirmou a colaboração entre ele e Zé em pelo menos três diferentes entrevistas, realizadas em diferentes períodos de sua carreira⁵. Em depoimento que consta no programa de *Roda Viva* o dramaturgo afirmou:

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 plenamente⁶. (HOLLANDA, 1968, p. 11)

Um dos materiais que endossa a hipótese de coautoria é a edição da peça *Roda Viva* lançada pela editora Sabiá no ano de 1968. Ao mesmo tempo em que o prefácio de Vinicius de Moraes se endereça a Chico Buarque, o livro contém fotografias da encenação de Zé Celso e partituras dos arranjos de Carlos Castilho (diretor musical da primeira montagem da peça). A arte da

4. Sobre essa cisão entre texto e cena protagonizada pela crítica, é importante a leitura do artigo “Roda Viva (1968) de Chico Buarque: a dramaturgia e a cena teatral sob a ótica da crítica especializada”, de Jacques Elias de Carvalho. Carvalho analisa os discursos do dramaturgo, do diretor e dos críticos, de modo a demonstrar que “[...] a 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” (CARVALHO, 2004. p. 9)

5. Essas três entrevistas estão localizadas nas seguintes fontes: a) Programa da peça *Roda Viva*, quando se apresentava no teatro Princesa Isabel. Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall; b) Vasconcellos et al., (1972); e c) Bastidores (2005).

6. Programa do espetáculo *Roda Viva* – Teatro Princesa Isabel, Rio de Janeiro, 1968. Consultado na Biblioteca Jenny Klabin Segall.

capa é idêntica à capa do programa do espetáculo dirigido por Zé Celso. A própria dramaturgia dessa edição, se comparada à dramaturgia inicial enviada para a censura em 1967 (consultada no arquivo Miroel Silveira) (HOLLANDA, 1967), contém cenas inéditas e rubricas de relação direta com a plateia. É possível que essas mudanças na dramaturgia tenham sido realizadas para incorporar ao texto sugestões da encenação de Zé Celso.

Figura 1 – Chico Buarque em ensaio de *Roda Viva*



Fonte: Acervo Teatro Oficina. Fotografia desconhecido.

Em entrevista concedida a nós, ao entrar em contato com um exemplar de *Roda Viva* pela editora Sabiá, o encenador afirmou: “a escritura cênica acabou se incorporando à escritura do texto” (CORRÊA, 2012, p. 9). Infelizmente, ele não pôde detalhar o processo de edição (quem teria registrado rubricas de encenação, e em que contexto). Zé Celso afirmou que esse registro privilegiou a coautoria dele mesmo e do coro, embora tenha feito questão de frisar que não estaria reivindicando isso. Essa noção de que um encenador compartilha a criação com o dramaturgo é, afinal, um traço comum para o teatro moderno. Na entrevista a Tite de Lemos já mencionada, Zé Celso refletiu sobre o tema: “A obra de direção é sempre, inevitavelmente, uma interpretação. Uma leitura. É sempre relativamente fiel e relativamente infiel, mesmo quando se pretende

seguir uma peça à risca” (CORRÊA, 1998b, p. 105). Dessa forma, ao estudar a escrita cênica de *Roda Viva*, um dos recursos do pesquisador é investigar em que aspectos o espetáculo era fiel ao texto de Chico – e de que maneira essa fidelidade se traduzia em uma exacerbação das sugestões dramatúrgicas.

Para que a hipótese de coautoria se materialize, iremos aprofundar alguns aspectos da encenação de *Roda Viva*. São traços que já estavam presentes na dramaturgia inicial de Chico Buarque, mas que foram intensificados pelo trabalho da encenação. São eles: a **hibridez de gênero**; a **ritualização**; a **coralização**; a **erotização**; e a **referência explícita à fama do próprio dramaturgo** (que pode ser associada a tendências da Tropicália). Faremos referência a cenas específicas do espetáculo, que mostram cada um desses aspectos. Os critérios para a escolha das cenas às quais nos debruçaremos foram dois: em primeiro lugar, a pertinência da cena para circular as hipóteses que levantamos sobre a peça; em segundo lugar, a existência de material (depoimento, fotografia, crítica, análise teórica, rubrica, partitura) que esclareça parcialmente como se dava a encenação.

Hibridez de gênero

A encenação de Zé Celso começava com o coro. Treze atores⁷ entravam em procissão, entoando um canto religioso (HOLLANDA, 1968, p. 15). Executando a partitura arranjada por Carlos Castilho disponível no livro *Roda Viva* (Ibid., p. 78), podemos averiguar que se trata de um tema litúrgico. A melodia soa familiar. Segundo Zelão, músico e assistente de direção musical da montagem, entrevistado por nós:

Isso, qualquer um faz. [...] Mas o Chico é que fez. Mesmo sendo um negócio que é conhecido, se você for, por exemplo, numa missa da igreja do largo de São Bento, que é toda cantada, você vai ver esse tipo de música também. (ZELÃO, 2011, informação verbal)

O diretor musical Carlos Castilho, em texto disponível no programa do espetáculo, coloca um dado a mais para análise: “Na comparação do

7. Como já dissemos, quando a peça foi apresentada em São Paulo, esse número subiu para 14 atores.

nascimento, vida e morte do ídolo, segue elementos do cantochão, também formalizados nos termos em que é posto para consumo através de um modalismo cinemascópico” (CASTILHO, 1968, p. 23)⁸. Ou seja: a canção não seria reconhecível apenas por ser semelhante às executadas nas igrejas tradicionais, mas também por se aproximar da apropriação que a indústria cultural faz dessa modalidade musical. A canção seguinte da peça, segundo as partituras de Carlos Castilho, seria um Fox Trote de apresentação do espetáculo – mesmo que pela colagem, a ação da indústria cultural não tardaria a aparecer no horizonte sonoro. Um canto gregoriano legítimo possivelmente traria maior tranquilidade na resolução das tensões.

A hipótese que aqui formulamos é que há uma hibridez de gênero já nas canções da peça *Roda Viva*; o compositor Chico Buarque empresta ao dramaturgo uma diversidade grande de estilos. O canto religioso inicial surge transformado pela sonoridade televisiva, reforçando o eixo temático da peça. Em seguida, há músicas que parodiam sucessos da indústria cultural da época (como o Fox Trote, a Jovem Guarda, o baião), mas essas paródias encontram-se lado a lado com canções de forte apelo lírico – como o dueto romântico “Sem Fantasia” e a própria canção “Roda Viva.” Se, como Zelão afirmou, “qualquer um faria” a primeira canção da peça, não se pode dizer o mesmo dessas duas importantes composições.

Um gesto dramaturgicamente importante do autor foi o de estruturar a peça como um auto religioso em chave cômica – trata-se da ascensão e queda do cantor Benedito. Mas essa estrutura não é rígida a ponto de expulsar o lirismo das canções mencionadas. Antes da música “Roda Viva” ser cantada pelo Coro (nomeado de Povo nesse momento da dramaturgia), o personagem Benedito declamava o poema “O poeta se queixou”, o que já rompia liricamente o fluxo da ação dramática. A inclusão do personagem Mané, que comenta criticamente a todo tempo o percurso de fama do amigo Benedito, é mais um dado de estranhamento nesse auto cômico sobre um tema contemporâneo – o da indústria cultural.

8. Carlos Castilho no programa do espetáculo *Roda Viva* – Teatro Princesa Isabel, Rio de Janeiro, 1968. Consultado na Biblioteca Jenny Klabin Segall.

Figura 2 – Personagens Benedito (Heleno Prestes) e Mané (Paulo César Pereio)



Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall – Museu Lasar Segall – Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).
Fotógrafo: Cristiano Mascaro.

Zé Celso não neutralizou na encenação a diversidade sonora e cênica oferecida pela dramaturgia. Vindo da experiência de *O Rei da Vela*, aproveitou esse dado do texto para explodir mais uma vez a harmonia esperada do teatro convencional.

Ritualização

A associação entre a idolatria prestada aos cantores projetados pela televisão e a idolatria religiosa já estava marcada na dramaturgia, desde a própria estrutura de auto. Foi assim que Chico expressou os movimentos recentes da indústria cultural no país: a importação de modelos estadunidenses, a valorização de certa cultura nacional e, finalmente, a incorporação da “moda hippie”⁹, expressos por três ídolos (Ben Silver, Benedito Lampião e Juliana). Havia músicas litúrgicas em adoração à televisão e ao Instituto Brasileiro de Opinião e Estatística (Ibope). A associação entre a personagem Juliana (mulher de Benedito) e a Virgem Maria pode ser lida no texto, pois existe uma cena de “anunciação”, na qual o anjo vai dizer a Juliana que um novo ídolo nascerá.

O cenógrafo Flávio Império incorporou o dado de religiosidade como um ponto de partida. Segundo ele, a sugestão inicial de Zé teria sido a de fazer uma missa. Império então optou por recolher objetos e referências visuais em torno de Bom Jesus de Praga, que para ele remetia a um cantor

9. É assim que a rubrica descreve as roupas da personagem Juliana, quando esta vira cantora. Pode-se relacionar a “moda hippie” com certas tendências contraculturais no Brasil, e com o sucesso de cantores ligados à Tropicália.

de iêiêiê: “Acho que porque ele tem sempre um manto todo prateado e uns grandes punhos em roda da mão. Um microfone naquilo resolveria, na minha opinião, a imagem do santo glorificado por uma plateia que confunde muito gente com herói” (IMPÉRIO, 2015). O segundo movimento do cenógrafo foi pedir para trabalhar com os artesãos da equipe do Chacrinha: as referências visuais religiosas eram trabalhadas por especialistas em televisão, dando ao acabamento “uma linguagem mais ou menos unificada, que eu chamaria de *kitsch* nacional” (Ibid.). A camada ritual e as menções à indústria cultural eram sobrepostas em mais esse aspecto do espetáculo.

Segundo Zé Celso, *Roda Viva* se tratava de “[...] uma peça cheia de Deus, religiosa mesmo. Era um auto religioso popular e orgiástico. Próximo de um carnaval, de uma macumba” (CORRÊA, 2012, p. 7). Essas imagens pintadas pelo encenador solicitam uma não dicotomização: as cenas de rito não imitavam estritamente a seriedade de um ritual católico, mas tampouco criticavam friamente o ritual. Nas palavras do próprio Zé, a crítica à indústria cultural não seria uma crítica “racionalista,” e sim uma crítica grotesca, com caráter de alegoria de escola de samba (CORRÊA, 2012, p. 8).

Mesmo a encenação tendo buscado um dado explicitamente espiritual, a ritualização causou diversos debates na época, que não caberão neste artigo. A associação entre figuras religiosas e ações sexuais, como a cena de felação entre o anjo e a Juliana-Virgem Maria, causou grande polêmica. Se provocava a setores reacionários (como aqueles que realizaram as marchas da Família com Deus pela Liberdade), a encenação também podia incomodar setores da Igreja Católica muito importantes para a esquerda da época, como aqueles ligados ao cristianismo da libertação.

A transformação da alegoria do Ibope pela encenação também foi provocativa. No texto original (o do arquivo Miroel Silveira) já havia a cena de adoração religiosa dessa entidade televisiva, mas sua indumentária deveria estar ligada ao clero. Na encenação, a atriz que fazia o Ibope entrava de boina de *Bonnie & Clyde*¹⁰ e livro do Mao debaixo do braço. Ou seja: o que estava em voga no mercado cultural, o que dava “Ibope,” era inclusive o Maoísmo.

10. Filme norte-americano de Arthur Penn. Causou polêmica ao romantizar as ações de um casal de assaltantes, invertendo papéis tradicionais de herói e bandido. O sucesso do filme alçou à moda a boina da personagem principal.

Se Zé Celso afirmava colocar a multidão das ruas de 68 no palco, por meio do coro¹¹, ele ao mesmo tempo ironizava o “clichê 68” – a versão mercantilizada da própria esquerda.

Um último dado importante é a constituição de classe dos fiéis – aqueles que aparecem na primeira cena entoando o canto religioso. Segundo a rubrica da edição Sabiá, seus figurinos eram farrapos. Os farrapos, aliados à ação da procissão, davam a ideia de que, fosse qual fosse o objeto de sua adoração, seria um resquício de esperança em meio a uma realidade material difícil. Iná Camargo Costa associa esse “prólogo” do Aleluia às “lições do teatro épico”: “O prólogo de *Roda Viva* tenta, como no cinema, enquadrar a realidade que constitui o *pano de fundo* do fenômeno a ser examinado” (COSTA, 1996, p. 178).

Figura 3 – Coro entoando o canto religioso



Fonte: Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Fotografia desconhecido.

11. “E cada um deles [*membros do coro*] trazia o embrião de todas as revoluções que foram acontecendo depois, separadamente: a revolução ecológica, a sexual, a religiosa, a estética, a alimentar, a revolução das drogas... Um pouco em cada corpo. Os jovens de 68 pediam a imaginação no poder” (CORRÊA, 2012, p. 6).

Embora a melodia fosse simples, as palavras cantadas diferiam dos cantos religiosos comuns: “Aleluia/Falta feijão na nossa cuia/Falta urna pro meu voto/Devoto/Aleluuuuuuuia” (HOLLANDA, 1968, p. 15). As duas ausências caberiam bem em uma canção de protesto: o que faltava ao povo era feijão e urna. Finda essa procissão, entraria em cena um ator representando Benedito, apresentador de televisão. Ou seja: a resposta para o desespero do povo, representado pelo coro, seria dada pela televisão. Tanto isso se confirma que, ao final do Primeiro Ato, entra um segundo Aleluia, agora já contemplado em seu pedido graças ao nascimento de um novo ídolo televisivo: “Aleluia / Já tem feijão na nossa cuia / És o nosso salvador / Senhor / Aleluuuuuia” (HOLLANDA, 1968, p. 38).

Existe uma possível relação entre o papel da televisão nos anos 1960 e o regime ditatorial (aludido pelo texto “Falta urna pro meu voto”). Em um período marcado pela carência de participação no espaço público, esse meio de comunicação de massa veio suprir parcialmente a necessidade de identificação nacional¹². Os farrapos do figurino dos fiéis aliados às duas letras da reza escrita por Chico situavam a ritualização em um contexto material e social específico.

Coralização

Na entrevista concedida a nós, Zé Celso contou como se formou o coro de *Roda Viva*:

[Chico Buarque] tinha criado um coro de quatro pessoas. Mas era um coro tipo musical, tipo *backing vocal*... Pra dançar, pra cantar [...]. Abri testes para escolher as quatro pessoas. Mas resolvemos ficar com todas que apareceram. Porque elas chegaram e invadiram aquele teatro. (CORRÊA, 2012, p. 6)

Concretamente, esse coro saía do palco e ia atuar na plateia, interagindo diretamente com os espectadores. Esse dado é necessário para o estudo da teatralidade em *Roda Viva*: em grande parte das cenas, cabe se perguntar não apenas o que faziam os protagonistas, mas como agiam os membros do coro.

12. Essa leitura nos foi elucidada pela primeira vez no debate sobre a televisão no Brasil, que teve por debatedores Inimá Simões, Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl. Esta conversa integrou o Ciclo de Debates Ópera dos Vivos, organizado pela Cia do Latão e realizado no Sesc Belenzinho, nos dias 16, 17, 23 e 24 de fevereiro de 2011.

As ações do coro têm duas fontes. A primeira é o próprio texto do Chico. A dramaturgia inicial (encontrada no Arquivo Miroel Silveira) previa cenas nas quais os protagonistas não se bastavam. Eram necessários “bonecos”¹³ que aplaudissem e vaiassem o ídolo; vozes em *off* “rezando o credo” (HOLLANDA, 1967, p. 15); figurantes¹⁴ que cumprissem diversos papéis, como o de “bailarinas e bichas dançando um balé desconjuntado à maneira habitual na TV” (HOLLANDA, 1967, p. 19), “artistas, em um empurra-empurra habitual” (HOLLANDA, 1967, p. 22), ou “meninas pedindo autógrafos” (HOLLANDA, 1967, p. 24). Esse conjunto de diferentes ações que não cabiam aos protagonistas sofreu uma adaptação autoral por parte da encenação, por meio da sua incorporação ao trabalho dos membros do coro.

A segunda fonte para a atuação coral foi a própria sala de ensaio, onde se criaram intervenções não previstas pelo texto. Em cerca de dezoito dias de ensaios intensivos, que permitiam a improvisação, os jovens membros do coro construíram sua maneira de jogar com os espectadores. A atitude transgressora daquela geração ficou registrada na encenação, e foi decisiva para o percurso artístico de Zé Celso. Disse ele:

Os jovens de 68 pediam a imaginação no poder. E naquele coro emergiu uma força humana que dançava, cantava, que tocava nas pessoas, sem barreiras. Iam para o balcão, para cima, para baixo, se expandiam. E aí nasceu a peça. Uma peça que transcende tanto a autoria do Chico quanto a minha direção. Quer dizer, quem criou a peça foi aquela geração. Porque nós aprendemos com eles. Eles me fizeram, a mim, a cabeça e o corpo. Eu aprendi com eles. (CORRÊA, 2012, p. 6)

As interações diretas entre coro e plateia (segundo críticas publicadas em jornais da época) incluíam sacudir, sentar no colo, passar abaixo-assinado, fazer perguntas e encarar os espectadores, entre outras ações mais ou menos inseridas no âmbito fabular proposto pela dramaturgia.

A primeira vez em que o coro invadia o espaço da plateia ocorria após a aparição do personagem Benedito como apresentador de televisão, no

13. Na primeira página da versão textual presente no Arquivo Miroel Silveira, consta a indicação: “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).

14. Na primeira página da versão textual presente no Arquivo Miroel Silveira, consta a indicação: “Figuração variável, caracterizando povo em geral ou gente de televisão: artistas, câmera-man, contra-regra, etc.” (HOLLANDA, 1967, p. 1).

momento em que ele anunciava um “simpático comercial” (interromper a ação com comerciais faz parte da brincadeira formal de comparar uma peça teatral e um programa de televisão). A cenografia de Flávio Império era composta de um “palco-vídeo-de-televisão”; uma passarela que saía do palco e avançava para a plateia auxiliava no contato entre o coro e os espectadores. Também a iluminação intensa e ofuscante ajudava a constituir a televisão¹⁵.

Já na primeira versão dramatúrgica, Chico Buarque previra para esse momento: “som de *jingles* sobrepostos em *playback* absurdo” (HOLLANDA, 1967, p.1). A quebra da linearidade dramática sugerida pelos comerciais seria resolvida sonoramente, por meio do recurso do *playback*. A proposição inicial de Chico sugere a “invasão” aos espectadores – na medida em que ocorre por intermédio de um som cuja fonte não se enxerga, som que desconhece a separação palco-plateia. A cenografia de Flávio Império aprofundou esse dado.

Em termos de atuação, a ação impositiva e sedutora da indústria era performada pelo coro. Zé Celso relata: “Começou a vir aquele coro lá pra plateia dizendo [sussurra]: ‘compra, compra, compra!’, o coro se aproximava, invadia e sacudia as pessoas” (CORRÊA, 2012, p. 7).

Certos dados de uma entrevista não podem ser transcritos. A rubrica “sussurra” tenta expressar o fato de que, segundo o encenador, o imperativo “compra” não era dito em chave simples de ordem. Não era uma imposição ameaçadora, não era uma agressão – se a palavra vier como violência. Pelo contrário: na entrevista concedida a nós, Zé Celso expressou um “compra” muito mais **erótico**, algo mais próximo ao convencimento sensual do que da imposição. “O sexo na infraestrutura de toda publicidade,” como formulou o encenador em seu texto “Os bordéis faliram, o teatro não” (CORRÊA, 1998c, p. 122).

Por outro lado, a rubrica presente na edição Sabiá indica: “Povo transforma-se em garotas-propaganda que avançam sobre a plateia aos gritos de “comprem! Compre!” (HOLLANDA, 1968, p. 16). Em outra ocasião, o próprio Zé assumiu o grito dos atores: “O público sendo comido e transado como personagem pelos coros que saíam do vídeo gritando: ‘Compre! compre!’, e

15. A passarela e a iluminação cênica são descritas por Mariângela Alves de Lima: “Como em um auditório de televisão, o espaço cênico penetrava na plateia por uma passarela, aproximando-se do espectador para tocá-lo de perto com a proximidade da cena. Uma superfície esbranquiçada, nas paredes e nos revestimentos do fundo do palco, refletia a luz com intensidade suficiente para ofuscar e impedir a atitude reflexiva.” (CORRÊA, 1998a, p. 78).

agarravam-se às pessoas celebrando um rito em três tempos: o ídolo *pop*; o ídolo político [...]; o ídolo *hippie*” (CORRÊA, 1998a, p. 79).

Figura 4 – Coro debruçado em direção à plateia.



Fonte: Ibid.

Aqui nossa reconstituição crítica encontra limites. Não podemos quantificar o número de espectadores sacudidos pelo coro e nem a força da sacudida; não será possível afirmar com certeza se o registro vocal do coro era mais erótico ou mais agressivo. O fato é que, mesmo quando Zé Celso menciona o grito, ele o alia a uma celebração e a uma transa. É provável que espectadores da época se sentissem violentados ao serem sacudidos, mas não necessariamente a intenção da obra era ferir. Adentramos o famoso debate sobre um “Teatro Agressivo”¹⁶, que infelizmente não caberá nos limites deste artigo.

16. Ele foi lançado principalmente a partir da entrevista de Zé Celso a Tite de Lemos, “O poder de subversão da forma”, publicada pelo Teatro da Universidade de São Paulo (Tusp) na revista a parte nº 1, de março e abril de 1968. Nessa entrevista, que trata principalmente de *O Rei da Vela* (obra anterior à *Roda Viva*), o encenador afirmou: “A eficácia política numa plateia que não vai se manifestar como classe não será medida pela certeza do critério sociológico de uma peça, mas pelo seu nível de agressividade” (CORRÊA, 1998b, p. 98). Em resposta, Anatol Rosenfeld escreveu “O teatro agressivo”, cujo título acabou por nomear certa estética desenvolvida por Zé Celso. No texto, Rosenfeld põe em dúvida a força de questionamento da proposta. Para ele, a provocação por si só seria “[...] descarga gratuita e, sendo apenas descarga que se comunica ao público, chega a aliviá-lo e confirmá-lo no seu conformismo” (ROSENFELD, 1969, p. 45-57). Após consolidada a polêmica, outros autores vieram se posicionar.

Erotização

Certo dado sexual também foi intensificado pela encenação. Na cena de anúncio já mencionada, o Anjo assediava Juliana – afinal, constava na dramaturgia, o contrato entre Anjo-empresário e ídolo previa que o Anjo ficasse com “20% de tudo” o que era de Benedito. Tudo: inclusive sua mulher. A erotização na relação desses personagens poderia ser levada ao palco de maneira cômica, farsesca; mas a encenação optou por incluir o já citado momento de feição envolvendo o Anjo e a Juliana-Virgem Maria. Para um espectador brasileiro de 1968, isso foi moralmente chocante.

Mas o sexo também aparecia de forma lírica. Um bom exemplo era a primeira cena do Segundo Ato, na qual os personagens de Juliana e Benedito protagonizavam o dueto da canção “Sem Fantasia.” O compositor Chico Buarque é conhecido por suas canções de caráter erótico. Se uma canção trabalha com as palavras e a musicalidade para remeter a uma relação sexual, o teatro tem o desafio de lidar com a presença física dos atores que representam o ato. Em fotografias do espetáculo, podemos ver os atores seminus. O crítico A. C. Carvalho menciona uma cena mímica de amor, “jogada bruscamente [...]. A exaltação erótica e o intenso êxtase de bem-aventurança objetivados não chegam a ser atingidos” (CARVALHO, 1968, p. 13). Mesmo com a alta exigência do crítico, seu texto nos deixa pistas do que pretendia a direção de atores para esse momento.

Figura 5 – Marília Pêra e Heleno Prestes (na montagem paulistana) como Juliana e Benedito.



Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall – Museu Lasar Segall – Ibram.
Fotografia de Cristiano Mascaro.

Fama do dramaturgo

Trataremos de um último aspecto da dramaturgia intensificado pela encenação. Este se liga a um dado extra-estético: o enredo da peça trata de um ídolo musical, e seu autor já era um ídolo musical à época. Chico Buarque não ignorara esse fato ao escrever – o recurso da paródia permitia alusões a parceiros de profissão, como Maria Bethânia e Geraldo Vandré¹⁷. Na dramaturgia editada pela Sabiá, a paródia se estendeu textualmente ao próprio Chico Buarque, no verso: “De Geraldo Vanderbilt, Chico Pedreiro e Maria Botânica” (HOLLANDA, 1968, p. 62). O sobrenome “Pedreiro” é uma brincadeira com a canção “Pedro Pedreiro”, que valeu a Chico Buarque um contrato com a Record. O cantor frequentou por meses diversos programas de auditório da emissora, sempre para cantar essa mesma canção. Chico incluía-se na discussão sobre a indústria cultural.

Figura 6 – O personagem Benedito Lampião (abraçado a Juliana) e seu chapéu com a foice e o martelo. Atores Marília Pêra e Heleno Prestes



Fonte: Ibid.

O crítico A. C. Carvalho considerou irônico o fato de que “a peça incide precisamente na prática que reverbera – a exploração de um nome do rádio e da TV, Chico Buarque” (CARVALHO, 1968, p. 13). Mais do que neutralizar a crítica, a montagem se valia desse paradoxo: se colocar na circulação de mercadorias e criticá-la por dentro. À época, Zé Celso afirmou: “Tive uma oportunidade raríssima de fazer um espetáculo sobre um mito, discutindo-o

17. “A pura música brasileira vinga no momento/Criando polêmica e pânico/Desde o aparecimento/De Geraldo Vanderbilt, Alberto AI e Maria Botânica” (HOLLANDA, 1967, p. 41).

com os espectadores. [...] Quem for atrás da ternura e da nostalgia encontrará em seu lugar os olhos azuis de Chico boiando numa peça de fígado” (RODA VIVA..., 1968, p. 8).

O título da peça, *Roda Viva*, é o mesmo da canção que valeu a Chico Buarque o terceiro lugar no III Festival de Música Popular Brasileira, da Record, realizado em 1967. Era por isso que todo o público cantava junto, emocionado, quando *Roda Viva* era tocada na encenação de 1968¹⁸. A divulgação do espetáculo se valeu da fama da canção e do cantor, atraindo espectadores que a princípio não teriam interesse em um espetáculo teatral pouco convencional¹⁹.

Na encenação, a brincadeira com a figura de Chico Buarque também foi levada à escolha do elenco. Zé Celso contou: “[O ator que fazia o papel do ídolo] foi escolhido por parecer com o Chico [...]. Era um homem muito belo, e cabia bem no tipo do ‘divo’, muito bonito mesmo” (CORRÊA, 2012, p. 5). Também a opção por Marieta Severo, mulher de Chico Buarque à época, para fazer o papel de Juliana é autorreferente. A própria atriz afirmou: “Eu estava com o Chico, já, nós estávamos começando a morar juntos nessa época. [...] Eu acho que ele [Zé Celso] queria, pro significado todo, pra simbologia toda que ele precisava da peça eu acho que ele achava bom eu estar também”²⁰.

O recurso de criticar por dentro o sistema de circulação de mercadorias está muito associado ao que chamamos Tropicália²¹. A cena já mencionada de culto ao Ibope, assim como a brincadeira com a fama de Chico Buarque, são bons exemplos dessa associação. Há grandes debates em relação à atitude tropicalista de acessar os meios de comunicação de massa, que não será possível aprofundarmos aqui. Iná Camargo Costa afirma que, com *Roda Viva*, “[...] o teatro épico se transformou em simples artigo de consumo” (COSTA, 1996, p. 187). Roberto Schwarz considera “[...] incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração” (SCHWARZ, 1978, p. 74).

18. Zelão relata: “É, então, imagina quando tocava *Roda Viva* – o público extasiado. Que eles já conheciam. Então era um momento de comoção do público” (ZELÃO, 2011, informação verbal).

19. Zelão, em entrevista concedida a nós, mencionou como exemplo um grupo de meninas de um colégio de freiras que foi assistir ao espetáculo (ZELÃO, 2011).

20. Entrevista disponível em: <http://bit.ly/2Oq1LW4>. Acesso em: 2 dez. 2012.

21. Um porém a essa nomenclatura é a afirmação de artistas como Zé Celso e Caetano Veloso de que as convergências estéticas não foram planejadas a priori, enquanto um movimento.

O próprio Zé Celso avaliou, mais tarde: “Em 1968, usamos uma área de grande poder centralizador, explorando ao máximo suas capacidades: jornais, teatros, revistas, TV. [...] Muitos dos acertos e erros do tropicalismo vêm dessa posição de muito poder” (CORRÊA, 1998c, p. 131).

O dramaturgo Chico Buarque também refletiu sobre sua colocação dentro do esquema mercadológico: “Eu também caí na Roda Viva, se pudesse começar tudo de novo, preferia me arriscar pelo caminho de Silver do que continuar lastimando e bebendo como o sambista Mané, outra personagem da peça” (AGENTES..., 1968, p. 2)²². A encenação de seu texto por Zé Celso foi, certamente, um evento marcante nesta opção pelo risco da *Roda Viva*.

Analisamos alguns aspectos da primeira encenação de *Roda Viva*, que ainda merece muito estudo. A possibilidade de investigar a colaboração entre dramaturgo e diretor, mais do que colocá-los em oposição, parece ser um caminho fértil para a leitura desse espetáculo histórico. Em 2018, em comemoração aos 50 anos do espetáculo, Zé Celso trabalha em uma nova montagem do texto, com o aval de Chico Buarque. Esta será uma ótima oportunidade para seguir refletindo sobre os processos criativos desses dois importantes artistas, e também sobre o tema da peça. A relação dos artistas com a indústria cultural (a televisão e os outros meios de difusão de seu trabalho) segue um assunto atual e urgente.

Referências bibliográficas

- AGENTES do Dops guardam galpão. **A Gazeta**, São Paulo, 22 jul. 1968. p. 2. Disponível em: <http://bit.ly/2CFGdQz>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- BASTIDORES. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: André Arraes, Jorge Machado e Jorge Saad Jafet. EMI Music Brasil Ltda. 2005 (73 min), color.

22. A afirmação contrasta com a leitura de Iná Camargo Costa, que afirma: “O texto de Chico Buarque contém um nítido grão de moralismo, porque no fundo a sua ideia é contar a velha (desde Fausto) história do artista que “se vende” – como se houvesse outro modo reconhecido de ‘ser artista’ no sistema de mercado. O dramaturgo, entretanto, acredita na tese renovada (por stalinistas, mas à época também adotada pelos adeptos do *underground*, com o qual José Celso se identificava) da arte de ‘resistência’, que se preserva à margem das relações de exploração capitalista. O representante dessa alternativa em *Roda Viva* é Mané, o sambista ‘autêntico’ que ‘não se vendeu’ e por isso mesmo funcionou o tempo todo como a ‘consciência culpada’ de Benedito” (COSTA, 1996, p. 183).

- CARVALHO, Antonio Carlos. Freud explica isso. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 89, n. 28.641, 23 ago. 1968. Geral, p. 13. Disponível em: <http://bit.ly/2Yo17gd>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- CARVALHO, Jacques Elias de. Roda Viva (1968) de Chico Buarque: a dramaturgia e a cena teatral sob a ótica da crítica especializada. **Fênix: revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 1-14, 2004.
- CORRÊA, José Celso Martínez. Flávio Santeiro, império dos ritos. *In*: CORRÊA, José Celso Martínez. **Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)**, São Paulo: Editora 34, 1998a. p. 73-83.
- CORRÊA, José Celso Martínez. O poder de subversão da forma – entrevista realizada por Tite de Lemos, aParte, nº 1, TUSP, março e abril de 1968. *In*: CORRÊA, José Celso Martínez. **Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998b. p. 95-115.
- CORRÊA, José Celso Martínez. Os bordéis faliram, o teatro não. *In*: CORRÊA, José Celso Martínez. **Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998c. p. 117-136.
- CORRÊA, José Celso Martínez. O tempo rodou num instante. [Entrevista cedida a] Nina Nussenzweig Hotimsky. **Traulito #5**. São Paulo, 2012.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora e a vez do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Graal, 1996.
- HOLLANDA, Francisco Buarque de. **Roda Viva**. São Paulo: USP, 1967. (Arquivo Miroel Silveira da Biblioteca da ECA/USP).
- HOLLANDA, Francisco Buarque de. **Roda Viva**. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.
- IMPERIO, Flávio. Roda Viva (1968). [Entrevista cedida a] a Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima. **Flávio Império**, São Paulo, 30 abr. 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2Czrcj5>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia (org.). **Flávio Império**. São Paulo: Edusp, 1999.
- MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta, 1982.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina 1958-1982: Trajetória de uma rebeldia cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RODA VIVA no teatro galpão. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 89, n. 28.557, 17 maio 1968. Geral, p. 8. Disponível em: <http://bit.ly/2Uaibr2>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- ROSENFELD, Anatol. O teatro agressivo. *In*: ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 45-57.
- SHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. *In*: SHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 63-92.
- SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

UM TIRO no Sabiá. **Chico Buarque**, [S. l.], 21 maio 2006. Disponível em: <http://bit.ly/2uqXwk1>. Acesso em: 28 nov. 2011.

VASCONCELLOS, Paulo et al. **Cala a boca Barbara**: Chico Buarque e Ruy Guerra falam sobre Calabar. 1973. Trabalho acadêmico (Bacharelado) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1973. Disponível em: <http://bit.ly/2TBU1Bc>. Acesso em: 18 maio 2018.

ZELÃO. **Entrevista sobre Roda Viva**. [Entrevista cedida a] Nina Nussenzweig Hotimsky. São Paulo, 17 jun. 2011.

Recebido em 14/09/2018

Aprovado em 27/11/2018

Publicado em **XX/XX/XXXX**