

MARIA LUCIA DAMATO CAPUANI

A Trilogia de Folheto de Cordel de Chico de Assis

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de concentração: Artes Cênicas, Linha de Pesquisa: Teoria e História do Teatro – Literatura Dramática da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof^a Dr^a Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo

São Paulo

2010

Nome: Capuani, Maria Lucia Damato

Título: A Trilogia de Folheto de Cordel de Chico de Assis

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de concentração: Artes Cênicas, Linha de Pesquisa: Teoria e História do Teatro – Literatura Dramática da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

À Maria Nair da Silva Damato Piccinini

In Memoria

Agradecimentos

A Chico de Assis que generosamente respondeu as minhas perguntas com paciência e bom humor.

Ao Prof. Dr. Clóvis Garcia que me apoiou desde o começo.

A minha Orientadora Prof^a Dr^a Elizabeth Azevedo, que soube me aturar séria e humanamente.

A minha família, mãe, irmãs, filhos, tias queridas e tio amigo, pela enorme paciência.

Aos meus colegas da professores da FPA pelos conselhos e dicas.

E a meus amigos, em especial Annita B.C. Malufe pela atenção irrestrita.

Façamos como o ator brechtiano, tentemos continuamente, sob a regra, descobrir o abuso.

Roland Barthes

Resumo

Este estudo pretende levantar as influências contidas na trilogia de Folheto de Cordel de Chico de Assis. Para tanto combinou a pesquisa sobre o folheto de cordel de modo geral com o estudo da formação do Teatro de Arena, do Seminário de Dramaturgia (SEMDA) conduzido pelo então diretor do grupo Augusto Boal, ambos em São Paulo e, a fundação do CPC da UNE no Rio de Janeiro. O autor, além de ter passado por todas essas atividades como integrante ativo, escreveu os três textos durante esses períodos (1954-1964). Foi também levantado o aproveitamento das propostas contidas no teatro épico de Brecht, utilizadas nos dois primeiros textos da trilogia; O Testamento do Cangaceiro e As Aventuras de Rapió Lacaia e, por fim o levantamento das características do terceiro texto, a comédia de costumes Farsa com Cangaceiro, truco e Padre (Xandú Quaresma), todos esses elementos criaram um referencial possível para a análise da trilogia, que vai dos nomes dos episódios à função da música no trabalho de entrelaçamento das peças.

Palavras-chave: Teatro Épico, Cordel, trilogia, entrelaçamento, dramaturgia

Abstract

This survey wishes to raise the influences gained in these sustained cheap literature (Cordel) trilogy. In order to produce, it combined a survey on Brazilian cheap (Cordel) literature in general, with the formation of Teatro de Arena and the Drama seminary (SEMDA) conducted by the director of the group Augusto Boal, in São Paulo. And, studying of the settlement of the CPC- da UNE foundation (Popular Cultural Center of National Students Union) in Rio de Janeiro. The author besides passing through all these actions as an active member, created the three plays during this period (1954-1964). At last, the utilization of the purposes enclosed in Brecht epic theatre, in the first two plays; O Testamento do Cangaceiro and As Aventuras de Rapió Lacaia. Also raised the main characteristics of the third play Farsa com Cangaceiro, truco and Padre, (Xandú Quaresma). All these elements created a possible condition to analyze the trilogy, which goes from the name of the episodes to the music function interlacing the work of the plays.

Keywords: Epic Theatre, Cordel, trilogy, interlacing, dramaturgy

Sumário

Introdução	8
Capítulo 1: Literatura e Teatro de Cordel	11
Capítulo 2: Brasil Republicano (anos 1950 – 1960)	20
2.1 A questão do nacionalismo	20
2.2 Arena – SEMDA e CPC da UNE	25
2.3 Como Brecht está presente na trilogia de cordel	30
Capítulo 3: Análise	36
Conclusão	54
Referências Bibliográficas	56
Anexos: Entrevista com Chico de Assis	65

Introdução

Chico de Assis é ator, autor, diretor, músico, poeta, jornalista, produtor, tendo exercido essas funções no cinema, no rádio, na imprensa, na televisão e sobretudo no teatro. Nasceu em São Paulo a 10 de Dezembro de 1933. Tudo começou com a função de *cameraman* da extinta TV Tupi, passando pelo Teatro de Arena, pelo SEMDA (Seminário de Dramaturgia), pelo CPC da UNE no Rio de Janeiro, Santo André e Salvador, enfim por muitas e muitas etapas de produção intensa em diversas ramificações nas quais a expressão da cultura brasileira permitiu sua atuação de qualidade.

O que surpreende é que embora respeitado e consagrado em todos os meios artísticos em que atuou, e apesar de extensa produção, não existe praticamente nenhum estudo de sua obra, ou de parte dela. Recentemente houve o lançamento de quatro de seus textos para teatro pela coleção APLAUSO.

Nessa publicação está a Trilogia de Cordel de Chico de Assis, objeto deste estudo; *O Testamento do Cangaceiro – As Aventuras de Ripió Lacraia – e Farsa com Cangaceiro Truco e Padre, Xandú Quaresma*.

Esses textos foram escritos aproximadamente há quarenta anos atrás, conforme o autor; *O testamento do Cangaceiro* foi escrita em 1954/55, *As Aventuras de Ripió Lacraia* em 1958 e *Farsa com Cangaceiro Truco e Padre, Xandú Quaresma* em 1964. Chico participou da fundação do Seminário de Dramaturgia (SEMDA) do Teatro de Arena sob o comando de Augusto Boal, que por sua vez expunha conteúdos do curso de dramaturgia que havia feito com John Gassner na Universidade de Columbia. O seminário que contava com a participação de diversos jovens que tornariam-se os autores da moderna dramaturgia brasileira daquela década; Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Renata Pallottini, Lauro César Muniz, Benedito Rui Barbosa entre outros.

Neste contexto é que Chico de Assis decide, após a leitura de 800 libretos de cordel, escrever a trilogia, conforme a introdução que assina na recente publicação:

*Encontrei naquelas obras ingênuas muito mais do que uma diversão literária. Investiguei as estruturas e achei que boa parte da estética popular brasileira estava naqueles livros de poucas páginas e grande conteúdo, Na verdade, eu buscava a estrutura poética de um herói brasileiro.*¹

Assim, o estudo desses textos teatrais terá que passar pela literatura de cordel no Brasil, que os originou; compreender o contexto sócio- político de quando a trilogia foi escrita, isto é, compreender como o país reagia ao final da *era Vargas* com a tumultuada posse de Juscelino Kubitschek e subsequente democratização depois de anos de ditadura. Coloca-se aqui o contexto nacional do bordão *50 anos em 5*, e sobretudo como esse movimento como um todo refletiu-se na parcela crítica da sociedade representada nas ações e relações dos partidos políticos, inclusive os clandestinos, e reverberando em diversas instâncias culturais, sendo uma delas, a atividade teatral. Portanto será necessário compreender que o Teatro de Arena, com a chegada de Augusto Boal, a criação do SEMDA (Seminário de Dramaturgia do Arena) em São Paulo, e por fim a formação do CPC da UNE no Rio de Janeiro são etapas percorridas que se processam em paralelo à criação da trilogia. Embora a primeira peça tenha sido escrita antes da formação do SEMDA, as outras duas são posteriores; uma surgindo no mesmo ano da estréia de *Eles não usam black-tie* de Guranieri (também escrita durante o Seminário), e outra no ano do golpe militar de 1964.

E por fim, mas não menos importante, a presença da estética teórica de Bertolt Brecht que acompanha as duas primeiras peças desde a estrutura até a função da música, mas não cegamente, de forma primária, e sim com a compreensão em profundidade da estrutura do épico da *era científica*, como diz o mestre alemão, podendo oferecer à análise dos textos a oportunidade de apontar como Chico de Assis transportou a proposta do teatro épico para a estética popular brasileira.

Terminada essa etapa haverá referencial suficiente para se reconhecer todos esses temas presentes na obra e ter capacidade de analisar como estão entrelaçados,

¹ ASSIS, Chico. O teatro de cordel de Chico de Assis. São Paulo; Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2009. p.17 (Coleção Aplauso. Série teatro Brasil/ Coord. Rubens Edwald Filho)

em termos temáticos, estruturais, dialógicos e sobretudo em termos do herói popular, ou melhor do não-herói popular brasileiro e moderno.

Sem dúvida há um fio condutor que nos ajudará no estudo, um fio que está amarrado ao Brasil da década de 1954 a 1964, dez anos significativos do século anterior; em diversas instâncias, sobretudo a política, da qual o teatro é partícipe, em especial a dramaturgia. E um fio condutor de pesquisa especificamente do autor em sua pesquisa poética para encontrar o herói brasileiro, e de modo mais abrangente o trabalho de uma geração, aqui no caso de artistas, em busca de uma possibilidade nova para o povo brasileiro.

Capítulo I: Literatura e Teatro de Cordel

“O Cordel é uma espécie de arte total: é poesia; é gráfica; é canto; é artes plásticas; é música; é teatro; é jornalismo; e é comércio. E ainda é até esporte, pois um poeta carrega sua mala para a feira e em viagens, exercitando os músculos e virando atleta. Como o poeta Francisco Firmino de Paula, que um dia caiu morto nas ruas de Recife com o peso de sua mala de folhetos. O coração não resistiu a tanta poesia!”²

Literatura de cordel é o nome que se dá aos folhetos contendo literatura popular em uso, onde se registra o pensamento do povo diante dos acontecimentos que mais o impressionam.³

Esta é uma das definições possíveis de tema tão pesquisado, mas Manuel Diegues Junior em seu ensaio sobre literatura de cordel comenta as condições para sua instauração na região nordeste: *“No nordeste, por condições sociais e culturais peculiares, foi possível o surgimento da literatura de cordel, de maneira como se tornou hoje em dia característica da própria fisionomia cultural da região. Fatores de formação social contribuíram para isso; a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais, as lutas de família deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumento do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular”.*

Já Braulio Tavares atenta para fato de que o Romanceiro Popular do Nordeste é uma literatura oral que foi transplantada para o mundo da literatura escrita. Enfatiza também que uma não é o contrário da outra, nem adversária e sim parceiras; ajudam-se e complementam-se.

ORIGEM

² MACHADO, Franklin. *O que é literatura de cordel?* São Paulo: Brasiliense, col. Primeiros Passos, 2008.

³ WETZEL, Antonio Henrique. *Folclore literário e linguístico*. Juiz de Fora: s.n., 1983.

O cordel chegou até nós por intermédio dos portugueses, inicialmente a partir do século XVII, embora o gênero não seja uma especificidade lusitana. Na Espanha essa literatura popular é chamada de “pliegos sueltos” e esta denominação é que vem para América Latina e mais especificamente para Argentina, Nicarágua e Peru. Tanto no Brasil como nos outros países americanos estes textos envolvem narrativas tradicionais e fatos circunstanciais.

Nos outros países da Europa este fenômeno de expressão popular também ocorre; na França são chamados “Litterature de Colportage”, na Inglaterra são chamados de “Cocks” ou “catchpennies” quando no romance é estória magnânima, e “broadsides” quando são inspirados por motivações circunstanciais. Mas há estudos que comprovam a presença do cordel nos séculos XV e XVI na Alemanha, com formato tipográfico em *quarto e oitavo*; de quatro a dezesseis folhas. Eram vendidos em mercados, feiras, tabernas, diante de igrejas e universidades. As capas eram ilustradas com xilogravuras, exatamente como no nordeste brasileiro. Escritos na maioria em prosa, alguns já apareciam em versos, inclusive com indicações para serem cantados com melodias conhecidas na época.

O Prof. José Antonio Gonçalves de Mello, estudioso do domínio holandês no nordeste brasileiro, encontrou alguns “Pamflet” (em holandês) do século XVIII no Brasil. Diz que os temas são políticos, econômicos e militares, ou até acirradamente pessoais, em termos de relatos de crimes envolvendo personagens que viviam em Pernambuco na época. Também são na maioria em prosa e alguns em verso, sendo comum a fórmula de diálogos envolvendo várias pessoas. A curiosidade destes folhetos “holandeses” em solo brasileiro é que podiam ter de uma a vinte páginas em tipo gótico.

Voltando a Portugal, estes textos eram manuscritos de aproximadamente 20x15cm, *in quarto*, com 16 ou 32 páginas raramente mais, que eram postos à venda pendurados em barbantes (o cordel) pregado nas paredes ou nas portas de Lisboa. Sabe-se que os cegos tinham autorização para vendê-los e expunham poemas, narrativas, vida de santos, folhetins, anedotas e textos teatrais. Podemos dizer que o **Teatro de Cordel** surge nos seiscentos, atravessa os séculos XVII, XVIII e chega ao XIX. Em geral eram textos curtos, cômicos, úteis e

moralizantes, compostos em sua maioria de duas partes, ou dois quadros sem ligação entre si; o primeiro quadro apresenta as personagens, pode ou não apontar um conflito rudimentar e deixa o gancho para o quadro seguinte. Já o segundo quadro passa-se geralmente em lugares públicos e realiza o desejo das personagens. Não era incomum a linha de ação ser interrompida para que árias ou números musicais fossem apresentados, que poderiam ou não ter a ver com o enredo.

Trata-se de um teatro de atualidades com diálogos que tratam do cotidiano, apresentando tipos convencionais: o velho, o galã, as damas graciosas, etc. Anequês e trocadilhos da época são inseridos no texto e geralmente as peças tem desfecho convencional e abrupto, sendo que sempre terminam com uma grande confusão. Embora havendo textos escritos, que eram muito lidos, as encenações seguiam as bases do teatro popular de improvisação. Os espetáculos aconteciam nas ruas, nas casas particulares, ou ainda nos teatros, nos intervalos da programação *séria* caracterizando-se por apelar ao divertimento espalhafatoso.

Para nós no entanto, a literatura de cordel indubitavelmente chegou via Portugal e Espanha, sendo que nossos colonizadores traziam-nas em folhas soltas e muitas vezes em manuscritos. Embora existam registros de teatro no Brasil, já nas naus portuguesas em águas brasileiras com atores graciosos como os criados da *commedia dell'arte*, portanto no século XVI, e registros também nos séculos XVII até em Cuiabá, o texto escrito específico de folheto de cordel para teatro no Brasil é mais difundido a partir do início do século XX.

Embora este teatro de cordel propriamente dito tenha sido trazido pelas companhias teatrais portuguesas no século XIX, tornando-se comum suas apresentações para finalizar os espetáculos teatrais de dramas ou tragédias, os quais também podiam ser entremeados de árias ou números de dança sérios e jocosos, os folhetos compostos no Nordeste, que constituem a literatura de cordel brasileira, não apresentam textos criados especificamente para o teatro como os portugueses. Só nos fins do século XIX que a literatura de cordel começa a ser impressa em pequenas tipografias. O ano de 1830 é considerado historicamente o marco inicial da poesia popular nordestina. Porém esta produção ainda não apresenta textos escritos especificamente para teatro. Por volta desta data, nasce

Ugulino de Sabugí, o primeiro contador que se conhece, e seu irmão Nicandro, ambos filhos de Agostinho Nunes da Costa, tido como pai da poesia popular nordestina.

O surgimento de outros nomes cantadores vai seguindo pelas décadas do século XIX, até que em 1920 a poesia oral passa a escrita e prolifera como uma coqueluche por todo o nordeste.

Quanto ao teatro de cordel, no final do século XIX e início do XX designa-se como a encenação das adaptações das histórias em verso consagradas nas brochuras populares nordestinas. Alguns cordelistas atribuem ao folclorista baiano João Augusto a *criação* desse *Teatro de Folhetos de Cordel no Brasil*. Ele teria adaptado folhetos de diversos autores da época e dirigido espetáculos sempre no plano do humor popular. Também são chamados de teatro de folhetos de cordel os espetáculos dos contadores de histórias, de função didática para divulgar os folhetos da literatura de cordel propriamente dita.

Desse modo, nos fins do século retrasado esta poesia fixa-se como peculiar da cultura regional, especificamente do nordeste brasileiro, sendo durante o século XX, também produzida em São Paulo, Rio de Janeiro, Goiás, Pará, etc, pelos nordestinos migrantes. Estes folhetos escritos começam a ser publicados por volta de 1900 e vão até 1950, ano em que pode-se afirmar só existirem duas grandes editoras de cordel no país: a de Ataíde no Recife e a Guajarina em Belém do Pará, fundadas pelo pernambucano Francisco Lopes. Porém, entre 1962/63 as pequenas tipografias decaem e hoje restam poucas grandes editoras. E Átila de Almeida conclui: “O romance em verso não tem forças para competir com o romance televisionado”.

O cordel com apenas oito páginas, chama-se *Folheto* e com mais páginas (de 16 em diante), sempre números pares (24, 32, etc), são denominados *Romanceiros Medievais*. Só a partir do folheto é que pode-se considerar o cordel como “documento popular” do nordeste brasileiro cujos movimentos são acompanhados desde seu nascedouro. O que é constante neste testemunho, seja remoto ou contemporâneo, é a visão de que esses fatos históricos acenam para uma mudança, que deverá acontecer pela mão do herói virtuoso. A integridade

moral, o destemor e a capacidade de articulação são atributos indispensáveis aos heróis do povo.

Mário de Andrade no livro *O Baile das quatro artes* diz:

*O romance é a forma solista por excelência, poesia historiada, relatando fatos do dia qualquer caso mais ou menos impressionante sucedido no Brasil, e às vezes no estrangeiro, é colhido nos jornais por algum poeta popular praxeado, verificado e impresso em folheto.*⁴

O que parece ocorrer é uma transformação na venda dos folhetos, há novos estímulos e novas formas de apoio à sua editoração.

TEMAS E CLASSIFICAÇÕES

Quase tudo o que há ou o que acontece é aproveitado no cordel, desde os romances tradicionais, *Carlos Magno e os doze Pares de França*, etc, até assuntos históricos brasileiros, religião, misticismo, vida campestre, desastres, crime, acontecimentos mais recentes da atualidade mundial; os folhetos dos *Acontecidos*. Não podemos esquecer das pelejas e desafios, debates em geral imaginários entre repentistas e também nos encontros reais de violeiros.

Três pessoas significativas apresentaram propostas de classificação para as temáticas do Cordel, são elas: Orígenes Lessa, Ariano Suassuna e Manuel Diegues Junior.

O primeiro lembra-nos que a poesia improvisada dos repentistas vem da poesia impressa transportada da Península Ibérica para cá, e aqui então é estudada como “ciclos”; temos:

- Ciclo Heróico: *épico e trágico*.
- Ciclo Histórico: *com destaque para Padre Cícero*.
- Ciclo Maravilhoso: *acontecimentos mágicos e os sobrenaturais*.

⁴ ANDRADE, Mário. Romanceiro de Lampião .In *O Baile das quatro Artes*. São Paulo. Martins: 1932 p. 73.

- Ciclo Religioso : *moralidade*.
- Ciclo de Amor: *de fidelidade*
- Ciclo Cômico e Satírico
- Ciclo Circunstancial

Segundo Suassuna, com um raciocínio mais sintético, divide todo o imenso acervo de poesia popular em dois grandes grupos: *Tradicional* e o de *Acontecidos*. Seu esquema ainda comporta a seguinte organização:

1) Poesia Improvisada

2) Poesia de composição

a) Ciclos: do heróico, do maravilhoso, do religioso e de moralidade, cômico, satírico e picaresco, de circunstância e histórico, de amor e fidelidade.

b) Formas: romances, canções, pelejas, abecês.

E por fim o terceiro, Manuel Diegues Junior, que propõe uma classificação que divide tudo em três grandes grupos:

1) Temas tradicionais:

- a) Romances e Novelas
- b) Contos Maravilhosos
- c) Histórias de Animais
- d) Anti-Heróis, Peripécias e Diabruras
- e) Tradição Religiosa

2) Fatos e Circunstâncias ou Acontecidos

- a) De natureza física: enchentes, cheias, secas, terremotos, etc
- b) Repercussão Social: festas, novelas, astronautas, etc..

c) Cidade e Vida Urbana.

d) Crítica e Sátira

e) Elemento Humano: figuras atuais ou atualizadas, ex.:

Getúlio Vargas

Ciclo do Fanatismo

Ciclo do Misticismo

Ciclo do Cangaceiro

3) Cantores e pelejas

Deve-se lembrar também que há uma diferenciação que cuida de separá-los em três áreas diferentes:

1) O Cordel da zona rural

2) O Cordel da área urbana

3) O Cordel das metrópolis (Rio de Janeiro e São Paulo)

Habitualmente sabe-se que o cordel reproduz os valores tradicionais e conservadores, o poeta em geral assimila o discurso das instituições oficiais, mas por outro lado temos uma extensa gama de personagens estradeiros, pícaros, anti-heróis por definição, cuja sobrevivência dá-se por força de seus expedientes e astúcia em escapar de um sistema opressor. Cabe aqui citar o capítulo excelente do professor Antonio Candido, *A dialética da malandragem*, quando ao comentar o livro de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*⁵ levanta inicialmente as características dos pícaros na literatura, de origem humilde, largados no mundo, geralmente sua dissimulações e transgressões vêm da desculpa por sofrerem duros choques da realidade, na origem são personagens ingênuas, mas a brutalidade da vida é que os torna espertos, sem escrúpulos, como que para contar com uma defesa. Passam de ano em ano, vivem experiências variadas e podem então, vislumbrar a sociedade como um todo. São em geral risonhos e amáveis,

⁵ CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem* In O discurso e a cidade. São Paulo. Duas Cidades:1993.

aderentes aos fatos, submetem-se às casualidades externas, que os torna quase em títeres, sem um perfil psicológico, e sem planos ou reflexões. Quase sempre é a personagem que perambula por diversos lugares e entra em contato com vários grupos sociais de diferentes camadas. Mas também o professor cita o malandro como um pícaro de âmbito mais amplo e comum a todos os folclores, desde as transformações zoomórficas (o macaco, a raposa) até os heróis populares como Pedro Malazarte. Lembra-se então de Martins Pena, ressaltando suas qualidades quanto à leveza de linguagem e situações, seu sentido agudo dos traços típicos do brasileiro da primeira metade do século XIX, especialmente no Rio de Janeiro, e a não evidência de um juízo moral, aproxima-o bastante de Manuel Antônio de Almeida. Considera que a dialética da ordem e da desordem, manifestando corretamente as relações humanas é o esqueleto de sustentação do livro. De um lado a construção de uma sociedade regada pela ordem que se comunica ininterruptamente com a desordem. Há então no livro a personagem protagonista – Leonardo, filho, ladeado por seu pai e sua mãe numa posição central; acima dele estão as personagens da ordem e abaixo as da desordem. Essas duas forças funcionam como dois ímãs atraindo as três personagens centrais, e no desenvolver da trama as personagens de cima descem até o plano da desordem e as de baixo passam-se por pertencentes do plano da ordem, apresentando uma correspondência com aspectos da sociedade brasileira da primeira metade do século XIX. Em certo momento Antonio Candido diz:

[...]Um dos maiores esforços das sociedades, através de sua organização e das ideologias que a justificam, é estabelecer a existência objetiva e o valor real de pares antiéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito ou ilícito verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações de tipo casuístico, que fazem da hipocrisia um pilar da civilização. E uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco.⁶

No cordel, esta formulação não se apresenta tão sofisticadamente, mas a esperteza de suas personagens estão dialogando perfeitamente com essa tensão da ordem e da desordem, apontando todas as acomodações ocorrentes na

⁶ CANDIDO, A. O Discurso e a Cidade. São Paulo: Duas cidades, 1993.

forma de denúncias diretas, ingênuas, ou no sarcasmo mais ácido. Às vezes para se resguardar, o poeta nas feiras e praças usa de subterfúgios. É preciso no entanto dizer que o veto a panfletos “inconvenientes” nunca passou por um mandado judicial. Embora até algum tempo atrás o entendimento ainda direto era arriscado colocando-o como alvo predileto das autoridades policiais presentes nas feiras, nos mercados e nas praças. Versos de Patativa do Assaré ilustram bem essa situação:

Tudo o que procuro acho

Eu pude ve neste clima

Que tem o Brasil de Baxo

E tem o Brasi de Cima

Brasi de Baxo, coitado!

É um pobre abandonado

O de cima tem cartaz

Um do ôtro é diferente

Brasi de Cima é pra frente

Brasi de baixo é pra trás

Capítulo II: Brasil Republicano (anos 1950 – 1960)

2.1 A questão do nacionalismo

A partir dos temas levantados e estudados no curso Nacionalismo e Produção Cultural no Brasil tentaremos mostrar que estes são comprovados numa trilogia de textos de Francisco de Assis Pereira – Chico de Assis: O Testamento do Cangaceiro, As Aventuras de Ripió Lacreia e Farsa com Cangaceiro, Truco e Padre – ou Xandú Quaresma.

Originalmente os espetáculos estrearam no Teatro de Arena em São Paulo e no Teatro Nacional de Comédia no Rio de Janeiro. Desde então são remontados inúmeras vezes em todo país, por elencos profissionais e amadores.

O autor os classifica como Épicos Populares e os apresenta como uma trilogia de Teatro de Cordel.

Para este enfoque vamos considerar o primeiro texto, O Testamento do Cangaceiro, como material para reflexão. Os outros dois textos são igualmente talhados para o estudo, mas julgamos o primeiro mais adequado pelo fato de seguir o modelo do *cordel clássico* (também um épico de cordel), por ser o primeiro da trilogia, e cujas questões contidas no nacionalismo “pedagógico e performativo”, conforme Bhabba, estão mais evidentes.

Cearim, o protagonista do Testamento, passa por diversas situações para que possa cumprir a promessa feita a um Cangaceiro agonizante e para tal nosso protagonista contracenará com personagens ícones da comédia popular brasileira: o Cego – golpista, o Típico Sargento, a Prostituta Ercília – astuta e carente, o Vigário e o Sacristão – enganadores, o Cangaceiro – violento e sentimental, sem contar com as personagens do âmbito divino, a madrinha e o Capeta.

Estas situações são criadas para que o protagonista – Cearim – escolha eticamente a cada nova situação. A partir de Bertolt Brecht, Chico de Assis passa para a linguagem do Cordel a oposição do bem e do mal. No final da peça o Narrador sintetiza assim:

*[...] que a bondade e a maldade não resolvem, que não é porque o Homem é bom ou mau que as coisas acontecem, mas apenas porque o Homem é como é. Foram entendendo que a terra devia ser de quem trabalhava nela. E Cearim, no recontar da história, estava com eles [...]*⁷

Para Chico de Assis, Cearim é o personagem do cordel clássico, estrito, como define, e ressalva que aqui neste cordel a discussão não é moral, preceitual, mas ética, que diante do fato que se apresenta o personagem toma posição. Por isso também a referência ao texto A Alma Boa de Setsuan de Brecht, verticalizador dessa questão.

A segunda peça da trilogia – As Aventuras de Ripió Lacraia – vai tratar seu protagonista como um Pedro Malazarte, reformulado em sua ação, e o terceiro texto apresenta Xandú Quaresma, ainda conforme o próprio autor, numa peça comum, dentro da estrutura da comédia francesa e em termos de conteúdo, uma analogia ao preso político, já que a peça gira em torno do eterno preso da pacata São Sebastião da Serra Baixa.

Não podemos esquecer que Chico de Assis participou do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, foi um dos iniciadores participantes do CPC da UNE do Rio de Janeiro, e que juntamente com Oduvaldo Viana Filho, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, entre outros de igual calibre, preocupou-se com a temática social do seu tempo e de sua terra. Conforme o crítico teatral Yan Michalski:

*[...] O Teatro naquele momento queimou etapas rumo a uma tomada de posição resolutamente nacionalista e politicamente reivindicante. Na última etapa pré-64, ele colocou, inclusive, as suas técnicas e alguns dos seus talentos a serviço direto da conscientização social das faixas populares, através de experiências do Centro Popular de Cultura no Rio de Janeiro e das generosas tentativas do Movimento Popular no Nordeste [...]*⁸

⁷ ASSIS, C. Teatro de Cordel de Chico de Assis. São Paulo, Imprensa Oficial, 2009

⁸ MICHALSKI, Y. Teatro sob pressão. Rio de Janeiro/ sn, 1979

Mais adiante Yan Michalski conclui:

[...] Praticamente toda a leva de autores que a partir da década de 40 e até 1964 firmou as características nacionais de nossa literatura dramática e impôs-se por um padrão de talento e domínio do ofício, afastou-se ou foi afastado dos palcos [...] ⁹

De uma certa maneira pode-se dizer que a literatura dramática deste período vem retomar um fio que havia se perdido, embora de formato totalmente diferente, desde os tempos do Teatro de Revista: as questões nacionais expostas em cena. Sempre há exemplos isolados que negam essa afirmação, mas nas décadas de 20 e 30 não se encontram textos da literatura dramática reivindicantes como a que Yan apontou acima, por isso muitos dos aspectos levantados nos textos que tratam do nacionalismo do fim do século XIX e início do XX ajustam-se para o entendimento do que esse esforço da literatura dramática brasileira operou nas décadas de 50 e 60, mesmo tratando-se de contexto econômico, social e político em estágio diferente.

Assim nesta trilogia em que os três textos deslocam os significados originais dos textos de folheto de cordel para um olhar mais crítico de nossa realidade, pode-se encontrar muitos pontos nas observações de Homi K. Bhabha que tratam dessa questão com mais apuro. Já no início do capítulo *DissemiNação – o Tempo, a narrativa e as margens da nação moderna* – no subtítulo – *O Tempo temos:*

[...] O que procuro formular neste capítulo são as estratégias complexas de identificação cultural e de interpretação discursiva que funcionam em nome “do povo” ou “da nação” e os tornam sujeitos iminentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias. Minha ênfase na dimensão temporal na inscrição dessas entidades políticas – que são também potentes fontes simbólicas e afetivas de identidade cultural – serve para deslocar historicismo que tem dominado as discussões da nação como uma força cultural. A equivalência linear entre evento e idéia, que o historicismo propõe, geralmente dá significado a um povo, uma nação ou uma cultura nacional enquanto categoria sociológica empírica ou entidade cultural holística. No entanto, a força narrativa e psicológica que a nacionalidade apresenta na produção cultural e na projeção política é o efeito da ambivalência da “nação” como estratégia narrativa [...] ¹⁰

De outro modo, os personagens da trilogia, especificamente o da primeira peça – *Cearim* – pertence ao “povo”, sendo que Bhabha aponta que o conceito de “povo” vem de vários discursos com duplo sentido em termos narrativos: os do sentido patriótico e o de referência social propriamente dita. Ele é a um só tempo – “objeto” histórico e “sujeito” (aspas do autor) que explicitam-no como signo

⁹ Idem

¹⁰ Idem

do presente – e por ser um texto teatral, que instaura-se a partir da encenação, tem-se ao mesmo tempo a narrativa escrita e sua possibilidade maior na oralidade do espetáculo para a confirmação dessa contemporaneidade. Isso certamente é alcançado até que a peça e/ou seu texto tornem-se, como se diz, *datados*, não representando mais os *sujeitos* para seu *público*. O que não é o caso, infelizmente, desta trilogia, que ainda corresponde e dialoga com todos os *Cearins* da platéia.

Conforme Bhabha,

[...] Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performativo. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de *escrever a nação*.¹¹

O Testamento do Cangaceiro e as outras duas peças da trilogia, certamente encontram-se na mencionada cisão – de um lado pendendo fortemente para a atitude performativa, quando pensamos no trabalho dos autores teatrais engajados daquele momento antes e sob a ditadura militar, e de outro lado se considerarmos o projeto político das oposições de esquerda de então, reconheceremos nesta ação a ação pedagógica.

Otto Bauer – 1924-

“A nação surgia da grande Transformação capitalista, fundada numa cultura superior abstrata das classes burguesas – que excluiu trabalhadores e camponeses. Diminuir a exclusão através da difusão era tarefa histórica do socialismo.”

Nas andanças de Cearim, vemos que sua realidade é situada num ambiente medieval, com tom ficcional: a vila, a igreja, o prostíbulo, a mata, etc. Por um lado funcionando como uma metáfora do país naquele momento, embora já industrializado em alguns setores, mas ainda muito frágil frente às economias hegemônicas; e por outro lado a realidade está colocada quase que de forma documental em relação às áreas do país por onde Cearim circulava. Quanto a isso Bhabha, utilizando uma expressão de Fanon (*zona de instabilidade oculta*) diz:

¹¹ Idem

[...] É a partir dessa instabilidade de significação cultural que a cultura nacional vem a ser articulada como uma dialética de temporalidades diversas – moderna, colonial, pós-colonial, “nativa” – que não pode ser um conhecimento que se estabiliza em sua enunciação: “ela é sempre contemporânea ao ato de recitação. É o ato presente que, cada vez que ocorre, toma posição efêmera que habita o espaço entre o “eu ouvi” e o “você ouvira”.¹²

À medida que o enredo da peça caminha, Cearim vai se conscientizando de sua situação, de suas possibilidades e limitações, do que o outro pode significar, e vai posicionando-se cada vez mais enfaticamente em relação à oposição bem e mal; discute com a Madrinha e com o Capeta, expulsa os dois e vai compreendendo as limitações da atitude maniqueísta; lida agora com os problemas que surgem a partir de seu próprio arbítrio. Quanto mais o personagem avança neste sentido vai ficando como que explícito o discurso da minoria e através deste o entendimento da questão ética.

Embora este seja um texto teatral com suas especificidades e estratégias, ele está contido nas reflexões da questão do nacionalismo em termos historiográficos, quando Bhabha adverte que não é suficiente apropriar-se dos sistemas semióticos que trabalham os signos da cultura e sua disseminação. Que é mais significativo conhecer na atuação presente da cultura todas as pistas dos diferentes discursos prescritivos contidos no contexto de cultura. Ele diz:

[...] Devemos sempre manter aberto um espaço suplementar para a articulação de saberes culturais que são adjacentes, mas não necessariamente cumulativos, teológicos ou dialéticos, [...]^{12 id p41}

Assim podemos incluir o texto teatral e o espetáculo, inclusive, nesta afirmação, portanto o conhecimento dos conteúdos da bibliografia lida, sobretudo os textos de Bhabha, de Sevcenko, de Hélio Guimarães, de Francisco Hardman, Daniel Pécaut e Elias Saliba, entre outros, foi fundamental para começarmos a entender, um pouco, todas as camadas de fatos e conteúdos que estão *embutidos*, de uma maneira ou outra, na criação desta trilogia produzida nos meados da década de 50 e quase na metade da década de 60, voltada para uma consciência crítica da nação

¹² Idem

de então, dentro da proposição de atitudes pedagógicas e performativas da cultura levantadas por Bhabha.

2.2: Arena – SEMDA e CPC da UNE –

Em fevereiro de 1956 o espaço na rua Teodoro Baíma, 94, em São Paulo, é alugado por José Renato Pécora para continuar o trabalho até então realizado no salão de exposições do segundo andar do Museu de Arte Moderna de São Paulo, na rua 7 de abril. *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Archard, tradução de Alvaro Moreyra, seria já a quarta montagem sob sua direção, após *Demorado Adeus*, *Judas em Sábado de Aleluia* e *Esta noite é nossa*. Devido ao estrondoso sucesso da quarta peça, casa, isto é, salão cheio todas as noites, o interesse do então presidente da república Café Filho em assistir ao espetáculo, e até Procópio Ferreira conferindo o que se passava, enfim, com toda a repercussão dessa pequena produção, o diretor não tinha outra opção a não ser alugar um espaço próprio. Esta é a ancestralidade do Teatro de Arena, platéia de 144 lugares com uma semi-arena de 5 por 5 metros. Sobre este início, Wilson Martins, na *História da Inteligência Brasileira 1933-1960*, ao comentar sobre o texto de Ariano Suassuna, *O auto da compadecida*, diz:

[...] Ora tratava-se de uma peça *política*, no sentido mais autêntico da palavra, no mesmo ano em que o Teatro de Arena de São Paulo, futura colina sagrada do teatro “político” no sentido mais imediato e efêmero, iniciava as suas atividades, sob a direção de José Renato, com um repertório e sob as intenções mais decididamente estetizantes. Estetizante como ficou dito, era também o Teatro Brasileiro de Comédia, do qual o Teatro de Arena, em suas origens, foi em larga medida, um subproduto; ora Abílio Pereira de Almeida, “dramaturgo oficial” do T.B.C. (para lembrar as palavras de Sábato Magaldi), foi quem introduziu os temas “sociais” e políticos nessa “catedral” (ou capela) do esteticismo cênico, desde *Pif-Paf* (1949) até *Santa Marta Fabril SA* (1955), cujo tema era o tópico entre todos emocional da revolta paulista de 1932. [...] ¹³

¹³ MARTINS, W. *História da Inteligência Brasileira*. V VII. São Paulo Cultrix EDUSP, 1989.

Com a chegada de Augusto Boal ainda em 56, dirigindo *Ratos e Homens*, de Steinbeck, tem início a trajetória conhecida do Teatro de Arena, mais especificamente com a montagem de *Eles não usam black tie* de Guarnieri. Mas, além dos espetáculos, tem início com a vinda de Boal o laboratório de interpretação, o curso de dramaturgia que em 58 evolui para Seminário de Dramaturgia – SEMDA – no qual Boal, a pedido dos atores, passa o que aprendeu sobre estruturas dramáticas com John Gassner na Universidade de Columbia nos EUA. Chico de Assis é ator do Arena e participa do laboratório, do curso, do Seminário e logicamente das montagens do grupo. O pequeno espaço do teatro no formato de arena, que no início era só percebido como uma forma cênica móvel e econômica, é então entendido como instrumento ideal para se fazer um teatro popular, já que a simplicidade do espaço é adequada para se apresentar a escassez da vida de operários e camponeses, sendo que a disposição circular dos atores elimina o ponto de vista do melhor lugar na platéia dos palcos italianos, concretizando em termos perceptivos a idéia da democratização do espetáculo; de qualquer lugar ocupado o público teria os atores ora à sua frente, ora de costas. Alie-se a isto um período sem interrupção de intenso estudo e contínuos debates, e teremos então as condições indispensáveis para o surgimento de diversos dramaturgos que se ocuparam dos temas até então não expostos da realidade do país. E o público também respondeu a isso, a classe média paulistana, estudantes, jornalistas, professores, etc., lotava o teatro da Teodoro Baíma a cada estréia e o Arena como grupo, além de se exercitar continuamente, também ia amadurecendo suas discussões.

Uma das contradições que mais importunava Oduvaldo Vianna Filho e também Chico de Assis era o fato de que quanto mais avançavam na linguagem dramática e cênica de um teatro popular, mais era difícil trabalhar num teatro ao qual, pelo preço do ingresso, só a classe média tinha acesso e com apenas 144 lugares. Depois da temporada no Rio de Janeiro de *Eles não usam black-tie*, dois atores/ dramaturgos não voltaram para para o teatro em São Paulo: Vianinha e Chico de Assis. Foram convidados a montar na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, um texto que Vianinha acabara de escrever após seu contato com o ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros: *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*. O diretor foi Chico de Assis e a montagem estava inspirada nas encenações do teatro político de Piscator na

Alemanha. A montagem contava com música ao vivo de Carlos Lyra, projeções em tela cinematográfica para por em termos cênicos a complicada mas essencial teoria marxista da mais-valia, geradora dos lucros no capitalismo. Era um texto de agitação e propaganda (agit-prop) que teve platéias lotadas por 8 meses, agora com 400 lugares. Era um avanço, mas não o suficiente – o povo continuava sem acesso. Mais discussões até que a idéia dos Centros Populares de Cultura aparece como a melhor opção para o problema. Um Centro de Cultura onde poderiam convergir diversas atividades, inclusive o teatro, mas que seria voltado exclusivamente para a camada popular. Portanto, a montagem da *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, “foi a produção de uma arte de cima para baixo como passo para instaurar uma arte de baixo para cima: o CPC do Rio de Janeiro.” Nessa altura Vianinha sonhava com um teatro de criação e não mais um teatro de imitação do real. Para tal precisavam de um local e a UNE tinha um prédio cujo espaço foi cedido para o Centro Popular de Cultura, melhor ainda, foi proposta uma *parceria* e o CPC foi fundado vinculado à UNE em 1961, mas com autonomia administrativa e financeira, com um regulamento interno que no artigo 2º, sobre as finalidades, dizia:

1. Promover atividades culturais nos setores teatrais, cinematográficos, musicais, das artes plásticas e outras.
2. Elevar o nível de conscientização das massas populares.¹⁴

Durante sua trajetória o CPC da UNE contou com três presidentes; Carlos Estevam (1961-1962), Carlos Diegues (1962, por três meses) e Ferreira Goulart (1962 até 1964).

Ocorreram crises entre o CPC e a UNE quando da encenação da peça de Carlos Estevam, *A Recusa*, dirigida por Chico de Assis. Após sua estréia em Niterói a peça foi censurada pela UNE, que a considerou inoportuna, visto que o texto questionava o próprio significado da aliança operário-estudantil. Nesse momento Chico se desliga do CPC carioca e vem para São Paulo fundar outro CPC, em Santo André, e em seguida mais um em Salvador, na Bahia, pois discordava da aliança dos CPCs ao movimento estudantil. Para ele era cair na mesma contradição inicial: o CPC não poderia ter ligações com a classe média, teria que ser um trabalho

¹⁴ GARCIA, S. Teatro de Militância. São Paulo Perspectiva EDUSP, 1990.

essencialmente popular com e para a classe operária e os camponeses. De qualquer maneira a proposta dos CPCs era organizar debates, conferências, seminários, espetáculos musicais, teatro de rua, (a UNE volante), produção e gravação de discos, congressos operários, etc.

O CPC carioca produziu através do governo federal o disco *O povo canta*, que em três anos vendeu 11000 discos, e entre outras faixas trazia a *Canção do Subdesenvolvido*, de Chico de Assis. Uma música que, através de um convênio com o MEC – Ministério de Educação e Cultura para uma campanha de alfabetização, ficou bem conhecida na época em todo o país.

A crítica feita por Chico e por muitos ao CPC da UNE era de que o vínculo criado com o meio universitário era muito mais forte do que com as outras camadas da população e que a produção teórica chegou a níveis de autoritarismo e de sectarismo exagerados. Quanto a isso Carlos Estevam, fazendo uma revisão crítica, diz;

Havia falta de espaço para a criação artística propriamente dita. Aqueles que tinham talento [...] mantinham a ilusão, e eu alimentei esta ilusão, de que era possível fazer arte ali dentro. Eu dizia que o problema estava na falta de talento deles, em não terem ainda descoberto um jeito de fazer alguma coisa que fosse popular e, ao mesmo tempo, com valor artístico... mas eu estava careca de saber que não ia dar nunca. Que a tendência era cada vez mais baixar o nível, e eu lutei para que cada vez mais baixasse o nível, não do conteúdo, mas da forma.¹⁵

O próprio conceito de arte popular nesse momento também estava em jogo, e nenhuma tentativa de melhorar a qualidade era aceita, ou sequer ouvida:

[...] o Chico de Assis queria aplicar as técnicas de Brecht e eu disse: “nada de Brecht por aqui”. Quer dizer, nós tínhamos tanta autoconfiança que vinha alguém falar de Brecht, no caso um teatrólogo, e nós dizíamos que Brecht não entendia nada daquilo que estávamos fazendo, que não queríamos efeitos de distanciamentos, mas o máximo de aproximação possível.

E a palavra de ordem era politizar o povo o mais rápido possível porque as classes populares iriam chegar ao poder muito brevemente. Tudo era urgência, mas mesmo com sua contradição de uma proposta de arte que descartava sua essência artística,

¹⁵ Id

o teatro do CPC da Une e os outros CPCs espalhados pelo país foram mais uma intensa prática da comunicação teatral, entre outras, como nunca foi feito até então. Lamenta-se o seu final arbitrário decretado pela ditadura militar, inclusive com o incêndio proposital do prédio da UNE em Botafogo do Rio de Janeiro em 1964, lá funcionava o CPC, mas o que se pretendeu queimar foi, simbolicamente, o movimento estudiantil de esquerda.

Esses três eventos somados, Teatro de Arena, Seminário de Dramaturgia – SEMDA e os CPCs, podem ser considerados o moto propulsor de um divisor de águas no teatro brasileiro. O crescimento econômico, posto em ação por Juscelino Kubitschek, e o aumento das tensões da guerra-fria entre União Soviética e Estados Unidos provocam a discussão e a renovação no interior dos partidos de esquerda no Brasil, que se refletem em várias áreas da cultura, como na música popular, na literatura, no cinema e, é claro, no teatro. O processo funciona como uma ação em cadeia, com o país fervilhando em busca da realização de uma nova organização social, econômica e política, e talvez agindo ingenuamente em prol dessa mobilização cada vez mais radical. Essa ação da mesma forma contrabalançou por algum tempo a trama conservadora que vinha se organizando desde a morte de Getúlio Vargas, e que acabou vitoriosa na deflagração do golpe militar de 1964, instaurando uma violenta e arrasadora ditadura por mais de 20 anos. Aqueles três eventos teatrais então podem ser vistos agora como uma efetiva afirmação de um trabalho intensivo em que convergiram dramaturgia e encenação para um fazer atualizado, para um teatro que dialogou com as questões da maioria do povo do país e achou a linguagem adequada para isso. No miolo desse tempo (1955-1964) estão os textos da trilogia, tentando de um lado sintetizar a expressão dessa realidade, por isso textos de teatro popular, e de outro operar dentro do âmbito da qualidade artística a partir de estudo, pesquisa e criatividade.

2.3: Como Brecht está presente na trilogia de cordel

Aqui não se trata da exposição do teatro épico de Bertolt Brecht, mas do aproveitamento da teoria brechtiana na trilogia. Aliás, somente nos dois primeiros textos da trilogia por serem épicos, e especialmente no primeiro – O Testamento do Cangaceiro, pela proximidade proposital à Alma boa de Setsuan do autor alemão. Os dois textos abrem com música, o primeiro tem um coro que introduz o narrador e o segundo um contador de histórias que apresenta-se aos ouvintes acompanhado de um coro. São estes narradores que situam a história e apresentam os protagonistas – Cearim é apresentado simplesmente, enquanto Ripió é apresentado já com todos os nomes que adotará durante os episódios do texto. Também ao situar o início da história o primeiro problema a ser enfrentado já é anunciado. Desse modo o primeiro item do quadro esquemático de Brecht para diferenciar as formas do teatro dramático das formas do teatro épico já está posto: tratam-se de dois textos narrativos. Daqui para a frente as duas peças farão do espectador um observador despertando-lhe a consciência crítica. No Testamento do Cangaceiro já na primeira aparição da madrinha, envolta em luaz azul, temos este trecho do diálogo:

MADRINHA- Limpa teu coração desses pensamentos de pecado. Sê bom e puro, e sempre as coisas do mundo te farão feliz...O mundo é sofrimento, mesmo assim é a lei. É preciso viver de acordo com os ensinamentos da religião para poder salvar pelo menos a alma.

CEARIM – Amém madrinha....mas é que na preocupação de salvar a alma o corpo acaba se danando de uma vez. Ainda aqui estão meu pai e minha mãe que morreram a bem dizer de eito, madrinha. E lá está o Coronel, gordo que nem um capão na vida regalada e nem por isso deixa de ir na missa pensando na salvação. Eh madrinha, entre salvar a alma danando no eito e salvar a alma balançando numa rede, a madrinha tem que convir que salvar a alma balançando numa rede é muito mais arregalado e isso sem deixar de ser um cristão.¹⁶

¹⁶ Op.cit.

Ambos os textos colocam o espectador diante dos fatos, nas Aventuras de Ripió Lacraia isso é enfatizado pelas diferentes identidades do protagonista, a cada episódio, ele pode ser sempre um e todos ao mesmo tempo, todos nós que presenciamos os episódios dessa história.

Embora as cenas nos dois textos estejam colocadas como quadros independentes, “cenas para si” conforme o quadro de Brecht, ao contrário da estrutura dramática na qual uma cena existe em função da outra, a construção articulada que os textos apresentam é bastante trabalhada, primordialmente em Ripió Lacraia, o desenvolvimento da narrativa provoca o “interesse apaixonado pelo desenvolvimento da ação” seguindo o quadro brechtiano. A cada etapa do caminho de Rosinha e seu avô, depois na busca pelo tesouro, Rosinha que inicia a história fugindo dos jagunços do Coronel e depois na busca pelo tesouro chega à terra dos cegos, para enfim descobrir um real valor para seu tesouro. O fio condutor nas duas peças é sempre interrompido por um fato novo que se apresenta. Também com Cearim às voltas com as trapaças do Cego, que leva-o da delegacia para o castelo de Ercília, e de lá para a igreja, e de volta para a Delegacia, e para a igreja novamente, etc. Todas essas situações vão colocando o homem como na realidade em processo”, o homem capaz de transformar-se. A esse propósito Walter Benjamin diz:

[...] Pois as dificuldades que inibem a compreensão do teatro épico não são outras que as resultantes da sua aderência imediata à vida, enquanto a teoria define no exílio babilônico de uma prática que nada tem a ver com nossa existência.[...] ¹⁷

Não só pela história contada, mas pelas atitudes das personagens, é inegável que “os sentimentos do espectador também são elevados a uma tomada de consciência” já que as melhores ações a cada obstáculo dão-se quando o pensamento determina uma solução que envolve o coletivo – é assim no final do Testamento do Cangaceiro, quando o narrador diz:

NARRADOR- (Continuando) A chuva deixava de cair, os rios secavam e a terra rachava... E Cearim começou, ponto por ponto, a recortar sua história desde o dia em que tinha partido de sua terra, cantando em busca da felicidade...Contou tudo...O aparecimento da madrinha, o testamento do cangaceiro, o cego, a noite com Ercília, o irmão do cangaceiro, o vigário, o truque do saco, o disfarce de bispo...enfim contou

¹⁷ BENJAMIN, W. Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas V1 São Paulo Braziliense, 1996.

ponto por ponto, tudo o que havia vivido desde o dia em que começara a grande caminhada em busca da felicidade. No seu recontar, os ouvintes foram entendendo que a bondade e a maldade não resolvem, que não é porque o homem é bom ou mau que as coisas acontecem, mas apenas porque o homem é o que é. Foram entendendo que a terra devia ser de quem trabalha nela. E Cearim no recontar da história, estava com eles. Quando Cearim acabou, um brilho novo e diferente dançava nos olhos dos lavradores e em seus corações uma vontade de vida nova começava a tomar forma. E, ao compreender a história, a raiva mais linda do mundo brilhava nos olhos dos lavradores.[...]¹⁸

Seguindo de perto mais uma vez o quadro de Brecht. Como também no final da cena 18 das Aventuras de Ripió Lacraia temos na voz do Contador”

CONTADOR- Seu Ripió é bem como se fosse
 Alguém que só vivesse
 Uma vida vivida grande
 É como se alguém juntasse
 De cada homem de bem
 Os pontos de sua vida
 Os mais melhores e belos
 O melhor do mais melhor
 De cada homem de bem
 Seu Ripió é todos
 E também não é ninguém
 Assim é seu Ripió
 Ripió assim que é

Iluminando a idéia de que “o ser social determina o pensamento” Novamente é o momento de citar Walter Benjamin, que diz;

[...] O palco naturalista, longe de ser tribuna, é totalmente ilusionístico. Sua consciência de ser teatro não pode frutificar, ela deve ser reprimida, como é inevitável em todo o palco dinâmico, para que ele possa dedicar-se, sem qualquer desvio, a seu objetivo central: retratar a realidade. Em contraste o teatro épico conserva o fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência permiti-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as “condições”. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro.[...]¹⁹

No Testamento do Cangaceiro há algumas situações que lembram as farsas de Gil Vicente ou até alguns momentos da Commedia D’ellArte, por exemplo o susto que

¹⁸ Op.cit.

¹⁹ BENJAMIN,W. Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas V1 São Paulo Braziliense, 1996.

Cearim prega no Irmão do cangaceiro e no Cego, aliás em dois momentos; no mato (quando atiram no Sacristão pensando que é Cearim) e na taberna do Bodegueiro. A história que Cearim inventa dos dois anjos o preto e o branco, para que o Sacristão queira entrar no saco por livre e espontânea vontade, é típica das farsas. No entanto esses expedientes nas Aventuras de Ripió Lacraia são de outra natureza; o disfarce da velha que depois vira jagunço, e que depois ainda é confundido com o filho da velha, o cego, o cangaceiro e finalmente o padre são intervenções que atuam para mudar radicalmente o rumo da história, conduzindo as personagens envolvidas cada vez mais para um entendimento mais solidário, isto é, passo a passo mais uns se unem aos outros, ele não usa os disfarces para resolver seus problemas individuais, ele está para que as personagens, ou os grupos de personagens, como os jagunços por exemplo, evoluam eticamente em sua trajetória.

Por fim na cena 16 do Testamento do Cangaceiro, quando Cearim está preso na cadeia e chama o cachorro e a madrinha, e ao pedir ajuda para sair de lá vai intrigando um contra o outro, então temos:

MADRINHA- Se quer sair, meu filho, seja bom.
 CACHORRO- Seja mau, meu filho.
 MADRINHA- Seja bom.
 CACHORRO- Seja mau.
 MADRINHA – Boooooommm.
 CACHORRO- Maaaaauuuuu.
 CEARIM- (Engrossa) Que é isso aqui? Que é isso aqui? Que coisa impressionante!
 Seja mau, seja bom, seja mau , seja bom e eu aqui na jaula. Eu quero uma coisa certa.
 MADRINHA= Pois eu subo lá em cima e logo mando dez anjinhos te buscar.
 CACHORRO- Pois eu desço lá embaixo e mando dez capetas te salvar.
 MADRINHA- Seus dez e mais vinte.
 CACHORRO- Seus vinte e mais quarenta.
 CEARIM – Truco ! Pago pra ver !
 cachorro e madrinha somem , Cearim fica sozinho.[...] ²⁰

A conclusão vem com o narrador no final, quando o autor desfere sua versão da Alma boa de Setsuan, estabelecendo o raciocínio ético – que a maldade e a bondade não respondem pelos acontecimentos, mas os fatos se dão porque “o homem é como é “. Mais uma vez cabe citar Walter Benjamin:

[...] “Pode acontecer assim, mas também pode acontecer outra coisa, completamente diferente”- essa seria a atitude básica de quem escreve para o teatro épico. Ele se relaciona

²⁰ Op. Cit.

com sua história como o professor de balé com sua aluna. Sua primeira preocupação é flexibilizar as articulações da discipula até os limites do possível. Quer distanciar-se dos estereótipos históricos e psicológicos. [...] ²¹

Outro aspecto que deve ser mencionado é a função da música nas duas peças da trilogia. Brecht diz:

No que corresponde à música, houve modificações que podem ser apresentadas esquematicamente da seguinte forma:

ópera dramática	ópera épica
A música está a serviço	A música comunica
Intensifica o texto	comenta o texto
Impõe o texto	pressupõe o texto
Ilustra	assume uma posição
Pinta a situação psicológica	e revela um comportamento.

A música é a mais valiosa contribuição para o tema. ²²

Os textos épicos da trilogia de Chico de Assis seguem rigorosamente esta função épica, por exemplo no Testamento temos no início quando Cearim sai do cemiério na cena 2 –

CEARIM - (Canta)	Pé na estrada caminhando Felicidade vou buscar Vou seguindo meu caminho Um dia vou encontrar Lugar bonito, bonito de gente boa e feliz
	Pé na estrada caminhando Alegria no coração Vou com Deus Virgem Maria Tenho muita proteção ²³

Uma música que revela o comportamento do protagonista, ou ainda na cena 13 Cearim comenta o texto quando consegue enfim fazer com que o Sacristão queira entrar dentro do saco, amordaçado e amarrado:

CEARIM – (Canta)	Viver é muito perigoso Viver não é mole não Tinha a ajuda de Deus Tenho a ajuda do Cão De ensacado que eu estava
------------------	--

²¹ BENJAMIN, W. Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas V1 São Paulo Braziliense, 1996.

²² Brecht, B. Teatro Dialético. Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 1967.

²³ Op. Cit.

Ensaquei o sacristão
Viver é muito perigoso
Viver não é mole não.²⁴

Em *As Aventuras de Ripió Lacraia* temos a *Canção da Vida de Jagunço*, ou a *Canção da Morte* no *Episódio Triste*, ou ainda na sequência da terra dos cegos, na qual Rosinha canta e comunica a fraude do *Retrato II*, ou ainda mais quando Gogão lendo a tira de papel que estava no retrato, revela a possibilidade do fim da cegueira para todos. Canções que comunicam, comentam, revelam comportamentos e assumem uma posição. São inúmeros os exemplos quantas forem as canções que os textos apresentem, vale reproduzir uma opinião de Brecht, apud John Willett:

Nada existe de mais revoltante que o ator que finge não ter percebido que saiu do nível da fala corrente e começa a cantar. Os três níveis – fala corrente, fala grandiloquente e canto – devem manter-se sempre distintos.... Quanto à melodia, não deve obedecer-lhe cegamente: existe uma espécie de fala contra-a-música que pode ter poderosos efeitos; os resultados de uma obstinada e incorruptível sobriedade que é independente de música e ritmo.²⁵

Por todos esse motivos acima explanados o terceiro texto da trilogia-*Farsa com cangaceiro truço e padre* – por ser uma comédia de costume modificada, mas ainda na estrutura da comédia de Martins Pena, não traz propositalmente nenhuma música, tal a coerência do autor .

²⁴ Op. Cit.

²⁵ Willet, J. *O Teatro de Brecht*. Rio de Janeiro Zaar, 1967.

CAPÍTULO III: ANÁLISE

Aqui os três textos serão analisados em conjunto, conforme o item a ser trabalhado, assim passaremos pela fábula, pela organização interna de cada texto, pelos diálogos, e finalmente pelas personagens, com a questão do herói moderno, ou melhor, a proposta de um *herói* popular brasileiro do nosso tempo.

Em primeiro lugar o trabalho de Chico de Assis parece tem o propósito da realização de uma trilogia popular reelaborada através das raízes populares de nossa cultura, no caso o folheto de cordel, sempre por meio de um forte e preciso viés político, voltado para a justiça social como um todo, e especificamente para a urgência de uma reforma agrária nos dois primeiros textos e, no terceiro texto, uma comprovação de que naquele momento no país as melhores possibilidades para a organização ética, política e econômica da sociedade brasileira, estavam com os presos políticos.

Porém não abdica da qualidade dramatúrgica exigida para o gênero da comédia popular. Nessa reelaboração estão presentes os preceitos brechtiano, tanto no que diz respeito à fábula, música, como quanto às enunciações das personagens, na maioria dos diálogos; objetivas.

O humor percorre os três textos. Nos dois textos épicos, embora tenham momentos de perigo, de tristeza, ou até de lirismo, o humor predomina. Assim Cearim, no Testamento do Cangaceiro, relaciona-se com o cego de maneira bem humorada. O tom de bom humor e a ingenuidade estão nesses diálogos, seja pela forma pícaro, como na cena 4, quando Cearim encontra o cego:

CEARIM - [.....]Para onde caminha?

CEGO – Pra cidade aí perto...Ah estou sentindo um cheiro bom de carne com farinha mais pão de macaxeira e mais dois pedaços de rapadura.

CEARIM – Nossa, que me admiro que um cego até contar possa pelo cheiro...²⁶

Ou pelo jogo de palavras na cena 6, quando Cearim reencontra o cego que lhe roubou:

CEARIM – Cego de olho comprido e perta curta, nem espera que viesse em seu encalço.²⁷

Ou ainda na cena 7, quando o cabo na delegacia se dirigindo a Cearim diz:

²⁶ Op. Cit.

²⁷ Op. Cit

CABO – Cala o bico que o sargento está afinando o pensador pra dar decisão decidida.²⁸

Portanto essa textualidade é toda enlaçada, nada é gratuito, tudo está a serviço desta brilhante elaboração.

Dessa maneira, vamos trabalhar seguindo as histórias que são contadas pelos narradores e por Mestre Xandú. À propósito no Dicionário de Teatro, encontramos:

[...] através desse problema da produtividade da fábula, reencotramos a noção de isotopia, que permite centrar a fábula em torno de um plano de referência único e eliminar as ambiguidades devidas à interferência de várias leituras da fábula. [...]²⁹

Este conceito introduzido por A. Greimas no âmbito da semântica explica que foi tomado do domínio da físico-química o termo *isotopia*, conferindo-lhe uma significação específica, que garante ao discurso enunciado seu caráter de homogeneidade. Seu contexto mínimo se dará no sintagma que reunir ao menos duas figuras. Ampliando-se mais chegaremos no discurso que distinguirá a isotopia gramatical e a isotopia semântica, que por sua vez torna possível a leitura uniforme do discurso e, a resolução de suas ambiguidades, orientada pela busca de uma leitura única. Posteriormente o conceito de isotopia foi ampliado para a recorrência de categorias sêmicas, quer no plano temático, quer no plano figurativo. Mais adiante F. Rastier propõe que o conceito seja elaborado não só no nível do conteúdo, mas transferido para o plano da expressão, assim o discurso poético poderia ser concebido do ponto de vista do significante, em que se reconheceriam simetrias e alternâncias, consonâncias e dissonâncias e, finalmente, transformações significativas de conjuntos sonoros, portanto define isotopia como interatividade linguísticas que pertencem quer ao plano da expressão, quer ao do conteúdo. E no dicionário de teatro o verbete *Isotopia* está dividido em 1. *Isotopia semântica*, que diz:

[...] A isotopia, se é preciso falar claro – é o fio condutor em sua busca de sentido e que ajuda a agrupar diversos sistemas significantes de acordo com uma determinada perspectiva. [...] Pode-se ampliá-la do plano do conteúdo ao plano da expressão (RASTIER,1972) e, para a representação teatral, observar as regularidades, as retomadas, os jogos significantes de todos os sistemas significantes [...].³⁰

²⁸ Op. Cit.

²⁹ PAVIS, P. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectivas, 1999.

³⁰ Id

A seguir temos 2. *Isotopia da Ação*, que por sua vez refere-se ao conceito aplicado à representação teatral como um todo e diz:

[...] Para definir isotopia deve-se considerar a realização cênica, procurar os traços recorrentes que unificam o espetáculo e fornecem um caminho de interpretação do espectador. Pensa-se imediatamente no papel integrador da fábula e da ação que reagrupam e retrabalham num esquema narrativo o conjunto dos sistemas cênicos.[...]“A ação tomada como essência da arte dramática unifica a palavra, o ator, o figurino, o cenário e a música no sentido em que poderíamos identificá-los como os diferentes condutores de uma única corrente que passa seja de um a outro, seja através de vários ao mesmo tempo.”(HONZL.,1971;19) [...]”³¹

E por fim temos 3. *Isotopia da Representação*, que diz:

[...] A isotopia é muitas vezes materializada por um tipo de iluminação, um refrão musical ou verbal, uma metáfora desenvolvida paulatinamente, uma sequência de imagens no mesmo registro, em suma, por tudo aquilo que é marca de uma certa coerência.[...]”³²

Portanto ao estudarmos a trilogia, estaremos levantando os diferentes componentes que estão presentes, criando um fio condutor na junção do folheto de cordel à estrutura épica brechtiana, conduzidos na ação dramática pela necessidade de interferir numa realidade em transformação. Seja servindo-se de personagens, enunciações e ações simbolizando situações da realidade, seja propondo outros caminhos, ou outros pontos de vista para interagir nesse meio social, pontualmente naquele momento histórico e amplamente como posicionamento ético.

Devemos então iniciar com o entendimento da função da fábula que no teatro pressupõe a estrutura narrativa da história, neste caso isso já é anunciado no início de cada texto, seja por música, seja pela fala de um narrador, ou contador, ou até mesmo pelo protagonista Xandú. Assim da criação de uma fábula do folheto de cordel Cearim, personagem do primeiro texto, órfão de pai e mãe, que decide sair pelo mundo, já que nada o prende à seu lugar de origem, pronto a viver seu destino: tornar-se o testamenteiro de um cangaceiro morto à traição. No texto seguinte, a fábula apresenta-nos Ripió Lacraia, mais assumido em seu programa de ação desde o início, que se confessa como – “a semente de paineira pequena, que logo que ganha

³¹ Id

³² Id

tamanho, disposta a dar lenha, paina e sombra, ou flor, subindo do chão me instalo no alto. E me mando de novo no ar.”

E por fim o prisioneiro Xandú Quaresma, que ao chegar a cidade de São Sebastião da Serra Baixa, vende um cavalo cego para o Vigário. O cavalo em seguida morre de velhice e, logo depois ele é preso pelo delegado da cidade. No início peça Xandú nos informa que está há dois anos na cadeia por esse crime, por ser na verdade a pessoa mais interessante, criativa e arguta que passou pela cidade em muitos anos.

Essas três personagens podem ser uma só em três momentos diferentes, o que lhes é comum é pertencerem ao teatro popular. Esse teatro não deve se omitir quanto as questões que atingem o povo, deve ao contrário defender seus interesses e, para tal, interpretar a realidade de forma crítica. Conforme Anatol Rosenfeld esta crítica visa a conscientização e interpretação da realidade, por isso parte desse objetivo depende da escolha dos protagonistas. Essa escolha é importante se este teatro pretende além de interpretar a realidade ao mesmo tempo quer ultrapassá-la, apresentando a ação que busca um futuro melhor. Cearim, Ripió e Xandú estão cumprindo esse papel, eles podem ser os heróis brasileiros de que fala a. Rosenfeld no final de seu texto:

[...] Entretanto, o teatro – pelo menos em alguns de seus gêneros e na medida que se propõe os objetivos definidos – necessita do “herói”. É preciso repensá-lo e recriá-lo. Algumas das sugestões aqui apresentadas talvez sejam aproveitáveis. Mas a criação do herói humilde dependerá dos dramaturgos e não dos críticos.³³

Porém, em cada fábula, estão em cena três personagens distintas pela atuação, pela enunciação (*a verve*) e sobretudo pelo modo de interferência nas diferentes histórias que são contadas, daí seus nomes tão díspares e significativos.

Em cada fábula está presente a proposta de Brecht articulando-se na realidade brasileira, marcadamente nos dois primeiros textos da trilogia, no que diz respeito a exploração do homem no contexto rural. Essa articulação mergulha no universo popular servindo-se de todos os seus expedientes, um deles é a música. Chico de Assis a utiliza conforme sua função no teatro de Brecht. Temos a canção popular brasileira cumprindo este papel. Tanto é que os textos não vêm acompanhados de partitura e não são poucas as músicas em número, tal a força

³³ Rosenfeld,A. O mito e o herói no moderno teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 1996.

contidas na forma; qualquer que seja a melodia que se crie – o gênero popular está posto e garantido - seja pela métrica das letras, na linguagem das estrofes, seja pela função que exercem no texto épico brechtiano.

As fábulas iniciam a história, situam-na no espaço e apresentam o protagonista e sua questão, seu ponto de partida. Assim Cearim acode o cangaceiro agonizante e recebe a tarefa de cumprir seu testamento. Ripió intercede a favor do Velho Ribano e de Rosinha, traveste-se primeiro de Velha (para os jagunços) e em seguida de jagunço (para os dois fugitivos), o Velho e Rosinha, ajudando-os na fuga. Xandú em meio as suas tarefas como “*contrapartida social*” de sua pena perene, descreve o contexto do poder em São Sebastião da Serra Baixa e sugere soluções para os problemas da pacatíssima cidade, como a chegada do novo delegado e posteriormente a visita de Lampião.

Nos dois primeiros textos o narrador e o contador estão presentes do início ao fim, e no terceiro, na farsa, o próprio protagonista dá conta dessa tarefa, que em suma estabelece quem é quem nas diferentes fábulas e anuncia o próximo passo. Ao fazer isso o autor escolhe muito bem as palavras já definindo os posicionamentos que virão adiante.

Tratando-se do funcionamento destas fábulas a organização interna é bem evidente e razoavelmente equilibrada, nenhum texto é muito mais curto ou mais extenso que o outro, tal qual o folheto de cordel, todos guardam mais ou menos a mesma duração. Os dois primeiros contam com narradores, com cenas numeradas e com 1ª e 2ª partes marcadas por falas, já o terceiro por amalgamar o folheto de cordel, a farsa e sobretudo a comédia de costumes brasileira traz a natural divisão em cenas numeradas, porém sem divisão de atos, uma atualização coerente. O primeiro texto, O Testamento do Cangaceiro, está rigorosamente organizado na estrutura épica, sob a proposta brechtiana, sendo que o texto trás como sub título (Os Perigos da Bondade e da Maldade) tal qual o texto de Brecht A Alma Boa de Setsuan. Este sub título é proposital, conforme o autor, seu intuito foi escrever sua versão da alma boa para um teatro de cordel. Já o segundo texto, As Aventuras de Ripió Lacraia, apresenta uma segurança maior do autor, pois a trilogia de cordel está avançando, já temos sequências mais longas, como a do banquete dos jagunços, e a da terra dos cegos. Por outro lado isto mostra um enfraquecimento da estrutura épica, já que essas cenas acontecem uma em função da outra. Fechando a proposta Farsa com Cangaceiro, Truco e Padre, e Xandú

Quaresma, o autor já está em pleno domínio de sua proposta; a comédia de costumes brasileira reelaborada na linguagem do folheto. É como se os três textos fossem criados como a comprovação de que um novo olhar sobre a dramaturgia brasileira agora se instaurava no âmbito de algumas expressões populares mais arraigadas em nossa cultura; deparando-se e atuando dentro de uma forma antiga e popular- o folheto - e revisitando a outra forma, a consagrada comédia de costumes.

ORGANIZAÇÃO INTERNA

O Testamento está dividido em duas partes intituladas –

Primeira Parte – Os perigos da bondade

Segunda Parte – Os perigos da maldade

Segue-se o prólogo, o coro cantando e o narrador. Na primeira parte há 11 cenas e na segunda parte 6, ambas nomeadas como rubricas cena por cena. Totalizam 17, todas nomeadas ou pelo local onde se passa a ação ou pela ação que Cearim realizará. Já nas Aventuras de Ripió Lacraia não há sub títulos nem explicações, inicia-se com a Cena 1 – que já é o prólogo. A divisão interna é mais elaborada, contamos com 19 cenas ao todo, divididas em duas partes, só que anunciadas em elocução do narrador, quando avisa que a primeira parte findou, incitando o público para a continuação da história. Neste texto além de enumerar as cenas quem porta os títulos são os *episódios*, que acontecem a partir da cena 3, já que as cenas 1 e 2 são usadas respectivamente para a Canção do Prólogo e Apresentação de Ripió Lacraia pelo narrador. Nos episódios, eventos, cabem títulos, por isso não seguem a mesma cadência da numeração das cenas, assim temos:

Cena 1 – Canção do Prólogo

Cena 2 – Apresentação de Ripió Lacraia

Cena 3 - 1º Episódio – Entra Coronel de rebenque na mão

Cena 4 - 2º Episódio - Clareira na mata

Cena 5 - 3º Episódio - Ripió vira Velha

Cena 6 - 4º Episódio - Ripió vira Jagunço

Cena 7 - 5º Episódio - sem título

Cena 8 – Os Burreiros

Cena 9 – Episódio triste

Cena 10- 7º Episódio – A sumanta nos jagunços

Cena 11- 8º Episódio – Ripió vira cego

Cena12 – Chegada ao Fazendão

Cena 13 - 10º Episódio – sem título

Cena 14 –Começa a Festa do Patrão

Cena 15- Começa o Baile: o capataz dança...

Cena 16- Os jagunços entram na dança

Cena 17- Ripió vira cangaceiro

Cena 18- Epílogo e narrativa: onde tudo se encerra da melhor maneira

Cena 19- Final

Vemos que os episódios embora não constem de uma numeração escrita sequencial, seguem uma ordem rigorosa, e claramente percebe-se que o Episódio Triste não é propositalmente numerado, de um lado porque pertence a ação que começa com a chegada dos Burreiros, e por outro porque é a cena da morte do Velho :

RIPIÓ - Podem chegar que tudo é paz.

Os outros vem, Zileu carregando o Velho. Ripió acende uma vela no canto.

ROSINHA- Cuidado com ele...

Depositam o Velho em cima de uma esteira.

ROSINHA – O que a gente vai fazer?

RIPIÓ – (depois de olhar a ferida) Acho que esperar uma paz que há de vir depois desta dor.

ROSINHA – Não é nada, é mais uma mentira sua. (vai abraçar o Velho)

VELHO – Não chegue, minha filha, que apressa minha partida e tenho muito o que falar.³⁴

E mais, a partir daqui, com a revelação do Velho, a fábula segue para sua segunda parte – a procura do tesouro. Então o próprio personagem ao morrer, faz as vezes do narrador, ao relatar para Rosinha, sua origem e o legado que seu pai lhe deixou. A ação se completa com Ripió cantando a Canção da Morte. O que se segue já é preparação para o próximo passo. No do 10º episódio o texto prepara a arrancada final, quando Ripió vai libertar de uma só vez os cegos de sua escuridão forçada e forjada, e fazer com que os jagunços se libertem do Coronel Militão, deixando

³⁴ Op. Cit

Rosinha e Zileu em paz, inclusive como o padre, o Missionário Josimar de Jesus, que surge no momento que a fábula precisa dele, é mais uma identidade de Ripió, explicitando mais uma vez que Ripió são todos e não é ninguém em particular, é coletivo, somos todos nós na melhor forma de realizações individuais em prol do outro e do coletivo, para Chico de Assis, conforme ele mesmo diz na introdução da Coleção Aplauso: *Como se as honras para um herói não encontrassem senão todos os homens e mulheres do povo brasileiro.*

O terceiro texto apresenta após título, lista de personagens e cenários, a seguinte observação:

A ação se passa ali por mil novecentos e poucos, em uma cidadezinha qualquer do Brasil.

Toda a peça acontece em 20 cenas- todas tituladas, indicando primordialmente onde se passa a ação; encruzilhada de São Sebastião, praça, cadeia e sacristia da igreja. Conforme a fábula avança os títulos nomeiam a ação e o lugar; jogo de truco: cadeia, ou ainda o nome de figuras famosas da história popular brasileira, que não estão presentes no curso do enredo da comédia, mas inseridas por Xandú: Marechal Deodoro, Padre Cícero, Antonio Conselheiro e Lampião. Estas figuras foram escolhidas cuidadosamente, pois em sendo relatos de mestre Xandú marcam momentos históricos decisivos na vida pública e na cultura do país. Essa digressão, digamos assim, é permitida pois está embasada desde o começo pelo prazer do protagonista em contar histórias fabulosas em que participa como figura principal; *Mestre Xandú* é também um contador de causos, episódios que não foram vividos, narrados, nos quais tudo pode acontecer.

Até aqui os três textos já se serviram de expedientes, alguns para conduzir as fábulas. Mas a linguagem, um dos principais deles, apresenta diálogos concisos e precisos, é responsável pela instauração de um ritmo ágil das informações e dos comentários, ao mesmo tempo que vão delineando cada personagem.

Cena 13

CEARIM – (Mudando a chave) Poi é, seu sacristão, o senhor veio me atrapalhar tudo de uma vez. Não tinha outra coisa que fazer que andar por aí abrindo sacos alheios, que não são de sua conta? Agora então, que já estragou tudo, me desamarre.³⁵

³⁵ Op. Cit.

Cena 9

VELHA/RIPIÓ - É uma ferida funda e ingrata. Tem pouco tempo, meu velho,... fale com jeito em pressa o que tem e depois descansa na morte.³⁶

Cena 19

XANDÚ – Afinal trabalhei como burro estes dois anos. Não é tirado, é cobrado. Inda mais que livre a cidade de Lampião.

Pega o dinheiro e embolsa. Vai saindo alegremente quando entram todos.³⁷

Outro exemplo trás o jogo de palavra, outro elemento que o autor não dispensa e garante boa parte da diversão dos textos. Assim temos na cena 1 da Farsa com Cangaceiro Truco e Padre o diálogo de Xandú com o Cabo no início da peça, assim que Aparecida sai de cena:

APARECIDA - (rezando alto) Meu São Sebastião, fazei com que o jasmineiro da ladeira das pedras esteja florido ali pelas cinco da tarde. (desaparece)

XANDÚ – Tá vendo São tião? Olha aí só.

CABO – Se abrir a boca, eu te capô, sô.

XANDÚ – Abro não, eu fecho, sô.....Miserável.

CABO- O quê ?

XANDÚ – Falei como vai a senhora sua tia, sarou do antraz?

CABO- Está melhor.

XANDÚ – Fala pra ela fazer emplastro de fumo de rolo com bosta de galinha, que é um tiro.

CABO – Falo.

XANDÚ - Coma um pouco que é bom.

CABO- Que foi?

XANDÚ – Caridosa, vaca.....

CABO - Que foi?

XANDÚ - Deus a proteja, e mais São Sebastião. E faça com que ela morra depressa.

CABO - Morrer quem?

XANDÚ – Falei que quando ela morrer, ela vai direitinha.

CABO - Sim, pro céu!

XANDÚ- Justamente, pro fundo do céu, nos quintos dos céu, nas nuvens que a partam.

CABO - Outro dia, ela se queixou de que você não quis varrer a ireja de tarde.

XANDÚ – Santa criatura, não pode ver a igreja suja que logo vem me procurar: varra aqui, limpe ali; qualquer dia eu sacudo a vassoura no rabo dela.

CABO- Ouvi mal?

XANDÚ- Não posso olhar a vassoura que lembro dela e de sua santa limpeza.

CABO - Vamos indo..... toca você pra cadeia, que eu vou dar um giro.

XANDÚ- Tá certo , seu corno.

CABO – Hein?

XANDÚ – Se o senhor quer, eu torno.

³⁶ Op.Cit

³⁷ Op. Cit

CABO – Se o delegado chegar, você recebe....
 XANDÚ – E faço sua caveira, seu corno....
 CABO – Toca logo prá lá , seu moleque.³⁸

Ou criando nomes de santos *non sense* na cena 6 das Aventuras de Ripió Lacraia em que o próprio é um jagunço; captura Rosinha e se diverte com ela e o avô:

O velho corre até a beira do mato. Atrás dele surge Ripió, de jagunço, segurando Rosinha e tapando a boca dela. O velho se solta.

JAGUNÇO/RIPIÓ – Boas tardes, vovô. E por que o susto?

VELHO – Por Deus, não faça nada à menina!

JAGUNÇO/ RIPIÓ – Quem sou eu, por Santo Antonio do Currealinho, pra fazer mal a um vivente cristão? Faça nada, não!

VELHO – Então por Deus, solta a moça.

JAGUNÇO/RIPIÓ – Quem sou eu, por São Bonifredes do Pito Virado, pra soltar alguém que o coronel Militão mandou prender?.....

VELHO- Nós não fizemos nada. Não temos nada.

JAGUNÇO'RIPIÓ - Mas quem sou eu por Santo Anastácio das Porretadas, pra dar juízo e saber fazer diferença da vossa palavra e da palavra do Coronel? Inda mais que ele é um grande coronel, dono de muitas terras, e vós sois um velho e uma menina sem nem bagagem. Ainda mais fujões e corridos.

VELHO- (jogando-se aos pés dele) Por amor de sua mãe, solta a menina. Quem ajuda os pobre fica com Deus.

JAGUNÇO/RIPIÓ – Por amor de minha mãe é que não posso, pois minha mãe não conheci e quem não conhece não ama. O mesmo vale prá Deus, que eu ainda não tive o prazer.... todo caso vou soltar pro meu descanso, mas não vão dar jeito de fuga, que mando fogo e logo faço brotar nesse mato duas cruces.

Ripió solta Rosinha que corre e se abraça ao velho.

ROSINHA- Voltar nós não voltamos, se quiser que leve a gente morto.

JAGUNÇO/RIPIÓ – Quem sou eu, por São Benedito dos Anzóis Carapuça, para matar dois que tenho de levar de volta?....Prefiro levar vivos....Quá.....Vão pelos pés próprios, o que é muito melhor.....

VELHO – Olhe seu jagunço.....Sei que é novo no serviço do Coronel, inda não conhece bem aquele homem. Ele é mau como a peste! Nós num temo dinheiro, mas prometo e dou palavra que si deixar a gente seguir, logo juntamos algum trabalho e pagamos a fuga.

JAGUNÇO/RIPIÓ – Por Santo Antão das Dificuldades ! Quem sou eu, pra fazer serviço fiado? Trabalho de jagunço é de ser pagado na hora, ou antes. Deixar pra depois é risco demasiado, pois nunca se sabe se si fica vivo nos finais. No mais, acho, que o destino de vós dois está por demais marcado e demarcado. Que adiantava querer mudança?

ROSINHA – Não adianta, avô.... Que leve a gente duma veis....

JAGUNÇO/RIPIÓ – Quem sou eu, por São Eleutério do Umbigo Seco, pra ter presos, neste mundo vagarento? [...]³⁹

E a cena continua, Ripió finge que mata o velho para em seguida deixar os dois continuarem seu caminho. Esses são exemplos significativos, mas os três textos

³⁸ Op. Cit.

³⁹ Op. Cit.

trazem inúmeras situações nas quais o trocadilho, a expressão hilária ou poética, a ironia, as metáforas e figuras e principalmente nas construções sintáticas comprovam uma destreza com as palavras. O que apoia essa qualidade, além da rica criatividade, é em primeira instância, o cordel – de lá vem todos os diálogos e simultaneamente a objetividade inspirada em Brecht. Principalmente no Testamento do Cangaceiro, que como já foi dito vem da Alma Boa de Setsuan do dramaturgo alemão. Tanto aqui como lá temos no início dos textos a presença dos deuses, só que no caso de Cearim, a madrinha surge da sua prece - lamento diante do túmulo dos pais.

No texto alemão os deuses representam a esfera divina de poder, não se caracterizando a que religião pertencem, aqui a madrinha de Cearim é nitidamente católica, já que é a religião dominante da cultura popular brasileira. As duas entidades também têm em comum o fato de não atenderem a nenhum pedido de seus crentes, embora sejam muito respeitados pelas personagens terrenos, isso dura até certo ponto, pois no decorrer das fábulas tanto uma personagem como a outra mudam a maneira de agir em relação a moral dos “deuses”; Chen-Te precisou criar uma nova identidade para si – Chui-Ta, enquanto Cearim declara ao invocar a madrinha, quando percebe que foi roubado novamente (por Ercília do Castelo) , que de agora em diante vai *“agir de um jeito bem diferente, que bondade e pureza só traz danação e perigo”* A partir daí o autor parte para a versão brasileira dos perigos da bondade e da maldade, chegando ao ponto de colocar a madrinha e o diabo frente a frente reivindicando uma solução.

CEARIM - O que é isso aqui? O que é isso aqui? Que coisa impressionante! Seja mau, seja bom, seja mau, seja bom e eu aqui na jaula (Cearim está preso) Eu quero uma coisa certa.

MADRINHA- Pois eu subo lá em cima e logo mando dez anjinhos te buscar.

CACHORRO- pois eu desço lá embaixo e mando dez capetas te salvar.

MADRINHA – Seus dez e mais vinte.

CACHORRO- Seus vinte e mais quarenta.

CEARIM- Truco! Pago pra ver!

Cachorro e Madrinha somem. Cearim fica sozinho. Logo surgem Ercília e o Cabo.⁴⁰

⁴⁰ Op. Cit.

Cearim vai conseguir se livrar da cadeia com a ajuda dela, seguindo para a conclusão da fábula. É a personagem articulando seu destino.

Na comédia de costumes, a relação com o divino está presente através da estátua de São Sebastião, em tamanho natural, na entrada da cidade, que é usada tanto por Aparecida para marcar seus encontros com o Cabo na ladeira das pedras em forma de oração ao santo padroeiro, como para Xandú, passando pelo santo a fim de garantir que Lampião o reverencie como grande amigo, que recomende ao padre que pare de roubar no jogo, enfim o divino é só a estátua e a crença dos moradores de cidade, para Xandú um poderoso instrumento na manipulação dos fatos. Só no final, isto é no epílogo, passados dezoito anos do final da história é que Xandú conversa com São Sebastião, achando que vai morrer, mas subitamente surgem Nossa Senhora e o Diabo, ambos reivindicando a alma da personagem depois de morta. Impossível não lembrar do final do Auto da Compadecida de Ariano Suassuna, que também tem o Céu e o Inferno solicitando a alma das personagens, porém neste caso não há julgamento ou coisa parecida, há uma disputa, mais uma peripécia do protagonista e a questão é resolvida de outra maneira:

XANDÚ - Pois não é..... Olha aqui os dois, esperem um pouquinho só cada qual quer me levar a metade, eu acabo rebentando que nem Pororóca....mas é que vou fazer uma coisa na qual o Pororóca não pensou. Madrinha, este meu lado direito é bom, o seu.

NOSSA SENHORA – É o seu lado sagrado Xandú.

XANDÚ- Seu Cachorro, este lado esquerdo é o meu lado mau.

DIABO- É seu lado amaldiçoado, meu filho.

XANDÚ- Então, vamos fazer o seguinte: vou dar um, dois, três os dois puxam com fé, quem arrastar levou.

NOSSA SENHORA- Certo.

DIABO – Aceito.

XANDÚ – Um.....Dois.....Três.....

Xandú dá os braços cruzados, invertidos: os dois ao pegarem nos lados contrários, dão um berro e somem.

XANDÚ- Já que não sou de um lado nem de outro, mais vale ficar um pouco mais por aqui e esperar o tempo mais oportuno. Já contei pra vocês da minha onça de sela? Eu tive um bode de sela, também, mas bode já é mais comum....⁴¹

⁴¹ Op. Cit.

O DIVINO

Está presente na trilogia como parte da cultura brasileira, mas não se comportam como entidades católicas, mais como humanos, atestando o não catolicismo do autor, e também, para que as personagens que convivem com a crença, resolvam suas questões a partir das faculdades terrenas sem intromissão metafísicas, transcendentais. Nas aventuras de Ripió Lacraia não há a interferência do divino, isto porque a personagem Ripió faz as vezes do *Deus ex machina* durante os episódios. Ele o herói coletivo, de diversas identidades, o herói que está em qualquer lugar que precisem dele, como nesta fábula que começa com a fuga do Velho e de Rosinha do terrível Coronel Militão e, termina com a busca de um tesouro e um casamento. Há no texto um trecho com a atmosfera da adoração, é na Fazenda Santa Luzia, onde estão muitos cegos, que adoram a um patrão que não podem ver, alás esse é um dos motivos da adoração, e também porque estão mantidos a força pelo cruel capataz caolho – Ciclópio. A sequência dos cegos, o encontro de Ripió com os camponeses no final, além da festa na cidade pelo casamento do Cabo com Aparecida, por ajuda de mestre Xandú, ou a conversa de Cearim no final com os camponeses, são momentos que o coletivo é convidado a participar, para festejar todo o esforço vitorioso das fábulas e de seus protagonistas. A ação ganha sua dimensão maior quando repercute no coletivo. Todos os obstáculos foram ultrapassados – o entendimento - de uma nova qualidade instaurou-se e está sendo partilhado por todos. A propriedade rural (principalmente) é um bem de todos e para o trabalho de todos – ao invés de pertencer a poucos donos – tema motor das duas primeiras histórias, e mesmo para Xandú que conquista a liberdade, resolve ficar em São Sebastião da Serra Baixa, sua terra, que é o mote pós 64.

CRUELDADE

Mesmo tratando-se de histórias para divertir, do tom da comédia, há momentos de crueldade, nas ameaças verbais dos jagunços do Coronel Militão e, do capataz Ciclópio, mas também na ação propriamente dita. Especialmente em Ripió Lacraia – o Coronel Militão nos castigos (A Sumanta) em seus jagunços, os próprios jagunços quando estão comendo as mercadorias dos Burreiros, prontos para matar Ripió e as outras personagens capturadas, e até com Cearim, quando defronta-se

com o Cego e o Irmão do cangaceiro; se não atina para o expediente da medalhinha no pescoço do cangaceiro, seria sumariamente executado. Há na trilogia a presença do perigo iminente, bárbaro e impiedoso, seja pelo lado dos cangaceiros, dos jagunços ou dos coronéis. A opressão é nítida, como eram nos tempos em que os textos foram escritos – década de 60 – durante a ditadura militar. Todo o tipo de arma está em cena; armas de fogo, facões, arreios para surrar, pedras, etc. E apesar dessa presença sombria e nefasta da força opressora em momentos diversos das narrativas – as histórias privilegiam a sagacidade, a agilidade e a alegria de viver dos protagonistas e das personagens coadjuvantes.

ESPAÇO – TEMPO

As referências a lugares falam do mato, dos sertões, das estradas de terra, enfim do ambiente rural, descrevem cores, texturas e ambiente. Ora são as rubricas, ora são as personagens que trazem esta instância para a cena. O sol está sempre presente. Quando a ação se passa na cidade os ambientes são apenas citados : delegacia, cadeia, sacristia ou até castelo de Ercília, só para efeito de localização, mas não são descritos, isso tanto no Testamento do Cangaceiro como em Xandú Quaresma.

O tempo não é marcado com frequência, só quando a ação pede, afim de seguir a narrativa. Geralmente é citada a hora de dormir, quando a noite chega, e a do despertar com a luz do sol. Essas citações estão inseridas no diálogo, e fazem parte da informação do momento, exceto em Ripió Lacraia quando o subterfúgio do cartaz brechtiano entra em cena – “E lá pelo meio da noite” e em seguida outro – “E no dia seguinte” – enquanto Ripió deixa um bilhete para os que ficam. Não se fala em horas nesta trilogia, fala-se em manhã e noite, típico tratamento da zona rural.

HERÓI - NÃO HERÓI POPULAR BRASILEIRO

“[...] é extrema importância da escolha do protagonista (e de outros personagens) para um teatro que pretende interpretar a nossa realidade e, ao mesmo tempo, ultrapassá-la, exaltando ação em favor de um futuro melhor. [...]”⁴²

⁴² Rosenfeld, A. O Mito e o herói no moderno teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 1996.

Cearim, Ripió e Xandú são exemplos dessa reflexão. Mas cada um apresenta, por um lado, características específicas e, por outro, compõem um retrato único de um percurso: o herói – não herói brasileiro moderno- humilde do meio rural, ou da pequena cidade, com modulações diferentes de atuação. Cearim vale-se do raciocínio lógico e rápido para empreender sua fábula. Ripió atua como o herói e o não-herói de forma mais evidente, com várias identidades trabalha em dois campos ao mesmo tempo: supera o conformismo dos oprimidos e resolve os obstáculos com expedientes diferentes – no decorrer da fábula é ao mesmo tempo sujeito e objeto. Fará tudo o que for necessário para ajudar seu povo – no início Rosinha e o Velho Ribano, depois Zileu e Gogão, até que encontra os cegos da fazenda Santa Luzia, e liberta a todos. É sujeito, mas em alguns momentos conforme a sua intervenção passa-se por objeto, a fim de que a fábula continue e explicita-se a sua função simbólica de ser um e todos nós ao mesmo tempo Xandú, é o mais irônico e tem a cidade de São Sebastião da Serra Baixa nas mãos, mesmo sendo o prisioneiro, lida e manipula bem as personagens da cidade, mas em prol sempre da justiça para o coletivo. E como as personagens à moda da comédia de costume, podem representar as forças institucionais, Xandú é imprescindível para todos, mesmo de dentro da cadeia, por ser a pessoa de maior lucidez e experiência para resolver os problemas da localidade. Como Brecht, esses protagonistas estão operando no sentido de explicitar a origem dos problemas a fim de que todos consigam não ser mais vítimas de uma sociedade opressora, há a necessidade de transformá-la. Essas pessoas têm que modificar o seu modo de agir, sua capacidade de avaliar e atuar frente às diferentes modalidades da opressão. De qualquer modo, estamos diante de três personagens que pertencem ao mundo dos humildes, pessoas comuns, não são decididamente os heróis da época mítica, os heróis gregos – são não-heróis da contemporaneidade. São tratados criticamente impedindo qualquer traço mistificador, eles querem é estar com todos e ajudam com suas possibilidades a transformar o contexto opressor de todos, e se incluem nesse coletivo. Tanto é que apelam e conversam com santos, madrinhas, capetas, mas em nenhum momento no Testamento do Cangaceiro o divino interfere em suas percepções, resoluções e ações. Além de que, criam todos os expedientes, para safarem-se dos obstáculos, mesmo com o narrador anunciando, e nem o público, nem as entidades divinas ficam sabendo de antemão o que vai acontecer. Só quando é deflagrada a ação nos é permitido saber como o não-herói exerceu sua capacidade.

[...] O herói humilde proposto deveria ser um indivíduo extremamente comum, por assim dizer, e apesar disso sugerir virtualidades humanas extraordinárias. Deveria ser imbuído de ethos, de quem se sabe substituível. Esse ethos é anti-heróico, e é nisso que se manifesta o pathos de um heroísmo, que poderia chamar de contemporâneo. [...] ⁴³

Enfim encontramos nos três textos: a apresentação com o tema do contar histórias, como algo que não tem fim, uma história que leva à outra e assim continuamente; a seguir entra um narrador que apresenta os protagonistas e suas situações naquele momento, ou a própria personagem realiza esta função. Segue-se o primeiro problema a ser resolvido, ou o lugar onde ele se situa:

1) Apresentação

Testamento do Cangaceiro - morte e testamento do cangaceiro para Cearim realizar.

As Aventuras de Ripió Lacraia - fuga do Velho e Rosinha / perseguição dos jagunços do coronel.

Farsa com Cangaceiro, Padre e truco – a chegada do novo delegado, suas exigências e suas condescendências.

2) Resolução do primeiro problema - nesta ação está contido o que encadeará o próximo passo para que o objetivo anunciado na primeira cena possa ser realizado.

Testamento do Cangaceiro – aparição do Cego, que leva Cearim para a Cadeia.

As Aventuras de Ripió Lacraia - antes dos jagunços Ripió chega para proteger o Velho e Rosinha, despista os jagunços se travestindo de Velha e em seguida de Jagunço. Farsa com Cangaceiro, Padre e Truco – como fazer o novo delegado concordar em jogar truco na delegacia, como era costume até então, pela escassez de parceiros. O Padre convence Xandú a ajudar a resolver o problema. Embebedam o novo delegado e ele se rende.

Daí em diante, os três textos partem para a resolução do obstáculo maior; no Testamento Cearim, vai tirar seu baú do Vigário – Ripió ajuda a libertar os

⁴³ Id.

cegos forjados pelo terrível capataz, Rosinha revela a mentira da cegueira, e ele protege Rosinha e Zileu dos jagunços, desviando a atenção para o ouro, e fazendo-os ver que podem enfrentar o coronel Militão. Ripió os eleva de jagunços a cangaceiros. Deve-se salientar que Ripió está sempre um passo adiante das outras personagens, ele aparece nas horas certas, porque saiu em tempo do que já resolveu, nunca segue com as personagens ele tem seu caminho próprio, para poder ser ninguém e todos ao mesmo tempo. Mestre Xandú protege a cidade e o Padre, para que não tenham problemas com a visita de Lampião, que vem ver sua filha, depois de deixá-la há dezoito anos atrás aos cuidados do Padre e da Tia surda, justamente quando Aparecida, resolve sumir.

Para que tudo se realize a contento, há idas e vindas entre protagonistas e antagonistas, mas o importante é que em termos de trama, os acontecimentos fluem, como se tudo acontecesse naturalmente, sobretudo nos dois textos épicos, a ação de cada episódio desemboca no próximo ou pede uma solução que vem logo a seguir, demonstrando rica inventividade do autor. A Fazenda de Santa Luzia com os cegos e o capataz Ciclópico em que rapidamente se instala uma atmosfera peculiar, é um exemplo disso. Claro que na década de 60 a metáfora da alienação como uma cegueira não era incomum, mas a maneira que está colocada é que a torna original e sufocante; a venda nos olhos cobertos de cera. Aqui abre-se um espaço para o fantástico, para o irreal, tal como na fábula de Brecht A Alma Boa de Setsuan que se inicia com a chegada dos deuses.

Outro ponto a se destacar é que nos dois primeiros textos tudo se articula a partir da possibilidade de aquisição de importante soma em dinheiro ou ouro para as personagens, protagonistas ou não. No caso de Cearim e de Rosinha, e no caso de Xandú a liberdade. Mas no decorrer da ação, quando enfim chega-se ao objetivo final as personagens já estão modificadas pelos acontecimentos até então, e este objetivo individual se amplia para o coletivo.

PERSONAGENS FEMININAS

As personagens femininas da trilogia exercem uma atuação positiva, mas não estão no eixo das resoluções, são parceiras; Ercília, a prostitua que a princípio engana, mas que depois ajuda o protagonista, Rosinha a mulher perfeita, ou ideal e Aparecida, a menina moça mote da ação principal não apresenta nenhum traço particular, além da mocinha enamorada e, mesmo a Velha surda, personagem típico da comédia popular, explora Xandú na limpeza da igreja, mas age como a boa mãe que Aparecida não teve.

Deve-se mencionar os nomes de algumas personagens, especificamente as do segundo texto: além de Ripió Lacraia, sonoro e brasileiro, temos os jagunços Liminão, Rasga-Bucho, Zé-Castigo e Lisório, que por si só já explicitam a atuação, até mesmo o capataz da terra dos cegos, caolho com o coerente nome de Ciclópio. Melhor dizendo as personagens ou tem o nome de sua função social; padre, vigário, cabo, delegado, cangaceiro, cego, sacristão, etc, ou portam nomes criativos derivados de suas funções na trama.

Enfim todos os elementos constitutivos da construção dramatúrgica, desde os mais pontuais até as definições de gênero, estrutura e forma, estão colocados para a um trabalho centrado no teatro popular com qualidade, não chegando ao paradoxo da sofisticação, mas ao cuidado da elaboração.

Conclusão

Este trabalho se propôs a levantar os aspectos que estão entrelaçados na obra de Chico de Assis – a trilogia de folhetos de cordel – com toda a comunicabilidade da linguagem do cordel, embasada por nítidas estruturas dramáticas. Seria uma iniciativa louvável em qualquer momento de nossa história, mais ainda nas décadas em que foram escritas, 50 e 60. Quando a trilogia foi concebida e criada a tensão era crescente desde 1954 até o golpe militar de 1964, indo ainda alcançar momentos mais críticos em 1968, por ocasião do AI-5 (Ato Institucional nº5).

Esses textos surgiram concomitantemente a Eles não usam black tie de Guarnieri, de Chapetuba Futebol Clube de Oduvaldo Vianna Filho, de Vereda da Salvação de Jorge Andrade, da Invasão de Dias Gomes, e tantos outros escritos na mesma década.

Exageros foram cometidos naqueles anos conturbados, muita radicalização político-partidária, comportamentos sectários exercidos como atitudes corretas, mas o que deve-se salientar, neste caso específico da dramaturgia brasileira, é que para as gerações seguintes foi legado a instauração de uma dramaturgia essencialmente brasileira, emancipada e de fôlego. Assim foi por conta da qualidade dos textos em si e, principalmente pelo comprometimento da maioria deles com as questões da maioria da população do país.

Chico de Assis foi um intenso colaborador desse esforço, embora ainda um jovem autor, a pesquisa do folheto de cordel e a capacidade de combinar os novos conteúdos do teatro épico de Bertolt Brecht, sem distorcer a linguagem popular, ao contrário atualizando-a no teatro, é digno de respeito. Abarcando temas difíceis como a justiça social, a questão agrária, o preso político, enfim abordando assuntos indigestos para a comédia, sem deixar de tratá-los de maneira responsável, conseguiu imprimir a leveza do folheto de cordel e manter o humor característico dessa forma. É tarefa que exige conhecimento seguro dos assuntos tratados e um domínio da construção dramática, sendo que naqueles idos de 54 e 55 Brecht era pouco conhecido no país. Isso prova a seriedade do estudo do novo

paradigma proposto pelo autor de Alma Boa de Setsuan. Portanto a isotopia citada no início desse estudo, melhor dizendo, o fio condutor que amarra estes elementos da forma, ou seja, gênero escolhido, construção das personagens épicas e não épicas, dialogia e finalmente música numa coesão autêntica, é a própria capacidade de combiná-los sem perder de vista a linguagem do contador de histórias da cultura brasileira e nem a rigorosa proposta do teatro da era científica do mestre alemão.

O desafio avança no sentido de alcançar outra expressão popular de nossa dramaturgia- na época a mal vista comédia de costumes. De uma certa maneira, escolha coerente, pois se a temática visava expor o retrocesso que vivíamos sob a ditadura militar, quando algumas das melhores cabeças do país tinham sido assassinadas, ou estavam presas, ou ainda exiladas, por que não retroceder também na escolha da estrutura dramática? Porém sem abrir mão da qualidade de comunicação em termos de forma e conteúdo. O autor dialogando com o público brasileiro desde as primeiras montagens vem durante esses anos mantendo esse diálogo, pois os textos vêm sendo encenados continuamente.

Enfim espera-se que este estudo provoque o interesse da pesquisa tanto na área de dramaturgia quanto na da história do teatro brasileiro sobre o restante da obra de Chico de Assis.

Referências Bibliográficas:

AGUIAR, F. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São

Paulo: Ática 1964.

ALMADA, Isaías. *Paulicéia-Teatro de Arena- uma estética de resistência* São Paulo Boitempo. 2004.

AMESTO, Felipe F. “*Formalmente humano*” In Então, você pensa que é humano? São Paulo. Cia. das Letras: 2007.

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*, caps 1 e 2; s.n.:s.d.

ANDRADE, Mário *Danças dramáticas do Brasil* 2 ed. Belo Horizonte Itatiaia/Brasília/ INL; 1982, 3v.

ASSARÉ, Patativa do. *A trajetória de um canto*. São

Paulo:Escrituras,2009

ASSIS,Chico de. *O teatro de cordel de Chico de Assis* São Paulo:

Imprensa Oficial, 2009.

BABLET Denis. *Le Revolutions Sceniques Du Xrème Siecle*: Paris:

Societé Internationale d Art, 1975.

BADER, Wolfgang. Org. *Brecht no Brasil experiências influências* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro* São Paulo Martins Fontes, 2007.

BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política – Obras Escolhidas V1* tradução Sergio Paulo Rounaet. São Paulo Brasiliense 10ª reimpress, 1996.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Trad. Álvaro Cabral,Rio de

Janeiro: Zahar, 1967.

_____ *O dramaturgo como pensador* trad. Ana Zelma

Campos.

Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.

BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho* São Paulo: Edusp/

Fapesp, 1997.

BERRENTINI, C. *Duas farsas: o embrião do teatro de Molière*. São

BHABHA, H. *Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da
nação moderna* In O Local da Cultura .ed. Ufmg: 2001

Paulo: Perspectiva, 1979.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro memórias imaginadas* Rio de Janeiro
Record, 2000.

BINER, Pierre. *Le Living Theatre* Lausanne: La Cité Ed., 1968.

BORHEIM, Guerd. *Brecht A estética do teatro* Rio de Janeiro:

Graal, 1992.

BORIE, M., ROUGEMONT, M., SCHERER, J. *Estética teatral: textos de Platão a
Brecht*: Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1996.

BURTON, Peter e LANE, John. *New direction: Ways of advance for
the amateur stage* Londres. Methuen & Co. Ltd: 1972.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. trad. Fiana Pais Brandão. Rio de
Janeiro: nova fronteira, 1978.

_____ *Teatro dialético*. Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 1967.

_____ *Tratro completo V7 – A alma boa de Setsuan* trad Geir Campos e Antonio Bulhões São Paulo paz e terra, 1992.

CAMPOS, Alda Maria. *Literatura de cordel e difusão de inovação*. Recife: Massangana, 1998.

CAMPOS, Claudia de Arruda. *Zumbi Tiradentes* col estudos. São Paulo: Perpsectiva, 1998.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

CARREIRA, André, CABRAL , Biange, RAMOS, Luis Fernando, FARIAS, Sérgio Coelho, orgs *Metodologia de pesquisa em artes cênicas* Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

COLEÇÃO e vários autores. Pref MUNIZ, Lauro César *Arena Oficina Anchieta e outros palcos* São Paulo, SESC/ Lazuli, 2005.

COSTA, Iná Camargo de. *A hora do Teatro Épico no Brasil* São Paulo Graal, 1996.

CURRAIN, Mark J. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: Edusp, 2003.

DANTAS, J. N. *Lições de gramática em versos de Cordel* Rio de Janeiro Vozes, 2009.

DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. trad. Iná Camargo Costa. Campinas: Unicamp, 1994.

DESCOTES, Maurice. *Le public de theatre et son historie* Paris. Presses Universitaires de France: 1962.

DUCHARTRE, Pierre Louis. *La Commedie del Arte* Paris. Librairie Theatrale: 1955.

ERNANNY, Drault. *Meninos eu vi...e agora posso contar* Rio de Janeiro Record, 1988.

EWEN Frederic. *Bertolt Brecht sua vida sua arte seu tempo*. Trad. Lia Luft. São Paulo: Globo, 1991.

FARIA, J. S. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo:

Perspectiva/Fapesp, 2001

FERNANDES, Florestan *Folclore, Mudança Social na Cidade de*

São Paulo, Petrópolis: Vozes, 1979

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel* São Paulo: Hucitec,

1993.

FREUD, Sigismund. *O chiste no Inconsciente* In col. Os

Pensadores. São Paulo. Ed Abril:1981.

GALVÃO. Ana Maria de Oliveira, *Cordel leitores e ouvintes*. Belo

Horizonte: Autentica 2006.

GARCIA, Clóvis *O Aproveitamento do folclore no teatro erudito* In:

Boletim de Leitura da Associação Brasileira de Folclore, São Paulo:

Museu de Folclore Rossini Tavares de Lima n° 12, junho de 1994.

_____ *Folclore e Teatro* In: Teatro da Juventude ano 8 n°43

São Paulo Governo do Est de SP- Secretaria da Cultura Imprensa Oficial, sd.

GARCIA, Silvana. *As trombetas de jericó. Teatro das vanguardas*

históricas. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1997.

_____ *Teatro de Militância* col Estudos113 São Paulo Perspectiva

EDUSP, 1990.

GAY, Peter “*A climate for modernism*” In Modernism a lure heresy,

Norton: 2008

GINZBURG, Carlo, *Unus Testis – O extermínio dos judeus e o*

princípio da realidade. In O fio e os rastros. Cia. Das Letras: 2007

GUARNIERI, Gianfrancesco. *O Teatro como expressão* In Revista Brasiliense n° 25 São Paulo Brasiliense, sd 121-126p

_____ *Tempo de Espera - Mural de Gerson Knispel* In Revista Brasiliense n°41 São Paulo Brasiliense, sd 64-75p

GREIMAS, A. J.; COORTÉS, J. *Dicionário de Semiótica* São Paulo Cultrix,1979.

GUIMARÃES, Hélio S. *Os leitores de Machado de Assis*, caps. 1 e 2

São Paulo. Nankin: 2004.

GUINSBURG J., FARIA J R, LIMA M. A. coord. *Dicionário do Teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

HARDMAN, Fco. Foot “*Antigos modernistas*” In Tempo e História

HORÁCIO – *Arte poética* In: *A poética clássica*. São Paulo.Cultrix:

1997.

JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. trad Maria Silvia Betti.Petrópolis:

Vozes,1999.

JONSON, B. *The complete plays of Ben Jonson*. London; New York:

J.M.Dent & Sons, Ltd.: E.P. Dulton & Co.: 1946.

KONIGSON, Ele *L'espace theatral Médiéval* Paris. CNRS: 1975

KUHNER, Maria Helena. *Teatro em tempo de Síntese* Rio de Janeiro,

Paz e Terra,1971.

LOWY,M. e SAYRE,R. *Revolta e melancolia*. Cap1 SãoPaulo,

Vozes,1999.

MAGALDI, Antônio Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3ª ed São

Paulo:Global,1996.

_____ *Um palco brasileiro o Arena de São Paulo*.

São Paulo: Brasiliense,1984.

_____ *Depois do Espetáculo São*

Paulo:Perspectiva,2003.

MALUF,Sheila Adib; AQUINO, Ricardo bigi.(orgs.) *Dramaturgia em cena*

Maceió; Salvador: Edufal/Edufba,2006.

MARTIN Carol & BIAL, Henry. *Brecht source book* London & New York: Routledge,2000.

MARTINS, A. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso*. São Paulo. MENDES JUNIOR, Alcides . *Pa(lavras) em terra: forja e coifa de uma região* Recife: Ed Universidade UFPE, 2005.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira V VII (1933-1960)* São Paulo Cultrix EDUSP 1989.

MICHALSKI, Yan *Teatro sob pressão*. Rio de Janeiro. S.N., 1979

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo. UNESP: 2003.

MORAIS FILHO, Melo *Festas e Tradições Populares do Brasil*, São Paulo EDUSP, 1979

MOURA, Carlos Eugenio Marcondes *O Teatro que o Povo Cria*, Belém: Secult/PA. 1997.

PASTA JUNIOR, José Antônio. *Trabalho de Brecht, breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Ática,1986.

PATRIOTA, Rosangela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perpectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____ *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec,1989.

_____ *Brecht uma introdução ao teatro dialético* São Paulo Paz e Terra, 1991.

_____ *O melhor teatro do CPC da UNE* São Paulo Global, 1989.

POSTMAN, Neil. *Tecelões de palavras, fabricantes de mundos*. In O fim da educação; São Paulo. Graphia: 2001

PRADO, Décio de Almeida. "A comédia brasileira (1860 – 1908)". In *Seres, coisas e lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo. Cia. Das Letras: 1997, p.15-63.

_____ *A apresentação do teatro brasileiro moderno*. col Estudos. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____ *História concisa do Teatro Brasileiro* São Paulo EDUSP, 1999.

PROPP, W. *Comicidade e riso*. São Paulo. Perspectiva: 1992.

RABETTI, Beti. *Teatro e comichades: estudo sobre Ariano suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. col Debates. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____ *Prismas do teatro*. col Debates. São Paulo Perspectiva, :2000.

_____ *O Teatro épico*. col Debates. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____ *Texto/contexto*. Col Debates V.I e II São Paulo: Perspectiva; 2000

ROUBINE, Jean Jacque. *A linguagem da encenação teatral*. trad. e apres..

_____ *Introdução às grandes teorias do teatro*. trad. André

Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. trad. Andreia Stahel

M. da Silva. São Paulo: Martins fontes, 1998.

_____. Introdução à análise do teatro. trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins fontes, 1995.

SALIBA, Elias Thomé. *A dimensão cômica da vida privada na República*

In História da Vida Privada no Brasil, vol. III. São Paulo. Cia das

Letras: 2006 ou capítulo 4 de Raízes do Riso. São Paulo. Cia das

Letras: 2008.

_____. *A representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. In *Raízes do riso* São Paulo. Cia. das Letras: 2002.

SANTO, Beatriz, *Tempo passado*, São Paulo. Cia. das Letras: 2007.

SANTOS, J. Ferreira. *Feliz 1958 - O ano que não devia terminar* Rio de Janeiro ABDR Editora Afiliada, 1997.

_____. *Leila Diniz perfis brasileiros* São Paulo Cia das Letras, 2008.

SCHARWZ, R. "*Nacional por subtração*" In Que horas são? São Paulo.

Cia das Letras: 1995

SEVCENKO, N. *Literatura como missão*, 4ª ed. Revista e ampliada. São

Paulo: Cia das Letras. 2003

S. JAY Gould, "*A ameixa sem caroço instrui o caniço pensante?*" In

Dinoussaro no Palheiro.

SINGER, Ben, "*Modernidade, hiperestímulo e o início do* São Paulo:

Cosac & Naify: 2001

SOBRINHO, Pedro Vicente Costa, NETO, Nelson Ferreira Patriota.org.

Vozes do Nordeste Natal: Edufran, 2001.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. trad. Luis Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

TAVARES, Braulio. *Contando histórias em versos*. Rio de Janeiro: editora 34, 2005.

VENEZIANO, N. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e*

convenções. Campinas. Pontes/Ed. Unicamp: 1991 WETZEL, Antonio Henrique *Folclore Literário e Linguístico*, Juiz de Fora, 1983

WETZEL, Antônio Henrique. *Folclore literário e linguístico*. Juiz de Fora: s.n., 1983.

WILKINSON, P. & PHILIP, N. *Mitologia – guia ilustrado* trad Aurea Akemi Rio de Janeiro ZAHAR, sd.

WILLET, John. *O Teatro de Brecht* Rio de Janeiro, ZAHAR, 1967.

WILLIAM, Everdell *‘Epilogos descontínuos’* In *The First Moderns* s ed/ sd

WILLIAMS Raymond. *Palavras- Chave um vocabulário de cultura e sociedade* trad Sandra Guardidni Vasconcelos São Paulo Boitempo, 2007.

WRIGHT, Edward A. *Para compreender o teatro actual*. Mexico DF: Fondo de Cultura Economica, 1988.

ANEXO:**Entrevista com Chico de Assis.**

LÚCIA: – Para começar Chico, eu queria bater as datas só de escrita, você uma vez tinha me dito que o Testamento foi escrito em 56.

CHICO: – Quando?

LÚCIA: – 1956.

CHICO: – Isso foi a primeira montagem

LÚCIA: – Ah, não foi a escrita.

CHICO: – Não, a primeira montagem foi na televisão, só da primeira parte do Cangaceiro, com a nossa Cleide Yáconis e o nosso incrível Leo Vilar, na televisão, dirigido pelo Ademar Guerra.

LÚCIA: – Em qual emissora?

CHICO: – Excelsior. Então isso foi a primeira vez que foi montado, mas só a primeira parte.

LÚCIA: – Então foi escrita antes em 54.

CHICO: – 54... 55. Eu escrevi a primeira parte em 54. Aí teve uma montagem no Rio Grande do Sul lá no Teatro Equipe, com a nossa querida Lilian Lemmertz. Foi onde a Julia estreou. É... pela idade da Julia, porque ela estava na barriga da mãe. Pela idade dela a gente sabe quanto tempo faz.

LÚCIA: – E o Ripió você me disse que foi em 58.

CHICO: – Isso foi quando foi para o ar. Não. Foi em 62, é... o Ripió é mais ou menos nessa data...é foi escrito em 58 e montado em 62.

LÚCIA: – Encenação em 63 no pelo Teatro Nacional de Comédia.

CHICO: – Direção do José Renato Pécora.

LÚCIA: – Agora o Xandú foi escrito em 61.

CHICO: – Não o Xandú foi escrito em 64.

LÚCIA: – E nesse ano mesmo o Gentil montou no Arena?

CHICO: – Não em 65.

LÚCIA: – E você também me falou que o Testamento já teve mais de cem montagens.

CHICO: – Mais de cem montagens, diferentes uma da outra.

LÚCIA: – E o Xandú mais de cinqüenta.

CHICO: – Isso mais de cinqüenta e o Ripió Lacraia mais de ciquenta montagens também.

LÚCIA: – Agora queria falar sobre o nome das personagens, porque eu gosto muito, mas o único que eu fiquei sem entender direito foi o Gogão.

CHICO: – Gogão... Eu acho que o Gogão vem do Becket e também misturado com o GogMagog. O personagem Gogão, ele representa na peça aquele intermediário, o canalha. Aquele que quer tirar na vida algum lucro, alguma coisa.

LÚCIA: – Então o Gogão vem do Becket e do GogMagog.

CHICO: - Não, não do Becket, só do GogMagog.

LÚCIA: – E Zileu vem...

CHICO: –... O Zileu vem de qualquer nome terminado em “eu”... Bartolomeu, qualquer um.

LÚCIA: – Ele é Zileu Rojão.

CHICO: – É Rojão. Filho de Mané Rojão.

LÚCIA: – Mané Rojão, exatamente... Outra coisa... o que é a sumanta dos jagunços, eu procurei nos dicionários, mas não acho.

CHICO: – Sumanta é surra.

LÚCIA: – A cena é isso, mas eu queria ter certeza que sumanta era surra.

CHICO: – Sumanta é surra.

LÚCIA: – Dá para você falar um pouco como está nos três textos a questão do Deus e do Diabo, por exemplo, no Testamento a fala: - Deus está de férias, o Diabo renunciou.-

CHICO: – O Diabo renunciou foi um “caco” do Lima, porque o Jânio tinha renunciado e então eu conservei.

LÚCIA: – Também tem no Ripió quando o Gogão quer continuar explorando o Zileu e eles têm uma discussão e o Ripió interfere, mas aí no fim o Gogão da

risada dizendo que o único que sabe ler sou eu e o Ripió retruca dizendo que até Deus tem que ter o Diabo... Têm várias...

CHICO: - É, estas coisas do Deus e do Diabo elas são a minha crítica moral. É o funcionamento da moral, então você veja que no texto do Cangaceiro, a peça que me serviu de inspiração foi A Boa Alma de Setsuan, porque na Boa Alma de Setsuan ela procura o caminho do bem e ela se dá mal, ela procura o caminho do bem ela se dá bem. Nem o caminho do bem nem o caminho do mal servem ao Brecht, porque é tudo moral. O caminho verdadeiro é o caminho da solidariedade, que é o único caminho certo.

LÚCIA: - E isso está em todos os textos.

CHICO: - É, é verdade.

LÚCIA: - Sempre tudo fica melhor quando as pessoas se entendem.

CHICO: - Quando as pessoas se entendem...e têm interesses comuns.

LÚCIA: - Tem uma sequência que é muito bonita no Ripió, não é só as cenas, é a sequência como está, primeiro o julgamento do Ripió, depois ele cria a música que ele embebeda os Jagunços e acaba aquela euforia todos eles caem e aí tem aquele tiro e o episódio triste. Tudo muito, não quero dizer musical... um sentimento, depois o outro, depois, o outro...sabe assim tudo bem pintado.

CHICO: - O julgamento é o julgamento arbitrário, mostra o que é um julgamento arbitrário e também mostra como é fácil o julgamento arbitrário e os julgadores saírem do seu propósito na medida em que se oferece qualquer outra coisa, no caso a bebida que se oferece a eles e eles bêbados...

LÚCIA: - Acaba tudo... e aí em seguida tem o acidente e a cena do velho é muito bonita....

CHICO: - A morte do velho é.

LÚCIA: - Depois tem o negócio do tesouro e vem a alfabetização, quer dizer, retoma um andar positivo, objetivo da trama.

CHICO: - É, essa peça originariamente tinha entre cinco e seis horas, porque dentro dela o Ripió usava o método Paulo Freire para alfabetizar o ... e eu me lembro que naquela época, porque o método do Paulo Freire, acho que a primeira pessoa que conheceu, fui eu, porque eu estava trabalhando no Serviço Nacional de Teatro e o Roberto Freire, que era o diretor, pegou as fitas gravadas do Paulo Freire para a gente passar lá, transcrever. Fez um favor para o Paulo e nesse favor para o Paulo eu entrei de cabeça no método, eu aprendi o método do Paulo Freire. Não, foi antes, eu já tinha conhecido o método dele antes, mas não integralmente, depois é que eu

conheci neste trabalho, depois fiz o método Paulo Freire que eu conhecia na época, desde que eu tinha ido a Pernambuco. Lá no MCP que é bem anterior. No método Paulo Freire o que achava maravilhoso é que em quarenta horas alfabetizava-se uma pessoa. Então eu pensei se eu colocar isso sintético no teatro, eu alfabetizo no tempo da peça. Então eu coloquei, a essência do método é aquele quadro com as coisas da natureza e as coisas do homem e o Ripió falava: - O que é da natureza o que é do homem. – daí aquela palavra básica que era tijolo, tigela aquela coisa lá... mas depois eu tirei isso para poder montar.

LÚCIA: - Tinha cinco horas.

CHICO: - É tinha cinco horas. Porque era uma peça para ser levada uma vez num lugar e nunca mais, então naquele tempo eu tinha percebido que quando as pessoas no campo iam assistir alguma coisa que durasse 15 minutos eles ficavam frustrados então botei lá uma coisa de cinco horas...

LÚCIA: - Era uma coisa do dia...

CHICO: - Do dia inteiro, mas aí cortei fora. Cortei fora e incrivelmente perdi, perdi porque não consegui nunca mais encontrar, numa das minhas andanças e mudanças ficou. Não tinha computador na época então se foi embora.

LÚCIA: - Mas aí você arrumou para uma hora e tanto para fazer o espetáculo.

CHICO: - Duas horas e alguma coisa.

LÚCIA: - Bonita essa história, então você trabalhou muito junto do Paulo Freire.

CHICO: - Eu não trabalhei com ele, eu fiquei lá no serviço passando as fitas dele que não precisava eu ficar, tinha um funcionário para fazer isso, mas eu quis ficar para saber o método. Porque eu achava aquela coisa a coisa mais importante que tinha acontecido na história do Brasil. O método Paulo Freire.

LÚCIA: - É, é verdade, isso nós estamos falando da primeira vez que você falou bem antes dessa coisa de transcrever, nós estamos falando da década de 40... 50?

CHICO: - Não, não, da década de 50 para 60.

LÚCIA: - Uma outra coisa, nas três peças, mas mais no Ripió, quando tem... sem sair da estrutura da comédia, sem sair do tom de tudo isso... quando tem a ameaça da violência é terrível mesmo....é para valer.

CHICO: - É tem bastante,

LÚCIA: - Isso é fantástico porque assola mais não acaba com a peça.

CHICO: - É a que menos tem é o Xandú.

LÚCIA: - É, é...

CHICO: -... Que tem só o Lampião que aparece...

LÚCIA: -... Até o mensageiro do Lampião...

CHICO: -... O pedaço que tem o mensageiro... quem fez na televisão foi o Fernando Bezerra muito bem. Ah não, ele fez o Lampião. O mensageiro eu não me lembro quem foi que fez, mas o mensageiro é mais perigoso que o Lampião.

LÚCIA: - Eu lembro do Walter Breda fazendo, ele fazia os dois, ele fazia o mensageiro e o Lampião.

CHICO: - É, mas o Walter Breda fez na Gastão.

LÚCIA: - Não na montagem da Companhia Estável de Repertório do Antonio Fagundes.

CHICO: - Ah É.

LÚCIA: - No Ripió as coisas têm vários momentos, não é?

CHICO: - De violência.

LÚCIA: - De violência assim...

CHICO: -... É o Ciclópio ele pratica também uma violência que é a maior de todas; que é a manutenção da cegueira, não é?

LÚCIA: - É.

CHICO:- Ou seja, a manutenção da ignorância. Ele é o vigilante da ignorância.

LÚCIA: - Aliás, ele é o único personagem da trilogia que é morto, sem perdão.

CHICO:- Porque simbolicamente o Ciclópio representa todas as forças da reação que naquela época queriam impedir que o povo tivesse acesso ao jornal do dia, ao conhecimento.

LÚCIA: - À vida, básica.

CHICO:- Então o Ciclópio representa esse intermediário.

LÚCIA: - Isso tem que ser tirado, aliás na hora da peça quando ele more, não dá nenhuma sensação de violência. Dá uma sensação de alívio.

CHICO:- É tão justo, não é?

LÚCIA: - Alívio justo, com isso não tem jeito mesmo! Tem uma outra coisa, eu não sei se pode falar assim, se é uma inferência, não sei, mas para mim me parece claro que tem um amadurecimento desse fazer e a gente sente isso nos personagens. O Cearim, eles são diferentes. O Cearim é mais jovem, o Ripió está num momento da vida assim muito ativo e o Xandú não chega a ser velho, mas mais experiente, tem um caminhar neste sentido dos três protagonistas.

CHICO:- Sim, isso é assim. O Cearim tinha que ser jovem, por causa do abandono. A questão do abandono é também simbólica. É o abandono que refletia o pessoal do Campo na época, o abandono pelo governo, pelas autoridades, pela escola, pelo Estado, por tudo, então ele é mais jovem. No caso do Ripió, o Ripió não tem idade. O Ripió é o símbolo do símbolo do símbolo no espelho. Quando fica aquelas imagens assim, ele não tem ele é etéreo. Ele é vazio. Ele comporta qualquer coisa, por que(?)...porque o Ripió é o somatório de todos aqueles que fazem bem ao povo.

LÚCIA: - Ele é um e todos ao mesmo tempo.

CHICO:- Exato.

LÚCIA: - Isso no primeiro...o contador já fala de cara que tem vários nomes, já começa assim.

CHICO:- É, então o Ripió é um personagem que eu tentei fazer como Till L'espigle, o personagem do Ibsen, o Peer Gynt, como essas coisas todas. Quando o nosso querido escritor Carlos Heitor Cony fez o prefácio do livro do Ripió, que foi editado com 500 mil exemplares pelo governo. Ele colocou que o meu personagem era um Macunaíma mais completo que o Macunaíma.

LÚCIA: - As mulheres elas são muito adequadas... legais em todas as peças. Todas elas... nenhuma é problemática.

CHICO:- Não. No Cearim tem a prostituta que engana ele, mas depois se arrepende. No Ripió, a mulher perfeita a Rosinha, e no Xandú a mulher vítima, em homenagem a minha mãe... e as outras são engraçadas.

(risos)

LÚCIA: - Tem uma coisa que é interessante, cativante nos três textos... é a sintaxe, na maneira como eles falam. Não só os protagonistas, mas como todos falam. Tem o falar nordestino, mas ele está...

CHICO:-...amaciado.

LÚCIA: - É, eles estão dizendo as coisas, mas é sempre muito claro para se entender.

CHICO:- É, isso é uma opção. A opção do teatro popular.

LÚCIA: - Então é o teatro popular, mas que tem as idéias muito bem elaboradas.

CHICO:-... mas é a qualidade do teatro popular, como eu aprendi, com Calderon della Barca. O teatro popular tem que ser o melhor da forma mais simples. Porque o povo não merece o pior, só porque é povo.

LÚCIA: - Claro. Agora podemos falar um pouco do CPC?

CHICO:- Vamos.

LÚCIA: - Então lendo e estudando acho que a trajetória foi mais ou menos assim: o Arena apresenta o Black Tie no Rio, depois vem a montagem da A Mais Valia Vai Acabar, Seu Edgar, e aí surge a idéia do CPC?... mas aí o que se lê são as atividades do CPC da UNE, as peças o teatro de rua, a UNE volante, as críticas, as auto-críticas,...e você?

CHICO:- Eu não escrevi peças para o CPC. Eu não gostava do tipo de aproximação. Eu era contra, tanto é que vim aqui para Santo André e depois fui para Bahia para fazer outros CPC... e aqui em São Paulo, são três CPCs que eu fiz para fazer a auto-crítica daquele primeiro, que eu achava de classe média nojento. Sabe, veja o que ele produziu, tudo coisa de estudante. Eu não queria coisa de estudante. Eu fui contra o CPC estar anexado à UNE na época. Depois que foi anexado eu trabalhei lá mais como diretor, ou com qualquer outra coisa, mas não escrevendo.

LÚCIA: - E aí estes outros como é que eram, o de Santo André, o da Bahia..?

CHICO:- O de Santo André era ligado ao sindicato dos metalurgicos. Ele era mais de origem operária, então eu dirigi peças lá, eu trabalhei lá algum tempo. O da Bahia era meio mesclado, tinha estudantes e não estudantes, tinha gente da Igreja, dos Evangélicos, era uma mistura.

LÚCIA: - Era em Salvador?

CHICO:- Em Salvador. Então, nesse CPC, é que saiu uma porção de coisas. Eu fiz um trabalho de cordel com o Capinam, com o Tom Zé. Eles escreveram coisas na época, mas eu, nessa época, também não estava escrevendo. Nessa época eu tinha terminado de escrever...

LÚCIA: -... Nessa época é 65?

CHICO:- Essa época foi a renuncia do Jânio.

LÚCIA: - Então foi em 61... e então em 61 foi a Mais Valia e depois você viajou?

CHICO:- É nessa época eu fui fazer política, outras coisas, política no campo, etc...

LÚCIA: - Ah, então essa foi a fase da política no campo, na época da ditadura brava mesmo?

CHICO:- Não, foi antes da ditadura. Foi em 61, 62, 63 e em 64 eu puxei o carro, puxaram o meu carro! Então, na época eu abandonei a política.

LÚCIA: - Aí do golpe de 64, do Castelo Branco até o AI-5, ou até depois do AI-5, você ficou trabalhando com teatro. Como foi?

CHICO:- Quando proibiram uma peça minha, sobre o Evangelho, chamada: O Auto do Burrinho de Belém, eu resolvi, na época, sair do Brasil, mas daí eu fui trabalhar na Globo, lá com a Dercy, e resolvi ficar. Porque quando proibiram essa peça eu tinha um amigo lá na polícia federal chamado Francisco Guimarães que era quem quando eu escrevia Patrulha Bandeirante, na Bandeirantes, na TV, me censurava todas, e aí eu falei: - Oh Guimarães, senta comigo, eu escrevo com você ao lado e daí ele não me censurou mais, e eu escrevia o que queria. (risos) Não é, ficamos amigos. E aí então eu o procurei na polícia federal e falei escuta, proibiram uma peça infantil, sobre o evangelho e eu não sei porque, estou lá com um grupo de 20 pessoas fazendo a peça, com ensaio parado. Eu tenho que saber o que é que há?...e ele falou: - não sei de nada disso, não.-

- Claro que você sabe, você só não quer me falar, você não é meu amigo?-

- Está bom, eu vou te mostrar uma coisa, mas se você disser que soube disso aqui na polícia federal, eu digo que você é mentiroso.-

Ele me levou até lá num arquivo, tinha um arquivo de gaveta, tirou uma pasta, puxou um documento, e falou: - Leia!-

Todas as peças teatrais de Augusto Boal, Chico de Assis e Plínio Marcos deverão ser censuradas em princípio. Aí eu realmente falei: - Meu Deus!- contei para o Ademar Guerra que disse: - Não, vamos fazer uma apresentação da sua peça e vamos convidar gente...- Aí eles fizeram. O Bogus também ajudou. Convidaram o general, o coiso, o coiso, e o coiso...e esse general até agiu sobre isso na polícia federal, aí a polícia federal liberou para maiores de 18 anos.

LÚCIA: - (risos)... O Burrinho de Belém...

CHICO:- E foi aí que o Ademar chegou para mim e falou: - Olha eu quero uma peça assim como essa que você escreveu sobre o Cristo para eu montar na Cherupita.- Foi a Missa Leiga. Eu estava devendo dinheiro no botequim, porque o elenco comia no botequim. Eu estava esperando pagar depois com a renda da peça. Como a peça não estreou, o Ademar então me pagou. Na época foi como se fosse hoje R\$700,00. Daí eu falei para o

Ademar que pagaria depois e ele disse:- Não, não vai pagar! Você vai pagar de outro jeito...

LÚCIA: -... Olha cilada...

CHICO:-.... você vai fazer uma peça para mim.- E eu escrevi em três dias a Missa Leiga, que era para me quitar com o Ademar. Na Missa Leiga eu obtive os documentos da polícia federal... a polícia federal nunca foi contra a Missa Leiga! (a peça foi proibida após a estréia).

LÚCIA: - Era a Igreja?

CHICO:- É, era a Igreja. A polícia federal nunca foi, está lá escrito nos documentos, nada consta. Para você ver, a gente pensava que era a polícia federal e não era.

LÚCIA: - Ah, você poderia falar um pouco sobre o SEMDA?

CHICO:- A história do SEMDA é a seguinte; tudo começa no teatro de Arena com Faúze Arap. O Faúze ganhou uma licitação e fez o projeto Tarot Rosa dos Ventos e ele me convidou para dar aula de dramaturgia para os atores. Daí eu dei aula para o elenco todo e tinha a Noemi Marinho, o Joao Carlos Couto, o Janjão e a Sofia Negrão que escreveram peças. Aí a Noemi ganhou o prêmio Shell, o Janjão ganhou o prêmio Shell e quando terminou o projeto do Faúze eu resolvi continuar e dei o nome de SEMDA, Seminário de Dramaturgia do Arena, porque eu estava fazendo a auto-crítica do seminário do Arena. Porque o seminário do Arena era muito preconceituoso, então teve um tempo que eu estava trabalhando no Arena com o Jorge de Andrade. Eu fui assistente do Jorge, ele dirigindo a peça dele Telescópio.

No Arena, eu fui assistente do Jorge e eu era amigo dos primos dele e fiquei amigo dele, eu admirava muito o Jorge Andrade. Aí eu cheguei para o Jorge e disse: - Jorge você precisa ir no seminário de dramaturgia, vai lá para você entrar em contato com seus pares. – Aí ele foi uma vez e escreveu uma peça para apresentar no seminário. Como ele percebeu que ali todo mundo era de esquerda, ele escreveu uma peça que na cabeça dele era o máximo da esquerda, e era mesmo. Aí lemos a peça e o Vianinha só faltou chamar ele de boa pessoa (risos), que era uma “burguesisse” uma b..., um isso, um aquilo e foi acompanhado por dois ou três. Eu tentei defender a peça, mas ficou esquisito e o Jorge ficou... essa peça foi aquela que Antunes levou depois...

LÚCIA: -... A Vereda...

CHICO:- A Vereda da Salvação. Você imagine o que era a coisa, bom, estou apenas dizendo a coisa como aconteceu. Aí eu fiquei desencantado. Não

escrevi mais peça para o seminário. Saiu o Barbosa Lessa também descontente, saiu um, saiu outro, saiu outro, sabe o pessoal foi saindo, por causa da...

LÚCIA: -... do sectarismo.

CHICO:- Do sectarismo. Eu como tinha vindo da Igreja, tinha outros vícios, mas esse não. Aí eu decidi, vou fazer a auto-crítica do seminário e montei um seminário no qual eu não perguntava qual era a idéia central da peça. Toda peça que viesse ali era peça para ser..., como eu faço aí, não discutia a idéia central, a tua peça não é boa porque... não, não... cada um escrevia a sua.

LÚCIA: -... uma coisa do saber como escrever a peça, não é como a sua cabeça pensa...

CHICO:-...Não, aí começou a dar filhote. O primeiro filhote que deu foi quando a Analy saiu e montou a Gastão Tojeiro. As leituras que eu fazia se propagaram pela cidade. Quando era só nós que fazíamos era uma coisa, de repente tinha dez pessoas fazendo, dez lugares fazendo leitura...

LÚCIA: -... hoje tem um monte...

CHICO:-... então nesses vinte e tantos anos essa é a história do SEMDA que nunca parou. Sempre aí, os participantes do SEMDA, só os que ganharam prêmios, tem mais de 300 prêmios. Tem uma quantidade enorme, só a Analy ganhou quatro ou cinco, o outro ganhou mais quatro ou cinco e outro ganhou mais quatro ou cinco. O único que não ganhou fui eu, mas tudo bem eu não...

LÚCIA: -... E você... quando é que você retomou a escrita, foi na Missa Leiga, ou não...

CHICO:-... A escrita eu nunca parei. Eu apenas não batalhei para montar, não ofereci, nem nada. Porque até aquela data, até o tempo da Missa Leiga eu já tinha escrito peças que ficaram inéditas como O Cocô do Cavalo do Bandido, como As Aventuras e Desventuras de Maria Malazartes. Tudo isso foi escrito antes, tudo antes. Davi e Golias, tudo foi escrito antes. Depois desse período, eu comecei a me aprofundar no estudo da dramaturgia, não da dramaturgia existente, mas dentro do desenvolvimento da minha própria pesquisa, de meu próprio método. Eu fui ampliando, ampliando, ampliando, buscando razões filosóficas, tatatadadadadã, aí eu comecei a produzir peças num outro formato, como foi o caso do Trinassau (A Opera Trinassau – comédia musical apresentada no Teatro do Arena em 2006), como foi o caso do Enigma, a minha trilogia de melodramas, que é a Enigma, Conheça Seus Ídolos e Concerto n* 1 para Solidão e Orquestra, esse três melodramas que eu fiz um experiência do melodrama

em teatro. O Trinassau é uma peça Brechtiniana e política, porque Brecht não é político, é ético, mas essa minha é um pouco política. Além de ser ética, ela é um pouco política, porque ela mostrava alguma coisa sobre o executivo político. Aquele que é encarregado de fazer as coisas, que era o caso do Nassau, que tinha que fazer as coisas. Ele era uma espécie de prefeito. Eu escrevi algumas peças simples. Uma que eu levei no Paulistano que é Os Cadernos de Jó, outra que estou montando agora que chama O Estrobolofe, que são comédinhas simples, claro tem lá um conteúdo. Escrevi uma série de peças sem compromisso e escrevi e estou escrevendo já há três anos, pouco a pouco, uma peça sobre a corrupção, cujo título é Tangolomango, que é um personagem e é uma epopéia para três atores, o subtítulo; Uma Epopéia para três atores. Três atores é o número de atores que eu mais gosto de trabalhar. Quatro é muito, dois eu não consigo porque eu... Albee (Uma Referência a peça de Edward Albee – Zoo-Story de 1959) me impede a cabeça, (risos), eu não vou fazer nada melhor que do...

LÚCIA: -... do que o Zoo-Story..

CHICO:- ... O Zoo-Story, então ficou brecado aqui. O dia que eu tiver uma grande idéia desse personagem, eu faço, enquanto isso não. Não vou fazer uma bobagem só para concorrer com Albee. Não quero concorrer com Albee. Então agora eu estou escrevendo Tangolomango e estou já uns cinco anos namorando com Napoleão. Porque eu quero fazer uma peça sobre Napoleão sem militar. O Napoleão do direito. O Napoleão do código Napoleônico que mudou a face do mundo. Que foi o primeiro código jurídico da revolução francesa. Então, mostrando como o preconceito contra a mulher é conservado no Código Napoleônico. Depois é argumentado pelo próprio Napoleão, dizendo que a mulher não precisa disso porque é ela que governa o homem.

LÚCIA: - (risadas)... está bom, está bom...

CHICO:-... bem Napoleão, mas eu tenho uma admiração profunda pelo Napoleão, sabe, essa vida de autos e baixos, de passar de herói a réu, sabe...

LÚCIA: -... é uma epopéia...

CHICO:-... o outro personagem que eu tenho uma peça que já está quase terminada, que ficou parada, é o Colombo, pelo mesmo motivo. O Colombo é aquele grande herói que descobre, que faz e acontece e que depois é preso. Na ilha que ele descobriu. Ele vai preso lá. Então são coisas incríveis que eu acho que... coisas que as pessoas talvez não saibam... o Colombo era judeu e as pessoas que arrumaram dinheiro para ele fazer a viagem foram dois judeus. Um se chamava Isac Abravanel, ancestral do Silvio Santos. Eu falei com o Silvio uma vez. Ele sabia disso, que era um

rabino, que foi o primeiro rabino a traduzir para o hebraico o Santo Agostinho e São Tomé de Aquino. E o outro se chamava Abraão Senior. O Silvio se chama Senior Abravanel, porque os dois eram muito amigos e o Isac Abravanel deu o nome de Senior para o seu filho mais velho em homenagem ao amigo e depois ficou como tradição na família que todo o filho mais velho tinha o nome de Senior. Isso chega até o Silvio, e ele era descendente do Rei David. Isso quer dizer que o Silvio Santos pode ser o Messias (risadas). Uma vez eu falei com o Silvio: - Você sabia disso?

Silvio: - Sabia, mas eu não gosto de falar disso aí,.. sabia. – Acho que ele não gosta muito de chamar para si o judeu, porque ele é judeu, ele se diz judeu grego, ele é judeu das Ilhas Gregas, mas o primeiro berço da família dele depois da Espanha é na Itália. Depois é que eles vão para as Ilhas Gregas, fugiram, fugiram, fugiram, porque esse Isac Abravanel não quis fazer média com a inquisição. A inquisição quis que ele abominasse o judaísmo e ele não quis. O outro, o Abraão Senior se cristianizou. Então... histórias desse tempo do Colombo que são importantes.

LÚCIA: -... Esses personagens que estão lá em cima e depois...

CHICO:-... Que fazem coisas maravilhosas e de repente pegam ele e põem na cadeia.

LÚCIA: - Interessante..., bom Chico tem mais alguma coisa que você queira falar sobre a trilogia?

CHICO:- Eu acho que o mais importante, tem muita gente que acha que eu entrei na esteira do Suassuna (Ariano Suassuna). Eu só assisti a primeira peça do Suassuna quando o Ademar montou.

LÚCIA: - Bem depois de você ter escrito as três...

CHICO:- Eu escrevi o Testamento do Cangaceiro baseado nos livros de cordel que eu li, tanto é que o Suassuna copia o cordel, eu não. Eu pego a estrutura e invento, então eu não tenho parentesco com o Suassuna. Não herdei nada dele, não tem nada, é um gosto meu pelo cordel, pela literatura de cordel a onde eu peguei como estrutura, nunca robei nada do cordel. Você não vai encontrar nenhum detalhe do que eu escrevi em cordel escrito algum. Foi tudo da minha imaginação. A estrutura é que eu tirei, ou seja, que eu chamava na época de poética brasileira. Agora... não tenho nenhum parentesco com Suassuna, eu só assisti a Compadecida (O Auto da Compadecida), adorei a Compadecida depois que o Ademar montou, antes eu não assisti, nem sei se poderia ter assistido, porque eu não me lembro de montagem alguma, mas tudo bem, quero deixar bem claro isso. Porque na cabeça do Suassuna eu sou o imitador dele, na cabeça dele.

LÚCIA: -... É mesmo no Xandú quando ele dribla a Virgem e o Diabo, não tem nada a haver com o Auto da Compadecida que tem o julgamento...

CHICO:-... O Cristo aparece...

LÚCIA: -... O Cristo aparece, tem o julgamento...

CHICO:-... A minha peça não é religiosa, a do Suassuna é

LÚCIA: - Entendi.

CHICO:- Sabe uma vez alguém me descreveu como Suassuna de esquerda. Eu não sou Suassuna de esquerda. Eu sou eu. Imagina se o Suassuna iria colocar Nossa Senhora e o Diabo jogando baralho. Jogando poquer...

LÚCIA: -... Jogando Truco... truquei

CHICO:-... E ela falando: - se você fizer isso eu subo lá em cima e trago meu filho e meu marido para tirar satisfação.- Por causa desta frase aí o Arcebispo foi na televisão falar contra mim junto daquela p... sem vergonha da Conceição da Costa Neves.

LÚCIA: - Isso lá no tempo da montagem.

CHICO:- E depois do que aconteceu em Santos ...teve o festival de teatro de Santos e a minha peça foi proibida. Era a Ruth (Ruth Escobar) que estava bancando lá. A Ruth saiu pixando a cidade, ABAIXO CLERO VIVA O TEATRO. Então foi uma briga terrível. Uma das maiores briga que eu tive foi com a Igreja. Gozado da onde eu sai, mas da onde também eu não concordava, porque eu achava que a Igreja não tinha uma posição política a altura da própria Igreja, aí eu fui para o partido comunista. Eu falo o seguinte quando me perguntam: - Você se tornou marxista? Sim, como o Leonardo Boff, ou seja, continuo acreditando em Deus, mas eu peguei toda a praxis do Marx. Até hoje aquilo está na minha cabeça e aquilo funciona e por onde eu faço todas as coisas. Nunca me tornei ateu por causa do Marx. Eu não consigo.

LÚCIA: - Você gostaria de falar mais alguma coisa, tem mais alguma coisa?

CHICO:- Por que as minhas peças são muito montadas? Por causa da sua idéia política? Não! Porque os grupos amadores gostam de peças que tem bastante personagens para eles botarem o grupo todo. Então esse é um dos motivos, e em segundo lugar porque as pessoas querem praticar uma estética brasileira, então elas encontram nas minhas peças alguma coisa que não é parecida com Albee, nem com Arthur Miller nem com...

LÚCIA: -... nem com os franceses...

CHICO:-... nem com ninguém. Eu não sou Nelson Rodrigues. O Nelson Rodrigues é um cara que escreve lá as peças dele como playwright americano, com aquela base, que ele diz que nunca leu, que foi o teatro grego, que ele quer enganar quem... então..., eu sou mais do time do Jorge Andrade, quando eu faço coisa histórica, mas muito pouco também. Como também não sou do time do Dias Gomes, mas eu sou mais próximo do Dias Gomes do que do Nelson e do Jorge Andrade. Por causa do que? Por causa dessa coisa mais folclórica que o Dias tem e que é também uma opção minha.

LÚCIA: - Deixa eu perguntar outra coisa Chico, todas as músicas da trilogia elas estão na mesma função que o Brecht entende música no teatro?

CHICO:- Exatamente

LÚCIA: - É aquilo lá mesmo. Elas contam a história, elas vão a diante, elas comentam, elas são uma cena. As músicas são mais uma cena.

CHICO:- Exato.

LÚCIA: - Elas não estão emoldurando nada.

CHICO:- Não, não. As músicas do Testamento do Cangaceiro elas são do Carlos Lira.

LÚCIA: - Ah existe a melodia?

CHICO:- Existem. Algumas delas foram gravadas pela Astrud (Astrud Gilberto – cantora de Samba e Bossa Nova mulher de João Gilberto)

LÚCIA: - Agora quando as pessoas montam hoje elas recebem o texto, elas que criam a sua música

CHICO:- Ah... cada um cria sua música. No caso do Ripió Lacreia as músicas são da Geny Marcondes, que é uma grande musicista neoclássica contemporânea e que conheceu o Gogão e casou-se com Gogão.

LÚCIA: - E quem era o Gogão?

CHICO:- O Gogão era esse que depois foi do CPC da UNE, o... No Xandú Quarésma não tem música. Porque não precisava, a evolução da minha estrutura experimental, ela vai do cordel praticamente pura e simples, do Ripió que é um épico e para o Xandú que eu adicionei o nosso querido....

LÚCIA: -.... Martins Pena.

CHICO:- Martins Pena, eu acrescentei um pouco daquela estrutura de costumes do Martins Pena sem o travo de costumes dele. Na minha opinião se o Martins Pena tivesse vivido 20 ou 25 anos mais, ele teria feito coisas maravilhosas além do tempo, mas ele viveu muito pouco.

LÚCIA: - 33

CHICO:- É.

LÚCIA: - Agora tem uma coisa também que a gente percebe que é assim, não estou falando que é do SEMDAS, que é do Arena, mas que daquele momento todo, muito marcado por várias peças com um novo olhar, uma nova maneira de se falar do Brasil, de se botar o personagem brasileiro em cena...

CHICO:-... Governo Juscelino Kubitschek...

LÚCIA: - ... Governo Juscelino Kubitschek, 58, eu li um livro que o título era: “1958 O Ano Que Não Deveria Acabar”. Então tem toda uma proposta, uma maneira de ver o mundo, uma maneira de escrever sobre o Brasil e esta proposta é como se fosse estruturada assim; primeiro se faz a partir da minha versão...

CHICO:-... Não, aí é a idéia...

LÚCIA: -... A idéia, a minha versão...

CHICO:-... O Brecht meu entra pela estrutura também..

LÚCIA: -... Pela estrutura, também esta lá...

CHICO:- ... Como eu fiz a, por exemplo, Maria Malazartes, eu fiz um épico dialético brasileiro, porque o Brecht é aquilo que o Arthur Miller falou: - Que pena o Brecht, fez uma obra maravilhosa pela luta da classe operária e os operários não entendem as peças dele. – Então eu resolvi não ser, não por causa do Arthur Miller, mas porque eu não queria escrever para meia dúzia. Eu queria escrever para o povo todo, para ser entendido.

LÚCIA: - Tanto é tantas montagens, não é?...

CHICO:-... Não é verdade, então o Brecht para mim, ele tinha esse..., vou falar o que eu penso na verdade, ele era muito vaidoso. Ele queria de uma certa forma ser um grande clássico para ficar, então ele ficou mais com clássico como objetividade da idéia, então não tem nenhuma peça do Brecht que possa ser entendida a nível popular, nem mesmo as didáticas. Algumas são completamente enigmáticas para uma pessoa do povo, porque ele não entende nem a postura da idéia inicial...

LÚCIA: -... nem aquele povo na Alemanha naquele momento com as questões operárias e políticas, nem para os operários da Alemanha, nem esses caras entendiam?

CHICO:- Não, porque esses operários...veja você, antes disso ele trabalhava no Volksbühneem (teatro experimental em Berlim) junto com Piscator (Erwin

Piscator). E o Piscator fazia um teatro popular e político porque o Volksbühneem era pago pelo sindicato dos operários. Quando o Brecht sai de lá é porque ele não concorda e vai fazer um teatro que não é político, é ético, porque o que ele achava errado no Piscator era a mesma coisa que ele achava errado no teatro dramático, que a idéia vinha do palco para a platéia sem volta e sem dúvida. Ele queria deixar para o cara que estava na platéia, daí a característica ética...

LÚCIA: -... É essencial dele...

CHICO:-... É, quando você dá a liberdade da escolha você está no reino da ética e quando ele passa para o reino da ética ele também sai, vamos chamar, do aprisionamento da classe operária. Ele escreve animado por Marx, mas não ligado à classe operária. Ele é contra o sistema, mas nunca foi a favor do operário. Sabe como é, porque ir a favor do operário para o Brecht é cair na mesmice, é fazer a mesma peça sempre. O que ele não percebeu, ou percebeu e ficou quieto, é que fazer peça sobre o sistema também era uma mesmice, então quando ele escreve a Mãe Coragem (Mãe Coragem e Seus Filhos – 1938, 39,41) para criticar a burguesia alemã que ...

LÚCIA: -... A guerra

CHICO:-... Que é a guerra e seus filhos vão morrer e eles não ligam uma coisa a outra. Quando ele escreve a Santa Joana (Santa Joana dos Matadores 1929, 31, 59) do mercado mesmo, da experiência do sistema capitalista do mercado e assim ele vai indo. Quando ele escreve o Galileu (Galileu Galileu 1937, 39, 43), ele sai do prumo, porque Galileu não é épico, é uma peça que imita o épico, o personagem do Galileu não é fábula, é o próprio Galileu. É fábula só para quem conhece muito bem o Brecht e sabe que Brecht está fazendo o Galileu fabulizar ele...

LÚCIA: -... Ele Brecht.

CHICO:- Ele Brecht. Aquele cara que sofre por causa das idéias e é perseguido e tudo, é ele. Tanto é que quando relendo já o Galileu com tempo, eu parei numa frase, que é a frase que o Galileu fala para o cara que vai levar o livro para fora, quando ele fala assim: - Vai leva contigo a verdade.-

Eu falei: - Opa, não, não, não nãñã, não é não e escrevi O Galileu da Galileia..., você já leu?

LÚCIA: - Eu ouvi numa leitura.

CHICO:- Tem no livro aí, tem.

LÚCIA: - Tem, aqui tem.

CHICO:- Você quer ver, vou te mostrar a exata auto-crítica. (som do folhar de paginas)

LÚCIA: - É a última

CHICO:- Você quer ver aonde é que bate?...(Chico lê)

ESTUDANTE:

Ele mesmo quis fazer uma grande revolução

Mas depois se cagou todo e se vendeu à reação

E agora que está velho vive de uma sinecura

Presente desta porca e suja situação

Diante dele qualquer puta é pura (Chico comenta: eles estão num puteiro)

O professor é lama, cancro e podridão

Eu peço a todos aqui presentes

Que ignorem este ser perverso

GALILEU:

E quem é que provou matematicamente

Que o Sol era centro do Universo

Fui eu, Galileu da Galileia, porra

E quem é que inventou a luneta (Chico comenta: nós todos sabemos que não foi ele, a peça já mostrou que não foi ele)

Para olhar de perto os astros em seu passeio

Fui eu que fiz o lindo, o belo, o horrível e o feio

Mas fui do meu tempo o mais inteligente

E que se fodam vocês todos e mais toda gente

Eu acabei de acabar... Eu acabei de acabar

É chegada a hora, é chegado o dia

A alma sai do corpo, a carcaça se esvazia

Oh Deus infinito

Ouçã meu alto grito
Quero um lugar no Paraíso

Cessa todo o meu juízo
Eu morro assim aflito
Sem mistério nem aviso
Estou na merda estou frito
Mas eu sei que é preciso
Me libertar de tal conflito

Se vou para o céu
Deixo minha alma voar
Mas se ela vai para o inferno
Então....
Então, preciso acender uma vela
Também para Satanás
Me dê mais um minuto seu puto
Dou em troca a luneta o compasso
A descoberta do Universo
Dou tudo isso por um minuto de amor
Oi vida
Melhor é saber nada
que saber pela metade

CHICO:- E morre, então esse Galileu é para mim mais perto da realidade do Galileu verdadeiro. Sem nenhum heroísmo, porque ele nunca foi herói. Só o Brecht que botou ele como herói, porque botou “ele” Brecht como herói. O Galileu era um cara que... ele tinha essa pesquisa científica dele na qual ele acreditava, mas ele se dobrava por qualquer ventinho, o que a Igreja falava

ele ia lá e pum pum pum pum. Claro continuava trabalhando. E pur se muove, aquela coisa do e pur se muove. E aí resolvi escrever Galileu da Galileia por causa de uma frase, que eu achei torta na peça do Brecht; – Vai leva contigo a verdade.-

Deixo mostrar mais uma coisa, quer ver:

NARRADOR:

Galileu ficou sozinho mais sozinho do que era
 Rosa Maria e Vicente mandaram pé neste mundo
 Galileu não mais amou nem andou buscando quimera
 Escreveu e estudou levou sua teoria a fundo
 Terminou seu livro e hoje está à espera
 Do maior editor de todo o grande mundo
 É um dia limpo e claro de uma primavera
 Galileu espera aflito segundo após segundo

Galileu já bem velho, com seus originais:

GALILEU:

Oh Deus meu eu estou nervoso
 À espera desse homem importante
 Mas como vai ser gostoso
 Ver meu livro em cada estante
 Eu vou ficar orgulhoso
 E o mundo vai ir pra diante

Batem à porta. Galileu vai atender. Entra o editor.

GALILEU:

Entre meu amigo a casa é sua
Sou Galileu da Galileia em pessoa

EDITOR:

Vamos logo, de pra cá a obra sua
Posso ser preso e o tempo voa

GALILEU:

Está aqui meu caro nesta embalagem
Para disfarçar e dar mais segurança
Eu sei que é preciso muita coragem
Para levar essa obra de esperança
Vai com cuidado ela está bem fechada
Dentro desta caixeta de goiabada

EDITOR:

Óquei, óquei quanto a seus direitos autorais
Eu já vou dizendo que são só dez por cento
Eu vou ter gastos grandes monumentais
Para dar à luz este seu rebento (Chico comenta: agora ele quebra com tudo)

GALILEU:

Será que não pode ser um pouco mais
Eu não posso viver de comer vento

EDITOR:

Esses pedidos são imorais

Mas eu dou mais dois por cento

GALILEU:

Agora está bom, está bom demais

Leva isto, terminou o meu tormento

O editor leva a caixeta de goiabada. Galileu toma um trago e faz um brinde:

GALILEU:

Doze por cento... Porra!

Vai dar pra pagar a senhoria

Vamos viver antes que eu morra

Ah se estivesses aqui Rosa Maria

CHICO:- Então todo aquele romance eu reduzi a dois por cento. Então quando ele fala a obra de esperança é porque ele está vendendo o peixe dele. Não é vai leva contigo a verdade... Então isso aí são os parâmetros de uma crítica àquilo que eu achei que não era legal.

LÚCIA: - Só mais duas coisas... a primeira da trilogia: tem muita distância entre o Galileu e o Xandú? De tempo não é?

CHICO:- Muita.

LÚCIA: - Assim, você vê no primeiro texto, O Testamento, a estrutura da Alma Boa e tudo mais. No Ripió você sente um taco mais seguro ao que se propôs.

CHICO:- É um épico popular.

LÚCIA: - Sim, claro um épico popular e o Xandú parece até como um desafio; veja como esta outra maneira de se ver e de se escrever este teatro popular pode chegar até a comédia de costumes e revolucioná-la.

CHICO:- Exatamente. Eu acrescentei um pouco da estrutura de Martins Pena no Xandú.

LÚCIA: - O que comprova que até a comédia de costumes pode ser inteligente.

CHICO:- Ah sim...,

LÚCIA: - E eu remeto isso a todo o seu trabalho, lógico e em primeiro lugar, mas de uma certa forma também a toda uma cultura da época, que começa com o seminário de dramaturgia – SEMDA... com a idéia do seminário, não só ele propriamente dito. Não exatamente as suas peças, mas o momento que gerou todo esse movimento.

CHICO:-..., mas O Testamento do Cangaceiro foi escrito antes do seminário e as outras duas foram escritas muito depois. Não tem nada que ver com o seminário.

LÚCIA: - Pontualmente não, mas eu digo em termos de contexto, de momento que se vivia nesta terra, todo mundo estava atrás de escrever sobre a questão brasileira e a sua maneira foi esta.

CHICO:- É.

LÚCIA: - Uma última coisa: na introdução do livro você diz que buscava na verdade a estrutura poética de um herói brasileiro... e você achou, não é?

CHICO:- É porque o meu conceito de herói é o conceito grego modificado. Qual é o conceito grego do herói? O herói é aquele cara que não é imortal e que coloca tudo em jogo por uma idéia que ele sabe que não pode resolver, mas que é a justa. Então, o herói luta por alguma coisa que ele acha certo, e ele sabe que não vai dar certo, mas ele vai até o fim.

LÚCIA: - Utopia, ele vai atrás da utopia?

CHICO:- Estou falando do teatro grego. Os meus heróis, pelo contrário, eles encontram um destino aquém do herói, como humano normal. Então, eles caminham como heróis até o momento quando eles viram aquém do herói, ou seja, humanos simplesmente humanos. Demasiadamente humanos.

LÚCIA: - Que o Anatol chama de não heróis.

CHICO:- É, não herói...é porque eu uso a estrutura do herói, como o protagonista, até o momento que ele chega no limite, quando ele chega no limite em vez dele passar disso, ele volta para trás. Ele se torna um ser humano comum, em nenhuma peça minha o herói é glorificado. Fora os heróis negativos como a Maria Malazartes.

LÚCIA: -..., mas na trilogia eles são todos positivos?

CHICO:- É...não são positivos nem negativos.... são ...sei lá....funcionais pra idéia.

LÚCIA: - Chico, bom para mim está maravilhoso, não sei se você...

CHICO:- Obrigado...

LÚCIA: - Eu que agradeço.
