



Volume 8, n.1, Jan./Jul. 2019

ISSN: 2317-0352

---

## Crítica da tragédia, crítica da farsa: comentário sobre a encenação da peça Roda Viva pelo teatro Oficina

### Criticism of tragedy, criticism of farce: commentary on the staging of the play Roda Viva by Oficina theater

*Vocês deviam aprender o ABC*

*O ABC diz:*

*Dar-se-á cabo de vocês*

Bertolt Brecht, *Do Guia para os habitantes das cidades*

#### Resumo

#### **Bruna Della Torre**

Bruna Della Torre é pós-doutoranda no Departamento de Teoria Literária da Universidade de São Paulo com bolsa da CAPES, editora executiva da revista Crítica Marxista e autora do livro “Vanguarda do atraso ou atraso da Vanguarda? Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil” publicado em 2019 pela editora Alameda.

Esse *paper* tem como objetivo discutir a peça *Roda-Viva* de Chico Buarque encenada pelo Teatro Oficina em 2019. Trata-se de resumir brevemente a peça para, em seguida, discutir a sua relação com o contexto político atual. A ideia é que a crítica ao *show business* presente na peça de Chico é reinterpretada e expandida como uma crítica mais geral à indústria cultural e forma o núcleo da atualidade dessa releitura.

**Palavras-Chave:** Roda-Viva. Teatro Oficina. Chico Buarque. Indústria Cultural. Roberto Schwarz.

#### Abstract

This paper aims to discuss the play *Roda-Viva* by Chico Buarque staged by Teatro Oficina in 2019. The text presents a brief summary of the play and then moves on to discuss its relationship with the current political context. The idea is that the criticism of the show business present in Buarque’s play is reinterpreted and expanded as a more general criticism of the culture industry and constitutes the core of the actuality of this re-reading.

**Keywords:** Roda-Viva. Teatro Oficina. Chico Buarque. Culture Industry. Roberto Schwarz.

“A primeira vez como tragédia, a segunda como farsa” (MARX, 2011, p. 25). Numa passagem conhecida de *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, Marx, referindo-se a um comentário de Hegel a respeito da história, segundo o qual os grandes fatos e personagens são encenados duas vezes, acrescenta a frase acima. O segundo movimento apresenta-se como uma caricatura do primeiro. Quem leu o livro, sabe que a farsa pode ser tão ou mais terrível do que a tragédia. Sem adentrar a discussão a respeito do caráter bonapartista do governo de Jair Bolsonaro, sirvo-me da metáfora para pensar a relação entre dois períodos da história brasileira. Em 1964, inaugurava-se no Brasil uma ditadura militar que duraria 21 anos. O ano de 2019 dá início a uma nova fase, mas que parece anunciar problemas muito parecidos com a fase anterior: eleição de um inimigo nacional identificado com a esquerda (comunistas e petistas), identificação de uma crise moral no país, para a qual a solução é a reinstauração dos valores da família e da religião (SCHWARZ, 1978; SOLANO, 2018). Somam-se a esses elementos um discurso de violência sustentado pelo atual governo, a presença de militares em 40% dos ministérios e uma série de reformas que promete reverter os modestos (porém presentes) avanços do período anterior. Tudo isso sob a batuta de um capitão da reserva do exército que lembra de maneira nada simpática o personagem do Marechal Vidigal (de uniforme e de cuecas) de Manuel Antônio de Almeida.

A diferença em relação àquela época, na qual os movimentos da base permitiam antever mudanças, é a de que o combate a esse inimigo imaginário representado pelo comunismo tem um elemento extraordinariamente farsesco hoje em dia: o marxismo é quase letra morta, dentro e fora da universidade. Apesar de seus representantes mais importantes – e com considerável proeminência intelectual –, o marxismo continua a sofrer um expurgo das vertentes adeptas de uma linha acadêmica mais tradicional, de preferência, importada dos Estados Unidos e chancelada pelos mais poderosos centros de pesquisa do país. Fora das Universidades, o caso é ainda mais grave. Com a exceção dos movimentos sociais, que têm protagonizado a resistência no último período – mas sem projeto político de alcance nacional – os partidos que estão à extrema esquerda possuem escassíssima representatividade eleitoral, pois não conseguem penetrar o mar denso do conservadorismo popular que tem caracterizado a política brasileira nas últimas décadas (SINGER, 2002; BOITO, 2006). Embora o grande inimigo comunista seja uma invenção, a resposta de força a ele, aliada ao movimento de ultradireita, tomou o Estado. As cinco décadas de história e política acumuladas entre 64 e 2019 parecem, assim, um breve interlúdio diante das convergências entre a tragédia consumada e a farsa em andamento. E a cultura? Como tem respondido a tudo isso?

“Roda Viva” está de volta. Cinquenta e um anos se passaram desde a primeira encenação, em 1968, da peça de Chico Buarque, pelo teatro Oficina. A peça, que é na verdade um musical, tem como enredo a transformação de Benedito da Silva em ídolo pop da televisão. Por meio da atuação de seu empresário, o Anjo, que “leva só 20%, como é de praxe entre os anjos” (RODA-VIVA, 2019) de tudo que ele ganhar, e de um pacto que este faz com o demônio, Benedito da Silva torna-se Ben Silver, cantor de sucesso (afinal, só triunfa na periferia do capitalismo o que soa gringo). Após a sua ascensão, vem a queda e seu retorno triunfante como Benedito Lampião, cantor cheio de brasilidade, artigo de exportação para os Estados Unidos. Acusado de vender a música brasileira autêntica ao imperialismo ianque, Benedito Lampião vê sua carreira encerrada. O cantor se suicida para salvar sua reputação e é devorado pelo coro, que despedaça e devora seu fígado, representado por um fígado de boi de verdade. Sua esposa Juliana toma seu lugar como figura *pop*.

Inspirado pela primeira encenação de *O Rei da Vela*, Chico Buarque escreveu a peça com o fito de criticar o mundo do *show business* no Brasil dos idos anos de 1960. O Anjo, que nada tem de angelical – e que agora é encenado com maestria por Guilherme Calzavara – é uma espécie de empresário que cria e destrói a figura do cantor como bem entende. A peça tematiza o surgimento e consolidação da indústria cultural no Brasil. O anjo diz assim a Benedito: “Tome televisão, retrato no jornal, capa de revista... E quando você virar piada de mictório público, aí então nem se fala! É a consagração! E olha, hem? Só 20%!” (RODA-VIVA, 2019). Não se trata de talento, mas de achar um bom pseudônimo e tomar um “banho de loja”. Mas Zé Celso não meramente reedita a peça. Ele a re-interpreta e confere-lhe, talvez, mais atualidade do que quando foi encenada pela primeira vez.

### **Crítica da tragédia**

O teatro Oficina ocupa hoje um lugar de destaque no cenário cultural brasileiro. A partir de sua consagração com a encenação das peças *Roda Viva* e *O Rei da Vela* em 1967 e 1968, respectivamente, o teatro tornou-se não só um centro gravitacional da produção artística em geral, influenciando outros diretores e atores, mas um ponto de referência do “tropicalismo”. José Celso Martinez Corrêa, seu diretor até hoje, tornou-se um dos símbolos do movimento. No âmbito da esquerda, as peças do Oficina dividem os críticos. Desde a publicação do ensaio “Cultura e Política, 1964-1969” de Roberto Schwarz, texto incontornável quando se trata da fortuna crítica do Oficina,

o mundo parece dividir-se entre aqueles que convergem com as análises de Schwarz (COSTA, 1996; ROSENFELD, 2009) e aqueles que dela se afastam veementemente (VELOSO, 2004; COCCO, 2010; ROCHA, 2011). Não se trata aqui de aderir à polêmica, mas de levantar uma questão que a orienta e que permanece atual na peça encenada em 2019. Como fazer, por meio da arte, crítica da ideologia?

Nos anos 1960, o principal traço do Teatro Oficina era o rompimento da cumplicidade entre plateia e palco. O procedimento estético da agressão visava atingir o público pequeno-burguês, co-responsável pelo golpe seja pela via ativa, seja pela via passiva. O choque deveria ter um efeito anti-ideológico: “se em 64 a pequena burguesia alinhou com a direita ou não resistiu, enquanto a grande se alinhava ao imperialismo, todo consentimento entre palco e plateia é um erro ideológico e estético” (SCHWARZ, 1978, p. 85). O próprio José Celso (1998) ressalta como o propósito era a desmistificação, fazendo o público privilegiado confrontar-se com a sua própria miséria ao reconhecer que seu conforto se assentava na miséria de um povo inteiro. Schwarz toma a resposta por radical, porém não política, na medida em que apela para a consciência moral das classes dominantes. Sua leitura é ambígua. Ao mesmo tempo em que reconhece o protagonismo do teatro no campo da esquerda e ressalta que as peças foram direto ao ponto ao criticar o pacto de nossa burguesia nacional com o imperialismo, pacto este que resultara no golpe, Schwarz destaca que o procedimento estético do choque falha na sua intenção desmistificadora. Não vem ao caso revisitar aqui a crítica de Schwarz e as críticas da crítica, mas ressaltar a importância que o choque e a agressividade tiveram na década de 1960 na construção da estética do Oficina e na sua intenção de criticar a Ditadura Militar. E agora?

Comento a seguir, então, alguns pontos de destaque da peça tendo em vista as questões supracitadas.

### **Do show business à indústria cultural**

Ben Silver vira “mito” por meio da sua promoção nas redes sociais. A associação deste com o atual presidente amplia a linguagem política da peça de Chico, que visava apenas o mercado da arte nos anos de 1960. A indústria cultural, que engatinhava naquele período, a esta altura já virou maratonista. A montagem de 2019 incorpora além da televisão, do rádio e do cinema, a internet e as novas mídias digitais. O ponto mais forte e talvez de maior interesse da peça é a associação da

crítica à indústria cultural com as eleições. Incorporada a política, a peça ganha ainda mais folêgo, pois se a visada do período anterior era circunscrita ao *show business*, agora ela mostra que os efeitos deletérios da indústria cultural para a subjetividade não se encerram na admiração por ídolos da televisão. No país das novelas e, agora, um dos maiores em número de usuários do WhatsApp no mundo, é fácil fabricar ídolos. O Anjo diz a Benedito: “vamos contaminar até viralizar, até em presidente eleito eu posso te tornar” (RODA-VIVA, 2019).

Numa outra cena, lutam o agronegócio, representados por atores que cantam e incorporam as estrelas do sertanejo universitário, e grupos democrático-populares como a Consulta Popular, representados por atores que cantam as músicas do “Movimento dos Trabalhadores Sem Teto”: “Pisa ligeiro, pisa ligeiro, quem não pode com a formiga não atça o formigueiro” (RODA-VIVA, 2019). A cena formaliza o antagonismo que atravessa o país: de um lado, o capital sedento por terras e trabalho e, de outro, a resistência da formiga, que aposta no grande número para oferecer alguma resistência à roda-viva. O mais interessante, no entanto – ainda no tema da indústria cultural – é a capacidade que a cena tem de apresentar como cada um dos lados configura-se também de maneira cultural. O sertanejo universitário aparece – contraposto às músicas do movimento social criadas pelo próprio – como a argamassa cultural que une uma parte do país, como se o agronegócio se espraiasse como cultura política da violência, do classismo, do racismo, do machismo, da homofobia. Nessa polarização, desdobra-se também a velha disputa entre particularidade nacional e o estrangeirismo, do qual o sertanejo universitário seria uma espécie de exemplar; o primeiro tem raízes populares e último emula a padronização dos bens da indústria cultural estrangeira. Além disso, a oposição entre o campo democrático popular e a música popular (da qual Benedito Lampião é nesse momento representante) e o agronegócio e o sertanejo universitário traz outros impasses. Esse campo democrático-popular não aparece configurado como experiência de uma classe específica ou de uma aliança de classe, e carrega, por isso, a fraqueza política de uma ideia de povo sem determinação de classe.

A luta não se resolve e o espetáculo tampouco explora como ambos os lados foram gestados sob a governança lulista. A diferença fundamental para o período de 1964 é que, após 13 anos de governo do Partido dos Trabalhadores, não há hegemonia cultural de esquerda no país, na medida em que a abdicação da mobilização política das bases era parte de sua proposta de reformismo fraco e pacto conservador (SINGER, 2012). Isto volta a aparecer em outro momento da peça quando o Anjo – que passa metade do espetáculo mimetizando os personagens da política nacional – cita a frase de Lula de que “a propaganda é a alma do negócio” (RODA-VIVA, 2019), explicitando a

falência em fomentar essa cultura política de esquerda no país. De outro lado, a cultura popular também pode pouco diante da voracidade da indústria cultural. Ou seja, se ao menos até 1968 havia derrota política, mas vitória cultural, se é que é possível colocar a coisa nesses termos, em 2019 a derrota é política, mas é também cultural.

A peça de Chico Buarque intuía uma das teses desenvolvidas por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer de que a indústria cultural é um sistema, capaz de subsumir todas as formas estéticas, e do qual nada fica fora (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Nessa medida, Chico problematizava como a arte brasileira (seja ela o tropicalismo ou a bossa nova) tornava-se “arte de exportação”. O desejo modernista que marcava a obra de Oswald de Andrade, por exemplo, virava uma espécie de pesadelo. A contradição de vender a “brasilidade musical” parecia doer em Chico, constituindo uma espécie de autocrítica do artista. No entanto, na encenação de Zé Celso, a música de Chico aparece como um contraponto a tudo isso. A peça abre com o coro cantando “As caravanas”, descendo das ligas de metal como malabaristas, conferindo à peça um ar de superprodução que, embora tenha bom efeito visual, pode lembrar a estética do *Cirque du Soleil*. Mais para o final da peça, o coro canta roda-viva transformando a letra de Chico, substituindo, por exemplo, “A roda da saia mulata/Não quer mais rodar não senhor” por “A roda da saia mulata, vai é rodar sim senhor” (RODA-VIVA, 2019), entre outros. A ideia é reforçar a resistência e não a derrota da esquerda. A peça encerra-se com “Cordão”, enquanto os atores carinhosamente levam a plateia para fora do teatro até a rua, onde a música termina de ser cantada: “Ninguém vai me acorrentar/Enquanto eu puder cantar/Enquanto eu puder sorrir” (RODA-VIVA, 2019)<sup>1</sup>. Essa utilização das músicas de Chico contraria justamente essa ideia da indústria cultural como um sistema (presente na peça de Chico e na teoria de Adorno). Esse contraponto corre o risco de transformar a diferença entre a esquerda e a direita no Brasil é uma questão de bom gosto<sup>2</sup>. Se, por um lado, de fato o elemento farsesco da composição política do governo atual possivelmente reforça essa tese, devido à dificuldade de compreensão que a música de Chico Buarque pode oferecer a

---

<sup>1</sup> Essa saída, cujo tom é de solidariedade, afina-se com o projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi de questionar a separação entre arte e vida, teatro e cidade. A peça termina com a rua ocupada com todos cantando “Cordão” juntos. O tom geral é, no entanto, de terapia coletiva, pois além de não haver nenhum chamado à política, o fim tem muito mais um tom de *happening hippie* sob o mote de 2019 “ninguém solta a mão de ninguém” do que de protesto.

<sup>2</sup> Com relação a esse procedimento especificamente, a crítica dirigida por Schwarz permanece atual. A crítica da falta de gosto mantém-se no âmbito da moral e não da política. Conforme ressaltou Schwarz, “essa noção de pobreza não é evidentemente a dos pobres, para quem a falta de comida e de estilo não podem ser vexames equivalentes” (SCHWARZ, 1978, p. 77). O mesmo tipo de problema aparece no filme *Aquarius* de Kleber Mendonça, que gira em torno do embate entre a velha burguesia ilustrada da bossa nova e a juventude empreendedora que visa transformar o país numa grande Miami. A questão do gosto no filme é central na definição de quem atua no campo progressista e quem está à direita, mostrando como essa estética do Oficina ainda dá frutos e orienta a cultura nacional.

alguns ou a muitos de seus componentes, de outro, o espetáculo perde força crítica ao não explorar a própria contradição dessa cultura não ter conseguido estabelecer-se como hegemônica nos últimos anos, tornando-se parte dos privilégios que um dia José Celso quis atacar de maneira tão feroz em sua plateia e parte da própria indústria cultural com toques de distinção.

Formalmente, a questão relativa à indústria cultural também é ambígua. O tropicalismo tem como um de seus traços principais a reunião de elementos, à princípio, incongruentes ou, como diria Zé Celso, tem um viés de “esculhambação”. Esse procedimento formal, que nos anos 1960 assimilava o circo e o teatro de revista, por exemplo, permanece, incluindo agora as notícias da semana, pronunciamentos presidenciais, “memes da internet”, etc. A reunião de fontes não reconhecidas como propriamente artísticas é um traço típico das vanguardas e da concepção de suas obras como *work in progress*. O mesmo vale para a improvisação – basta pensar no jazz. A inclusão, no entanto, de elementos advindos de um contexto muito local e imediato (um “meme” que viralizou naquela semana ou uma expressão como o “eita Giovana” provinda do YouTube) aproxima-se perigosamente do *modus operandi* da própria indústria cultural e de seu movimento de subsunção das formas. A “informação”, matéria-prima da cultura atual, se seguirmos com Benjamin (1994), é algo fácil de lembrar e mais fácil ainda de esquecer, por isso ela corrói as possibilidades de narrativa. O procedimento de apresentar todos esses eventos, memes e referências como informações é central na peça de modo que uma pessoa que, por exemplo, não faça parte de uma rede social como o *Facebook*, não compreende metade das piadas da peça. Além disso, as imitações de figuras como Olavo de Carvalho feitas pelo Anjo recorre a um procedimento estético que era típico do teatro de Arena ao colocar na boca de um vilão as frases do último discurso presidencial. Isso é feito, contudo, de maneira cômica, absorvendo o modelo de um programa como “Zorra Total”, o que produz um efeito relativizador. A absorção de uma forma que um dia foi popular como o circo (oriundo da cultura popular) e, ao mesmo tempo, de vídeos veiculados por um dos maiores monopólios do mundo torna equivalentes ambas as formas, nivelando-as por baixo. O problema da antropofagia, da geleia geral é o de que essa também é a lógica da indústria cultural. O próprio uso do circo muda de figura e não assume mais esse caráter de esculhambação. O início da peça, ao som das caravelas, torna-se uma espécie de hino da esquerda em 2019 ao ligar o passado brasileiro ao presente, os navios negreiros às prisões superlotadas, sob a insanidade dos gritos “tem que bater, tem que matar” (RODA-VIVA, 2019). O Oficina mobiliza a estética circense de maneira quase poética: os atores e atrizes vestidos de maneira arlequinesca descem cantando dependurados nas vigas de sustentação. A esculhambação não vem daí, mas do esforço de imitar ou citar os

absurdos do momento atual a ponto de fazer rir. Em determinado momento, por exemplo, Mané, o amigo de Ben, diz assim: “a única roda-viva que eu conheço é o cu” (RODA-VIVA, 2019). A roda-viva, como bem sabem os leitores de Marx, tem nome e atropela todo mundo que vê pela frente. Ou, para abusar de um verso de Brecht retirado do mesmo poema citado na epígrafe do presente texto, “o que se precisa aqui é de carne moída” (BRECHT, 2017, p. 40).

De qualquer modo, José Celso Martinez Correa parece acertar mais uma vez o que diversos cientistas sociais têm se negado a reconhecer, a saber, a força brutal da indústria cultural e que o golpe de 2016 e as eleições de 2018 tiveram como seu principal sustentáculo as várias mídias, com a sua promoção de astros e mitos que moldaram a experiência política de grande parte da população brasileira.

### **Crítica da Farsa**

Se em 1968 a intenção desmistificadora recorria ao procedimento estético do choque e da agressão para romper a aliança entre palco e plateia, em 2019 o teatro agressivo (ROSENFELD, 2009) cedeu lugar à comunhão e à solidariedade. O elo com o público não se dá mais pela via da brutalização. Essa aparece de maneira mais clara em apenas dois momentos. Num primeiro, quando os atores e atrizes seminus sobem em cima de pessoas do público com gritos de “compre! Compre!” (RODA-VIVA, 2019) emulando o autoritarismo e o apelo sexual da propaganda, e no final da peça quando cantam “quem não gostou dessa peça/saia daqui, diga horrores/nos divertimos à beça”.

Essa mudança, entretanto, não parece resultar apenas de uma espécie de rotinização do choque, mas do estabelecimento dessa cumplicidade entre palco e plateia. Em 1968, os atores atiravam flores à plateia no final do espetáculo, em sinal de desafio. Agora, eles distribuem as flores com sorrisos. O tom final da peça é de reconciliação e união da esquerda, afinal, estamos todos no mesmo barco, à deriva.

A peça tem dois eixos principais: a crítica da indústria cultural, comentada acima e a crítica da moral. Esta última é uma das características marcantes do Teatro Oficina. Ele partilha do espírito de 1968, com todas as suas ambiguidades, da força de recusa do moralismo burguês assentado na repressão sexual, na monogamia, no pudor e na heterossexualidade, bem como na religião, a verdadeira polícia das famílias. Esse traço, que poderia estar prescrito – e em certa medida está – no século XXI, quando qualquer jovem com um smartphone tem acesso à pornografia, volta a cena. A



força do moralismo religioso e sexual nas últimas eleições põe na ordem do dia a verve libertária do Teatro Oficina. O país regride 50 anos na história com a criação de um ministério da mulher e da família, que visa recuperar valores que não operam mais de maneira hegemônica na vida social. No entanto, a plateia agora é cúmplice. Fora do choque, a nudez que escandalizava na década de 60, mais suavizada do que de costume, não parece exercer um papel na construção estética da peça, perde a função formal e a crítica da moralidade ganha um certo tom de denúncia. A crítica da farsa talvez seja ainda mais difícil de ser levada a cabo do que a crítica da tragédia. Essa última visava mobilizar com o choque – se com ou sem sucesso não vem ao caso – a luta de classes e o reconhecimento da cumplicidade burguesa com o golpe e com a violência. Agora, a esquerda vê-se obrigada a usar dos mesmos expedientes dos *memes* e das redes sociais para ridicularizar o adversário. Além disso, é questionável o quão efetiva é essa crítica da moral presente na peça através da nudez e da simulação de relações sexuais num período em que o discurso da moral e da família aparece como uma fachada para as próprias pessoas que o sustentam. Se, de um lado, a peça poderia facilmente chocar a sua tia católica, de outro, esse público não frequenta o Oficina, de modo que a coisa perde um pouco o pé e o teatro acaba pregando para convertidos.

Um último ponto para o qual valeria chamar a atenção é o modo como aparece de maneira explícita o tema da política. Num momento em que dialogam Mané e Ben, um deles pergunta: “E o partido?”, ao passo que o outro responde, “Acabou, morreu”, o outro replica “E a Bahia?”, a resposta é: “tá lá” (RODA-VIVA, 2019). Esse diálogo, presente na versão original da peça de Chico, fazem a crítica de Zé Celso perder potência crítica. O Partido acaba e a Bahia resiste? Como? O que é a Bahia? É a bahianidade ou a Bahia lulista? Essa Bahia será capaz de fazer frente a uma ditadura e ao capital? Se o partido morreu e outra alternativa não surgiu – a situação é no mínimo de crise. Numa outra cena, Mané afirma: “A ditadura é foda. Vocês sabem, já estão vivendo nela” (RODA-VIVA, 2019). O tom utilizado pelo ator banaliza tanto o presente, quanto o passado, ao torná-los equivalentes e ao tratá-los como se fossem incômodos da vida cotidiana que se resolvem no bar, no qual se afogam as mágoas da derrota política.

### **Considerações finais**

Na década de 1960, para voltar a Schwarz, havia hegemonia cultural de esquerda. A crítica de Schwarz ao Oficina era a falta de radicalidade política do mesmo. Comparado com o ambiente

atual, o horizonte político parece ter encolhido ainda mais e com ele as potencialidades estéticas. Curiosamente, no entanto, a “cultura de esquerda”, embora não hegemônica, está no olho do furacão. Conforme bem lembrou Armando Boito (2019), uma das principais críticas de Olavo de Carvalho, que cumpre a distinta função de ideólogo do neofascismo, critica a ditadura militar por ter falhado na guerra cultural contra o marxismo. Este (e seus seguidores)

afirma que o regime militar realizou uma obra econômica meritória, mas, no plano político e cultural, teria deixado o Brasil entregue à esquerda porque foi omissivo na luta cultural. Aqui, não há como não recordar dos artigos já clássicos de Roberto Schwarz sustentando que, ao menos nos anos imediatamente posteriores ao golpe de 1964, a hegemonia cultural na sociedade brasileira teria permanecido com a esquerda. Pois bem, o que estão nos dizendo os olavetes e o mentor intelectual deles? Exatamente isto: a ditadura militar não é a melhor fórmula, precisamos de uma ditadura fascista – é ela que poderá fazer a luta ideológica contra o “marxismo cultural.”

Esse diagnóstico pede uma resposta, que estamos falhando em fornecer. Talvez seja o caso de pensar quais são as condições estéticas de uma crítica da ideologia no presente e como a arte pode se relacionar de maneira crítica com a conjuntura atual, uma vez que sob a hegemonia da indústria cultural e a diluição da arte autônoma por ela promovida, apenas a arte engajada tem servido como contraponto. Se cada gênero literário demanda que a crítica o julgue a partir de seus próprios critérios, também os momentos históricos colocam seus próprios desafios às configurações artísticas. Busquei mobilizar ao longo do artigo a oposição entre tragédia (Ditadura) e farsa (período atual). Ao primeiro, o Teatro Oficina respondeu com agressividade, formalizando na disputa entre palco e plateia a violência que orientava a ordem social e, com isso, denunciando o pacto de classes. Ao segundo, respondeu com a mesma perspicácia na leitura do presente, mas com algum arrefecimento formal. Os anos de respiro e de bonança da hegemonia lulista (que não foram abundantes para todos igualmente) constituiu terreno fértil para o crescimento de uma esquerda definida pelo bom gosto. Aliás, essa foi também em parte uma herança do período anterior e do isolamento ao qual foram relegados os artistas e intelectuais. O próprio Schwarz (1978) dá destaque a essa tendência quando comenta que os arquitetos bem formados de orientação modernista, coletiva por vocação, resignaram-se a construir as casas pequeno-burguesas dos amigos. A burguesia nacional que havia sido esculhambada em 1968, agora em coalizão com o Partido dos Trabalhadores, deixava de ser um alvo. Além disso, a generalização da indústria cultural teve consequências políticas e consequências estéticas, nenhuma delas positiva para o campo progressista. O sertanejo universitário e outras manifestações culturais passaram a disputar espaço como “a verdadeira cultura popular”, não aquela feita por intelectuais, falsa e da torre de marfim, mas como aquela que o povo de fato quer consumir. Por medo de parecer elitista, uma parte da

CRÍTICA DA TRAGÉDIA, CRÍTICA DA FARSA... | *Bruna Della Torre* 23

esquerda aderiu e tanto a cultura quanto a crítica cultural saíram prejudicadas desse processo. O paradoxo da nova encenação do Oficina consiste justamente nisso: de um lado, o reconhecimento de como a indústria cultural cumpriu papel de destaque na implantação do neofascismo no Brasil; de outro, ao utilizar-se de seus procedimentos e abdicar da crítica do compromisso de classe, desmente o próprio diagnóstico. Mas isso não retirou atualidade do Oficina. Os tempos mudaram, o Oficina mudou. A aposta de Zé Celso é que os mitos criados pela indústria cultural são frágeis e podem cair tão facilmente quanto podem se levantar. Nunca antes torcemos tanto para que ele esteja correto.

## FICHA TÉCNICA

Roda-viva (Chico Buarque). Brasil, 2019. 270 min. Dirigido por José Celso Martinez Correa.

## Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. e Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

BENJAMIN, Walter. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BOITO JR., Armando. “As dificuldades da luta popular diante do fascismo”. *Brasil de Fato*, São Paulo, 12 de Abril de 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/04/12/artigo-or-as-dificuldades-da-luta-popular-diante-do-fascismo-por-armando-boito-jr/>. Acesso em 11/06/2019.

\_\_\_\_\_. “As relações de classe na nova fase do neoliberalismo no Brasil”. In: CAETANO, G. (Org.). *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 271–296, 2006.

BRECHT, Bertolt. *Do guia para os habitantes das cidades. Poemas e Comentários*. São Paulo:

COCCO, Giuseppe. “Mundobraz: a brasilianização do mundo. Entrevista com Giuseppe Cocco”. Revista Instituto Humanas Unisinos, Janeiro de 2010. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/29146-%60%60mundobraz%60%60-a-brasilianizacao-do-mundo-entrevista-especial-com-giuseppe-cocco>. Acesso em 11/06/2019.

CORRÊA, José Celso Martinez. *Zé Celso Martinez Corrêa Primeiro Ato: Cadernos,*

*Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

MARX, Karl. *O dezoito Brumário de Luis Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

ROCHA, João Cezar de Castro e Jorge Ruffinelli. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política (1964-1969)”. In: *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SOLANO, E. *O ódio como política. A reinvenção das direitas no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

SINGER, André. *Esquerda e Direita no eleitorado brasileiro: as identificações ideológicas nas disputas presidenciais de 1989 a 1994*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

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

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

**Recebido em:** 10 de abril de 2019

**Aceito em:** 12 de junho de 2019