

HISTÓRIA E DRAMATURGIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE “RODA VIVA” DE CHICO BUARQUE.

Jacques Elias de Carvalho
(NEHAC/UFU)

Desde muitos séculos antes de nossa era até hoje, nunca deixou de existir: há algum impulso no homem, desde seus primórdios, que necessita deste instrumento de diversão e conhecimento, prazer e denuncia.

Fernando Peixoto

Este trabalho – numa perspectiva mais ampla – pretende contribuir para uma reflexão acerca da construção das relações interdisciplinares na produção do conhecimento historiográfico. Nesse caso, a aproximação da História com o Teatro é um território demarcado por conflitos e debates que tentam estabelecer um diálogo que perpassasse as múltiplas manifestações teatrais e o momento histórico no qual estão inseridas. Tanto os textos dramáticos quanto o próprio espetáculo possuem uma relação com seu momento histórico.

A pesquisa na qual o Teatro apresenta-se como objeto de análise, em nenhum momento pretende construir uma análise paralela entre as duas áreas, mas sim estabelecer uma relação interdisciplinar. Essa relação requer do pesquisador, no caso o historiador, a capacidade e a necessidade de um mergulho nos conceitos e teorias do fazer teatral, nunca perdendo de vista os pressupostos teórico-metodológicos da sua formação. Dessa maneira, a principal contribuição do trabalho é a possibilidade da construção de uma abordagem de um dado momento histórico através de objeto que, acima de tudo, caracteriza-se por sua concepção enquanto obra de arte e instrumento de diversão. Neste caso, as mudanças ocorridas no campo da pesquisa historiográfica é uma importante reflexão desta proposta de trabalho.

As transformações ocorridas na produção do conhecimento historiográfico nos últimos anos é esclarecedora no sentido de proporcionar um alargamento nos conceitos referentes às fontes documentais, reavaliação metodológica e, acima de tudo, um fortalecimento cada vez mais necessário da relação interdisciplinar. Assim, as observações de Carlo Ginzburg são válidas com relação ao desenvolvimento do nosso trabalho:

“... Se as pretensões de conhecimento sistemático mostram-se cada vez mais como veleidades, nem por isso a idéia de totalidade deve ser abandonada. Pelo contrário: a existência de uma profunda conexão que explica os fenômenos superficiais é reforçada no próprio momento em que se afirma que um conhecimento direto de tal conexão não é possível. Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la...”¹.

O teatro, enquanto fonte de pesquisa historiográfica estabelece questões e mediações próprias a seu respeito. Em primeiro lugar, um espetáculo teatral é um acontecimento artístico e deve ser

abordado como tal. Apresenta-se também como uma representação cultural de um determinado grupo social do momento histórico no qual está inserido. Estando diretamente ligado aos interesses e objetivos de um grupo, mediações, cruzamento documental e diálogo com a realidade são pontos fundamentais na pesquisa historiográfica:

“... À diferença do seu colega que exuma uma peça inédita de arquivo, o historiador, aqui não é nunca o primeiro leitor do documento. Ele aborda esse documento através de uma escala, um sistema de referências, uma ‘história de literatura’, que já separou o joio do trigo hierarquizando as escritas, as obras e os autores. Portanto, é necessário, sem ocultar o valor estético das obras, lhes creditar a priori uma igual carga documental, sujeita à verificação posterior...”ⁱⁱ

Após a experiência vivida por estes indivíduos com o golpe de 64, a forma de atuação desses artistas começa a ser objetivo de uma revisão crítica mais aguda por volta do final da década de 1960, especificamente nos anos de 67/68. Um conjunto significativo de artistas e intelectual rompia em busca de uma nova forma de expressão estética, artística e de inserção no mercado cultural. A chamada vanguarda formalista mais radical (Concretismo, Nova Objetividade, Música Nova), avessas as formas de representações tradicionais da nação, aproximava desse grupo de “dissidentes”, estimulando a formação de uma nova perspectiva estético-ideológica. *Roda Viva* caracteriza-se por fazer parte de uma manifestação cultural de uma parcela da intelectualidade artística brasileira que posteriormente ficaria conhecida como Tropicalismoⁱⁱⁱ.

Francisco Buarque de Hollanda não é um artista vinculado ao Tropicalismo, pelo contrário, é caracterizado como um dos opositores da corrente Tropicalista. Nesse sentido:

“... Chico Buarque de Hollanda e Caetano Velloso, nomes consagrados da música popular brasileira, podem ser considerados a síntese do grande debate político-cultural no final dos anos 60, no campo musical. Os dois compositores aglutinam em si duas vertentes formadoras do moderno conceito de MPB... Enquanto Chico Buarque era visto pelo grande público como o jovem compositor que articulava uma determinada tradição do samba urbano carioca ao clima musical pós-Bossa Nova, operando num procedimento criativo que valorizava a letra narrativa, da fluidez melódica e os timbres tradicionais do samba, Caetano explodia na cena musical dos Festivais como um enfant terrible moderno e vanguardista, trazendo para a música popular procedimentos de criação poética próximos ao concretismo, a base de uma performance agressiva e quase dadaísta.”^{iv}

Se no campo musical – assim como faz Napolitano – devemos evitar as dicotomias fáceis, a dramaturgia buarquiana oferece outros questionamentos e é reveladora de um autor iniciante, mas desde já, preocupado com a situação do artista num período de surgimento e afirmação da mídia televisiva brasileira. Escrita em 1967, sob a direção de Jose Celso Martinez Corrêa^v *Roda Viva* chega aos palcos no início do ano de 1968. Estréia no dia 17 de janeiro, no Teatro Princesa Isabel^{vi}

no Rio de Janeiro permanecendo em cartaz por três meses. Em São Paulo, o espetáculo estréia no dia 17 de maio no Galpão do Teatro Ruth Escobar. A comédia musical, dividida em dois atos, satiriza os vários tipos de artistas, como o cantor de iê,iê e o compositor de protesto. Estruturado dramaticamente em dois atos, o texto inicia-se com uma apresentação da personagem principal Benedito Silva^{vii}:

*Aos caros e ilustres telespectadores
Esta comédia onde sou ídolo e rei
Eu sou Benedito, artista absoluto
Cantor magnífico e ator principal
Mas peço licença só por um minuto
Que aí vem um simpático comercial*

A pausa para o comercial é reforçada por uma rubrica na qual o “povo” que antes figurava-se como esfarrapado e em procissão entoava um canto religioso, agora transforma-se em garotas-propaganda que avançam sobre a platéia aos gritos de “Comprem! Comprem!”.

Juliana, a mulher de Benedito, não entende a situação e a presença do Anjo a deixa completamente transtornada. Uma outra personagem também entra em cena. O Mané, debruçado sobre a mesa com uma garrafa e um copo, representa a antítese de Benedito. Novamente Benedito:

Ô Mané, como é, não vai vibrar, babar de admiração? Pelo menos olha pra cima, que este seu amigo resolveu vencer na vida! (Pausa) Mas o que é? Que é que você queria? Que eu ficasse aí vegetando a vida inteira feito você? Era só o que faltava! Continuar, por solidariedade eternamente bêbado, inútil, anônimo... Eu, hein?(Pausa). Que é que há, Mané? Diga alguma coisa! Afinal não é todo dia que um melhor amigo vira ídolo... assim de repente... prateado... pulseira....
Mané responde:

Você nunca me enganou.

A personagem Mane é o amigo de Benedito que continua na mesma vida. A todo momento demonstra a repugnância pelo sistema e pela roda viva que Benedito entrou.

Logo em seguida, a personagem Anjo domina a cena. Em tom de reza, explica para Benedito a posição da televisão:

*Creia na televisão
E em sua luzinha vermelha
Creia na televisão
Como seu anjo aconselha
Pois ela é quem vai julgá-lo
Ela vai observá-lo
Por todos os cantos, ângulo e lados*

*E às trevas vai condená-lo
Se cometeres pecado
Como também redimi-lo
Como também consagrá-lo
Se lhes fores um bom filho
E fiel vassalo
Sua luzinha vermelha
E a luz eterna da glória*

A personagem Benedito Silva troca de nome. O Anjo descobre um pseudônimo e a partir de agora se chamará Ben Silver. A entrada da personagem Capeta representando a imprensa que divulga a presença do novo ídolo, Ben Silver. O Anjo revela o Ibope:

*O Ibope é o representante oficial neste mundo
Da divina luzinha vermelha
Só ele tem acesso aos mistérios da luz
É ele quem indica as preferências
Da venerada televisão
É ele que debes consultar ao fim de cada dia*

Nesse primeiro ato, cria-se o ídolo e delineia as características das personagens. Já consagrado, no auge da sua fama, o coro toma conta da cena:

*Me dá um autógrafo vá!
Ah! Com dedicatória...
Meu filhinho, encosta nele que ele é o Ben Silver
Ele é um pão
Etc.*

A rubrica completa a cena, cada vez mais selvagens os mendigos começam a despir Benedito: ritmo de Macumba para o canto religioso.

*Aleluia
Já tem feijão na nossa cuia
Eis o nosso salvador
Senhor
Aleluuuuuuia*

Assim termina o primeiro ato, no auge da selvageria dá-se o corte simultâneo de luz e som.

O segundo ato inicia-se com um diálogo entre Juliana e Ben Silver, mas é interrompido pela entrada súbita da câmera de TV. A personagem Capeta:

Eu vi, há-há...Sei de tudo, há-há... Tudo o quê? Ora, há-há... o que a televisão não viu. Eu vi, há-há... eu sei! (Empurrando o jornal.) Extra!Extra! Ben Silver é casado! E isso mesmo! O ídolo é casado! Segundo enquete realizada por nosso jornal, as fãs condenam unanimemente a atitude traiçoeira do seu rei, casando-se a revelia, sem prévia autorização. Ludibriando-as com o mais belos sonhos e esperanças! E o povo que faz ídolo! E ao povo que ele pertence! A César o que é de César! Extra! Extra!

Em seguida o Anjo suborna o Capeta e é desmentido o casamento do ídolo. O longo diálogo entre Benedito e Mané, com direito a brinde com a platéia, revela a condição do ídolo perante a platéia e a sua impossibilidade de reação. Benedito:

Escrevem cartas de amor, cartas anônimas, cartas suicidas... E ainda esperam resposta... O que é que a gente pode fazer? Eles pensam que a gente é o Papa, pô. Pensam que a gente é Deus... eles pensam que a gente não vai ao banheiro, sei lá... Mas a gente não calcula em que vai dar. E quando a gente quer parar, cadê força? Então a gente se deixa levar... covarde... envergonhado...

Mane e Capeta conversam animadamente. Como diz a rubrica, *completamente bêbados, Benedito e Mane levantam-se, cantam, dançam e agridem o Povo até a entrada do Capeta que os surpreende e fotografa.*

O Anjo não vê saída para Benedito e doa todos os seus bens para a caridade. Agora Ben Silver se transforma em Bendito Lampião, um cantor de protesto, bem violento, desde a apresentação pessoal até o nome. Agora cantor de música de protesto, Benedito Lampião vai cantar no exterior. Novamente, Capeta:

Extra! Extra! Benedito Lampião trai seu povo! Depois de pregar a reforma agrária, vai receber dólares dos americanos! Regressa ao Brasil o Judas, Benedito Lampião, cantor que entre outras coisas é bêbado, casado, entreguista e... e ... homossexual! Vamos todos receber com nossas melhores vaías aquele que vendeu nossa música mais autêntica para as mãos sujas do imperialismo ianque!

Em outra situação de risco, Benedito Lampião não tem saída. Segundo o Anjo:

Não, desta vez é sério! Sem falsidades, sem golpes publicitários! Seja honesto pelo menos uma vez na vida. Ou na morte, sei lá...

Após a morte de Benedito, o Anjo para Juliana, conclui:

Não chora, pois preparei

Um modo de perpetuar

A lembrança do teu rei

Tu irás te apresentar

Num show de televisão

Coisas dele vais cantar

Serás uma sensação

Ele no céu vai gostar

Ele foi ídolo, eu sei

Tu ainda o serás mais

Juju, a viúva do Rei

É o novo grande cartaz

Os ritos católicos colaboram para dar o toque essencial no texto dramático, criando um ritual místico de muita densidade. Ao comentar a peça, Chico revela que *Roda Viva não é nenhuma confissão, nem uma denuncia. Pode ser uma crítica. Eu não quis destruir o mito da tevê, nem tenho forças para isso. Apenas tentei criticar esta mistificação que fazem em torno dos valores da televisão e a ausência de valores reais. Também não é minha intenção criticar este ou aquele estilo, esta ou aquela maneira de se portar do artista. Acho que cada um deve fazer o que entende...*^{viii}

Se no campo musical as diferenças não são tão tranqüilas de serem estabelecidas, ou seja, tropicalistas e artistas ligados à música de protesto não podem ser estigmatizados em posições contrárias correndo o risco de cair na vala comum das análises corriqueiras. Na dramaturgia, Chico Buarque escreveu um texto – apesar das críticas que o referendam como simples ou apenas um roteiro para encenação – que deu origem a um dos espetáculos preciosos e eloqüentes da carreira de Zé Celso, mas isso é uma outra história.

ⁱ GINZBURG, C. *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 177.

ⁱⁱ PARIS, Robert. *A Imagem do Operário no Século XIX pelo Espelho de um “Vaudeville”*. In: Revista Brasileira de História, v. 8, n 15, set.87/fev. 88. São Paulo, p. 82.

ⁱⁱⁱ O termo Tropicalismo veio da obra de arte Tropicália, de Hélio Oiticica. Exibida pela primeira vez no Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1967, a Tropicália consistia em um ambiente formado por duas tendas, que o autor chamava de penetráveis. Areia e britas são espalhados pelo chão, araras e vasos com plantas completavam o ambiente tropical. Depois de atravessar uma espécie de labirinto, já dentro de uma tenda principal, o público quase às escuras se deparava com um aparelho de televisão devidamente ligado. Além das obras ambientais (para serem penetradas) temos também a criação dos chamados *parangolés* (para serem vestidas) se inspiram numa nova relação estética com a arte e cultura dos morros cariocas. As ambientes são inspiradas nas bricolage das moradias do morro e os *parangolés* nos adereços das escolas de samba. Sua obra se insere ao lado das canções “Domingo no Parque” de Gilberto Gil, e “Alegria, Alegria”, do filme “Terra em Transe” e da encenação de “O Rei da Vela” e “Roda Viva” que veio a se chamado de movimento tropicalista. Com uma proposta artística que abrangeu vários campos, o tropicalismo rejeitava os padrões do sistema, questionava a própria militância de esquerda presente no meio estudantil.

^{iv} NAPOLITANO, M. A janela de Carolina e o espelho de Lidonéia – Duas (Anti)Musas de um Mundo que se Desagrega. In: ArtCultura, vol 4, número 5, Dezembro de 2002. Uberlândia, p.9-16.

^v Jose Celso Martinez Corrêa, ou melhor, Zé Celso, é considerado um dos artistas mais polêmicos da década de 60 e início dos anos 70. A frente do grupo Oficina de São Paulo, foi diretor e ator em vários espetáculos teatrais importantes nesse período. A produção de “Roda Viva”, não pode ser atribuída ao Oficina, mas uma produção independente do diretor. O grupo que produziu a peça veio a integrar o elenco do Oficina posteriormente, e ficou conhecido como “ralé”.

^{vi} Além da direção de José Celso Martinez Corrêa, a direção musical ficou a cargo de Carlos Castilho, Renato Corrêa de Castro e Rony Nascimento realizaram a direção de produção e participaram do elenco: Heleno Prestes, Antonio Pedro, Marieta Severo, Flávio São Tiago e Paulo César Pereiro.

^{vii} As citações, de agora em diante, que não possuírem nenhuma referência são retiradas do texto dramático Roda Viva.

^{viii} RODA VIVA, A ESTÓRIA DE UM ÍDOLO DA TEVÊ. In: A Gazeta. São Paulo, 22/07/1968, p. 02.