

A arte como testemunho: texto, cena e contexto em *Roda viva* (1967-1968)

[*Art as testimony: text, scene and context in Roda viva* (1967-1968)]

Miliandre Garcia¹

RESUMO • Em 1967, Chico Buarque já era considerado ídolo nacional aclamado pelo público brasileiro. Se isso lhe garantiu um lugar privilegiado na indústria fonográfica e televisiva, por outro lado era fonte de grande frustração artística e profissional. Com apenas 23 anos, tomou uma decisão arriscada e convidou o diretor José Celso Martinez Corrêa para dirigir seu primeiro texto dramaturgico. Sob vários aspectos, *Roda viva* é uma referência na história do teatro brasileiro e também na trajetória dos artistas da sua geração. Para analisá-la, tomamos como ponto de partida a ideia de arte como testemunho sob múltiplas dimensões (texto, cena e crítica teatral). • **PALAVRAS-CHAVE** • *Roda viva*; Chico Buarque; José Celso Martinez Corrêa; teatro brasileiro

• **ABSTRACT** • In 1967, Chico Buarque was already considered a national idol acclaimed by the Brazilian public. While this guaranteed him a privileged place in the phonographic and television industry, it was also a source of great artistic and professional frustration. At just 23 years old, he made a risky decision and invited director José Celso Martinez Corrêa to direct his first dramaturgical text. In many ways, *Roda viva* is a milestone in the history Brazilian theater and also in the trajectory the artists of its generation. To analyze it, we take as our starting point the idea of art as testimony in multiple dimensions (text, scene and theater criticism). • **KEYWORDS** • *Roda viva*; Chico Buarque; José Celso Martinez Corrêa; Brazilian theater.

Recebido em 13 de novembro de 2023

Aprovado em 11 de março de 2024

GARCIA, Miliandre. A arte como testemunho: texto, cena e contexto em *Roda viva* (1967-1968). *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024, e10688.



Seção: Dossiê

DOI: 10.11606/2316901X.n88.2024.e10688

¹ Universidade Estadual do Paraná (Unespar, Curitiba, PR, Brasil).

*Mas o poeta se queixou
E ninguém ouviu
[...]
Se alguém ouviu
Logo fingiu
E desconversou
E disse dos oitent'anos
Oitenta pesados anos
Que o poeta então cumprira
E pra bem dos meus enganos
Dormiu comigo a mentira
De que o poeta nesses anos
Perdera a lira
O poeta se queixou
Amargamente
Mas o poeta não é amigo do rei
E o espetáculo continuou
Normalmente
[...].
(Chico Buarque, Roda viva, 1968).*

Tomo de empréstimo, no título deste artigo, a ideia da arte como testemunho/a da crítica de Clóvis Levi (1968), e dos trabalhos de Ivana Guilherme Simili e Débora Pinguello Morgado (2015), Márcio Seligmann-Silva (2004; 2008) e Andrea Siqueira D'Alessandri Forti (2020). Segundo Levi (1968), a arte só poderia ser fiel a si mesma se espelhasse “as angústias, as neuroses, as frustrações, o noticiário dos jornais, o amor (quase findo, mas ainda vivo), os mitos e, enfim, as necessidades do homem”, se assumisse, portanto, o papel de “testemunha de acusação do [seu] tempo”. E a única maneira de fazê-lo era ser “participante” como *Roda viva*, que, “partindo do mito Chico Buarque de Holanda, explorando esse mito e as aspirações místicas do povo, conseguiu ir mais além” (LEVI, 1968). Trata-se, como afirma Forti (2020, p. 23), da “produção e [d]a circulação de uma arte que se tornou testemunho de uma

determinada situação, produtores que foram vítimas de contextos de violência política e mesmo assim desenvolveram várias estratégias de resistência, sem essa ser entendida em todos os casos como confronto direto”.

Em 1967, com 23 anos, Francisco Buarque de Hollanda escreveu *Roda viva* em tempo recorde, 25 dias. A história lhe ocorreu inteira, com começo, meio e fim. Era só ir “passando pro papel”, afirmou o artista (apud PAULINO, 1967). Nesses dias, disse ele, não pensava e nem fazia outra coisa, todo tempo era dedicado à conclusão do texto que chamou de “comédia musical”, uma forma de diferenciá-la dos musicais da Broadway (PROGRAMA da peça..., 1967, p. 19), mas também dos musicais do Teatro de Arena de São Paulo e do Teatro Opinião no Rio de Janeiro, populares na época. Além disso, buscava distanciar-se das convenções cênicas centradas na dramaturgia escrita para ser encenada no palco italiano, espaço consagrado dos teatros tradicionais frequentados por classes mais abastadas que podiam arcar com os altos preços dos ingressos. Complementar a isso, afirmou José Celso Martinez Corrêa, *Roda viva* era uma farsa que nada tinha de realista, como almejava ser o teatro engajado de então (CHICO Buarque fala..., 1967)². É, portanto, fruto da “observação do meio [...], uma farsa, uma caricatura do que acontece ou poderia acontecer”, considerou Chico Buarque (apud RACHEL, 1968).

Como afirmou o autor, a peça não era “nem tragédia, nem cômica, [era] mais um *happening* passado num auditório de televisão”. Ele desejava que o texto servisse apenas de roteiro para que a peça fosse se construindo paulatinamente: “Não quero que meu texto fique estático. Todos contribuirão para que ele evolua, transforme-se” (CHICO Buarque fala..., 1967). “Os atores não são máquinas, eles participam, contribuem” (EIS que chega..., 1968). “Até mesmo depois da peça montada, as reações do espectador servirão de guia para futuros melhoramentos e ampliações” (CHICO Buarque fala..., 1967). Também não era autobiografia, embora não tivesse como dissociá-lo plenamente da sua trajetória individual. Ou seja: era um “desabafo” que não chegava a ser “autobiográfico” (CHICO Buarque fala..., 1967). “Meu personagem é um inconsciente. Eu escolho o seu caminho” (RODA-VIVA: um samba..., 1968)³.

No segundo ato da peça, Chico Buarque cita o “habitante de Pasárgada”, lá onde era “amigo do rei”, que, no ano anterior, havia completado 80 anos. O aniversário de Manuel Bandeira, no entanto, fora ofuscado pela turbulência do momento. No Brasil, o regime ditatorial avançava contra o meio artístico e intelectual. Na mesma proporção, os artistas, intelectuais, estudantes e professores reagiam com manifestos, cartas abertas, telegramas, greve geral dos teatros, passeatas, mandados

2 Numa crítica de época, Roberto Vignati (1968), que participou do elenco do Teatro Oficina, afirmou que “José Celso encontrou o texto ideal para extravasar toda uma loucura e histeria armazenadas durante os anos de teatro realista e inicialmente brechtiano que realizou com o Oficina [...]. Há no espetáculo aplicação de realismo crítico, exorcismo, masoquismo, surrealismo e vários ‘ismos’ que demonstram o caos em que nos encontramos e a luta que estamos travando para achar a verdadeira e autêntica linguagem do teatro”.

3 Ver também: Chico Buarque fala... (1967).

de segurança e abaixo-assinados (GARCIA, 2012). Entre 1967 e 1968, o mundo estava em convulsão – enquanto a parcela mais combativa da juventude lutava por um “mundo novo”, representantes da velha ordem reagiam com a habitual truculência. Como afirmou Zé Celso: “a coisa não depend[ia] de mim nem dele [referia-se ao deputado Wadih Helu] – mas da História que já colocou essas figuras no *Panteon* do Ridículo e da Hipocrisia” (RESPOSTA de Chico..., 1968). Nesse contexto em ebulição, o jovem artista dos festivais não se sentia confortável em receber mais homenagens que o estimado poeta, amigo da família⁴. Para o artista, havia algo de errado na consagração imediatista de ídolos pré-fabricados, em contrapartida ao esquecimento de expoentes da cultura nacional.

Cinquenta e seis anos se passaram desde então, e agora é Chico Buarque quem completa 80 anos, infelizmente em um tempo, no Brasil e no mundo, não menos turbulento que a década de 1960. Também, hoje, jovens reivindicam o direito à liberdade de expressão enquanto defensores extemporâneos da moral e dos bons costumes ressignificam mecanismos de controle como a censura (DIAS; GARCIA, no prelo), legitimados por *tradições inventadas* e bem assentadas na longa duração. Comparadas as duas conjunturas, uma das diferenças entre elas talvez seja o fato de Chico Buarque de Hollanda ter rompido com a tese mais conhecida de Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 139-151) sobre o *homem cordial*, esta assimilada indiretamente nos primeiros álbuns do artista.

Aos 26 anos, o compositor retratava nossa *Gente humilde* (título do álbum de 1970 com canção homônima no lado A) submetida a precárias condições de vida, mas que seguia “em frente sem nem ter com quem contar”. Na mesma época, após 14 meses no exílio, à espera de *Quando o carnaval chegar* (álbum de 1972), reconhecia-se, ele mesmo, em “Baioque” (canção do lado A do LP), *residual* do *homem cordial*.

Quando eu canto
Que se cuide
Quem não for meu irmão
O meu canto
Punhalada
Não conhece o perdão
[...]
Quando eu amo
Eu devoro
Todo o meu coração
Eu odeio
Eu adoro
Numa mesma oração
[...]
(BUARQUE, 1972).

4 No texto de *Roda viva*, bem como nas entrevistas de época (O ÍDOLO..., 1968), Chico Buarque mencionou as inúmeras homenagens que recebeu das prefeituras das cidades de Recife, Belo Horizonte, Porto Alegre, Salvador, Curitiba, entre outras.

Aos 30 anos, de cara com o *Sinal fechado* (álbum de 1974), “qualquer desatenção [podia] ser a gota d’água” (canção-tema do musical *Gota d’água*, escrito em parceria com Paulo Pontes, de 1975) e “aquela esperança de tudo se ajeitar, [podia] esquecer” (canção em parceria com Francis Hime, do álbum *Chico Buarque*, de 1978)...

No transcórre da redemocratização, que chega incompleta aos nossos dias, pode-se afirmar que, aos 75 anos, com o lançamento do livro *Essa gente* (2019), Chico Buarque matou simbolicamente o pai, isto é, enterrou definitivamente qualquer *resíduo* de cordialidade, esta que como “tipo ideal” oscila entre o bem e o mal, mantendo como eixo central estímulos emocionais (HOLANDA, 1995). Constata-se que, com o passar do tempo, o escritor parece ter rompido o elo com essa construção social antes imaginada pelo autor de *Raízes do Brasil*. Muito provavelmente porque, diante de segmentos significativos da classe média – a considerar que estes reproduzem a visão de mundo das elites dominantes ao mesmo tempo que a projetam sobre as classes populares – perderam a capacidade de reagir com compaixão diante das injustiças, estão cada vez mais anestesiados com os acontecimentos e costumam responder com violência ao menor indício de divergência.

Identificamos esse fenômeno social no romance *Essa gente*, uma espécie de antítese daquela sociabilidade identificada nas raízes mais profundas de certo tipo de brasilidade. Ao que parece, o processo civilizador no Brasil encontrou obstáculos relevantes desde que setores conservadores da sociedade brasileira optaram por eufemizar diferentes formas de opressão e dominação e por não enfrentar diretamente os problemas estruturais; por subentender que racismo, autoritarismo, patriarcalismo e machismo não existem e, se não existem, não há por que deles se ocupar. *Roda viva* é sintoma desses momentos de crise os quais atravessou e atravessa a sociedade brasileira e de onde, de tempos em tempos, irrompem monstros.

Mas, se no texto da peça a referência a Manuel Bandeira tem a função mais imediata de registrar o natalício de um dos mais proeminentes poetas da língua portuguesa e a importância que “se dá ou não se dá” a um dos maiores autores da poesia brasileira, menos óbvio é o lugar que Manuel Bandeira ocupava no movimento modernista. Dessa forma, há que se considerar que Chico Buarque pode ter se apropriado do episódio para nele se inscrever num cenário de conflitos marcado por acentuadas dicotomias entre direita e esquerda, Rio de Janeiro e São Paulo, cultura *nacional-popular* e contracultura, nacionalistas e internacionalistas, ressonâncias polarizadas de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, entre outras.

O convite feito a José Celso, que naquele ano ganhou projeção nacional com a encenação de *O rei da vela*, no Teatro Oficina⁵, não deve ser visto como um alinhamento de Chico Buarque ao modernismo oswaldiano, uma vez que demarcava distância da releitura de Mário de Andrade realizada por dramaturgos do *nacional-popular*, a maioria ligada direta ou indiretamente ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) (CONTIER, 1998).

Dessa forma, entendemos que o convite para dirigir *Roda viva*, quando ainda reverberava o impacto da encenação de *O rei da vela* sobre uma geração de artistas

5 É importante mencionar que, embora José Celso tenha dirigido o espetáculo *Roda viva*, este não foi produzido pelo Teatro Oficina, em São Paulo, mas pelo Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, que era e ainda é propriedade de Orlando Miranda, um dos fundadores da Associação Carioca de Empresários Teatrais (Acet), em 1969, e diretor do Serviço Nacional de Teatro (SNT) a partir de 1974.

e intelectuais, visava aproximá-lo do que havia de mais experimental no teatro brasileiro. Mas era também uma maneira de demarcar sua autonomia artística diante das rivalidades da época, principalmente no que concerne ao modernismo, como fizera Manuel Bandeira nos anos 1920 (GOMES, 1993, p. 67-68) e como indireta ou inconscientemente fazia Chico Buarque no início da carreira, inserindo-se em uma espécie de “terceira via” na trajetória do “longo modernismo” que ressoava nos setores mais progressistas dos anos 1960, divididos entre Mário e Oswald de Andrade, tema de pesquisa ao qual Marcos Napolitano (2022) tem se dedicado atualmente.

A pergunta que nos orienta neste artigo é: por que Chico Buarque, quando quis examinar criticamente o lugar do músico, do intérprete e do compositor populares no *mainstream* da indústria fonográfica e televisiva brasileira, se aproximou do teatro e não de outra linguagem artística com igual ou maior representatividade na época? A essa pergunta podem ser formuladas provisoriamente diferentes respostas. Uma delas é que o artista tinha mais *afinidade* com o mundo das letras, trajetória consolidada ao longo das décadas, do que com as artes do vídeo ou mesmo as artes plásticas. No entanto, consideramos que a principal hipótese está relacionada ao diálogo estabelecido entre a música e o teatro naquele contexto, representado pela produção icônica de *shows* musicais pelos teatros e grupos de teatro da época (GARCIA, 2017), e também ao papel do teatro como “polifonia das polifonias” (MALETTA, 2010, p. 34).

A partir desse diálogo entre diferentes linguagens artísticas, o teatro brasileiro, antes mesmo do golpe de 1964, passou por um processo de nacionalização temática e estética e reuniu/formou simultaneamente um público específico para a arte engajada⁶. A música popular brasileira, por sua vez, durante todo o século XX suplantou o papel representado pela literatura no século XIX como expressão genuína da identidade nacional e veículo da comunicação com público mais amplo. Através da música popular, urbana ou rural, nos reconhecemos brasileiros e somos reconhecidos como tais. Essa representação social data do século XX, quando a música popular se tornou mais permeável socialmente que a literatura. Heloísa Maria dos Santos Toledo afirma que a música popular é

[...] a manifestação artística que, especialmente a partir da segunda metade do século XX, mais interage com praticamente todas as outras formas da produção cultural, associando-se ao rádio, ao cinema, ao teatro, à televisão, às agências publicitárias, etc., possibilitando que *o espaço de atuação da indústria fonográfica se expanda para outros setores da produção cultural*. (TOLEDO, 2010, p. 23 – grifos nossos).

Nessa via de mão dupla, o teatro, que se nacionalizou a partir do contato com a música popular, incorporando todo potencial comunicativo, da mesma maneira alterou sua construção narrativa. Isso foi tão significativo que criou uma linguagem própria, a dos musicais, a partir da experiência com os *shows* musicais, que não eram

6 Sobre a formação de público, ver: Napolitano (2001).

mais nem teatro nem música, e nos quais a música popular brasileira também não era simplesmente coadjuvante em relação ao texto, mas protagonista ao seu lado⁷.

A canção popular, por sua vez, passou por um processo de politização de seus temas e assimilação performática (GARCIA, 2018, p. 6)⁸. A associação música e teatro foi tão impactante que modificou a própria arte dramática, passando os donos de teatros a preferir montar *shows* musicais porque gastavam menos e ganhavam mais⁹. Além disso, essa associação atraiu o interesse do mercado fonográfico, que estabelecia recordes de vendas (GARCIA, 2017, p. 275), mesmo quando se tratava de registros em áudio das encenações ao vivo que não primavam pela qualidade técnica das gravações de estúdio, mas captavam a reação do público, que se sentia participante da construção de um “mundo novo” e ao mesmo tempo era confrontado com a realidade da ditadura militar brasileira.

Em *Roda viva* essa modificação foi tão significativa que no programa do espetáculo José Celso afirmou: “sua peça testemunha a mesma força comunicativa de suas músicas” (PROGRAMA da peça..., 1967, p. 18). A comunicação com o público (real e em potencial) é um dos pilares do campo artístico nessa época e central no redirecionamento dos interesses do compositor. Se o mercado fonográfico lhe garantia um público mais amplo, potencializado pela aproximação com a televisão, porém não necessariamente crítico, no teatro, Chico Buarque buscava um público mais seletivo, porém politizado. Em várias entrevistas sobre *Roda viva*, entre 1967 e 1968, afirmou que naquele momento preferia “dizer mais coisas a menos gente” (BUARQUE apud HALFOUN, 1968), pois almejava “um meio de comunicação com o público, além da música” (O ÍDOLO..., 1968).

A mudança da palavra “público” (na “gravata” dessa matéria) para “povo” (no corpo do texto) pode parecer um detalhe insignificante nos dias de hoje, mas nos anos 1960 não era. Povo e público permeavam o imaginário da arte engajada e geralmente eram de estratos sociais diferentes (GARCIA, 2007). Nina Nussenzweig Hotimsky (2018, p. 134) é perspicaz ao observar essa mudança na apreensão da categoria “povo”, transformado em “público”, em *Roda viva*, uma vez que “povo” não era mais o agente da transformação brasileira (SODRÉ, 1962), mas havia se transformado em garoto-propaganda da sociedade de consumo.

A dramaturgia daquele contexto não pode ser examinada independentemente da cena e da música, e outras instâncias igualmente importantes, pois foi do cruzamento de múltiplas influências que *Roda viva* emergiu. Tratava-se, portanto, da elaboração

7 Sobre o processo de criação de *Arena conta Zumbi*, Gianfrancesco Guarnieri disse que Edu Lobo chegou no Teatro de Arena achando que iria musicar um texto pronto. Para sua surpresa, não tinha nada, nem o tema do espetáculo que foi escolhido a partir de uma música apresentada por ele (ARENA vai..., 1965).

8 Antes mesmo do golpe de 1964, Carlos Lyra evidenciava que não fazia mais sentido compor baseado nas suas experiências pessoais, pois isso aumentava a chance de fazer músicas sobre “o amor, o sorriso e a flor”. Por isso, naquele momento, buscava compor a partir de situações dramáticas, em cooperação com o teatro e o cinema, método de criação artística que acreditava servir como antídoto para a despolitização das canções (CONVERSA com..., 1963).

9 Ver: Programa da peça... (1967, p. 20).

de uma nova linguagem pautada pela perspectiva dialógica com as experiências anteriores, em perspectiva crítica com a produção contemporânea.

Cabe salientar que essa característica dialógica não consistia em simplesmente “copiar” experiências precursoras, mas apresentar novas possibilidades a partir de múltiplas referências. Como afirmara Paulo Emílio Sales Gomes, não sendo nem europeus nem americanos do norte, para nós brasileiros “nada nos é estranho, pois tudo o é”. Dessa forma, “a penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (GOMES, 1996, p. 90).

A produção artística de meados do século XX, a exemplo do cinema brasileiro, não pode, portanto, ser considerada imitação da metrópole nem tampouco expressão do populismo regionalista, argumentou Maurice Capovilla (1962). Era resultado da nossa genuína “incompetência criativa em copiar”, afirmou Paulo Emílio Sales Gomes (1996, p. 90), “parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura”, considera ele (EMÍLIO, 1973, p. 62).

José Celso (1968) afirmou algo semelhante a isso ao abordar o teatro brasileiro, cuja falta de estabilidade como empreendimento dava-lhe “um lado patético e desesperado que tem sido, entretanto, um dos fatores de sua vitalidade e de sua importância na vanguarda da revolução cultural brasileira”.

Como no tropicalismo musical, “o resultado deste trabalho antropofágico levou a um redimensionamento da estrutura da canção” (FAVARETTO, 2000, p. 36), transformada em “um dos objetos de consumo mais presentes no cotidiano, submetendo as pessoas a um banho contínuo de sons e mensagens, tornando-se o suporte ideal para a circulação da ideologia, já que esta não se liga tanto ao objeto musical, mas aos lugares e momentos em que circula” (FAVARETTO, 2000, p. 138).

Aos 23 anos, com uma carreira relativamente precoce e com pouco mais de 25 composições – muitas de grande sucesso –, a inexperiência do artista não o impediu de compreender o lugar da canção e do compositor popular na sociedade de massas. Em entrevista ao jornal *Última Hora*, Chico Buarque afirmou: “um mês depois de composto, meu samba já não é meu. É mercadoria exposta ao consumo” (HALFOUN, 1968)¹⁰. José Celso, por sua vez, se empolgava com a “oportunidade rara” de se debruçar sobre “o fenômeno Chico e seu público!”, o “material mais consumido da [sua] geração” (PROGRAMA da peça..., 1967, p. 19).

¹⁰ Ver também: Roda-viva: um samba... (1968).

O TEXTO¹¹

Roda viva não foi a primeira experiência de Chico Buarque nos palcos brasileiros. Como compositor, já havia participado da trilha sonora de *Morte e vida severina*, adaptação do poema de João Cabral de Melo Neto pelo diretor do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca), Roberto Freire (CARVALHO, 2006, p. 19). *Roda viva*, no entanto, foi sua primeira experiência no teatro como dramaturgo, a primeira de uma série de espetáculos que marcou sua trajetória no teatro e também a história do teatro brasileiro¹².

Para Chico Buarque, *Roda viva* não representava um rompimento com seu trabalho anterior, “essencialmente musical”, mas “um passo à frente” (RODA-VIVA, um samba..., 1968). Isto é, um passo adiante na direção de ter voz ativa e no seu destino mandar, uma vez que não desejava mais alimentar a imagem de “bom moço” que o mercado fonográfico e televisivo havia criado em torno dele, nem tampouco se conformava em ser mais um produto inanimado dessa complexa engrenagem.

A narrativa bíblica da Via Sacra, associada à estrutura do mito das tragédias gregas, adequou-se perfeitamente à construção do ídolo moderno. *Roda viva*, que não é nem peça teatral nem *show* musical, trata da invenção de um ídolo da sociedade de consumo que muda de *persona* artística conforme as demandas do mercado e cuja trajetória musical pode ser associada tanto à Via Sacra de Jesus Cristo, quanto aos destinos trágicos dos mitos gregos.

O crítico teatral Marco Antônio de Menezes, entusiasmado com o resultado cênico da direção de José Celso e favorável ao ingresso de mais autores como Chico Buarque no teatro, apontou essa relação com o sagrado em *Roda viva*. Conforme Menezes (1968), José Celso compreendeu “que tinha em mãos não uma ‘comédia musical’, como o programa anuncia, mas sim a matéria-prima para um espetáculo religioso”. O texto de Chico Buarque, “estruturalmente defeituoso como é – com mínimas possibilidades de criação de personagens, ritmo dramático muito pobre – é um exorcismo”, uma “Missa Negra”, considerou Menezes. Segundo ele, a direção de José Celso tinha, portanto, “a função de executar o exorcismo”, de reconhecer a paixão e morte de um homem comum, “uma caricatura da paixão e morte de Cristo” (MENEZES, 1968).

Para confirmar seus argumentos, o crítico destacou as cenas em que “Ben Silver se reencontra com a esposa coroado de espinhos, nu, como o Cristo” e, no fim do primeiro ato, “deitado sobre uma cruz de madeira, nu, cansado sob o peso do próprio sucesso” (MENEZES, 1968). Em outra cena, quando representa “a tentativa de salvar o ídolo da decadência [...] encenada como uma procissão, liderada pelo Capeta”; também “a primeira cena entre Benedito e sua mulher é uma caricatura da Visitação de Nossa

11 Nossa referência textual é a versão mimeografada apresentada ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), em 18 de dezembro de 1967 (PROCESSO..., 1967-1968). Entre esta e o texto consultado por Nina Nussenzweig Hotimsky percebemos algumas diferenças. Por exemplo, o verso “De Geraldo Vanderbilt, Alberto Al e Maria Botânica”, da versão mimeografada, foi modificado para “Geraldo Vanderbilt, Chico Pedreiro e Maria Botânica”, na publicação de 1968, pela editora Sabiá (apud HOTIMSKY, 1968, p. 16).

12 Depois de *Roda viva* (1968), Chico Buarque escreveu *Calabar: o elogio da traição* (1973), com Ruy Guerra; *Gota d'água* (1975), com Paulo Pontes; e *Ópera do malandro* (1978).

Senhora”; por fim, “um espetáculo que pode revolucionar o teatro brasileiro. Se esta bela *Roda viva* continuar a girar”, vaticinava Menezes (MENEZES, 1968)¹³.

A primeira parte da comédia musical é dedicada à emergência e consagração do artista: como ele deve se vestir, como ele deve se comportar, o que deve falar e o que deve ocultar. A segunda é voltada para o declínio e morte do ídolo, seguido por sua rápida substituição.

A peça, como previa o crítico Franco Paulino, ia dar o que falar... Paulino (1967) referia-se à crítica do ambiente musical e televisivo e à submissão dos ídolos à indústria do entretenimento. E nisso ele acertou, deu realmente o que falar, mas não pelos motivos elencados por ele. É realmente intrigante que, mesmo sendo possível identificar características desse ou daquele artista ou personalidade pública na criação de personagens – Roberto Carlos, a Jovem Guarda, Maria Bethânia, Ronnie Von, Carlos Alberto, Ted Boy Marino, Geraldo Vandré, Chico Buarque, músicos nordestinos, entre outros –, a caricatura dos astros, a paródia dos eventos foram o que menos causou polêmica (PROGRAMA da peça..., 1967, p. 12). No meio fonográfico e televisivo, todos se sentiam de alguma maneira parte da roda-viva, principalmente o autor da peça. Como Chico Buarque afirmou na ocasião: “eu também caí na roda viva” (CHEGOU a roda..., 1968).

A música-título “que já [tinha dado] samba e agora d[dava] peça” (A RODA começa..., 1968) não era inédita. *Roda viva* havia sido apresentada no mais polêmico Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. A terceira edição, de 1967, realizada em quatro etapas (três eliminatórias e uma final), entre os dias 30 de setembro e 21 de outubro, recebeu inscrições de mais de 4 mil canções. A vencedora foi *Ponteio*, parceria de Edu Lobo e Capinam, defendida/interpretada por Edu Lobo e Marília Medaglia, que concorreu com outras canções emblemáticas como *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, *Roda viva*, de Chico Buarque, e *Domingo no parque*, de Gilberto Gil.

Ao contrário das motivações iniciais dos grupos de teatro que adotaram o formato de arena e diferentemente também das definições mais gerais do “teatro pobre” de Jerzy Grotowski (1976), a montagem de *Roda viva* foi considerada “dispendiosa” (RODA-VIVA: um samba..., 1968). Para imitar “com exagero, um auditório de TV” era necessário “uma fatura de recursos audiovisuais [...] para obrigar o espectador a participar dos problemas expostos” (RODA-VIVA: um samba..., 1968), bem como dispor de “uma equipe de 39 pessoas, entre atores, técnicos e músicos” (AMORIM, 1968).

O elenco era formado por jovens atores e também músicos. Um dos núcleos mais expressivos era composto de músicos iniciantes que participaram de uma das cenas mais impactantes de *Roda viva*. A direção musical de Carlos Castilho foi apontada por Marco Antônio de Menezes (1968) como responsável pela transformação do espetáculo em “um dos momentos mais importantes do teatro brasileiro”. Isso porque conseguiu reunir músicos que se destacavam pela versatilidade musical e interpretação de diferentes gêneros musicais, de ritmos mais antigos a repertório contemporâneo, entre os quais: iê-iê-iê, ária, ópera, paródia, música sacra, música engajada, samba-jazz, foxtrote, desafio de repente, chorinho, samba-canção, bolero, incelença, baião, queixada e marchinha carnavalesca.

13 Outros críticos teatrais fizeram menção a esse aspecto religioso. Ver: Machado (1968), entre outros.

Além disso, José Celso conseguiu transformar o texto – uma “obra aberta”, como planejou desde o início Chico Buarque (CARVALHO, 2006, p. 61) – num espetáculo de grande densidade cênica. Por exemplo, a modificação estrutural do coro de bonecos idealizado pelo autor num coro vivo composto de 12 estudantes do Conservatório Nacional de Teatro (PROGRAMA da peça..., 1967, p. 19). Segundo José Celso, em entrevista a Hotimsky, 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” (CORREIA, 2012, p. 6 apud HOTIMSKY, 2018, p. 132).

Transformado em “espinha dorsal da peça”, o coro abria e fechava as cenas de maior impacto, bem como garantia o clima geral do espetáculo (MENGOZZI, 1988), protagonizando uma das cenas mais lendárias do teatro brasileiro na qual devoravam um fígado de boi cru no palco, que acabava respingando na plateia bem vestida do teatro, em alusão ao processo de transformação do artista em alimento para consumo da indústria cultural¹⁴. Como afirmou Roberto Vignati (1968), os “jovens recém-saídos do conservatório [...] se entregaram totalmente ao diretor, executando tudo com garra e sem um laivo sequer de inibição, que faz inveja aos atores acostumados com o palco”.

Em busca de “um lugar ao sol” no mercado de bens culturais, o músico Benedito Silva é transformado por empresários do ramo no excêntrico Ben Silver. Como a roda-viva gira, a consagração do ídolo rapidamente se esgota, e o músico popular se vê obrigado a incorporar uma nova figuração: a de Benedito Lampião. Interpretado por Heleno Prestes, agredido no palco durante as apresentações de *Roda viva* (NOTA, 1968), posteriormente substituído por Rodrigo Santiago¹⁵, Benedito Lampião era considerado um dos personagens mais difíceis de representar no espetáculo musical, pois, além de performar três ídolos musicais com estilo muito distintos, “o ator [era] obrigado a ter boa voz, para cantar desde iê-iê-iê até ópera, passando pelo samba-canção, bolero, samba de protesto e marchinha de carnaval”, afirmou José Celso (CHICO Buarque fala..., 1967).

A escolha de um nome artístico estrangeirado não é aleatória, busca adequar-se às demandas do mercado interno, que consumia o ser do outro, isto é, os “produtos enlatados” dos Estados Unidos. Para um dos intelectuais brasileiros mais influentes nessa época, o consumo do ser do outro era o retrato da alienação cultural, pois “importar o produto acabado é impor o ser, a forma, que encarna e reflete a cosmovisão daqueles que a produziram” (CORBISIER, 1958, p. 69). Não se tratava apenas de importar objetos e mercadorias, “mas também todo um complexo de valores e de condutas que se acham implicados nesses produtores” (CORBISIER, 1958, p. 69). Quando não mais correspondeu aos anseios do público, dos contratantes,

¹⁴ Para o cartaz da peça, José Celso sugeriu a imagem de Chico Buarque num açougue com os dois olhos verdes boiando como dois ovos numa posta de fígado cru. Como isso não foi possível, o fígado cru foi incorporado à cena citada acima (RODA VIVA na palavra..., 1968).

¹⁵ Para o papel principal outros nomes haviam sido sugeridos: o de Antônio Pedro, Paulo Cesar e David José, este indicado por Chico Buarque, que teve que recusar o papel devido a compromissos com a televisão paulista (CHICO Buarque fala..., 1967).

dos empresários, da imprensa e do *Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística* (Ibope), Ben Silver se metamorfoseou mais uma vez, só que agora em Benedito Lampião, isso para atender à emergência da canção de protesto como produto de consumo que se nutria das referências às raízes da cultura nacional, estas localizadas naquele momento nas manifestações tradicionais.

No espetáculo, Juliana é a namorada de Benedito Silva. No primeiro ato, ela tem dificuldade de aceitar as novas mudanças que transformaram seu companheiro em um outro praticamente irreconhecível. No segundo ato, após a morte do ídolo e adaptada ao mundo do *show business*, ela própria assume seu lugar como legítima herdeira, evidenciando o quão descartáveis são as relações pessoais na sociedade de consumo. Na encenação carioca, quem interpretava Juliana era Marieta Severo, no palco italiano do Teatro Princesa Isabel. Porém, em virtude do contrato que assumira com uma emissora de televisão, não pôde acompanhar a peça em turnê para São Paulo. Foi então substituída por Marília Pêra na temporada no Teatro Galpão, sala em formato de arena do Teatro Ruth Escobar. Se não havia nenhuma polêmica relacionada à substituição das atrizes, não deixa de ser intrigante a ironia metalinguística que confirma que ninguém é insubstituível no templo da arte como mercadoria, nem mesmo a companheira do ídolo popular que se converte também em objeto.

O sambista Mané representa o amigo mais antigo de Benedito Silva, o único que restara das relações sociais anteriores ao estrelato. Também músico popular, sua carreira artística seguiu na direção contrária à de Ben Silver. Por isso, eles mantêm a relação de amizade, mas esta nutrida por certa rivalidade, ainda que dissimulada. Ben Silver, por exemplo, sensibiliza-se com a sucessão de fracassos da vida do amigo e ao mesmo tempo sente desprezo por sua trajetória fracassada como artista. Em *Roda viva*, embora o personagem Mané tenha poucas falas, as cenas em que ele fica em silêncio são muito simbólicas, como se a encenação do silêncio dissesse mais que todas as palavras então escritas. O ator que o interpretou no espetáculo, Paulo César Pereio, afirmou que o censor Walter Mello, no exame do ensaio geral, inúmeras vezes, pediu-lhe que não pronunciasse mais determinado palavrão, mas Pereio relatava que tinha tão poucas falas que, quando chegava o momento de pronunciá-lo, fazia-o com sincero entusiasmo, que era para não passar despercebido pelo público. Enchia boca e soltava um “PORRA!!!”, bem sonoro que ecoava pela sala do teatro (PEREIO ludibriava..., 1990)¹⁶. A expressividade foi reconhecida pelo crítico Marco Antônio

16 Cabe mencionar que há abundância de fontes nos jornais impressos contra e a favor dos palavrões na dramaturgia da época. Ver: Wolff (1968), Penido (1968), Amorim (1968), Resposta de Chico... (1968), Afonso (1968), entre outros. Com relação aos dramaturgos, havia quem os defendesse aguerridamente. José Celso, por exemplo, afirmava que não era possível viver no Brasil daquela época sem essa válvula de escape (RODA VIVA, na palavra..., 1968). Havia também quem os condenasse com a mesma intensidade, decretando-o sintoma da decadência na qual o teatro brasileiro estava mergulhado naquele contexto. Ver, por exemplo, Gustavo Corção, que afirmou, “com ironia”, que não havia “palavrão no teatro porque o que não” havia era “o próprio teatro” (A RODA VIVA, 1968). O excesso de palavrões em *Roda Viva* também é apontado em várias situações, por sujeitos diferentes, no processo de censura (PROCESSO..., 1967-1968).

de Menezes (1968), que afirmou que tanto ele quanto Heleno Prestes “conseguiram construir personagens onde – no texto – havia apenas um esboço delas”.

Os encontros de Ben Silver e Mané aconteciam frequentemente nas mesas dos bares que eles costumavam frequentar em tempos idos, estes transformados em oportunidade para o artista exteriorizar suas crises existenciais.

Há também os personagens dos anjos, que nada têm de angelicais. Cada um à sua maneira consegue ser bem diabólico de modo bastante peculiar. Não há espaço para ingenuidades no mundo do *show business*, nem mesmo entre os anjos – conforme Chico Buarque e José Celso fazem acreditar. O Anjo da Guarda (Antônio Pedro) representa o *manager* do *show business*, disposto a vender a alma dos artistas e dele próprio desde que consiga alçá-los a astros do entretenimento e ganhe 20% de tudo conquistado pelo artista. Porém, não há sucesso que dure para sempre, e a indústria do entretenimento representada por Chico Buarque segue um roteiro de tradição milenar de ascensão e queda do mito. À maneira de Mefistófeles, o Capeta (Flávio São Tiago), cujo bordão “Extra! Extra!” anuncia a sua chegada, representa um jornalista da “imprensa marrom” que obtém lucro sobre a exploração da desgraça alheia. Também detém o poder de elevar o artista às paradas de sucesso, da mesma forma que pode tirá-lo de lá. Tudo varia de acordo com o preço que o artista esteja disposto a pagar. Também o Ibope é um personagem à parte, pois, apesar de ser o Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística, isto é, uma empresa de pesquisas de mercado, opinião e política fundada no Brasil em 1942, em *Roda viva* representa a “mão invisível” do mercado, que tem pleno poder sobre o destino dos artistas.

Pelo exposto acima, é importante sublinhar que, se partíssemos apenas do texto escrito para analisar *Roda viva*, em perspectiva dialógica com o contexto histórico, não teríamos material para entender por que a comédia musical gerou tanta polêmica na época. Com referência apenas ao texto, nem mesmo os agentes da censura puderam prever o impacto que a peça causaria em parcela da sociedade, pelo menos entre aquela frequentadora de teatro, por isso e inicialmente o texto foi liberado pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) (PROCESSO..., 1967-1968).

A CENA

No meio teatral dessa época costumava-se dividir os grupos teatrais em dois núcleos bem precisos: 1) os que davam maior atenção ao texto dramaturgicamente e a cena era decorrência disso e 2) os que partiam de algum texto, mas este não era mais importante que a *performance*. Embora teoricamente essa dualidade entre dramaturgia *versus* cena possa servir de baliza para algumas experiências, na prática é bem mais complexo setorizar os grupos teatrais dessa maneira, pois a investigação mais detida dessas produções artísticas indica que os experimentos teatrais mais destacados da época nutriram-se dessa dupla preocupação: com a palavra e a *performance*.

Desde o início, a intenção de José Celso era criar um mal-estar generalizado. O contexto ditatorial exigia uma tomada de posição, e o meio teatral reagia e se organizava contra a ditadura militar (GARCIA, 2012). Não era mais possível defender a “arte pela arte”, exceto pela série de críticas de Alberto D’Aversa a *Roda viva*

publicadas na época. Quem não se posicionava era considerado alienado ou, então, conivente com o sistema. Não havia meio-termo: ou se estava contra ou a favor do regime ditatorial. Não fosse essa a motivação inicial, os produtores de *Roda viva* não teriam apresentado o texto para exame do SCDP com a inscrição na capa: “Abaixo o conformismo e a burrice – PEQUENOS BURGUESES! Tire a bunda da cadeira e faça a uma guerrilha teatral, já que você não tem peito de fazer uma real, PORRA!!!” (PROCESSO..., 1967-1968).

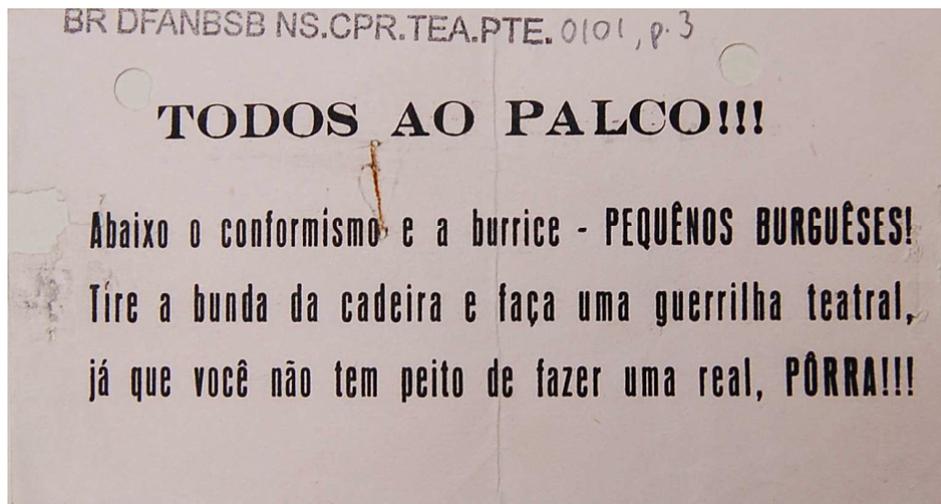


Figura 1 – Panfleto distribuído ao público de *Roda viva* em 1967 e 1968. Apesar da mensagem assertiva, esta evidencia que a expressão “guerrilha teatral” pode ser entendida como um manifesto à revolução estética e cultural em curso e não adesão às táticas de guerrilha e à luta armada como muitas vezes foi interpretada sem as devidas mediações (PROCESSO..., 1967-1968, p. 3)

Naquela conjuntura, no Brasil e no mundo, as expressões “guerrilha cultural”, “guerrilha teatral” ou “arte de guerrilha” podiam ser adotadas de diferentes modos: 1) como metáforas, 2) sem intenção real de pegar em armas, ou 3) como um chamamento à luta armada. A opção por uma delas dependia da interpretação realizada acerca da “teoria do foco” desenvolvida pelo filósofo francês Régis Debray em *Revolução na revolução* (1967). Na Itália, por exemplo, Germano Celant, um dos mentores da *arte povera*, que até 1967 a definia em oposição à “arte rica” a partir de um vocabulário ligeiramente político, a partir desse ano associou-a à arte de guerrilha, bem como definiu o artista como “guerrilheiro engajado” no artigo-manifesto “Arte povera: appunti per una guerriglia”, publicado na revista *Flash Art* em novembro-dezembro de 1967 (CELANT, 1967; GALIMBERTI, 2022, p. 18).

Nos escritos de Germano Celant, o chamado à violência tinha sentido figurado, traduzia a lógica das guerrilhas para o campo artístico, mas não defendia a sua assimilação no campo literalmente (GALIMBERTI, 2022, p. 23). Da mesma forma, no

Brasil, a luta dos artistas era também contra o sistema capitalista. As proposições de Germano Celant no mesmo ano de produção de *Roda viva* evidenciavam a convergência de diferentes lutas em escala global: “o ser humano vem em primeiro lugar, e o sistema, em seguida, ou assim era na Antiguidade. Hoje, entretanto, a sociedade pretende fabricar seres humanos pré-embalados, prontos para consumo” (apud GALIMBERTI, 2022, p. 18).

Essa *estrutura de sentimento* que atravessa a produção artística na segunda metade do século XX (WILLIAMS, 1979, p. 130-137) é tão surpreendente que Germano Celant parecia referir-se aos programas de televisão e ao ídolo da música *pop* criado por Chico Buarque, em agosto de 1967. No mesmo ano, a indústria cinematográfica lançava a comédia-drama britânica *Privilégio*, de Peter Watkins, ficção científica musical que tratava da fabricação da cultura de massa (MENGOZZI, 1988). Num artigo sobre *Roda viva*, Roberto Vignati (1968) mencionou que o filme inglês havia sido exibido em São Paulo naquela época¹⁷.

No caso de José Celso, a adoção da expressão “guerrilha teatral” não tinha apenas o objetivo de criar polêmica, como apontava parte de crítica nos jornais da época, mas fazia parte do programa estético defendido pelo diretor do Teatro Oficina, também da Tropicália e do tropicalismo musical, que não se pautava por uma única e exclusiva referência cultural, mas por uma multiplicidade de influências que ressoou na produção do espetáculo. O próprio diretor José Celso, no material de divulgação de *Roda viva*, afirmou: “não acredito hoje em dia em separação de gêneros de arte – teatro aqui, cinema lá etc. Hoje tudo se mistura numa linguagem impura e mista de comunicação, em que vale tudo”. “O artista pode entrar por todas as linguagens e gêneros que quiser. No teatro então, isto é particularmente óbvio. O teatro como representação de uma ação vital, parte do princípio que tudo é representável” (RODA VIVA, na palavra..., 1968)¹⁸.

Para o crítico G. de A. (1968), “tudo é apresentado de maneira impressionante, num revezar constante do profano com o religioso”. Segundo Marco Antônio de Menezes (1968), elementos cristãos apontados anteriormente foram misturados a rituais pagãos, como o fígado de Prometeu e as orgias de Dionísio, e com referências políticas, como a foice e o martelo e o chapéu nordestino de Benedito Lampião¹⁹. “No plano cultural”, afirmou Federico Mengozzi (1968), “o Brasil engolia influências e gerava um produto híbrido que investia contra o gosto estabelecido e as regras da grande arte; era preciso derrubar as prateleiras, as estantes, as estátuas, e Chico faria a sua parte”. De acordo com Celso Favaretto (2000, p. 40), era necessário “misturá-los,

17 Pouco tempo depois, Chico Buarque exilou-se com a família na Itália, onde lançou seu quarto disco: *Chico Buarque de Hollanda na Itália*, de 1969. Neste inclui a versão italiana de “A televisão” (1967a), repertório do seu segundo disco, de 1967, no qual expressa melancolicamente os dilemas existenciais do “homem da rua”, que prefere sambar sozinho, que “samba só com seus botões”, à espera por “sua gente [que] está aprendendo humildemente, um batuque diferente que vem lá da televisão”; que se rende, porém, aos botões do televisor assistindo à “própria vida [...] sentar sentida vendo a vida mais vivida que vem lá da televisão”.

18 Ver também: Programa da peça... (1967, p. 18).

19 Ver também: Penido (1968).

fazendo-os perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos [19]60, em grande parte do mundo ocidental”.

Ao tecer uma observação sobre a situação do teatro contemporâneo, José Celso (“RODA-VIVA” vezes..., 1968) evidenciou a diferença entre os “teatros de repertório” na Europa, resultado da “boa herança da cultura ocidental”, que obedeciam à “exigência de um bom serviço público e da transmissão da chamada cultura humanista”, bem diferente a seu ver do teatro de entretenimento no Brasil, expressão do “mundo subcapitalista”, que estava submetido à “necessidade de vida e morte de comunicação”, bem como “à tendência de tudo ser deglutido pela política de consumo”.

Diante desse quadro complexo, José Celso defendia a mudança de tática, isto é, “descobrir a sensibilidade histórica de um momento e ferir com ela o espectador, obrigando-o a assumir uma nova sensibilidade perante um novo fenômeno social”. Era “o momento do teatro se radicalizar no sentido de se tornar fiel às suas raízes” pré-jesuíticas e colocar-se “em estado de revolução selvagem” (“RODA-VIVA” vezes..., 1968), revelando assim suas “influências artaudianas” (CARVALHO, 2006, p. 32-35). Era importante que a coletividade agisse, reagisse a partir da destruição dos seus mitos fundadores e da demolição das barreiras entre palco-plateia. Só a partir disso seria possível estruturar “uma nova maneira de pensar o mundo”, na qual o teatro representaria a manifestação da vida, da ação, não um “ritual morto”, “um enterro”, ainda seja pela teatralização da sua revolta (“RODA-VIVA” vezes..., 1968).

A CRÍTICA TEATRAL

Na outra ponta desse processo revolucionário da dramaturgia brasileira estava a crítica conservadora a *Roda viva*, que pode ser sintetizada na entrevista de Gustavo Corção à revista *Jóia*. Para o escritor udenista, com ampla inserção no jornalismo carioca, a revolução dos costumes, fruto do rebaixamento moral e espiritual, estava atrelada a um fenômeno mais amplo de desestabilização das sociedades em esfera global, por meio da dissolução da família e cooptação da juventude. Para defender seus argumentos mais conservadores, o referido jornalista não economizava palavras de ordem. Nessa entrevista de abril de 1968, Corção explicava à jornalista que “no passado tudo era mais bonito e espontâneo”. Dizia isso apontando para o álbum de família: “Veja essas mocinhas aqui na varanda. Todas bonitinhas com seus vestidos compridos, bem femininos, tomando chá, bordando e conversando sobre assuntos de acordo com sua idade e condição de mulher. Se fosse hoje, estariam fumando, bebendo e talvez com os pés na mesa” (A RODA viva, 1968). Em artigo ao jornal *O Globo*, de 19 de fevereiro de 1970, citava a recomendação descontextualizada de Vladimir Lênin: “desmoralizem a juventude de um país e a Revolução está ganha” (apud FAGUNDES, 1974, p. 333). Por esses e outros motivos, defendia a censura à *Roda viva* e espetáculos similares, nos jornais impressos, mas também na tribuna do Conselho Federal de Cultura (CFC), do qual era membro, e considerava que “essa espécie de teatro”, defendida pelos intelectuais “esquerdistas”, adeptos de “modismos” e das “liberdades liberticidas”, por isso “merecia simplesmente ser fechada pela polícia de costumes” (A RODA viva, 1968).

João Etienne Filho (1968) também não entendia como a censura podia ser tão severa com Sófocles e Tchecov, e ao mesmo tempo tão permissiva com *Roda viva*. “Chega a ser revoltante”, desabafou. A hipótese mais plausível, segundo ele, estava na encenação de José Celso, pois o texto de Chico Buarque não parecia querer “fazer esquerdismo, participação e coisas que tais”. “O jogral de Chico Buarque, um trovador, só pareç[ia] ter querido dizer apenas: deixem o cantor cantar, deixem o músico compor”.

Não só os expoentes do conservadorismo brasileiro não reconheceram na encenação de *Roda viva* o compositor popular de canções de coreto – e por isso tentaram isentá-lo das consequências negativas, creditando toda a responsabilidade à encenação a José Celso. Para Yan Michalski, um dos primeiros críticos a ter acesso ao texto, juntamente com Vinicius de Moraes (RODA-VIVA: um samba..., 1968), ambos lhe teceram comentários favoráveis: “a impressão que o espetáculo me deixou é a de que se trata[va], antes de mais nada, de uma *catarsis* particular do diretor, de sua luta pessoal contra os seus demônios interiores, com o qual o público tem muito pouco a ver” (MICHALSKI, 1968a).

Dessa forma, considerou *Roda viva* “um dos espetáculos mais alienantes e alienados dos últimos tempos. E Chico Buarque, coitado, [...] não [tinha] culpa nenhuma dessa alienação”, pois se tratava de um “magnífico material teatral”, de uma “excitante promessa de uma grande festa dramática [que] ficaram gravemente prejudicados, para não dizer quase anulados, pela óbvia imaturidade intelectual e emocional do diretor” (MICHALSKI, 1968a). Por fim, comparou a direção de José Celso em *Roda viva* às travessuras “de uma criança de três anos que faz xixi no meio do salão cheio de visitas e fica espiando com curiosidade a reação refletida no rosto dos pais e dos convidados” (MICHALSKI, 1968b).

Entre as críticas mais polêmicas – afirmamos isso porque ela aparece no processo de censura como embasamento para a atuação censória (PROCESSO..., 1967-1968) –, Rubem Braga (1968) descreve que havia se deslocado ao Teatro Princesa Isabel para assistir a *Roda viva*. Tudo indicava que o texto era “coisa séria”, com “valor como teatro e como atitude humana”, “uma sátira interessante à fabricação de ídolos da televisão, ao comercialismo desenfreado que os índices do Ibope orientam”, mas, e para sua surpresa, deparou-se apenas com a interpretação que José Celso fez da peça. Braga (1968) achou que “o diretor dirigiu demais [...], eu preferiria um diretor que fosse mais humilde perante o autor” e concluiu com a sugestão a Chico Buarque de que montasse “uma versão mais amena, mais tranquila”, com “menos grosserias”, e valorizasse mais a parte musical.

Van Jafa (1967), incrédulo, sintetizou tanto os argumentos de Yan Michalski quanto os de Rubem Braga: “É inacreditável tanto quanto inexplicável que um compositor do talento de Chico Buarque de Holanda emprestasse o seu renome a esta imbecilidade do diretor José Celso Martinez Corrêa que é *Roda viva*”, que “se expõe cada vez mais às suas fixações”, angústia e “instabilidade emocional”. Dessa forma, é “lamentável que se use o renome de Chico Buarque para atrair um público que o ama por outros valores e que não o identificará dentro deste equívoco perverso” (Jafa, 1967).

Paulo Mendonça (1968) seguia a mesma linha de raciocínio, isto é, “o original [...] foi

somente ponto de partida para a elaboração de uma montagem submetida aos valores e aos objetivos propostos pela direção e demais intérpretes”; apesar disso, concluía o raciocínio dizendo que “as fronteiras, em tais casos, nem sempre são fáceis de fixar”.

Alberto D’Aversa (1968) também demonstrou insatisfação com o resultado de *Roda viva*, à qual dedicou uma série de críticas e aconselhou o “jovem diretor” a “voltar para leituras mais meditadas onde poderá descobrir, se não tem pressa, os critérios de uma autonomia de criação crítica”. Isso, acreditava, acabaria com sua

[...] estabanaada teimosia de querer impor como fulgurantes iluminações, propostas e conquistas que a cultura assimilou, há tempo, com pacífica ou tumultuada digestão [...] propostas [...] já demoradamente mastigadas e tristemente reformuladas pela melancolia das vanguardas provincianas. (D’AVERSA, 1968).

Consciente ou inconscientemente, a crítica teatral hegemônica, independentemente se o crítico era considerado conservador ou progressista, depositava toda a culpa na direção de José Celso, considerando o jovem Chico Buarque marionete nas mãos de tão “perturbado” diretor. O “diretor consegue ser obscuro e grosso e ser erótico, resultado digno de ser analisado freudianamente”, resumiu Ney Machado (1968). O problema dessa hipótese é que ela não se sustentou por muito tempo, principalmente porque Chico Buarque assumiu em mais de uma entrevista a coparticipação na encenação²⁰.

Segundo ele, “essa imagem de menino bonzinho não fui eu que inventei” (apud MOTTA, 1968). “Eu acho que vale a pena romper às vezes com a própria imagem” (PROGRAMA da peça..., 1967, p. 14). “Os que falaram mal da direção de José Celso e ‘livraram a minha cara’ não entenderam nada” (RESPOSTA de Chico..., 1968).

Também não creio que eu seja os “olhos verdes” de Zé Celso. Quanto ao fato de minha peça ser agressiva, eu participo da opinião de Zé. Eu detestaria ter escrito uma comedinha que todo mundo achasse engraçadinha e fosse para a casa dormir sossegado. Não à agressão pela agressão, mas eu acho muito bom para o tipo de coisa que eu quis dizer, esta obrigação que o espectador sente de tomar um partido violento a favor ou contra. (apud MOTTA, 1968).

José Celso complementava: “é muito cedo para Chico ser uma imagem coagulada e definitiva” (PROGRAMA da peça..., 1967, p. 18). “O espetáculo é todos nós”, concluía José Celso (PROGRAMA da peça..., 1967, p. 19).

Nada, porém, do que Chico Buarque ou José Celso falassem em inúmeras entrevistas convenciam os críticos teatrais detratores, para os quais “essa baboseira toda pode ser tudo menos teatro. Pode ser o que quiser, um culto, uma festa *hippie*, menos uma peça de teatro”, afirmou Van Jafa (1967).

Quem mais se aproximou de um entendimento mais complexo acerca da intenção estético-política da encenação de *Roda viva* foi o crítico Luiz Alberto Sanz (1968), que, na

20 Em artigo já citado, Hotimsky (2012) parte dessa hipótese para desenvolver a tese de complementaridade entre texto/autor e cena/diretor.

ocasião, ponderou: “se é bom ou ruim, é uma questão ultrassubjetiva”. Em todo caso, “os moldes não cabem na análise de *Roda viva*, não são os mesmos critérios os empregados para examinar o realismo de Ibsen e o realismo de Chico Buarque de Holanda” (SANZ, 1968). O jornalista português João Apolinário (1968), exilado desde 1963, quando chegou ao Brasil fugindo do Estado Novo em Portugal, publicou um artigo no jornal *Última Hora* e no título fez a seguinte pergunta: “Estaremos preparados para criticar *Roda viva*?”.

João Apolinário (1968), ameaçado de morte pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), considerava o “nariz arrebitado dos burgueses senis, senhores de uma arte senil, alimentada pelo rape da autossuficiência e que, ameaçados, privados do seu vício predileto, do seu prestígio e do seu privilégio” que “proclama[vam] que esse movimento de renovação que aí est[ava] no teatro, no cinema ou nas artes plásticas, [era] somente cópia ou imitação dos prestígios e privilégios que chegam do outro lado do mundo”. Estes não entendiam que “a gramática [era] outra, e h[avia] que racionalizar tudo sem contar mais com a nomenclatura ensebada em que se apoiam os velhos padrões” (APOLINÁRIO, 1968). Ao fim da análise sobre os problemas estéticos de peças como *O rei da vela*, *Viúva, porém honesta* e *Roda viva*, Apolinário (1968) recomendava aos mais jovens que fossem assistir à *Roda viva* e examinassem “os problemas de consciência que [naquele] momento histórico todos temos o dever de tentar assumir”, e ao mesmo tempo alertava os colegas de profissão: “a crítica não será omissa. Ela assumirá também a responsabilidade que tem pelo teatro”.

Em relação à crítica a *Roda viva*, percebe-se que, por mais renomado que fosse o crítico teatral, falhou quem tentou buscar esse lastro exclusivamente na história da dramaturgia universal, sem considerar a multiplicidade de referências estéticas e políticas que atravessavam a arte contemporânea na segunda metade do século XX, especialmente o trabalho artístico de Chico Buarque e a direção cênica de José Celso. Como afirmou o diretor do espetáculo:

Uso o mesmo processo de comunicação, empregado pela televisão, dos rituais milenares da igreja, para buscar o oposto. A inatividade atual da plateia me obriga a provocá-la. Uso os mesmos métodos da publicidade: erotismo, uma de suas maiores armas, sons, músicas, cartazes, cores na busca de envolver visceralmente o espectador. Vou buscá-lo através de seus próprios mitos, inclusive do fenômeno-Chico. Só que, enquanto o método convencional de comunicação é usado para fazer o espectador esquecer-se permanentemente, eu o obrigo a participar: assinar manifesto, levar paulada da polícia, tirar mendigos de entre as pernas.

Quando ele está totalmente envolvido, amarrado e atado por todos os seus mitos, eu e Chico o profanamos. Assim, em vez de um distanciamento crítico [como recomendava Bertolt Brecht], ele leva uma bofetada. É por isso que ninguém consegue assistir ao espetáculo quieto, muda de lugar, reclama, comenta, faz o diabo. E sai do seu estado de torpor para uma reação individual. É obrigado a agir. (apud LAMARE, 1968).

Por fim, afirmou José Celso: “a crítica atual não tem nada a ver com o novo teatro que vai surgir no Brasil porque ela está muito apavorada. A única coisa que nós, que criamos realmente, temos medo, é de perder a coragem” (apud LAMARE, 1968).

Dessa forma, qualquer reação do público ou mesmo da crítica teatral podia ser

entendida como sinal de vitalidade do teatro e até mesmo almejada pelos movimentos de renovação teatral. Como observou o crítico Clóvis Levi (1968),

[...] quando os artistas são espancados e raptados, quando uma crítica gagá fica sem saber o que dizer da peça e prefere classificá-la de imoral, quando as tradições da família brasileira são abaladas, quando o público briga com os atores durante o espetáculo e quando o público vaia e quando o público aplaude delirantemente e quando a censura proíbe e libera, libera e proíbe, o objetivo teatral de *Roda viva* é alcançado: o público para de cochilar na plateia e, de repente, acorda.

Porém, os ataques físicos ao elenco de *Roda viva* em São Paulo e em Porto Alegre levaram à reflexão sobre a função da violência simbólica até então entendida como sinal de vitalidade do teatro brasileiro. Isso porque a ação violenta dos membros do CCC colocava em risco a integridade física de artistas, mas não só deles, também os fundamentos de sociabilidade pós-processo civilizador. Segundo José Celso, o “teatro agressivo” era uma invenção da imprensa, pois o Teatro Oficina nunca incitou a violência física:

Eu me lembro que falávamos nessa estória de dar uma, duas, três, muitas bofetadas no gosto do público. Mas é no gosto do público e não na cara do público. Torceram tudo e disseram que era na cara do público. Ou não entenderam nada ou estavam a fim de derrubar o trabalho, porque ele questiona, revoluciona essa de teatro cultural, de postura acadêmica diante da arte e do conhecimento. (CORRÊA, 1979, p. 200).

O considerável aumento dos “ensaios de terrorismo” (LOPES, 2014) assustava até expoentes do conservadorismo brasileiro. Após os ataques à *Roda viva*, a escritora Rachel de Queiroz despontou como uma das vozes mais lúcidas do momento. Nas páginas de jornal de Porto Alegre, conclamava a restituição da ordem democrática. Em contraposição à arbitrariedade da censura oficial, defendia o direito de escolha do público, pois “não há companhia teatral, no mundo, que resista representar para uma plateia de cadeiras vazias” (QUEIROZ, 1968). Em relação à transitoriedade de todos os governos, entre eles as ditaduras, que traziam “dentro de si o germe da sua própria destruição”, considerava o cidadão vítima e não cúmplice dos regimes políticos. Da mesma forma lamentava a adesão da população ao radicalismo político.

O assustador, o horrível, o difícil de acabar, é quando esses processos de repressão ideológica pelo braço armado partem de dentro do próprio povo. É quando uma parcela da população, contaminada de radicalismo, resolve impor aos demais as suas ideias, a pau e a corda. É esse estado espírito coletivo, bestial e incontrolável, que leva à execução da chamada “lei de Lynch”.

Aliás, nem se trata propriamente de uma lei de Lynch, porque essa supõe uma explosão em massa, um paroxismo de ódio coletivo que leva a toda espécie de brutalidades. Os crimes de grupos punitivos devidamente organizados são ainda piores que os linchamentos; não têm por si sequer a dirimente da privação de sentidos, da violência irracional da turba. São premeditados, são friamente articulados, são preparados como uma operação de guerrilha. (QUEIROZ, 1968).

Se atacavam sob a alegação de defesa da segurança nacional, representavam igualmente “a mais repugnante ameaça a essa mesma segurança. São como uma carga de dinamite, de pavio aceso, ameaçando a estabilidade das instituições”. Por isso, “essa espécie de crimes tem que acabar. Apelamos para todas as autoridades nacionais”, concluía Rachel de Queiroz (1968).

Infelizmente, a voz de uma mulher, ainda que reconhecida escritora de língua portuguesa e integrante do Conselho Federal de Cultura (CFC), não ecoava naquele contexto de crônicas de mortes anunciadas. O sinal estava fechado para *Roda viva* e para os jovens daquela geração.

Como vimos, a realização do espetáculo envolveu direta ou indiretamente toda a sociedade brasileira, como idealizavam autor e diretor. De acordo com Wolff (1968), “ninguém da[va] uma entrevista no rádio, na televisão ou em jornal sem meter no assunto em questão a sua opinião sobre *Roda viva*”, “um espetáculo de teatro [que] ganha[va] a dimensão de um jogo de futebol” e tinha “quase tanta importância como a dispensada à crônica policial”. O que não se podia prever era que a representação da violência no palco fosse interpretada como chancela para uma série de agressões fora dele.

Entendemos que, mesmo não tratando de tema político diretamente, a destruição de todos os mitos da civilização cristã e ocidental, “a sátira maior se volta contra a TV, esse monstro sagrado da nossa pseudocivilização, sua máquina de fazer ídolos à custa da ignorância popular” (AFONSO, 1968), foi o que gerou esse o ataque generalizado a *Roda viva*. A estratégia discursiva amplamente difundida na comunidade de informações de que se tratava de um plano de expansão do comunismo internacional infiltrado nos meios de comunicação e no setor artístico reverberou em outros espaços, institucionais ou não²¹.

Roda viva, portanto, foi vinculada arbitrariamente a projeto mais amplo de desestabilização da sociedade a partir da destruição das suas instituições mais tradicionais: “a televisão e os seus ídolos, a caridade, a propriedade, os políticos, as senhoras marchadeiras, os sentimentos místicos de religiosidade barata, a imprensa, o Ibope, a opinião pública, autores como Gustavo Corção e as macacas de auditório. E, por fim, ela atinge o mito denominado lucro” (AFONSO, 1968).

Em alguma medida, a crítica de Chico Buarque à sociedade de consumo tinha dimensão política, porém denunciava uma estrutura muito mais complexa, que incidia sobre todas as esferas da vida, na qual o indivíduo era transformado em mercadoria. Assim todos os esforços foram mobilizados para contê-la, e estes não partiram somente das Forças Armadas, do CCC, da Tradição, Família e Propriedade (TFP), do SCDP ou da Polícia Federal, como era esperado e aconteceu, mas também da crítica teatral estabelecida cuja *utensilagem mental* (FEBVRE, 1989) não lhes oferecia ferramentas analíticas para compreender o fenômeno *Roda viva* no contexto ditatorial.

21 Sobre isso, consultar o pedido de busca nº 715/68 intitulado “O teatro e a subversão”, elaborado pelo Ministério do Exército, I Exército - 11ª RM, Quartel General 2ª SEC/EMR-II, e difundido para diversos setores públicos, que integra o processo de censura de *Roda viva* (PROCESSO..., 1967-1968, p. 138).

SOBRE A AUTORA

MILIANDRE GARCIA é docente e coordenadora do Curso de Licenciatura em Artes Visuais do *Campus* de Curitiba I/EMBAP da Universidade Estadual do Paraná (Unespar).

miliandregarcia@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7679-0112>

REFERÊNCIAS

- A RODA começa a girar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 14 jan. 1968, p. 2.
- A RODA viva. Rio de Janeiro, *Jóia*, n. 176, abr. 1968, p. 91-95.
- A., G. de. Chico e a sua “Roda-Viva”. *O Jornal*, Guanabara, 2º Caderno, 25 jan. 1968, p. 4.
- ANDRADE, Oswald. (1933). *O rei da vela*. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Direção (assistente): Frei Betto. São Paulo, Teatro Oficina, 1967.
- AFONSO, Antonio Tadeu. Roda viva para acordar. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1968.
- AMORIM, Mauro J. O atual teatro brasileiro. A roda viva de Chico Buarque. *O Estado*, Florianópolis, 16 jun. 1968.
- APOLINARIO, João. Estaremos preparados para criticar “Roda viva”. *Última Hora*, São Paulo, 20 maio 1968.
- ARENA vai contar a verdade sobre Zumbi. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 abr. 1965.
- BRAGA, Rubem. “Roda-Viva”. *Diário de Notícias*, Guanabara, 23 jan. 1968, p. 2.
- BUARQUE, Chico. Roda viva. Interpretação: Chico Buarque, MPB-4. III Festival de Música Popular Brasileira. TV Record. São Paulo, Teatro Record Centro, 1967.
- BUARQUE, Chico. A televisão. Interpretação: Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda*. V. 2. Rio de Janeiro, RGE – Som Livre, 1967a. Faixa 9.
- BUARQUE, Chico. (1967). *Roda viva*. Peça em dois atos. Direção: José Celso Martinez Corrêa. Cenografia: Flávio Império. Com Marieta Severo, Heleno Prestes, Antônio Pedro. Rio de Janeiro, Teatro Princesa Isabel, 1968.
- BUARQUE, Chico. Baioque. In: BUARQUE, Chico. *Quando o carnaval chegar*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1972. Faixa 2.
- BUARQUE, Chico. Gota d’água. In: *Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo*. Gravado no Canecão, Rio de Janeiro, 1975. Faixa 9.
- BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. Baseado na *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Direção: Luiz Antonio Martinez Corrêa. Com Ary Fontoura, Maria Alice Vergueiro, Marieta Severo, Otávio Augusto e outros. Produção: Teatro dos 4. Rio de Janeiro, Teatro Ginástico, 1978.
- BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BUARQUE, Chico; GAROTO; MORAES, Vinicius. (1969). Gente humilde. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda, vol. 4*. Rio de Janeiro: Universal Music, 1970. Faixa 5.
- BUARQUE, Chico; GUERRA Ruy. *Calabar*. Direção: Fernando Peixoto. Produção: Fernando Torres e Fernanda Montenegro. São Paulo, Teatro São Pedro, 1973.
- BUARQUE, Chico; HIME, Francis. Trocando em miúdos. In: BUARQUE, Chico. *Chico Buarque*. Rio de

- Janeiro: Phonogram, 1978. Faixa 3. BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Direção: Gianni Ratto. Com Bibi Ferreira, Oswaldo Loureiro, Luiz Linhares, Roberto Bonfim, Bete Mendes e outros. Rio de Janeiro, Teatro Dulcina, 1975.
- CAPOVILLA, Maurice. O culto do herói messiânico. *Brasiliense*, São Paulo, n. 42, jul./ago. 1962, p. 136-138.
- CARVALHO, Jacques Elias de. *Chico Buarque e José Celso: embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo Roda viva (1968)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2006.
- CELANT, Germano. Arte povera: Appunti per una guerriglia. *Flash Art*, cidade, n. 5, nov./dez. 1967.
- CHEGOU a roda viva de Chico. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 maio 1968.
- CHICO Buarque fala da estreia teatral. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 dez. 1967.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998, p. 13-52. <https://doi.org/10.1590/S0102-01881998000100002>.
- CONVERSA com Carlos Lyra. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3º Caderno, 1º dez. 1963, p. 4.
- CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: ISEB, 1958.
- CORRÊA, José Celso Martinez. [Entrevista concedida a] Maria Inês Correia da Costa. "RODA-VIVA" vezes cem. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 11 abr. 1968, p. 2.
- CORRÊA, José Celso Martinez. [Entrevista concedida a] José Arrabal. *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 20, p. 189-215, 1979.
- CORRÊA, José Celso Martinez. O tempo rodou num instante: depoimento. [Entrevista concedida a] Nina Nussenzweig Hotimsky. *Traulito #5*, São Paulo, 2012, p. 5-9.
- D'AVERSA, Alberto. "Roda Viva" – I. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 4 jun. 1968.
- DEBRAY, Régis. *Revolução na revolução*. Havana: Casa de Las Americas, jan. 1967.
- DIAS, Jennifer; GARCIA, Miliandre. O Movimento Escola sem Partido (MESP): entre o controle da atividade docente e as tentativas inconstitucionais de retomada da censura. *Revista Brasileira de Educação*, no prelo.
- EIS que chega a Roda-Viva. *A Tribuna*, Santos, 24 jul. 1968.
- EMÍLIO, Paulo. Cinema: trajetória no subdesenvolvido. *Argumento*, Rio de Janeiro, n. 1, out. 1973, p. 55-67.
- ETIENNE FILHO, João. Literária. *O Diário*, Belo Horizonte, 21 mar. 1968.
- FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura e liberdade de expressão*. São Paulo: Edital, 1974.
- FAVARETTO, Celso. O procedimento cafona. In: FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- FORTI, Andrea Siqueira D'Alessandri. Arte na prisão: documentos-testemunhos das experiências de presos políticos de São Paulo durante a ditadura militar. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Departamento de História, Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.
- GALIMBERTI, Jacopo. Uma arte terceiro-mundista? A invenção de Germano Celant da Arte Povera. Tradução de Daniela Barcellos Amon e Marina Câmara. *Revista Brasileira de História da Arte*, v. 7, n. 8, dez. 2022, p. 12-50. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/icone/article/view/130869>. Acesso em: 18 out. 2023.
- GARCIA, M. Entre o palco e a canção: afinidades eletivas entre a Música Popular Brasileira (MPB) e o Teatro Engajado na década de 1960. *Modos*. Campinas, v. 1, n. 3, p. 264-283, set. 2017. Disponível em: <http://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/892>. Acesso em: 18 out. 2023.
- GARCIA, Miliandre. "Contra a censura, pela cultura": a construção da unidade teatral e a resistência

- cultural à ditadura militar no Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 25, jul.-dez. 2012, p. 103-121. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/26199>. Acesso em: 18 out. 2023.
- GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- GARCIA, Miliandre. *Show Opinião: quando a MPB entra em cena (1964-1965)*. São Paulo, *História (São Paulo)*, v. 37, 2018, p. 1-33. <https://doi.org/10.1590/1980-4369e2018036>.
- GIL, Gilberto. Domingo no parque. Interpretação: Gilberto Gil, Os Mutantes. III Festival de Música Popular Brasileira. TV Record. São Paulo, Teatro Record Centro, 1967.
- GOMES, Angela de Castro. Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993, p. 62-77. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1954/1093>. Acesso em: 18 out. 2023.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GROTOWSKI, Jerky. *Em busca de um teatro pobre*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- HALFOUN, Eli. Chico Buarque no rol dos debochados. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1968.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOTIMSKY, Nina Nussenzweig. Aspectos da escrita cênica de *Roda viva*. *Revista Aspas*, v. 8, n. 2, 2018, p. 122-141. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v8i2p122-141>.
- JAJA, Van. *Roda viva*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 24 jan. 1967, p. 2.
- LAMARE, Germana de. *Roda viva*. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 27 jan. 1968, p. 1.
- LEVI, Clóvis. O objetivo de *Roda viva*. *O Dia*, Rio de Janeiro, 13 out. 1968.
- LOBO, Edu; CAPINAM. Ponteio. Interpretação: Edu Lobo; Marília Medalha. III Festival de Música Popular Brasileira. TV Record. São Paulo, Teatro Record Centro, 1967.
- LOPES, Gustavo Esteves. *Ensaio de terrorismo: história oral da atuação do Comando de Caça aos Comunistas*. Salvador: Editora Pontocom, 2014.
- MACHADO, Ney. Duas frases do "Seu" Mané. *Diário de Notícias*, Guanabara, 2ª Seção, 27 jan. 1968, p. 2.
- MACHADO, Ney. Show. *Diário de Notícias*, Guanabara, 2ª Seção, 31 jan. 1968, p. 2.
- MALETTA, Ernani. Imagens sonoras: a música no Grupo Galpão como criadora de espaços cênicos-dramáticos. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto (Org.) *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas: Mercado das Letras, 2010, p. 33-51.
- MENDONÇA, Paulo. Texto e direção. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 maio 1965.
- MENEZES, Marco Antônio de. *Roda viva*, de Francisco Buarque de Hollanda. São Paulo, *Jornal da Tarde*, 2 fev. 1968.
- MENGOZZI, Federico. Há 20 anos, "Roda viva" sofria a ira do sistema. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1988, p. 13.
- MICHALSKI, Yan. A voz ativa de "Roda-Viva" (II). *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 18 jan. 1968a, p. 2.
- MICHALSKI, Yan. Primeira crítica. *Roda-Viva*. *Jornal do Brasil*, 1º Caderno, Segundo Clichê, Rio de Janeiro, 31 jan. 1968b, p. 10.
- MOTTA, Margarida R. P. Chico Buarque, menino mau. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno. Rio de Janeiro, 6 mar. 1968, p. 1.
- NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 28, 2001, p. 103-124. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2141/1280>. Acesso em: 18 out. 2023.
- NAPOLITANO, Marcos. O longo modernismo: reflexões sobre a agenda político-cultural do século XX brasileiro. *Revista Vórtex*, v. 10, n. 3, 2022, p. 1-23. <https://doi.org/10.33871/23179937.2022.10.3.6948>.

- NOTA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1968, p. 10.
- O ÍDOLO de Chico começa a sua Roda viva. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 11 jan. 1968.
- PAULINO, Franco. “Roda-Viva” de Chico vai ao palco. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 26 out. 1967, p. 1.
- PENIDO, José Márcio. Roda viva: via o Chico. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 21 abr. 1968.
- PEREIRO ludibriava censor. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 jun. 1990.
- PROCESSO de censura referente à peça teatral *Roda viva*, de Chico Buarque. Brasília, 1967-1968. Arquivo Nacional/DF, Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Seção Censura Prévia, Série Teatro, Subsérie Peças Teatrais. Caixa 10.
- PROGRAMA da peça teatral *Roda viva*, com entrevista do autor Chico Buarque de Holanda e do diretor José Celso Martinez Corrêa. Rio de Janeiro: Teatro Princesa Isabel, 1967.
- QUEIROZ, Rachel de. Sangue em Porto Alegre. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 13 out. 1968, p. 4.
- RACHEL, Vera. A Roda Viva de Chico Buarque. *Manchete*, 27 jan. 1968.
- RESPOSTA de Chico à censura. Ele e Zé Celso atacam inimigos de Roda viva. *Folha da Tarde*, São Paulo, 21 jun. 1968.
- RODA VIVA, na palavra do diretor. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 12 set. 1968.
- RODA VIVA. A *Tribuna*, Santos, 20 jul. 1968.
- RODA-VIVA: um samba que Chico não fez. *Diário de Notícias*, 4ª Seção, Rio de Janeiro, 7 jan. 1968, p. 3.
- “RODA-VIVA” vezes cem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1968. SANZ, Luiz Alberto. De Chico Buarque. A Roda realista. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1968.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Imagens de Terezin: a arte entre o testemunho e a resistência. *Revista 18*, São Paulo, ano 3, n. 9, p. 32-33, set./nov. 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. <https://doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>.
- SIMILI, Ivana Guilherme; MORGADO, Débora Pinguello. Tecidos, linhas e agulhas: uma narrativa para Zuzu Angel. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 7, n.15, p. 177-201, maio-ago. 2015. <https://doi.org/10.5965/2175180307152015177>.
- SODRÉ, NELSON WERNECK. *Quem é o povo no Brasil?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. Som Livre e trilhas sonoras das telenovelas: pressupostos sobre o processo de difusão da música. In: GUERRINI JR., Irineu; VICENTE, Eduardo. *Na trilha do disco: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: E-papers, 2010, p. 23-40.
- VELOSO, Caetano. Alegria, alegria. Interpretação: Caetano Veloso, Beat Boys. III Festival de Música Popular Brasileira. TV Record. São Paulo, Teatro Record Centro, 1967.
- VIGNATI, Roberto. Roda viva de Chico e Celso. *Diário Popular*, São Paulo, 25 maio 1968.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- WOLFF, Fausto. Roda viva. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1968, p. 8.