

# REVISITANDO *RODA VIVA*<sup>1</sup>

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p362-371>

**Iná Camargo Costa<sup>2</sup>**

## RESUMO

Digressão em forma de comentário sobre o texto de *Roda viva*, a peça de Chico Buarque, com vistas a identificar a tradição de teatro político a que pertence e as consequências que lhe foram impostas pelo contexto em que foi originalmente produzida.

**PALAVRAS-CHAVE:** Chico Buarque; *Roda viva*; teatro político.

## ABSTRACT

Digression as remark about Chico Buarque's play *Roda viva* in order to identify the political theater tradition to what the play belongs. Additionally we try to expose some of the implications it experienced by the context of its original production.

**KEYWORDS:** Chico Buarque; *Roda viva*; political theater.

- 
1. Este é um artigo textocêntrico: Explicita os materiais pressupostos pelos principais argumentos apresentados no livro *A hora do teatro épico no Brasil* (Expressão Popular, 2ª. ed., São Paulo, 2016), a propósito do texto de Chico Buarque, uma vez que sobre o espetáculo nada há a acrescentar.
  2. Presidente Vitalícia da AITCI (Associação Internacional dos Trabalhadores Chicólatras Incuráveis).

**E**m 1994 Chico Buarque concedeu longa entrevista ao programa *Ensaio* da TV Cultura paulista (disponível no YouTube). Na ocasião reconstruiu sua trajetória demorando-se sobre o período que vai do início dos estudos na Faculdade de Arquitetura (FAU) em 1963 ao enfrentamento com a ditadura em fins de 1968, quando foi detido e interrogado por um militar de alta patente. Após este tropeço assustador, aproveitou a planejada viagem à Itália em janeiro de 1969 para permanecer na Europa até que a situação — o período mais assassino da ditadura, iniciado com o AI-5 — desse uma trégua. Esta experiência de autoexílio forçado está cifrada no *Samba de Orly*.

Entre outros tópicos daqueles anos de 1960, aqui interessa destacar sua experiência pouco animadora de trabalhador assalariado da TV Record de São Paulo, que o obrigava a cantar *Pedro Pedreiro* até dizer chega, o início das gravações de suas músicas por ele mesmo e outros intérpretes, as composições para espetáculos teatrais, como *Morte e vida severina* e *Os inimigos*, além das participações em concursos musicais a ponto de se tornar “especialista” em técnicas de composição de um gênero de vida curta rotulado como “música de festival”. Estamos desde já diante de um bom conhecedor dos bastidores da indústria cultural no Brasil (indústria fonográfica, rádio, televisão e imprensa).

Na faculdade frequentava mais o Centro Acadêmico (GFau) do que as aulas, atraído pela cachaça e a batucada que rolavam no porão do palacete da rua

Maranhão. O repertório dos batuqueiros incluía, além dos sambas clássicos e da bossa nova, trilhas de espetáculos como o *Show Opinião* (1964) e *Arena conta Zumbi* (1965), ou o que acabou recebendo o rótulo “música de protesto”. É desta fase da vida universitária seu envolvimento não militante com a política estudantil. Chico Buarque se definiu como esquerdista flutuando entre a AP (Ação Popular, de orientação católica) e o PCB (Partido Comunista Brasileiro).

O compositor se tornou nacional e internacionalmente conhecido por suas obras do ano de 1966: a trilha musical de *Morte e vida severina* e a marchinha *A banda*, vencedora do Festival daquele ano, junto com *Disparada*, de Geraldo Vandré. Ele conta que, após esta vitória, conheceu por dentro a “roda viva” do mercado: shows pelo país afora, viajando inclusive de avião, acompanhado da cobertura da imprensa, sempre bisbilhoteira e sensacionalista. Quem tenha lido, mesmo que superficialmente, o texto da peça *Roda viva* (também disponível na internet) identifica nestas lembranças boa parte do material que o dramaturgo mobilizou para criar seu Benedito Silva e as alegorias do Anjo (o empresário) e do Capeta (a imprensa). Não é excessivo lembrar que a música-tema da peça se classificou em terceiro lugar no festival de 1967.

Ao falar da detenção e do interrogatório em fins de 1968, que basicamente incidiu sobre a censura e as violências cometidas contra o elenco de *Roda viva*, o dramaturgo fez questão de rechaçar a tese de que seu texto apontava em uma direção e o espetáculo seguiu em outra. Seu argumento, irrepreensível e mesmo admirável do ponto de vista ético (e político, de que trataremos adiante), pode ser resumido nos seguintes termos: assumo total responsabilidade pelo resultado do espetáculo tal como se deu por ter acompanhado os ensaios e aceito as propostas do cenógrafo (Flávio Império) e do diretor (José Celso). Trata-se, portanto, de rejeitar enfaticamente a hipótese de jogar ao mar seus companheiros de empreitada, livrando a própria cara de dramaturgo. Não é todo dia que se presencia uma atitude como esta no descampado da vida cultural brasileira.

Se é assim, os adeptos da tese acima rechaçada, ao menos os de inspiração brechtiana, estão postos diante de um problema do maior interesse: o autor de *Roda viva* não tinha à época (1967/8), nem trinta anos depois (1994), consciência de que seu texto provinha de uma tradição de teatro político que o espetáculo

abertamente tratou de desqualificar, entregando-se inclusive a violências inteiramente desnecessárias e inconsequentes (como observou a melhor crítica no calor da hora). Em outras palavras: enquanto o texto era um legítimo descendente do teatro de agitprop, o espetáculo aderiu à moda do “teatro de agressão” então enfaticamente promovido pelo mercado mundial do espetáculo, sob a duvidosa rubrica “teatro da crueldade” — evidentemente, tomada ao pé da letra na versão brasileira. Mas quem ia perder tempo lendo Artaud, não é mesmo?

A tradição que o texto de *Roda viva* integra deita raízes no século XIX dos espetáculos de teatro político promovidos por grupos socialistas na Alemanha (por exemplo); passa pelos feitos culturais da Revolução de 1917 com organizações como o Proletkult e os grupos teatrais militantes que inventaram o agitprop; volta para a Alemanha no programa da Terceira Internacional para a revolução mundial após a derrota da revolução em 1919, mas que se desenvolveu nas figuras do teatro político de Piscator e do teatro épico de Brecht, ainda hoje insuperado (por falta de revoluções). Esta tradição, que ainda tem ramificações por toda a América Latina, entra oficialmente no Brasil no início dos anos de 1960, quando são criados os Centros Populares de Cultura (CPCs), não por acaso arregimentando dirigentes da União Nacional dos Estudantes (UNE) e egressos do Teatro de Arena de São Paulo, como Vianinha e Chico de Assis, além de outros militantes do PCB já envolvidos na luta cultural, como João das Neves e também militantes da AP. Os veteranos do Arena, por sua vez, certamente tomaram conhecimento da versão estadunidense desta mesma tradição através de Augusto Boal. Uma rápida enumeração de integrantes desta longa história há de referir dramaturgos como Maiakóvski, Tretiakov, Brecht e Clifford Odets; diretores como Piscator, Brecht e Max Valentin; e músicos como Hans Eisler e mesmo Kurt Weill. No caso dos brasileiros, temos os já citados Augusto Boal, Vianinha e Chico de Assis, além de Ferreira Gullar, Paulo Pontes<sup>1</sup> e João das Neves, entre inúmeros outros. Pois bem: na forma e nos demais materiais mobilizados por Chico Buarque em *Roda viva* esta história está presente. Passemos a uma breve enumeração.

---

<sup>1</sup> Parceiro do nosso dramaturgo na redação da peça *Gota d'água* (1975) que, como se sabe, foi inspirada em texto de Vianinha que adaptava a tragédia *Medéia*, de Eurípides, para o mundo dos pobres cariocas.

## Mané

Para além da referência óbvia ao porão da FAU, são várias as informações que esta figura traz para a cena, a começar pelo CPC, uma vez que ele é um sambista derrotado (como o CPC, que foi dizimado pela ditadura e orientado pelo Partido a recuar) e entregue à bebida, como provavelmente há de ter acontecido com algum sambista-estudante. Funcionalmente, exerce o papel de elemento reprimido no inconsciente de Benedito que ocasionalmente emerge, para cobrar inclusive o “mau comunista” que este sempre teria sido. A organização político-cultural dos estudantes da UNE ressurgiu como fênix no Grupo Opinião, responsável pela produção do *Show Opinião* (dirigido por Augusto Boal), que foi assistido mais de uma vez por Chico Buarque. O *Opinião* ainda teve papel relevante na divulgação entre nós da chamada “música de protesto” — caso de *Carcará* (João do Vale) e de *Opinião* (Zé Keti), que integravam o repertório do show. Em *Roda viva*, “música de protesto” corresponde ao momento em que Benedito Lampião interpreta memorável paródia de *Disparada*<sup>2</sup>, de Geraldo Vandré, citado na peça como Geraldo Vanderbilt, assim como Maria Bethânia, intérprete de *Carcará*<sup>3</sup>, é referida como Maria Botânica e o próprio Chico Buarque como Chico Pedreiro.

## Estrutura épica

Como em *Revolução na América do Sul* (Augusto Boal), em *A mais valia vai acabar, seu Edgar* (Vianinha), no *Show Opinião*, em *Arena canta Bahia* (Boal) e *Arena conta Zumbi* (Boal e Guarnieri), a narrativa-teorema de *Roda viva* se estrutura por episódios curtos, sem maiores referências cronotópicas, mas deixa claras as mudanças de tempo e lugar entre um episódio e outro, ao mesmo tempo que mimetiza a velocidade das produções televisivas. Através desta técnica — a da montagem — o texto expõe as exigências objetivas da indústria cultural transformando arte e artista em mercadoria, absorvendo os artistas (os que interessam, especialmente os maleáveis, como Benedito), sua exploração, repaginação (mais recentemente, *rebranding*) e depois eliminação, passando

<sup>2</sup> Esta paródia não fica devendo nada às que Kurt Weill compôs para alguns trabalhos de Brecht, das quais destacaríamos *Happy End* e *Réquiem de Berlim*.

<sup>3</sup> Esta canção é explicitamente referida em um diálogo entre Benedito e Mané: “eles [imprensa e empresário, ou Anjo e Capeta] se pegam, se matam/ Se comem qual **carcará**.”

imediatamente para um novo produto, se possível explorando referências ao anterior (como ocorre com Juliana, a viúva do “sacrificado” que é rebatizada como Juju).

*Roda viva* é formalmente um exemplar do teatro épico, que exerce a liberdade de passar por múltiplos espaços e temporalidades, sem precisar de um eixo dramático para ligar os acontecimentos através de determinações como causa e efeito, não precisando de suspense e muito menos de crises que antecedam a solução final: aqui, ao contrário, a única “crise” é de consciência, ilustrada pela bebedeira que culmina nos ataques ao coro que ao fundo representava o povo cantando justamente *Roda viva*.

### **Indústria cultural**

Enquanto o *Show Opinião* expõe efeitos da indústria cultural (o papel da imprensa, da indústria fonográfica e do rádio) sobre artistas, obras e público consumidor, *Roda viva* examina seu funcionamento interno, sua lógica, a começar pela promiscuidade entre indústria fonográfica (produção), televisão/rádio (promoção, marketing e merchandising em geral) e imprensa (publicidade disfarçada de noticiário). Não custa lembrar que, no jargão publicitário, televisão, rádio e jornal são classificados como tipos diversos de *mídia*. Promiscuidade traz para a reflexão o elemento moral presente no texto, que mostra as relações entre empresário e jornalista como prática de corrupção, quando na verdade estamos diante dos diferentes ramos da mesma grande operação capitalista de produção ideológica em escala industrial.

A caracterização alegórica do Anjo-empresário-funcionário de multinacional provém diretamente de *Revolução na América do Sul*, cujo “anjo do imperialismo” frequentou inúmeras peças do CPC. E seu duplo, o Capeta-jornalista pode entrar na rubrica “desenvolvimento do pacto fáustico”, graças a um deslocamento de extremo interesse: enquanto no *Fausto* (o de Goethe) o protagonista faz o pacto e paga a conta, em *Roda viva* o pacto se faz entre os diversos ramos da indústria cultural (gravadora, televisão e jornal) mas quem paga *todas* as contas é o artista-trabalhador, que entrega tudo: corpo, alma, vida privada,

imagem, rendimentos e, por fim, a própria vida, com o detalhe, observado no texto, de que a conta nunca fecha.

### **Diálogo com a tradição**

Em diálogo crítico com a tradição hollywoodiana de reconstituição de vidas de artistas que surgem, fazem sucesso comercial e depois são descartados<sup>4</sup>, e diretamente inspirado em *Revolução na América do Sul*, o autor de *Roda viva* desmente ponto por ponto o mito liberal do protagonismo do artista na definição de seu destino (escolhas erradas, perda da “inspiração”, alcoolismo, consumo de drogas), até porque os protagonistas em *Roda viva* são a dupla Anjo-Capeta, personificações do verdadeiro protagonista que, na figura da televisão, é a própria indústria cultural. A canção que dá nome à peça se refere explicitamente a este aspecto nos versos “a gente quer ter voz ativa/ no nosso destino mandar/ mas eis que chega a roda viva/ e carrega o destino pra lá”. Assim como Zé da Silva, de *Revolução*, Benedito Silva (que não se perca pelo sobrenome) é perfeitamente passivo e submisso aos ditames dos agentes do capital até a morte. Depois de cair na rede do Anjo, nem mesmo se rebela quando vê a mulher assediada; aceita manter em segredo sua condição de casado e não resiste às imposições das modas musicais — sempre lixo — que o despersonalizam. O ponto alto deste processo é exposto por sua mulher na música *Sem fantasia*. Ela o identifica como imaturo e adepto do autoengano e, em resposta, ele reitera, em chave abertamente faroleira, seu descolamento da realidade (as lutas contra o rei — que não travou: ao contrário, como ele mesmo diz, o rei o chamou e ele lhe deu a mão — e as discussões com deus — que não encarou). Sua perdição (para o mercado) se dá justamente quando cede às cobranças de Mané e cai no samba e na bebedeira.

No calor da hora, o próprio Chico Buarque demonstrou saber o que estava fazendo: a peça é, nas suas palavras, “uma paródia sobre a absorção de jovens artistas pela engrenagem da indústria cultural, do *show business*, suas exigências e

---

<sup>4</sup> Um exemplo desfrutável, disponível à época, é o filme *Nasce uma estrela*, cuja segunda versão foi lançada no ano de 1954 (a primeira é de 1937 e conta com Dorothy Parker entre os roteiristas; já se produziram mais duas versões deste produto desde então). A promoção de Juliana a “herdeira” (do público consumidor) de Ben Silver/Benedito Lampião ecoa um dos temas deste filme.

imposições.”<sup>5</sup> Mais que isto, no programa da produção paulista da peça lia-se o seguinte:

Procurei [...] parodiar modelos de iê-iê-iê, canção de protesto, “som universal” etc., usando chavões de cada um desses gêneros (que todos os têm). Brinco inclusive comigo mesmo, dentro do tom que o espetáculo pede.

Aqui não entra em questão o valor musical de coisa alguma. O meu iê-iê-iê, por exemplo, tem uma letra boboca. Mas os compositores brasileiros desse gênero (que não são, como querem uns, monstros dispostos a destruir nossa música autêntica) pretendem apenas compor canções alegres, inocentes e dançantes. Já os compositores que se dizem sérios correm com essa seriedade seu maior perigo. Vários valores indiscutíveis pesquisaram realmente a linguagem do povo para lhe devolver em forma de canção. E que tristeza é assistir, meses depois, seu trabalho desbotado num programa de domingo à tarde na televisão, bailarinas cansadas balançando as pernas, pra lá e pra cá, em ritmo de protesto. É por isso que me incluo no rol dos debochados. Um mês depois de composto, meu samba já não é meu. É *mercadoria exposta ao consumo, desgaste, ridículo e rejeite*. (grifos nossos)

## O coro

A alienação universal da população, especialmente a faminta e religiosa é o terreno em que a cena como um todo se desenvolve e pauta as entradas do coro — o principal elemento épico do texto, no qual coincidem conteúdo e forma. Expressão de diferentes coletivos (de procissão católica a garotas-propaganda e frequentadores de programas de auditório), o coro em *Roda viva*, como em toda a tradição da dramaturgia desde os poetas gregos, aponta para o que se passa na “vida real”, executando vinhetas musicais, dando notícia da fome que corre solta (mas o negócio do espetáculo promete compensar), expondo o desespero dos vendedores de (quaisquer) mercadorias e o assédio violento da publicidade, a produção deliberada de circo sem pão, etc. Um dos achados mais notáveis do texto

<sup>5</sup> Apud SERRANO, Luiz Roberto. *Jornal da USP*, 27/06/2019.

mostra o coro participando da sagração do instituto de pesquisa de audiência, devidamente alegorizado em trajes eclesiásticos.

Fecha-se o teorema: o capital e seus agentes na indústria cultural são os herdeiros do processo de alienação religiosa tal como exposto por Feuerbach. Nos termos da peça, assim como a humanidade criou os seus deuses, ou alienou-se neles, por projeção metafísica de seus próprios atributos, e os sacerdotes passaram a administrá-los à custa da fome dos miseráveis fiéis alienados, a indústria cultural, como parte essencial do capitalismo da produção industrial em escala e portanto necessitado da “massa” de consumidores, “aliena” seus mecanismos em instituições como as agências de pesquisa de mercado e as consagra alegando que estão todos a serviço das necessidades dos consumidores e não da acumulação que, como sabem os marxistas, para se realizar, depende da venda do produto.

\*

A enumeração acima poderia prosseguir a se perder de vista, mas já temos o suficiente para a reformulação da tese rechaçada, acrescentando as informações presentes na entrevista referida. Como sabem os críticos adornianos, a intenção subjetiva do artista é pouco relevante para se aquilatar o valor de verdade de uma obra. Também a mera identificação dos seus materiais, como a que acima esboçamos, que é função do comentário, não leva a crítica muito longe, embora seja imprescindível para a produção de resultados produtivos (no sentido de avaliação do conteúdo de verdade da obra).

Porém já se pode, após este comentário, perguntar qual a relação entre estes materiais e o espetáculo em suas duas versões (não muito diversas), de 1968 e 2019. Como o autor do texto avisou que estava de acordo com as opções do diretor e do cenógrafo, nada nos impede de registrar a inconsequência, uma vez que as contradições entre texto e espetáculo, bem como as relações arbitrárias entre formas e conteúdos, não só afastam da percepção do público os elementos críticos mais relevantes do texto como podem perfeitamente alimentar a roda viva que o texto critica. Por outro lado, também não se pode descartar a adesão do dramaturgo à tese política enunciada por Vianinha no famoso ensaio, também de 1968, “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”, em que se propõe uma “frente ampla” entre os artistas teatrais das mais variadas posições políticas. Nesta

hipótese, o que acima foi referido como inconsequência adquire um matiz político bem interessante. Em poucas palavras, no caso do espetáculo *Roda viva*, a consequência (no sentido pragmático) da aliança política entre tendências estéticas opostas redundou em inconsequência artística, o exato oposto do que o dramaturgo Vianinha demonstrara em duas de suas peças (produzidas para o CPC), a saber, *Brasil, versão brasileira* e *Os Azeredo mais os Benevides*, nas quais a consequência artística demonstrava a inconsequência política da aliança de classes.

**Iná Camargo Costa** é professora aposentada do DTTL-FFLCH-USP. Autora de *A hora do teatro épico no Brasil*, *Sinta o drama* e *Nem uma lágrima*.