

Notas sobre Roda Viva: 1968 – 2018*

Vitor Morais Graziani *

DOI:

10.11606/issn.2318-8855.v11i1p527-542

Resumo: O presente ensaio possui como objetivo uma análise comparada das encenações de 1968 e 2018 da peça-musical Roda Viva, de Chico Buarque de Hollanda, dirigida em ambas as ocasiões pelo diretor do Teatro Oficina José Celso Martinez Corrêa. Com cinquenta anos de intervalo entre uma e outra, denota-se uma alteração na forma da montagem: a agressão da primeira versão, na esteira do golpe civil-militar de 1964 e da ditadura instalada, dá lugar a um rito coletivo de resistência, agora na esteira do golpe parlamentar de 2016 e do pleito presidencial de 2018. A indústria cultural, cerne dos problemas na primeira montagem, é expandida – e a tropicália do Oficina, conhecida por sua radicalidade formal, dá lugar a uma roupagem esvaziada do resistir.

Palavras-chave: Chico Buarque; Resistência cultural; Roda Viva; Teatro Oficina; Tropicalismo.

* Agradeço a leitura atenta e a revisão metódica de Michel Maranhã e Sabrina Arantes. Fica também o agradecimento às companhias de peça, que estiveram comigo nas sete sessões a que assisti.

** Graduando em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Pesquisa as leituras do Tropicalismo realizadas por José Ramos Tinhorão e Roberto Schwarz sob orientação do Prof. Dr. Francisco Alambert, pelo que é contemplado com bolsa Fapesp de Iniciação Científica (processo 2022/01053-0). Contato: vitor.morais@usp.br

Vitor Morais Graziani

*“O uniforme do dia é a paciência,
a condecoração, a pobre estrela
da esperança sobre o coração.”
(Ingeborg Bachmann, Todos os dias)*

*“O poeta se queixou.
O poeta tem toda razão.”
(Chico Buarque de Hollanda, Roda Viva)*

**

Em 06 de dezembro de 2018, Fernando Haddad, candidato do Partido dos Trabalhadores à presidência da República que fora derrotado por Jair Bolsonaro no pleito daquele ano, dirigiu-se ao teatro do Sesc Pompéia, projetado por Lina Bo Bardi, para assistir a estreia de uma nova encenação da peça-musical de Chico Buarque *Roda Viva*, montada pelo Teatro Oficina e dirigida por José Celso Martinez Corrêa. A última vez que tal peça fora exibida remontava ao ano de 1968, quando o mesmo diretor e parte da mesma companhia a encenaram até terem sua execução proibida pelo Regime Militar, no mês de outubro, após episódios de invasões de teatro e sequestro de atores em São Paulo e Porto Alegre por milícias de extrema-direita (PATRIOTA, 2018, p. 99).

Ato I: a cena de 1968

Os acontecimentos daquele ano de 1968 se encontram intimamente ligados ao regime político então vigente – um regime militar, instalado quatro anos antes pelo golpe civil-militar de 1964. Este fora dado por meio de uma “grande conspiração” via desestabilização do governo João Goulart por agentes civis e militares (DREIFFUS, 1981), que, vitoriosa, não hesitou em cortar as pontes entre o emergente movimento cultural e as massas – o pacto firmado até então passava pela adesão de uma burguesia nacionalista a uma cultura desenvolvimentista em contato com o povo (vide o caso do CPC da UNE).

Com o golpe, todavia, para surpresa geral, não se testemunhou uma destruição

da *intelligentsia* existente na esteira do fim dos movimentos culturais de cunho estritamente popular. Esta intelectualidade à esquerda pode florescer de maneira restrita e específica até 1968, momento de surgimento de uma nova massa – a estudantil, sobretudo – que levou o governo militar a interromper qualquer aventura modernizante, ao menos nestes termos, com o Ato Institucional de número 05 (SCHWARZ, 2008, pp. 71 – 72)¹.

Cabe-nos, aqui, compreender as peculiaridades e limitações desta cultura de esquerda que teria encontrado seu auge nos quatro anos que separam o golpe da edição do Ato nº05. Seu principal público, a classe média urbana, por omissão ou participação direta, possuía dedo na “grande conspiração”, no termo de Dreiffus, armada para o golpe de 1964, e estaria no centro dos radares desta cultura. Espetáculos como aqueles do teatro de Arena buscariam convencer pelo didatismo esta classe de seu erro em 1964.

Na televisão, recém-chegada e em franca expansão, se é certo que prevaleceria uma cultura *kitsch* na esteira do programa *Jovem Guarda*, também é corrente dizer que houve espaço para esta *cultura progressista*, como se exemplificam os sucessos dos festivais da canção e de programas como *O fino da Bossa*. Tratava-se, em síntese, de um núcleo cultural que operava em circuito fechado, pois limitado ao público de classe média e suas vontades – pensados enquanto parte da cultura de consumo e do *show business*, ainda que ora sinalizando à alienação jovem-guardista, ora a uma noção quase romântica de resistência cultural ao regime vigente².

¹ A “floração tardia”, segundo Schwarz, de uma série de manifestações culturais as quais analisa em “Cultura e política, 1964 – 1969” teria “relativa hegemonia”, apesar da ditadura de direita. Como o próprio Schwarz alerta em nota de rodapé escrita em 1978 e adicionada logo ao início do ensaio, quando de sua primeira publicação no Brasil na coletânea de ensaios *O pai de família e outros estudos*, “o seu prognóstico estava errado” (SCHWARZ, 2008, p. 70). Schwarz argumenta, todavia, que o ensaio era, antes, “a tentativa de assumir literariamente, na medida de minhas forças, a atualidade de então” (idem, ibidem, p. 70).

² Penso em “noção romântica” a partir de Marcelo Ridenti, que desenvolveria fundamental tese sobre o

A geleia geral tropicalista, da qual o Oficina se filiaria, buscaria fundir todos esses elementos num só, voltando-se, novamente, para a especificidade do público que receberia tais obras. Ao ideário da Jovem Guarda, querido de certos setores médios, se juntaria o engajamento contra o Regime, fruto dos setores mais intelectualizados desses estratos – não sem doses (irônicas) de contravenção e humor para com estes gêneros. *A operação tropicalista* presaria pela integração de todos estes rostos nacionais – ora frutos de nosso arcaísmo fundacional, ora envolvidos em projetos modernizantes – sob o signo da inserção na cultura de massas, produzindo, contudo, uma “dialética sem síntese”, segundo Schwarz. Daí esse dizer que

“[...] o efeito básico do Tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos desse tipo [arcaísmo *versus* modernização], **grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda**, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil. [...] Sobre o fundo ambíguo da modernização, **é incerta a divisa entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração.**” (SCHWARZ, 2008, pp. 87 – 89, grifos meus).

Em seu célebre ensaio “Cultura e política 1964 – 1969”, Schwarz sugere a noção de uma certa imagem alegórica do Tropicalismo, calcada num encerramento do passado na forma de males que se tornam nosso destino inescapável (SCHWARZ, 2008, p. 92). Isto é, a formulação de alegorias a partir de nossa condição de *atraso* vertido em *realidade* – a Ditadura – propondo uma dialética fruto de um gritante niilismo³ que vai à essência do Tropicalismo: o de que o arcaico não seria superado pelo moderno⁴.

caráter “romântico revolucionário” destes tempos, a partir de atenta leitura do livro *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*, de Michael Löwy e Robert Sayre. Conferir RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

³ Francisco Alambert desenvolve, em seu ensaio “A realidade tropical”, a noção de certo niilismo tropicalista. Ver ALAMBERT, Francisco. **A realidade tropical**. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 54, 2012, set./mar., pp. 139 – 150.

⁴ Anos mais tarde, em ensaio escrito em 2011 e publicado em 2012, Schwarz retomaria as discussões acerca do tropicalismo na crítica do livro *Verdade Tropical* de Caetano Veloso. Sem que discuta o caso

O Oficina certamente fez jus a isso. Todavia, vale destacar, seguindo a interpretação de Celso Favaretto, a diferença de imagens que o Oficina propunha, em relação às demais da trupe tropicalista. Se Caetano e seu bando, centralizado no *long-play Tropicalia ou Panis et Circensis* se expressaram próximos à uma estética do lixo, herdeira do dadaísmo, José Celso e o Oficina representavam um *expressionismo pop*, já que nele havia exploração da *sensibilidade* pela *violência* – e não através do humor (FAVARETTO, 2007, p. 49).

Ou seja, o Oficina se posicionava de forma a exponencializar as marcas do *arcaico versus moderno*, posto que tomando posição, agredindo aquele que considera *arcaico* – o público. Esse, por seu apoio a 64, estaria no caminho oposto ao moderno, e caberia ao Oficina tentar apontar para uma correção do erro simbolizado por este apoio, buscando inseri-lo no mundo adequadamente (ALAMBERT, 2012, p. 144)⁵.

Essa procura tropicalista, que permite a dúvida acima de Schwarz, para potencializar corpos e mentes com o intuito de se inserir no mundo estabelecido (idem, ibidem, p. 144), se tornará mote central na encenação de *Roda Viva*. O público, identificado com a pequena burguesia em 1964, ou teria bandeado à direita ou não resistido à aliança que se forjava entre a elite e o imperialismo. Assim, esta *omissão* não poderia permitir, na crítica a essa ideologia, um consentimento entre palco e plateia, como visto no teatro de Arena – os “errados”, grosso modo, deveriam ser

do Oficina em si, reafirma sua caracterização clássica do Tropicalismo, acrescentando, a partir de Nicholas Brown, a leitura de que o movimento seria pós-moderno e, em partes, conservador, posto que conciliatório. Refazendo um balanço daqueles anos, à distância das emoções do momento, Schwarz reafirma suas posições sobre o Tropicalismo debatidas no seminal ensaio “Cultura e política, 1964 – 1969”. Conferir SCHWARZ, Roberto. **Verdade tropical: um percurso de nosso tempo**. In: *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 52 – 110. Incontáveis foram as críticas às interpretações de Schwarz. Destaco, em relação a “Cultura e política, 1964 – 1969”, a leitura que Celso Favaretto faz do Tropicalismo em FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. Cotia: Ateliê editorial, 2000. Em relação a “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”, vide WISNIK, José Miguel. **Versus**. *O Globo*, 28 de abril de 2012.

⁵ Ainda que de forma radicalmente oposta ao didatismo exercido pela experiência do Teatro de Arena.

punidos, ao invés de convencidos. Tratar-se-ia de um erro ideológico e estético, nas palavras de José Celso (SCHWARZ, 2008, p. 101). Nesse sentido, o Oficina operaria de modo a “conscientizar” o público, mostrar-lhe o “caminho correto” no gozo do mundo contemporâneo via *crítica da moral do indivíduo*, propondo-lhe uma reflexão interna, espécie de *autoprestação de contas*, que apontasse para o erro da escolha ideológica anteriormente feita – identificada, por óbvio, com um culto ao atraso, ratificado pelo apoio ao Golpe em 1964.

A partir do ensaio aqui trabalhado de Schwarz, Iná Camargo Costa fará uma leitura que aponta para as discrepâncias entre o texto de Chico Buarque e a montagem de José Celso. Para a autora, os originais de Chico seriam caros à cultura de *Opinião*, no bojo da evolução analítica da derrota sofrida por 1964. Por outro lado, a montagem de José Celso ignoraria esta característica e transformaria *Roda Viva* em símbolo máximo da acachapante vitória do Brasil profundo e da grande burguesia que simbolizou o Golpe. Desta maneira, *Roda Viva* encerraria aquilo que a autora denominou de “a hora do teatro épico no Brasil”, abrindo caminho para a pós-modernidade (COSTA, 1996, p. 187)⁶.

Desta maneira, não é gratuitamente que Schwarz propõe que este caminho não é político em si justamente por ser moral e interior à própria burguesia. O grande equívoco estaria em se apontar para a fraqueza do espectador, o que impediria, inclusive, de considerar essa uma contribuição cultural à esquerda (SCHWARZ, 2008, pp. 103 – 106), entendendo-a, ao menos, nos termos do pré-golpe. O Oficina, assim,

⁶ Mariana Rosell fará leitura diferente da de Iná: segundo a autora, o texto de Chico Buarque já trazia indícios da ruptura a que fora transformado na montagem de José Celso. Vide ROSELL, Mariana. **Da página ao palco, do roteiro à encenação: Roda Viva de Chico Buarque (1967) e de Zé Celso (1968)**. Poder & Cultura, v. 4, p. 56-81, 2017. A mesma autora realizou exercício semelhante ao deste ensaio, porém com outras conclusões, em ROSELL, Mariana. **Roda Viva “aqui e agora”: reinvenção e resistência 50 anos depois**. In: TOLOMEI, Cristiane/FERREIRA, Ronyere/FONTENELE, Wesley (Org.). *História, teatro e experiências estético-políticas*. São Paulo: Mentis Abertas, 2020, pp. 119 – 136.

exponenciaria e catalisaria o niilismo tropicalista: a única forma de corrigir o *arcaico* (valores do público), estaria em agredi-lo em seu mais íntimo possível, numa aposta, sem certeza de sucesso, ~~de~~ que poderia provocar uma correção na conduta do ser em direção à nova ordem nacional, modernizante em outros termos, aliás, estabelecida em 1964⁷.

Ao propor uma revolução molecular, e não social-política (PATRIOTA, 2018, p. 103), o Oficina se contentaria a tratar o capitalismo como um ente em si, para o qual apontaria seus erros por meio da agressão. Mais, acreditaria na possibilidade de uma correção dos arcaísmos *por dentro* do sistema, ainda que *via* desordem (vide o rompimento da quarta parede na montagem de *Roda Viva*, especialmente na atuação do coro que avança sob o público, ora gritando "*Compre!*", ora lhe lançando um pedaço de fígado de boi). Haveria, resumindo assim o oxigênio mental da montagem de 1968, um equívoco inesgotável ocorrido em 1964 do qual o público não poderia se furtar em corrigir para se inserir no mundo (ao menos naquele desejado pelos tropicalistas).

Intermezzo: a cena em evolução

Cinquenta anos depois da primeira e polêmica encenação, *Roda Viva* voltaria à baila em um contexto diferente. Não apenas por naquele 2018 estarmos à antessala da emersão de um Brasil profundo, sintetizada na eleição de Messias Bolsonaro à presidência, mas também por um ululante esvaziamento cultural em termos industriais. Após o Tropicalismo chegar ao topo de seu projeto político, com integrantes cantando no Oscar, ocupando cargos no alto escalão ministerial brasileiro (ALAMBERT, 2012, pp. 148 – 149), e, no caso do Oficina, recebendo vultuoso incentivo

⁷ A consideração de Schwarz não anula que, apesar dos pesares, o Oficina se enquadre como ente de resistência ao Regime Militar, vide que José Celso foi exilado durante a década de 1970. Todavia, é curioso notar que seu método estivesse em sintonia com a nova ordem nacional estabelecida com o golpe.

financeiro da Petrobrás, parecia haver algo de podre no reino da Tropicália.

Era 2016: os tanques de 1964 substituem-se pelas togas e o Brasil assiste a um golpe parlamentar *por dentro da Constituição*, tramado para remover a presidente Dilma Rousseff do cargo sem comprovação de crime de responsabilidade (SINGER, 2018, pp. 14 – 15)⁸. O Brasil havia vivido, até então, anos de euforia. O presidente da República era *o cara* para o presidente dos Estados Unidos e a revista de maior símbolo do capitalismo globalizado, *The Economist*, dizia que decolávamos. Conhecidos pelo signo do lulismo, foi marca do período a ascensão dos mais pobres, que passaram a polarizar com os ricos.

As mudanças pelas quais passou o país não foram pequenas. Contudo, é essencial notar que se constituíram alterações *por dentro da ordem vigente*, sem rupturas revolucionárias como ecoavam os ares da década de 1960. A transformação operada pelo fenômeno de ascensão das massas ao poder, nesse sentido, não seria para fora do capital.

Conforme André Singer,

“Embora seja um equívoco desconhecer que o governo Lula cumpriu parte do programa original do partido ao estimular o mercado interno de massas, é verdade que, **desconectados de postura anticapitalista, os ganhos materiais conquistados levam água para o moinho do estilo individualista de ascensão social, embutindo valores de competição e sucesso no lulismo.**” (SINGER, 2012, p. 119, grifos meus)

A classe média urbana, que aderira de início ao projeto, o abandonara em pleno voo até se converter ao golpismo explícito de 2016 e, daí, a apoiar Messias Bolsonaro em sua guerra civil. Tal observação é importante pela consequência que

⁸ Análises recentes têm demonstrado que não apenas os tanques foram fundamentais em 1964, como também o Congresso. Todavia, é inegável que, sob este acordo, os tanques prevaleceram nos vinte e um anos de Regime Militar. Ver NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

gera. Se, nos anos 1960, a cultura de esquerda que floresceu tinha como público aquela classe média que possuía dedo no golpe de 1964, agora essa passa longe de espaços como o Oficina – até pelo avanço da indústria cultural que pode criar espaços de cultura especificamente para este público⁹. Assim, o espectador de *Roda Viva* de 1968, ponto chave da montagem de José Celso, não é mais o mesmo na encenação de 2018.

**

Conceito formulado por Theodor Adorno e Max Horkheimer, a indústria cultural seria fundamental em ambos os momentos a que tratamos aqui. No primeiro, este todo poderoso e inescapável conjunto, capaz de suprimir todas as forças estéticas (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), foi crucial para consolidar um sistema cultural para o qual o tropicalismo correria. No segundo, a revolução molecular proposta por José Celso se expandiria a todos por meio das mídias digitais, onipresentes e oniscientes como dito ao longo da versão atualizada de *Roda Viva*: “Eu sei de tudo sobre você. *I know everything about you.*”¹⁰

Ato II: a cena em colapso

É nessa saia rodada de saber de tudo que, aliás, se confunde o projeto do Oficina. Ao mesmo tempo que a indústria cultural agora sabe efetivamente de tudo e mais um pouco sobre cada um no teatro, ela também se torna meio de informação da desgraça instalada na cena vigente e de alteração dessa. Se, em 1968, os cenários

⁹ Ou pela construção de uma cena político-social que, despolitizada, como visto, não se atentaria para uma produção cultural nos termos de 1968 (a parte as gritantes diferenças conjunturais) – ainda que isso seja fruto do momento de ápice do projeto político dos tropicalistas. Para maiores detalhes, ver ALAMBERT, Francisco. **A realidade tropical**. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 54, 2012, set./mar., pp. 139 – 150.

¹⁰ As citações a trechos da peça são de integral responsabilidade do autor, que assume seus riscos de incongruência por terem sido tomadas ao longo das sessões a que assistiu. Elas se referem, em essência, às apresentações realizadas nos dias 18.10.2019, no Sesc Guarulhos, e 31.01.2020, no Theatro Municipal de São Paulo.

de Flávio Império aludiam a ela – com a garrafa de Coca-Cola como cena de fundo, por exemplo –, em 2018 a indústria cultural é parte fundante da montagem. Seja pela necessidade de se recorrer aos financiamentos e apoios – no caso, em especial, o do Sesc –, seja pela construção de um cenário em que televisores, telões e projeções formam a cena.

O introito à peça-musical pode ser analisado nesse sentido. Ao som do canto cívico de Heitor Villa-Lobos, *Invocação em defesa da pátria*, imagens de refugiados em marcha, do presidente da República, da vereadora carioca assassinada Marielle Franco, do cacique Raoni, dentre outras, são exibidas num telão. Antes que a peça se inicie, o público se manifesta: ora vaiando as personalidades e cenas do vídeo, ora aplaudindo. Se, em 1968, o público era culpado pela ditadura, em 2018 ele aparece em ação de resistência ao sabe-se-lá-o-quê que vive o Brasil atual antes mesmo do início do texto escrito por Chico.

Daí ser esvaziada de sentido a noção de resistência cultural do Oficina. Na primeira versão, a resistência se daria no ato de agressão ao público pequeno-burguês, culpado por não ter resistido ao golpe de 1964. Agora, é o público que já emula ações resistentes ao cenário vigente antes mesmo que a peça se inicie. Como agredir este público e pintá-lo como culpado se esse já exerce a resistência e o engajamento antes mesmo do início da peça? Não à toa, as agressões ao público mingam na atual montagem. A cena em que o coro avança sob o público aos gritos de “*Compre!*”, tem mais de *frenesi* que de agressão. No momento em que o protagonista Benedito Silva se suicida, o fígado de boi não é mais jogado ensanguentado para a plateia, mas comido pelo mesmo coro, reforçando a geleia geral a que se propõe.

A construção adotada, nesse sentido, esvazia o caráter agressivo do Oficina e dá lugar a uma *comunidade resistente*. Não há mais diferença ideológica entre público

e palco, como em 1968. O público se torna parte ativa do espetáculo – “público-atuador”, nas palavras de José Celso – pelo que possui de comum com a ideologia da companhia, e não pelo que o difere. Deve-se questionar o motivo de tal escolha, que vai além do simples fato de os culpados pela atualidade catastrófica não se encontrarem nos assentos do teatro.

Neste sentido, é sempre bom lembrar a observação de Paulo Arantes, para o qual as esquerdas da década de 1960 não acusaram suficientemente o Golpe sofrido em 1964 (ARANTES, 2014, p. 282), preferindo reconstruir uma cultura restrita à classe média ao invés de compreender que aquele era um caminho de destruição sem volta. Parece fazer sentido um paralelo com a visão de Arantes, posto que a atitude do Oficina reforça a noção de que, esta mesma zona cultural opte por resistir, como se fosse possível um retorno para a ordem vigente até 2016. Não há um questionamento da derrota, uma problematização dessa, mas sim a construção de uma resistência a essa (TORRE, 2019, p. 19), como se fosse possível derrotar a derrota – atitude aqui muito mais similar ao que o teatro de Arena praticou no pós-1964 que na atitude radical de agressão do Oficina de então, diga-se.

Deve-se reconhecer, todavia, que o Oficina não nega a crise, mas a banaliza. Ainda que, por exemplo, o Anjo imite o presidente em cena, dizendo “eu fui eleito, vocês sabiam que eu era assim” – o que poderia conferir um ar de agressão – logo este dá risada da situação, assim como quando Ben Silver surge. No ritual de construção do ídolo, Benedito recebe traje militar e armas, em alusão a Messias Bolsonaro, e atira no coro dando risadas. O *expressionismo pop* do Oficina, no termo supracitado de Celso Favaretto, parece ir pelo ralo, e, em procedimento parecido ao do teatro de Arena, coloca na boca de um vilão as tragédias vividas (TORRE, 2019, p. 20) – com a diferença de que aqui não se pretende conscientizar o público dessa, mas sim aludi-la.

Todavia, a montagem não se priva em fazer crítica da ideologia. Ao satirizar o vazio representado por ações de caridade identificadas com o *establishment* peessedebista, como o Criança Esperança, o Oficina mostra que este projeto de país também naufragou. Assim como na abordagem pela indústria cultural, quando o próprio Ben Silver é substituído por paródia da apresentadora Xuxa Meneghel, que acaba comida pelo coro. É, aliás, interessante observar o papel ambíguo exercido pelo coro durante a encenação.

Se por um lado este toma tiros de Ben Silver e o louva, também não se furta a comê-lo e tirar do poder quem quer que seja – para colocar outros ídolos no lugar. Pode-se dizer, desta maneira, que cabe ao coro o papel de indústria cultural ativa, massa, na montagem. Enquanto para o Anjo, empresário de Benedito, recai o espaço de articulação dessa, em outras palavras, o lado por detrás dos holofotes. Acontece, não obstante, que a indústria cultural se confunde com a trama política vigente. Seja quando o Anjo imita o bispo Edir Macedo, seja quando a internet diz que “se você tiver dinheiro, até em presidente eu posso te transformar” – ao qual se seguem gritos pelo coro de “WhatsApp! WhatsApp!” –, denota-se a indústria cultural agindo em favor de um determinado projeto político. No sucedâneo disso, uma *live* em que Ben Silver simula o presidente, aludindo ao nazismo (“Em 1933. Em 2019, perdão”), e onde o coro faz novamente as partes de indústria cultural: “Mito!”. Mito esse que, caso não cumpra os interesses desejados, cairá, como caiu Xuxa anteriormente.

Essa fragilidade a que demonstram os líderes emulados pela internet (TORRE, 2019, p. 24), sobretudo, pode ser um sinal que explique a saída do Oficina por uma crítica ideológica assim, fora da zona agressiva a qual era conhecida. Porém, há de se salientar que na própria montagem existem dois pontos que questionam tal flacidez de nosso momento histórico: as cenas que envolvem o personagem Mané e aquela em que Benedito Lampião peleja com os sertanejos universitários.

A primeira aparição de Mané, ainda no primeiro ato, dá dicas de sua figuração: Benedito diz a Mané que vai trocar sua vida por outra melhor, ao qual Mané responde inicialmente com indiferença. Benedito então diz a Mané se “não vai vibrar? Não vai babar de admiração?”. E Mané baba. A cena poderia mostrar algo de agressão, não fosse a especificidade do público, conforme já apontado.

Mais adiante, na cena em que ele e Benedito estão bêbados, ele canta: “Como essa guerra me cansa. Eu bebo, eu bebo, eu bebo”. Ora, qualquer cenário de guerra é grave e exigiria esforço pelo seu fim (TORRE, 2019, p. 22). Não é o que o personagem apresenta: o ato de beber enquanto a guerra continua pode demonstrar indiferença para com a gravidade da situação ou desalento, descrença? Mais adiante, Mané perguntará se o público pensa. Em diálogo com Benedito, o ídolo diz que não tem forças para parar, ainda que esteja cansado. Mané reforça que fora ele quem escolhera essa vida.

Mas talvez a locução mais forte de Mané esteja na cena em que dá viva aos presos do Brasil. Logo adiante, ao ser perguntado por Benedito sobre o partido, Mané diz que este morreu, e acrescenta: “Ditadura, Ditadura, não precisa desenhar”. Mané parece encarnar a revolução molecular, no termo supracitado de José Celso: constata a crise iminente – um partido falido – mas prefere negligenciá-la e buscar a saída em prazeres da vida que podem levar à prisão – vista, aqui, como ato de resistência.

Nestas inserções, vemos uma pequena pista de um colapso da assim chamada civilização brasileira, cantada em prosa e verso pelo Chico Buarque, autor da peça (ARANTES, 2019). Contudo, é em sua sequência que é possível visualizar seu ápice, quando Ben Silver verte-se em Benedito Lampião e passa a ser artigo de exportação para o estrangeiro (TORRE, 2019, p. 16) sob o signo da brasilidade, reforçando os ideais de povo sofrido que comungam tais estereótipos lá fora vendidos. Nele, Benedito Lampião se opõe a grupos que invadem o palco proclamando “a

reintegração de posse de todo o sertão” e instauram um cenário de guerra civil entre um lado e outro.

É interessante dissecar esta cena: há dois projetos de país antagônicos e em xeque. Um deles é sintetizado pela indústria cultural do sertanejo universitário, com pitadas de machismo, misoginia etc., simulacro da cultura industrializada do exterior, e que simbolizaria certo “fundo regressivo da sociedade brasileira, descontente com os rumos liberais da civilização” (SCHWARZ, 2019, p. 327). Já o outro é representado pela resistência da formiga e Benedito Lampião (TORRE, 2019, p. 18). Talvez seja essa a cena em que melhor se designe que o povo e o projeto de país apontados por Chico Buarque em toda sua obra já não sejam mais os mesmos - possua outros interesses, já carcomidos pela indústria cultural (ARANTES, 2019), e tenha em mente outro projeto de país, que se porta mais assemelhado ao lado protagonizado pelo sertanejo universitário¹¹.

Epílogo: a vã esperança

Em 1968, o projeto da formiga já se encontrava sob ameaça. O *show business* levava o rosto de Chico Buarque a todos os lugares, a ponto de ofuscar o aniversário do poeta modernista Manoel Bandeira. O poeta que se queixa em cena da peça – a mais expressiva talvez – é justamente esse. Chico Buarque, que foi figura fundamental para este projeto de país *moderno e cordial*, captando a mensagem, aponta para o colapso deste sonho ao dizer que o poeta possui toda razão. Há total nexos, deste modo, que o candidato derrotado à presidência da República – e que simbolizaria o projeto de país da formiga contra nosso “fundo regressivo” – estivesse presente na estreia da nova montagem. Fernando Haddad, do núcleo de intelectuais do PT, poderia simbolizar o ápice de um país que não veio – e que já se sabia que não viria

¹¹ Sobre as relações entre o assim chamado sertanejo universitário e nosso processo de modernização, ver ALONSO, Gustavo. **Os cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

mesmo (ARANTES, 2019).

Não que *Roda Viva* simbolize um fracasso, um espaço coletivo para chorar a entrega do país ao genocídio e ao imperialismo ianque. Isso até pode ocorrer. Mas a intenção, até onde aparenta, é a da construção de um espaço coletivo de lutas e resistências, da própria criação de alento e amparo interno-psicológicos para se enfrentar o abismo – mesmo que de forma vazia, pois para convertidos. Ainda que haja *certa esperança*, ao passo que se crê ser possível reverter o quadro que aí está, passa ilesa uma aparente *consciência da derrota*: não há enfoque em corrigir equívocos do *público*, usar esse para conscientizá-lo individualmente de *como* e *por que* teria ocorrido a derrota.

Em resumo, se em 1968 a culpa era do público que havia se aliado ao arcaísmo fundacional brasileiro, em 2018 este é convocado a agir contra a desmobilização em curso, independentemente de erros ou acertos pretéritos. Afinal, a crise é grave e não há tempo a perder.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W./HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ALAMBERT, Francisco. **A realidade tropical**. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 54, 2012, set./mar., pp. 139 – 150.

ARANTES, Paulo Eduardo. **1964**. In: *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

_____. **Por que filósofo hoje?** Palestra realizada no Colóquio Filosofia e Vida Nacional, 25 anos de *Um Departamento Francês de Ultramar*. São Paulo: FFLCH/USP, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=miZ_1r-smuM&t=6224s. Acesso em 09.06.2021.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

DREIFFUS, René Armand. **1964 – A conquista do Estado**: ação política, poder e golpe de Classe. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.

FAVERETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. Cotia: Ateliê editorial, 2007.

PATRIOTA, Rosângela. **O teatro no Brasil no ano de 1968**: a ribalta como espaço de luta e de utopias. In: *1968: reflexos e reflexões*. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2018, pp. 93 – 110.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política, 1964 – 1969**. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 70 – 111.

_____. **Seja como for**: entrevistas, retratos e documentos. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2019.

SINGER, André. **Os sentidos do lulismo**: reforma gradual e pacto conservador. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **O lulismo em crise**: um quebra-cabeça do período Dilma (2011 – 2016). São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

TORRE, Bruna Della. **Crítica da tragédia, crítica da farsa**: comentário sobre a encenação da peça *Roda Viva* pelo teatro Oficina. In: *Revista Café com Sociologia*, v. 8, n.1, jan./jul. 2019, pp. 14 – 25.