

TEATRO DA AGRESSÃO: A GUERRILHA ARTÍSTICA “COMBATIVA E COMBATIDA” NA OBRA DE JOSÉ CELSO MARTINEZ CORREA

THEATRE OF AGGRESSION: ARTISTIC GUERRILLA "COMBATIVE AND COMBATED" IN THE WORK OF JOSÉ CELSO MARTINEZ CORREA

*Arthur Fontgaland Gomes**

*Máira Pereira da Costa***

Cite este artigo: GOMES, Arthur Fontgaland. COSTA, Máira Pereira da. Teatro da agressão: a guerrilha “combativa e combatida” na obra de José Celso Martinez Correa. **Revista Habitus:** revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais - IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p.93-103, junho. 2014. Anual. Disponível em: <www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 30 de junho. 2014.

Resumo: Este artigo se debruça sobre o lugar político das peças teatrais brasileiras no final da década de 1960, período de recrudescimento do regime militar brasileiro, concentrando-se no teatro violento proposto por José Celso Martinez Corrêa, diretor e presidente do Teatro Oficina. Dessa forma, partimos da análise de duas peças - O rei da Vela (1967) e Roda Viva (1968) - montadas por Zé Celso e circunscritas em um contexto sociopolítico efervescente, a fim de apreender os elementos políticos por elas acionados. Busca-se, portanto, compreender em que medida o “Teatro da Agressão” se posiciona frente a complexa e ambivalente relação entre as chamadas cultura cooptada e cultura de resistência.

Palavras-chave: teatro de agressão; José Celso Martinez Correa; resistência e cooptação.

Abstract: This article focuses on the political place taken by Brazilian theater at the end of 1960s, period of intensification of the Brazilian military regime, concentrating on the violent theatre proposed by José Celso Martinez Corrêa, director and president of Teatro Oficina. This way, we start from the analysis of two plays - O rei da Vela (1967) e Roda Viva (1968) - set up by Zé Celso and circumscribed in a effervescent sociopolitical context in order to apprehend the political elements triggered by them. It seeks, therefore, to understand to what extent the “theater of beating, violence and bigness” plays a part in the complex and ambivalent relationship between the so-called coopted culture and culture of resistance.

Keywords: theatre of aggression; José Celso Martinez Correa; resistance and cooptation.

Prólogo: Introdução

O final da década de 1960 foi marcado por uma efervescência social, econômica, cultural e política no Brasil e no mundo. As transformações no sistema capitalista, cujos processos de produção se alteravam; os sinais de crise no regime político e econômico soviético, os quais reverberavam nos países do leste europeu; as barricadas estudantis que tomaram as ruas de Paris no aguerrido Maio de 1968; a Guerra no Vietnã; e a eclosão de regimes autoritários na América Latina compuseram esse cenário de transformações profundas.

Se em todo o mundo, a juventude lutou contra o autoritarismo, no Brasil foi elemento importante para mudanças comportamentais e culturais. Ela se inseria na luta por transformações por baixo, pela ótica dos oprimidos, questionando as estruturas arcaicas existentes no âmbito familiar, nas instituições universitárias e no sistema político.

As novas ideias acerca das liberdades civis e democráticas no Ocidente também repercutiram no campo das artes. O teatro que se consolidava no Brasil, em consonância com o Cinema Novo, a Literatura, a Música e a Imprensa Alternativa, se comportava como uma esfera privilegiada da expressão cultural de seu tempo e, portanto, um termômetro da vida cotidiana em ebulição.

Tais manifestações artísticas de vanguarda conviviam, em 1968, com um regime autoritário em vias de recrudescimento, haja vista o decreto do Ato Institucional nº 5, principal instrumento legal da repressão brasileira, que ocorreria em dezembro do mesmo ano. Nesse sentido, voltaremos nossos esforços para a compreensão do que representou, politicamente, o teatro violento, de confronto e de cobrança de atitudes, presentes na obra de José Celso Martinez Correa - comumente chamado de Zé Celso [1]- frente a uma situação sociopolítica tensa e insustentável.

Optamos pela análise das peças *O rei da Vela* (1967) e *Roda Viva* (1968), dirigidas por Zé Celso, no intuito de apreender e discutir os elementos políticos acionados pelas propostas e intervenções teatrais do referido diretor. A escolha se justifica pela perspectiva defendida por Zé Celso acerca da arte enquanto instrumento político de contestação e transformação. A primeira carrega em si um caráter político incisivo e intencionalmente vanguardista, uma vez que resgata, 30 anos depois, a obra homônima de Oswald de Andrade, atentando-se para uma mudança nas perspectivas interpretativas sobre os dilemas do Brasil daquele período; tal leitura, que reverberou em um espetáculo libertário e anárquico, é o marco de um movimento artístico-cultural denominado Tropicalismo. A segunda, escrita pelo jovem Chico Buarque de Holanda, dá sequência a um teatro engajado politicamente, inaugurando uma nova vertente teatral no Brasil, o “Teatro da Agressão” [2]. Portanto, partimos da hipótese que ambas redimensionaram o circuito da dramaturgia brasileira por equacionarem, a seu modo, a conjuntura político-econômica-social com a arte.

A realização dessa pesquisa contou, estritamente, com a manipulação de dados secundários. Primeiramente serão analisados os espetáculos e as peças elencadas. Concomitante

a isso, serão discutidos os elementos políticos e/ou politizadores por elas mobilizados, a partir das entrevistas com o diretor contidas em reportagens da época (em jornais e revistas), livros com temáticas adjacentes, documentários e o blog do Zé Celso, bem como a página do Teatro Oficina [3].

1. I Ato: Cultura, Estado e Sociedade.

Para empreender nossas análises, é central admitir um entrelaçamento entre cultura, sociedade e Estado, em que o teatro é mais um dos nós que compõem esta rede. Assim nos aproximamos das preconizações de Marcos Napolitano (2010) que parte da

premissa de que a compressão crítica das lutas culturais do período [1968-1978] não deve ficar refém da dicotomia entre “resistência” e “cooptação”, pois revela um processo mais complexo e contraditório, no qual uma parte significativa da cultura de oposição foi assimilada pelo mercado e apoiada pela política cultural do regime. (NAPOLITANO, 2010, p. 147)

O autor defende que, apesar de estar havendo a consolidação de uma sofisticada e vigorosa cultura de esquerda responsável por uma difusão de valores antiautoritários e democráticos, é preciso ter o cuidado com o uso da expressão “resistência cultural”, uma vez que essa pode ser limitada para explicar a dinâmica cultural do autoritarismo militar no Brasil.

Muito já foi dito e estudado (nos âmbitos da Literatura, Artes Cênicas, História, etc) sobre a vanguarda teatral e contestadora de Zé Celso e o Teatro Oficina, apontando uma relação causal entre cultura de resistência e opressão no período da Ditadura Militar (SCHWARZ, 1989). Porém, se tratando de cultura de modo geral, é possível afirmar que esta tinha uma importância tanto para o regime militar quanto para a oposição civil, ainda que por motivos diferentes.

Para a oposição, a esfera cultural era vista como espaço de rearticulação de forças sociais de oposição e reafirmação de valores democráticos. Para o governo militar, a cultura era [...] parte do campo de batalha da “guerra psicológica da subversão” e parte da estratégia de “reversão das expectativas” da classe média, dado o esgotamento do ciclo de crescimento econômico que a beneficiava e garantia seu apoio à ditadura. (NAPOLITANO, 2010, p.149)

Além disso, se fazia presente uma contradição: de um lado os militares politicamente vitoriosos estavam perdendo a batalha no campo da memória e do imaginário. Já a esquerda, dilacerada politicamente, encontrou na cultura um meio de afirmar-se na memória social dominante, o que sugeria a existência paradoxal de uma “hegemonia cultural de esquerda”.

Dessa forma, a cultura não estabeleceu diálogo apenas com os setores da oposição civil. Os militares reinterpretaram essa ideia de “hegemonia cultural de esquerda” de modo instrumentalizado, dialogando com os intelectuais e produtores culturais da oposição, para aproveitar-se do nacionalismo cultural preconizado pela esquerda.

Para entendermos a complexa relação entre “cultura, sociedade e Estado” é importante nos debruçarmos sobre a política cultural do regime. O aparelho do Estado coordenou frentes

para lidar com a questão cultural em duas dimensões: a repressiva e a proativa. Acrescidas a essas, houve também um plano indireto de política cultural baseado num projeto modernizador em comunicação e cultura que operava por meio do Estado ou incentivando o desenvolvimento capitalista privado.

O sistema repressivo atuou diretamente sobre a vida cultural através da ‘produção de suspeita’. A repressão não progrediu linearmente ao longo do regime, se diferenciando na intensidade do silêncio sobre certos temas, linguagens e produtos culturais entre 1964 e 1985. Assim, num primeiro momento, pode-se falar em uma dissolução das conexões da “cultura de esquerda” com os movimentos sociais e as organizações políticas - aqui se destaca o controle da atividade intelectual escrita. Posteriormente, percebe-se um período objetivado na repressão do movimento da cultura que agia como mobilizador do radicalismo da classe média, principalmente entre os estudantes organizados e cada vez mais radicalizados.

No campo da cultura proativa o objetivo era a promoção da integração nacional, um dos pilares da Doutrina de Segurança Nacional - arcabouço teórico de cunho ideológico norteador das práticas do Regime Autoritário Brasileiro, que tinha como um de seus objetivos vencer a guerra travada contra as ideias comunista (ALVES, 1984). Nesse sentido, o campo da cultura possuiu papel central. Por outro lado, para a esquerda, a cultura era tida como instrumento de defesa contra o imperialismo norte americano, promovendo conscientização das massas. Dessa forma, governo e oposição compartilhavam valores que convergiam para a defesa da nação, mesmo que por perspectivas ideológicas distintas.

Ainda a respeito de cultura proativa, pode-se dizer que a elaboração da Política Nacional de Cultura, pelo Ministério de Educação e Cultura em 1975, foi o principal momento de tal vertente. Essa política se centrava na busca de uma cultura nacional popular sem lutas de classes (NAPOLITANO, 2010). Tal política estava em consonância com as ideias da Escola Superior de Guerra e, conseqüentemente, com a Doutrina de Segurança Nacional. Incidia sobre o teatro, o cinema e música popular (considerados o tripé da cultura engajada de esquerda), com o intuito de conter os efeitos politizadores desse tripé, a partir do controle dos circuitos socioculturais que poderiam se criar através dele.

Em relação ao teatro, portanto, também é possível perceber ações proativas e repressivas por parte do Estado. No âmbito proativo, podemos citar a necessidade de se estabelecer um diálogo com a dramaturgia por entenderem esta enquanto um grande laboratório que concederia capital humano à televisão, tomada enquanto um importante instrumento difusor (e de consolidação) do projeto político e ideológico estatal. O próprio Zé Celso, em entrevista à revista *Sala Preta* (2012), afirma que os grandes artistas de Teatro foram comprados pela TV, evidenciando tal estratégia. Já na esfera repressiva, a intencionalidade da ação está atrelada ao fato de que os militares consideravam o teatro um dos eixos centrais da cultura de esquerda, merecendo então, uma atenção especial aos espetáculos, censurando o que fosse considerado subversivo e/ou ameaçador ao governo vigente. A preocupação com essa expressão artística revela a importância política que ela vinha adquirindo especialmente a partir de 1967, ano da montagem de *O rei da Vela*.

Em vista do que foi dito, cabe entender o teatro de Zé Celso enquanto parte constitutiva das relações complexas entre cultura, sociedade e Estado, a qual nos revela elementos importantes para compreender a intencionalidade do teatro dentro do referido contexto político.

2. II Ato: A guerrilha no teatro de Zé Celso

Zé Celso, ressignificando a compreensão brechtiana do rompimento com a tradição teatral, a qual acreditava que “o mundo [...] poderia ser como sempre reproduzido pelo teatro sob a condição de que fosse entendido como suscetível de ser transformado” (BRECHT, 1967, p. 70), orientou uma nova forma de dramaturgia brasileira que acreditava no estabelecimento de um diálogo político quando a plateia reagia às investidas provocadoras do elenco. Sua arte possuía uma intencionalidade, um alvo claro. Nas palavras do dramaturgo,

o objetivo então seria abrir uma série de Vietnãs no campo da cultura. Uma espécie de guerra contra a cultura oficial, guerra contra o consumo fácil. O sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da guerrilha teatral ser travada com as armas do teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura e a apatia em que vivemos. (CÔRREA, apud VENTURA, 1968, p. 90)

Ao fazer uma analogia entre teatro e a Guerra do Vietnã, o dramaturgo propõe um teatro detentor de um poder contestador frente às convenções da educação de massa. Uma guerrilha aberta, cujo alvo era a classe média, a qual acionou valores morais e religiosos, se constituindo como principal base civil de legitimação do regime militar (PRESOT, 2010). Voltava-se à “deseducação das massas”, provocando o espectador, seu recalque, desconstruindo o culto à estética bem acabada, bonita, desnudando o feio, a miséria em que o povo estava inserido. Sem o que ele chamava de “cartilhismo e pedagogismo”, e armado da violência, o novo teatro poderia despertar a sensibilidade dessa “plateia morta e adormecida”. Ele propunha substituir o “proselitismo” pela “porrada” (VENTURA, 1968).

Na guerrilha teatral travada por Zé Celso as armas passaram a ser a violência performática em cena que sublinha elementos politizadores de seu teatro; a elaboração de uma estética não convencional, grotesca e inacabada, em oposição à estética burguesa e elitista; textos estrategicamente definidos (como *O Rei da Vela* e *Roda Viva*); e a substituição da palavra como elemento central da dramaturgia, uma vez que a censura também incidia sobre o teatro. Tais elementos são percebidos durante a montagem das peças, suas exibições e os desdobramentos a partir da receptividade (ou não) do público e da crítica.

3. III Ato: Elementos políticos em *O rei da Vela* e *Roda Viva*

No tocante à peça *O Rei da Vela*, é possível dizer que o diretor utiliza o texto de Oswald de Andrade consciente da realidade política e da efervescência cultural que vivenciava, como se risse do integralismo, da esquerda festiva, do culto da pátria a qualquer custo, da própria ideia de “cultura brasileira” excessivamente ufanista, tradição do Estado Novo. Em entrevista à revista *aParte* (1968), Zé Celso consegue problematizar sobre o lugar do teatro dentro da esfera

da comunicação de massa. Segundo ele, o teatro na verdade é o único lugar fora desse ciclo. Sem as artimanhas dos produtores e sem necessidade de ver o espectador como aquele que compra, apenas compra, em suas palavras “como simples cifras do consumo”.

O interessante é que a montagem da peça de Oswald de Andrade, de 1933, era uma espécie de espetáculo-manifesto, lançando uma nova proposta estética que misturava teatro de revista, a farsa, a ópera, a chanchada e o programa do Chacrinha, tudo isso através de uma linguagem anárquica, agressiva e debochada. (CÔRREA apud VENTURA, 1968, p.86)

Em *O Rei da Vela* a crítica mordaz à burguesia brasileira e suas relações com o capital estrangeiro podem ser percebidas a partir dos diálogos irônicos e da construção das personagens, alegorias da estrutura social vigente. A peça, organizada em três atos, se distanciou da dramaturgia brasileira produzida até então. Sob esse aspecto, “temas como exploração do capital estrangeiro, burguesia subserviente, aliança entre latifundiários e industriais foram construídos, tanto no texto quanto cenicamente, com irreverência e distanciamento, o que possibilitou a exacerbação da ironia” (PATRIOTA, 2003, p. 145).

O primeiro ato se passa no mundo urbano subdesenvolvido de São Paulo, onde se encontra uma massa de sujeitos tentando se agarrar a uma civilização europeia. Nesse contexto, o cenário é um escritório de agiotagem, espécie de metáfora de um país vendido ao capital estrangeiro. Assim, a burguesia brasileira é representada de modo caricatural, exacerbando juro, amor, intelectualidade, socialismo e natureza, tudo posto em hipoteca a um patrão (credores internacionais) que não se faz presente. O ato é futurista, alegoria da intensificação da vida urbana, representado em um estilo que vai do brechtiano ao circense.

O segundo ato se passa na Guanabara e foi denominado Frente Única Sexual. Nele se enfatiza a forma como vive a burguesia brasileira, sobretudo seu tempo ocioso utilizado para as articulações políticas.

A burguesia rural paulista decadente, os caipiras trágicos, personagens de Jorge de Andrade e Tennessee Williams vão para conchavar com a nova classe, com os reis da vela e tudo sob os auspícios do americano. A única forma de interpretar essa falsa ação, essa maneira de viver pop e irreal, é o teatro de revista, a praça Tiradentes. Assim como São Paulo é a capital de como opera a burguesia progressista, na comédia da seriedade da vida do business man paulistano, na representação através dos figurinos gravatados e da arquitetura que [...] parece ter sido feita para se rodar um filme (CORREA apud ANDRADE, 2003, p. 29).

Ao fim da peça, Zé Celso resume a intencionalidade da releitura de uma obra antropofágica, do mesmo modo antropofágico, completando com a necessidade de demonstrar “um imenso cadáver que tem sido a não-história do Brasil destes últimos anos, à qual nós todos acendemos a nossa vela para trazer, através de nossa atividade cotidiana, alento. De 1933 a 1967: são 34 anos” (CORREA apud LEMOS, 1968, p.97). Assim, o diretor brinca com o fato de utilizar uma peça do período do Estado Novo, numa releitura, em outra roupagem, para sua realidade, mas acendendo a mesma vela para o mesmo “corpo que continua gangrenado”.

Brinca com a história de seu presente remontada em uma narrativa que seria datada historicamente, apropriando-se de novos elementos, porém, mantendo uma “consciência cruel e antifestiva da realidade nacional e dos difíceis caminhos de revolucioná-la. Tal consciência não está ainda totalmente conformada em somente levar sua vela” (CORREA *apud* LEMOS, 1968, p.97).

Organizado dessa forma, o espetáculo conseguiu desorganizar o universo estético e tradicional no qual a cultura e arte no país eram representadas até então. Nesse sentido, a montagem de *O rei da Vela*, só existiu, segundo o próprio Zé Celso, devido ao fluxo dos acontecimentos históricos e políticos.

Sem o golpe, sem o desgaste da festividade do pós-golpe, sem talvez o incêndio do Teatro Oficina [incendiado por grupos paramilitares em 1967 e reaberto com na estreia de *O rei da Vela*] que nos obrigou a rever o nosso trabalho anterior, através das nossas remontagens, sem as reflexões em todos os sentidos – do político mais imediato ao estético mais profundo – e, principalmente, sem o enfado absoluto de tudo que fizemos até então, como forma e conteúdo, o *Rei da Vela* talvez não tivesse existido. (CÔRREA, 1968, p. 99)

Assim, é possível observar que a montagem desse espetáculo funcionara como um laboratório estético e político, pois foi a peça que inaugurou o estilo batizado Tropicalismo de profunda repercussão nas outras artes (MAGALDI, 2003), haja vista a trilha sonora encabeçada pela música *Tropicália* de Caetano Veloso e o cenário do artista plástico Hélio Eichbauer. Mais do que isso, a montagem desse espetáculo acenou para uma radicalização e transgressão teatral que se confirma na estreia de *Roda Viva* no ano seguinte.

A partir da estréia de *O rei da Vela*, e o início da montagem de *Roda Viva*, a crítica passou a afirmar que o teatro brasileiro se fazia sem texto, e ainda assim, “valia mais do que mil manifestos redigidos, dentro de toda a prudência que a política exigiria” (VENTURA, 2008, p.91). Tal fato é útil para elucidar a concepção de que a “palavra” deixava de ser o centro da dramaturgia, cedendo lugar ao corpo, à atuação, à performance: “o corpo do ator, a cenografia, adereços, luz, ganharam proeminência, e o diretor assumiu o primeiríssimo plano na hierarquia da criação teatral” (PONTES; HOLANDA, 1975, p.6). Isso porque, com o advento da censura, o ato de falar ou verbalizar adquiriu um status subversivo. O texto *Roda Viva*, escrito por Chico Buarque de Holanda em 1968 e montado no mesmo ano por Zé Celso, é conciso e não exige mais de uma hora de leitura. Entretanto, deu origem a um espetáculo com duas horas e meia de duração, representando o marco da radicalização teatral de Zé Celso. Segundo Rosangela Patriota

O texto [*Roda Viva*], em princípio, era uma peça bem simples, com uma estrutura dramática pouco desenvolvida. As personagens não eram complexas, as situações e condições sociais eram primárias e de narrativa pouco sofisticada, com seus objetivos expostos de maneira simples e direta: mostrar que na sociedade de consumo as expectativas e os ídolos são fabricados para que com eles o público se identifique. Todavia, este texto ingênuo, sob o aspecto dramático, nas mãos de Zé Celso ganhou dimensões agressivas, com o intuito de radicalizar a cena, transgredir os limites en-

tre palco/platéia, e principalmente romper com a ideia do teatro como contemplação. Instaurou, assim, uma proposta que ficou conhecida como teatro de agressão. (PATRIOTA, 2013, p. 149)

Sendo assim, o termo “Teatro de Agressão” é utilizado para designar as rupturas com os paradigmas artísticos e culturais até então desempenhados pelo teatro brasileiro. Tratava-se de agressão não no sentido simbólico e/ou figurado, mas uma agressão física e moral ao público, antes acostumado ao belo, ao distanciamento do palco e dos atores e atrizes. Tal público, habituado a espetáculos com estética tradicional, se depara com o grotesco, o inacabado, com o esteticamente “sujo” e subterrâneo.

Essa radicalização assumida em *Roda Vida* está sugerida em diversos momentos da peça. Armando Sérgio da Silva em sua obra *O Oficina: do teatro ao te-ato* afirma que o “espetáculo de José Celso utilizou com prodigalidade as sugestões de encenação contidas nos manifestos do ‘Teatro da Crueldade’ (SILVA, 1981, p. 161). Trata-se de um conjunto de perspectivas sobre teatro idealizadas por Antonin Artaud [4], as quais vão de encontro às características do teatro tradicional, propondo, por sua vez, embasamentos para um novo teatro e uma outra maneira de apreender o mundo. O termo “crueldade”, então, se relaciona aos instrumentos dos quais o teatro pode se valer para abalar as certezas acerca do mundo ocidental e seu olhar para a vida (ARTAUD, 1999). Assim, em coro com diversos diretores e grupos ao redor do mundo, o Teatro Oficina reinterpreto e utilizou essas ideias segundo suas peculiaridades, se tornando o principal representante do Teatro da Crueldade no Brasil.

Em relação à recepção do espetáculo, essa agressão ao público fica evidente no comentário abaixo, tecido pelo crítico Marco Antônio de Menezes (1968):

A cortina já está aberta quando você chega: enormes rosas à esquerda, enorme garrafa de Coca-Cola à direita, enorme tela de TV no fundo, uma passarela branca avançando até metade da plateia. Aparece o Anjo da Guarda, o empresário de TV, com asas negras, cassetete de policial na cintura, maquiagem de palhaço de circo: 'Benedito não serve, nós precisamos de um ídolo! Você será Ben Silver!' E o coro joga para trás as túnicas e mantilhas, é agora um grupo de jovens iê-iê-iê que canta: 'Aleluia, temos feijão na cuia!' [...] O espetáculo não está somente no palco, o coro invade a plateia, conversa com ela, e o empresário pede um minuto de silêncio em homenagem ao ídolo: cada participante do coro olha fixamente um espectador (agora todos já entendem por que a bilheteria insistiu em vender ingressos da primeira fila). [...] Ben Silver, esgotado pelo sucesso, procura o consolo de sua mulher [...] para um linda cena de amor que é repentinamente interrompida pela câmara (sic) de TV e pelo Capeta (o jornalista desonesto) [...]. E juntos, o jornalista e o Ibope decretam o fim da carreira de Ben Silver: 'O ídolo é casado! E além de tudo, é bêbado!' Uma proclamação de três matronas antipáticas tenta salvar o ídolo exigindo que ele faça caridade. Mas nada adianta, Ben Silver acabou. Só há uma solução: transformá-lo em Benedito Lampião, o 'cantor de protesto', vestido de nordestino, falando de 'liberdade' e de 'vamos lutar'. A esquerda festiva o aclama, o jornalista vendido perde sua porcentagem e a vontade de elogiar o Lampião. O Ibope, vestido de papa, decreta novo fim para Benedito Lampião. Para manter o prestígio, ele deve suicidar-se. [...] A plateia sai do teatro evitando sujar os saltos dos sapatos Chanel nos restos do fígado de Benedito Silva que o coro das fãs devora no final. (MENEZES, 1968, p. 1)

Tanto o crítico quanto o público presente naquela noite presenciaram não só duas horas e meia de espetáculo, da polêmica montagem de *Roda Viva*, mas perceberam que a metáfora não seria apenas uma figura de retórica, assim como a “agressão” a que foram submetidos não era mais apenas um gesto simbólico.

Com o enredo que narra a história de um cantor que decide mudar de nome para agradar ao público, em um contexto de uma indústria cultural e televisiva nascente no Brasil dos anos 60, a peça pode, a princípio, não parecer carregar consigo um caráter marcadamente político. Entretanto, suas críticas se voltam para a comunicação de massa e a predação promovida pelos avanços da indústria cultural, alienante e reificadora do cidadão brasileiro. Essas críticas promovidas pelo teatro de Zé Celso são interessantes, por revelarem a perspectiva do diretor a respeito da arte por ele elaborada, concebendo o teatro, como isento e distante da indústria cultural, podendo ter a posição privilegiada de atacá-la.

Epílogo: considerações finais

Considerando todos os elementos politizadores mobilizados pelo teatro de Zé Celso (tais como a nova estética, a agressão enquanto uma forma de “acordar o público para a realidade”, entre outros) acreditamos ser possível enquadrar as duas obras analisadas no limite entre o combativo e combatido. O primeiro, por fazer duras críticas ao regime político vigente de uma forma não institucional, valendo-se da arte enquanto expressão política que possui dispositivos dotados de objetivos denunciativos e contra hegemônicos, sequiosos de liberdade sexual, política, artístico-cultural, ou seja, ansiando por uma liberdade inexistente. Por outro lado, também amplamente combatida, seja por parte do público não acostumado a essa proposta agressiva e questionadora da vida cotidiana do indivíduo da classe média brasileira, seja pela crítica ainda ligada aos padrões do teatro tradicional. Além disso, o elenco foi alvo de violência e ataques de grupos paramilitares tanto na encenação do Rio de Janeiro, quanto na montagem da peça em Porto Alegre, o que evidencia outra face do caráter combatido enfrentado pela peça (MARTINS, 2012).

Contudo, não sejamos totalmente ingênuos de acreditar que o teatro foi o único alicerce cultural que não manteve relações de diálogo com o regime vigente e/ou da indústria cultura, tal como acredita Zé Celso (NAPOLITANO, 2001). Exemplo disso é a vinculação da imagem do jovem Chico Buarque e de seu texto à peça dirigida por Zé Celso, que acabou por ser responsável pelo sucesso de público da estreia de *Roda Viva* no Rio de Janeiro, público este, composto por fãs do compositor, que esperavam por um musical bonito e se deparou com a irreverência e ousadia do diretor. Outro exemplo oportuno é a incorporação da arte e de artistas da dramaturgia de esquerda para a teledramaturgia, como ocorreu com Zezé Mota, Marieta Severo, Marília Pêra e Raul Cortez (todos envolvidos nas obras do dramaturgo) que expressam o contato direto entre a resistência cultural com a cultura hegemônica.

Essa “ida ao mercado”, de intelectuais do teatro e artistas de esquerda, segundo Napolitano, pode ser justificada (hipoteticamente) principalmente pelo rompimento, pós-golpe, dos direitos culturais não mercantilizados; da nova estrutura de oportunidades profissionais que

se abria devido à expansão do mercado e da indústria cultural; ilusão ou perspectiva de certos artistas e intelectuais de ocupar espaços de mídia de massa levando conteúdo minimamente politizado e crítico para os consumidores.

Especulações a parte, o fato é que como todos os elementos estruturais existentes no Brasil, importados ou nativos, nada é totalmente translúcido, sendo sempre passível de hibridismo. Portanto, na dimensão cultural não seria diferente. Em se tratando de valores, manifestações e políticas culturais em tempos de autoritarismo no Brasil, o teatro de Zé Celso foi um marco, não passando despercebido pelo regime. Ainda hoje, sua proposta questionadora, de caráter antropofágico (herança dos tempos de *O rei da Vela*), continua provocando reações adversas naqueles que vivenciam seus espetáculos. 🌀

NOTAS

* Aluno do curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Viçosa. Quando submeteu o artigo cursava o 12º período. Orientado pela Profa. Daniela Leandro Rezende.

** Aluna do curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Viçosa. Quando submeteu o artigo cursava o 10º período. Orientada pela Profa. Daniela Leandro Rezende.

[1] Dramaturgo, ator e diretor teatral, uma das figuras mais polêmicas do teatro brasileiro contemporâneo. Nasceu em Araraquara (SP), em 1937, filho de um diretor de colégio. Fundou o grupo de teatro Oficina em 1958, com a peça de sua autoria *Vento forte* para um papagaio subir, junto com Carlos Queiroz Telles, Renato Borghi e outros atores. Formou-se em Direito em 1961. Neste mesmo ano dirigiu *A vida impressa em dólar* (C. Odets). Encena em seguida *Os pequenos burgueses* (Górkí) e *Andorra* (M. Frisch). Em 1967, dirige *O rei da vela* (Oswald de Andrade), cuja montagem é um marco no teatro brasileiro. No ano seguinte, dirige *Galileu Galileu* (Bertolt Brecht) e *Roda viva*, com músicas compostas por Chico Buarque, que sai de cartaz depois que o teatro é invadido e os atores são agredidos por anticomunistas. Dirigiu ainda *Na selva das cidades* (Bertolt Brecht) e, no início dos anos 1970, *Gracias Señor*. Enfrentando problemas com a censura, foi preso em 1974 e exilou-se em Portugal, onde forma o grupo Oficina Samba. Realizou o documentário *O parto*, sobre a Revolução dos Cravos, produzido pela Rádio Televisão Portuguesa e pelo Oficina; e ainda realizou o filme *Vinte e cinco*, sobre a independência de Moçambique. Voltou ao Brasil em 1978. Em 1980 escreveu *Cinemação*, junto com o dramaturgo Noílton Nunes. Mantendo-se na vanguarda do teatro brasileiro, iniciou movimento para manter aberto o Teatro Oficina, tombado em 1982 e reinaugurado em 1993 com a peça *Ham-Let*. Recebeu mais de 20 prêmios, como melhor autor por *A incubadeira*, em 1958 (Festival de Teatro de Santos); melhor direção no Festival Latino-Americano por *Os pequenos burgueses e Andorra* (1965); Prêmio Shell de melhor direção por *Ham-Let* (1993); Mambembe de melhor ator em 1998 por *Ela* (Jean Genet); e Prêmio Shell de melhor autor e diretor por *Cacilda!* (1999). Outras informações sobre a biografia do diretor podem ser acessadas a partir do Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930 produzido pela Fundação Getúlio Vargas disponível em <<http://www.fgv.br/cpdoc/busca/Busca/BuscaConsultar.aspx>>

[2] Termo utilizado por Zuenir Ventura (2008); Marcos Napolitano (2001); Rosangela Patriota (2003).

[3] Os blogs de José Celso e do Teatro Oficina estão disponíveis nos seguintes endereços eletrônicos, respectivamente: <<http://blogdozelcelso.wordpress.com/>>; <<http://blog.teatrooficina.com.br/>>. Neles é possível verificar fotos e dados históricos sobre o grupo e suas personagens principais, além de fácil acesso ao documentário *Evoé! Retrato de um antropófago* (2011) sobre José Celso e o Oficina, dirigido por Tadeu Jungle e Elaine Cesar.

[4] A teoria elaborada pelo ator e diretor Antonin Artaud (1896 - 1948) que insere o elemento “crueldade” nos espetáculos teatrais foi publicada no primeiro Manifesto do Teatro da

Crueldade em 1932 e reelaborada em uma coletânea de textos intitulada *O teatro e seu duplo*, publicada em 1938.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis: Vozes, 1984.
- ANDRADE, Oswald. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 1990.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999
- BRECHT, Bertolt. **Função Social do Teatro**. In: VELHO, Gilberto (org). *Sociologia da Arte*, III. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1967.
- BUARQUE, Chico. **Roda Viva (Comédia Musical em dois atos)**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'água**. 28ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- CORREA, José Celso Martinez. **O rei da vela: Manifesto do Oficina**. In: ANDRADE, Oswald. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003.
- LEMONS, Tite de. **O Poder de Subversão da Forma: entrevista com Zé Celso**, São Paulo, n. 1, TUSP, mar./abr. 1968. In: STAAL, A.H.C. Op. cit., pp. 98-99
- MAGALDI, Sábado. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MARTINS, Marcos Bulhões. **O terreiro eletrônico e a cidade: o olhar do mestre antropólogo**. Revista Sala Preta/USP, São Paulo, vol. 12, n. 1, p. 209-223, jun 2012. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57566/60624>> Acesso em 18 dez. 2013.
- MENEZES, Marco Antônio de. **Roda Viva**, de Francisco Buarque de Holanda. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 2 fev. 1968. Divirta-se, p. 1.
- NAPOLITANO, Marcos. **A arte engajada e seus públicos (1955/1968)**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.28, p.103-24 Fundação Getúlio Vargas, 2001.
- _____. **Vencer Satã só com orações: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970**. In: ROLLEMBERG, D; QUADRAT. S.V. (orgs). *A construção Social dos Regimes Autoritários – Brasil e América Latina*, vol II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- PATRIOTA, Rosângela. **A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo**. Revista História, São Paulo: v.22, n.1, pp. 135 a 163, 2003.
- PRESOT, Aline. **Celebrando a 'Revolução': As Marchas da Família com Deus pela Liberdade e o Golpe de 1964**. In: ROLLEMBERG, D; QUADRAT. S.V. (orgs). *A construção Social dos Regimes Autoritários – Brasil e América Latina*, vol II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política 1964-1969**. In: HOLLADA, Heloísa Buarque de. & GONÇALVES, Marcos A. (orgs). *O Pai de Família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- SILVA, A. S. da S. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- VENTURA, Zuenir. **1968 – O ano que não terminou**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

Recebido em 30 de março de 2014

Aprovado em 05 de junho de 2014