

Adriano de Paula Rabelo

O teatro de Chico Buarque

Dissertação apresentada ao
Departamento de Letras
Clássicas e vernáculas da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo,
como parte dos pré-requisitos
para a obtenção do título de
mestre em Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. João Roberto Faria

São Paulo
1998

Dados Internacionais de
Catalogação na Publicação
(CIP)

Rabelo, Adriano de Paula, 1968 -
O teatro de Chico Buarque /
Adriano de Paula Rabelo. – São
Paulo: Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da
Universidade de São Paulo
(Dissertação de mestrado), 1998.

1. Chico Buarque, 1944 - 2.
Teatro - História e crítica – Brasil
– Século XX. I. Título

Um mandarim estava apaixonado por uma cortesã. “Serei sua, disse ela, quando tiver passado cem noites a me esperar sentado num banquinho, no meu jardim, embaixo da minha janela”. Mas, na nonagésima nona noite, o mandarim se levantou, pôs o banquinho embaixo do braço e se foi.

Citado por Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*

Agradecimentos

Para a realização dos meus trabalhos na pós-graduação, contei com a fundamental ajuda e a presença enriquecedora de algumas pessoas, a quem desejo manifestar os meus agradecimentos:

Ao Prof. João Roberto Faria pela orientação atenta, pela cordialidade e pelos ensinamentos de que a vida acadêmica não precisa ser necessariamente chata;

A minha mãe, Iná; meu pai, Osmar; e minhas irmãs, Renata e Kelly, pelo apoio durante a minha ausência de casa;

A Hélem e D^a. Zezé, pelo muito que fizeram por mim;

Aos amigos de Divinópolis, Elvis, Adriana, Cleionário e Wagner, pelos preciosos diálogos, cartas e visitas, tratando de literatura, teatro e dos descaminhos de nossas vidas;

A Níobe, amiga essencial, pela solidariedade e o ouvido para minhas angústias paulistanas;

Aos amigos Kennedy, Venancio, Myriam, Edson, Ângela, Luzimeire e Zózia, pelos muitos momentos vivenciados juntos nessa outra universidade chamada CRUSP;

Ao meus professores na graduação, Irene, Adércio, Marilene, José Geraldo e Ivan, pelas aulas, as discussões e o convívio que muito me influenciaram;

Aos meus professores na pós-graduação, Alcides, Iná, Dimas, Roberto Brandão e Eudinyr, pelos cursos que foram prévias deste trabalho;

Aos professores Flávio Aguiar e Eudinyr Fraga, pelas sugestões e críticas enquanto membros da minha banca de examinadores;

Às amigas Ana Luíza e Margareth, pela disponibilidade, as conversas e os risos nos corredores da Faculdade;

À turma do futebol de sábado à tarde no Centro de Práticas Esportivas da USP, em especial a Djavan, Humberto, Marcão, Magoo, Doc, Celso e Rose, pelos muitos momentos de bola rolando e de filosofia mundana, os quais me fizeram evadir da formalidade e burocracia universitária.

*A investigação que resultou nesta dissertação foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP);

*Contei ainda com bolsa-moradia fornecida pela Coordenadoria de Saúde e Assistência Social (COSEAS) da Universidade de São Paulo.

A essas instituições, meu reconhecimento.

Resumo

Este estudo busca examinar o teatro de Chico Buarque enquanto dramaturgia, tratar de sua concretização em espetáculo, expor a recepção crítica de cada texto e das montagens mais significativas, relacionar o conjunto da obra ao contexto histórico dos anos de 1968 a 1978 no Brasil.

Acompanhando a trajetória do teatro de Chico Buarque, este trabalho traça um painel das difíceis relações entre os artistas, protagonistas de uma atividade que requer a liberdade como princípio e fim, e os homens da última ditadura militar da história brasileira, impositores da censura e praticantes da repressão oficial ou à margem da lei.

A presente dissertação compõe-se por uma introdução ao tema, cinco ensaios relativos a cada uma das obras dramáticas do autor e algumas considerações finais.

Abstract

This study intends to examine the theater by Chico Buarque as playwriting, broach its realization as dramatic spectacle, expose the critic's judgements on the author's texts and their most important putting on a show, relate his plays with the historical context of the 1968 to 1978 decade in Brazil.

Observing the trajectory of the theater by Chico Buarque, this work delineates a panel of the conflictive relationships between the artists – who are engaged in an activity that requires liberty as principle and purpose – and the men committed to inflict censorship and execute the official or lawless repression during the last military dictatorship in Brazil.

This dissertation is composed by an introduction to the theme, five essays concerning to each dramatic work by the author and some final considerations.

Resumée

Le but de cette étude est d'examiner le théâtre de Chico Buarque en tant que dramaturgie. Elle se concentre sur la mise en scène des pièces et de leur réception critique. Il s'agit de mettre en rapport l'ensemble de l'oeuvre et le contexte historique des années 1968 à 1978 au Brésil.

Tout en suivant le parcours du théâtre de Chico Buarque, ce travail vise à éboucher le panorama des rapports difficiles entre les comédiens, soucieux de leur liberté, et les défenseurs de la dictature militaire. Ceux-ci pratiquaient la censure et la répression soit officielle, soit "hors la loi".

Cette monographie est composée d'une introduction au sujet abordé, cinq essais sur chacune des oeuvres dramaturgiques de l'auteur et quelques considérations finales.

Resumen

Este estudio busca examinar el teatro de Chico Buarque como dramaturgia, tratar de su concretización en espectáculo, exponer la recepción crítica de cada texto y de los montajes más significativos, relacionar el conjunto de la obra al contexto histórico de los años de 1968 a 1978 en Brasil.

Acompañando la trayectoria del teatro de Chico Buarque, este trabajo traza un panorama de las difíciles relaciones entre los artistas, protagonistas de una actividad que requiere la libertad como principio y fin, y los hombres de la última dictadura militar de la historia brasileña, imponentes de la censura y practicantes de la represión oficial o al margen de la ley.

La presente disertación se compone de una introducción al tema, cinco ensayos relativos a cada una de las obras dramáticas del autor y algunas consideraciones finales.

Índice

Chico Buarque e o teatro	9
<i>Roda-viva</i> : ascensão e queda de um ídolo popular.....	16
<i>Calabar</i> : a traição relativa	50
<i>Gota d'água</i> : desgraça coletiva e progresso individual...	100
<i>Os saltimbancos</i> : todos juntos somos fortes	135
<i>Ópera do malandro</i> : a malandragem federal	157
Considerações finais	206
Bibliografia	209

Chico Buarque e o teatro

Nas duas décadas transcorridas entre os anos de 1964 e 1984, o Brasil viveu um dos períodos mais atroz de sua história. Perseguições, seqüestros, torturas, exílios, assassinatos, censura à imprensa e à produção intelectual, eliminação do processo eleitoral direto, possibilidade de qualquer um sofrer retaliações arbitrárias passaram a fazer parte do cotidiano da nação. A criação artística da época, como não poderia deixar de ser, ficou muito marcada pelo contexto da ditadura político-militar.

Uma das mais atuantes frentes de oposição ao regime instalado no país em abril de 1964 foi formada por artistas, especialmente por jovens talentos surgidos no decorrer dos anos 60, muitos deles originários dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes ou influenciados pelo ideário cepecista. Já sem o quixotismo – no bom e no mal sentido – do projeto da entidade estudantil, desenvolveram, no decorrer de suas carreiras e dos vinte anos de vigência da última ditadura brasileira, uma arte de profundas implicações político-sociais, preocupada com a discussão do nacional e do popular. Seja por sua produção e expressão, seja por seu claro posicionamento político, tais artistas apareciam de modo mais evidente como opositores do regime autoritário.

Entretanto, outro grupo, que talvez não possa ser chamado de “frente de oposição”, também incomodou bastante o *establishment* da ditadura. Era formado por artistas cujas obras e atitudes não se caracterizavam por um aparecer imediato do conteúdo político-social. Porém, assumindo influências as mais diversas, tinham um pensamento e uma ação rebeldes e libertários, propondo novos modos de conceber a realidade. Fundamentalmente, esse grupo era muito caracterizado pela antropofagia cultural e pelo movimento da contracultura.

Bastante próximo dos artistas do primeiro grupo, pode ser situado Chico Buarque de Holanda, uma das personalidades mais destacadas no Brasil dos últimos trinta anos. Músico, poeta, dramaturgo e escritor, construiu uma obra de vasta e profunda repercussão na cultura brasileira.

Em *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*¹, Adélia Bezerra de Meneses interpreta a produção do autor até cerca de 1980 como uma verdadeira *biografia de uma geração*, constituindo uma resposta de resistência à situação imposta ao país a partir de 1964. A autora demonstra as motivações e implicações políticas do trabalho de Chico Buarque, propondo quatro modalidades para uma “trajetória em espiral” desse artista, denominadas por ela “Lirismo nostálgico”, “Canções de repressão”, “Variante utópica” e “Vertente crítica”². No tocante à dramaturgia de Chico especificamente, diz Adélia: “É sobretudo nas peças de teatro que a crítica social se apresenta mais incisiva”, “que o problema do Nacionalismo – mais abrangentemente: do Nacional-Popular – se coloca mais à flor da pele, ou melhor, mais à flor do texto”³.

A carreira de Chico Buarque nas artes começou no mesmo ano do último golpe militar da história brasileira, 1964. Sua obra produzida durante o regime ditatorial, especialmente seu teatro, dialogou a todo momento com seu tempo. Uma análise dessa produção é também, de certo modo, um esboço de biografia de uma geração.

A primeira imersão de Chico Buarque no teatro se dá em 1965, quando ele tinha apenas 20 para 21 anos. Compôs a música para o espetáculo *Morte e vida severina*, poema dramático de João Cabral de Melo Neto, montado em São Paulo pelo Teatro da Universidade Católica (TUCA), dirigido por Silnei Siqueira. Realizado de forma brilhante, esse espetáculo foi saudado enfaticamente no Brasil e no exterior. Na França, em 1966, recebeu o prêmio de crítica e público no IV Festival de Teatro Universitário de Nancy.

¹ MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo, HUCITEC, 1982.

² Id., *ibid.*.

³ Id., *ibid.*, p. 174.

Sobre a criação da música para o poema de João Cabral, declarou Chico: “Com *Morte e vida severina*, eu procurei adivinhar qual seria a música interior de João Cabral, quando escreveu o poema”⁴.

A julgar pelo parecer do poeta pernambucano, a primeira participação de Chico Buarque no teatro foi muito bem sucedida:

... a coisa mais extraordinária que eu encontrei na música de Chico, baseada nos versos de *Morte e vida severina*, foi um respeito integral pelo verso em si. A música segue cada verso, no ritmo total. A música segue cada ritmo, crescendo ou não, de cada parte do poema. (...) Se a música é boa, não deve nada à colaboração minha ou conselho meu. Ele pegou o texto, respeitou o texto e, com o talento extraordinário dele, fez uma música que eu considero totalmente apropriada ao texto. (...) E, para terminar, vocês sabem que eu não posso ler, hoje, nenhuma seqüência de *Morte e vida severina* sem que a música me fique soando no ouvido. Hoje, estou resignado a tirar das minhas *Poesias completas* o auto de Natal *Morte e vida severina*, pois creio que ele pertence mais ao Chico Buarque do que a mim.⁵

A integração entre a melodia e a palavra será o elemento fundamental da posterior criação teatral de Chico Buarque.

Ainda em 1966, outra imersão no teatro, compondo uma música para *Os inimigos*, de Máximo Górkki, dirigida por José Celso Martinez Correa. Posteriormente, essa canção receberia letra e o título de “Acalanto”.

A trajetória do autor como dramaturgo inicia-se em 1967, quando ele escreve *Roda-viva*. Montada no ano seguinte, também sob a direção de José

⁴ Citado por Affonso Romano de Sant’Anna em *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1986, p. 124.

⁵ Id., *ibid.*.

Celso Martinez Correa, a peça, que denunciava os bastidores do *show business*, causou enorme escândalo devido à virulência da encenação.

Apresentando elementos autobiográficos, *Roda-viva* serviu para que Chico Buarque pudesse exorcizar o estigma de “bom moço da música popular brasileira” com o qual ficara marcado em virtude do lirismo nostálgico de suas primeiras composições. Assim como o protagonista de sua obra, na segunda metade dos anos 60 muitos músicos populares, por meio dos festivais da canção e das modas criadas pela indústria cultural, alcançavam, da noite para o dia, os píncaros da fama e da “glória”, sendo descartados e esquecidos com a mesma velocidade de sua ascensão. Na peça, Benedito Silva, músico obscuro e sem nenhum talento, é tragado pela indústria do entretenimento. Torna-se rapidamente um ídolo cultuado religiosamente por uma legião de fãs, muda de nome duas vezes e é levado a cometer suicídio. Então, sua esposa, Juliana, o substitui na condição de estrela pré-fabricada, dando continuidade ao jogo de interesses estritamente financeiros dos empresários do *show business*.

Em 1972, Chico Buarque e Ruy Guerra escrevem *Calabar: o elogio da traição*. A peça, que buscava reinterpretar o episódio da ocupação do Nordeste açucareiro pelos holandeses – entre 1630 e 1654 – do ponto de vista dos colonizados e retratar uma nascente consciência nacional brasileira, demonstra que todos os envolvidos naquele acontecimento histórico foram, de algum modo, traidores. Não somente Calabar, como afirmam os livros de história escritos sob a ótica dos portugueses, teria sido o traidor por excelência.

Desenvolvendo temas polêmicos, desmitificando a história oficial e colocando em cena representações de fenômenos muito característicos do Brasil do então presidente Médici – tortura, traição, colonização, autoritarismo –, a peça foi vítima da arbitrariedade da Censura. Tendo sido liberada no princípio de 1973, reuniram-se um elenco e uma equipe técnica compostos por profissionais de destaque no teatro brasileiro. Um grande investimento financeiro foi feito pela produção do espetáculo. Entretanto, às vésperas da estréia, os censores notificaram que o texto seria reexaminado, demorando-se indefinidamente em tomar a decisão final sobre a liberação ou não da montagem. Com isso, a equipe que levaria *Calabar* ao palco teve de ser dispensada e o espetáculo não pôde

acontecer naquele ano. Somente em 1980 a peça se realizou como espetáculo, sob a direção de Fernando Peixoto.

Em 1975, Chico Buarque e Paulo Pontes, partindo de uma idéia do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, morto no ano anterior, escrevem *Gota d'água*. Recriando a tragédia *Medéia*, de Eurípides, no espaço de um conjunto habitacional de um subúrbio do Rio de Janeiro, a peça, conforme expõem seus autores no prefácio, reflete três preocupações básicas: a busca da reflexão sobre o processo de concentração de riquezas e marginalização política no Brasil, a necessidade de fazer com que o povo volte a ser o centro da cultura brasileira, e a revalorização da palavra como fundamento da expressão teatral.

Gota d'água não encontrou maiores problemas com a Censura e pôde estrear em dezembro de 1975. Dirigido por Gianni Ratto, o espetáculo obteve um grande sucesso de público. A peça, com seus dois enredos paralelos, um de natureza passional – relativo ao amor-ódio de Joana, abandonada por seu companheiro, o sambista Jasão de Oliveira – e outro de natureza social – relativo à exploração dos moradores do conjunto habitacional da Vila do Meio-dia pelo especulador imobiliário Creonte –, era atualíssima no momento de sua estréia não só por suas três preocupações básicas como por colocar em cena o problema da crise habitacional, no Brasil, num instante em que se tornava evidente o fracasso do Sistema Financeiro da Habitação, uma das bandeiras do regime militar. Além disso, como Joana, o povo brasileiro também era vítima da “cafetinagem” daqueles que o governavam.

Em 1977, Chico Buarque adapta *Os saltimbancos*, texto do italiano Sergio Bardotti inspirado no conto “Os músicos de Bremen”, dos irmãos Grimm. Esta adaptação de uma *fábula musical* primordialmente destinada ao público infante-juvenil insere-se coerentemente na obra dramaturgica de Chico. Dando seqüência a sua criação de um teatro dialético, o autor põe em discussão as formas de organização social num momento em que se começava a falar em abertura política e as entidades reprimidas pelo aparato de “segurança” da ditadura buscavam o debate acerca de sua rearticulação. Obtendo constante êxito de público, *Os saltimbancos* recebeu sucessivas montagens.

A última criação dramaturgica do autor é a *Ópera do malandro*, de 1978, inspirada na *Ópera do mendigo* (1728), de John Gay, e na *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht. Desenvolvendo-se em meados dos anos 40, no final do Estado Novo, na Lapa carioca, paraíso dos velhos malandros, a peça de Chico Buarque retrata o fim de uma era e o início de outra. Mostra como a industrialização do país fez com que a malandragem artesanal e municipal de antigamente passa a ser exercida em grande escala e em âmbito federal. Ao malandro da velha Lapa restaram dois destinos possíveis na nova ordem: ou se marginalizar por completo e ser eliminado por um sistema que não pode mais tolerá-lo, ou se aburguesar e aprender a aplicar grandes golpes de cima para baixo.

A *Ópera do malandro*, primeiramente dirigida por Luiz Antônio Martinez Correa, também fala muito de perto aos tempos finais da década de 70. Nesse momento, como em meados dos anos 40, o Brasil saía de um longo período ditatorial e buscava a normalização do processo político em bases democráticas. As analogias entre as duas épocas se fazem de imediato.

Finalmente, vale lembrar as várias participações de Chico Buarque como compositor de canções para textos e espetáculos alheios. As mais destacadas dessas participações se deram em peças como *O rei de ramos* (1979), de Dias Gomes; *Geni* (1980), desentranhada da famosa canção “Geni e o zepelim”, dirigida por José Possi Neto; *Vargas* (1982), de Dias Gomes e Ferreira Gullar; *O corsário do rei* (1985), de Augusto Boal. Para o palco, compôs ainda a música para o balé *O grande circo místico* (1983).

Num país como o Brasil, a constante atualidade dos temas desenvolvidos por Chico Buarque, aliada à qualidade estética de sua obra para o teatro, faz com que o interesse por sua dramaturgia seja permanente, a despeito de que, por razões estruturais e técnicas da cena brasileira, suas peças tenham recebido apenas montagens eventuais. Ainda que não assistido pelas gerações mais jovens, o teatro de Chico Buarque é bastante lido, tendo se incorporado definitivamente à literatura do país. Além disso, muitas de suas canções criadas

originalmente para peças, gravadas em disco, ganharam vida própria e hoje circulam independentemente na cultura brasileira.

O presente trabalho constitui-se por análises dos textos dramaturgicos escritos por Chico Buarque. Além do estudo analítico, apresenta-se o contexto em que sua obra teatral se realizou. São abordadas as circunstâncias históricas em que essa obra surgiu, como se deu sua concretização em espetáculo e sua recepção crítica.

Acredito que, acompanhando o percurso do autor como dramaturgo, pode-se ter um conhecimento das preocupações, das dificuldades, das angústias, das perdas e das vitórias de toda uma geração que realizou o trabalho intelectual, no Brasil, num tempo de castração pela violência institucionalizada e pelo abuso de poder. A resposta de resistência de artistas como Chico Buarque permanece atual. Não mais temos de enfrentar os ditames da censura oficial ou os atos institucionais de tiranos fardados, mas temos a tarefa não menos árdua, agora, de resistir e criticar a ditadura mercantilista de um tempo em que tanto se fala em “fim das utopias”.

Roda-viva: ascensão e queda de um ídolo popular

Escrita em 1967, quando Chico Buarque tinha 23 anos, *Roda-viva* foi classificada por seu autor como “desabafo juvenil”. O texto, assim como sua escandalosa montagem em 1968, deve ser compreendido como expressão artística muito marcada pelo contexto histórico dos anos 60. Sua radicalidade, sua movimentação anárquica, suas paródias, seu espírito contestador, suas rotulações fáceis, sua crítica apaixonada retratam bem aquele momento no Brasil e no mundo ocidental.

O título da peça é bem eloqüente. *Roda-viva*, que no texto tem o sentido fatalista da força descomunal de um sistema desumano que tudo devora inexoravelmente, em especial os sonhos e ideais das pessoas, significa ainda, conforme o dicionário *Aurélio*: “1. Movimento incessante; azáfama, lufa-lufa, cortada, corrupio. 2. Barafunda, confusão, atrapalhão”⁶. É curioso como a obra, tanto quanto a época em que ela se produziu, é marcada essencialmente por “movimento incessante”, “barafunda”.

Assinalada como “comédia musical em dois atos”, sua comicidade se realiza principalmente pelo emprego de recursos farsescos e de alguns *topoi* da comédia tradicional, como personificações do Bem e do Mal (Anjo, Capeta), presença do anti-herói e da mocinha ingênua, personagens rebaixados, freqüentes jogos de palavras, agitação e correria em cena, diálogos em geral mais prosaicos, construções intertextuais e grande variação de ritmos (que na peça são marcados sempre por uma música de fundo).

Apesar da predominância do cômico, nota-se a presença muito marcante de elementos do trágico. Há um coro como caixa de ressonância do enredo,

⁶FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

exercendo função de comentário, crítica e julgamento. É constituído pelo Povo, os Músicos, o personagem Mané e as repercussões dos acontecimentos na imprensa. Além disso, são freqüentes as cenas de caráter ritualístico, quase sempre, todavia, exprimindo profanações de mitos. Finalmente, há o relacionamento entre o protagonista e uma superestrutura. Aqui, no entanto, a relação protagonista/superestrutura não é de enfrentamento mas de envolvimento daquele por esta.

Enfim, há no texto ainda uma característica fundamental do drama burguês: a crise de consciência de um herói sem grandeza.

O autor, portanto, lançou mão de elementos de vários gêneros para a construção de sua peça, prática bastante recorrente na literatura a partir do final do século XIX.

A ação se passa predominantemente num espaço público ou do público, um estúdio de televisão. Porém as câmeras fazem com que o que é apresentado ali repercuta no espaço privado: as imagens serão recebidas em muitos lares. Mais ainda, os níveis de audiência e suas implicações comerciais determinarão quem ocupará o espaço do estúdio e de que maneira.

Outro aspecto importante relativo ao espaço concerne à concretização da obra enquanto espetáculo. Há uma indeterminação entre palco e platéia. Às vezes, a platéia é até mesmo envolvida pelo mundo da ficção. Veremos posteriormente que, em 1968, o diretor José Celso Martinez Correa usou e abusou dessa indeterminação espacial para realizar sua controvertida montagem.

Não há indicação precisa do tempo, mas pode-se concluir, pela forte influência social da televisão, que a ação se passa na época atual da escritura do texto ou em época recente.

As falas se caracterizam fundamentalmente pela variação formal: ora declamação, ora canto, ora conversa prosaica.

A peça não se constrói pelos padrões realistas. Isso salta logo aos olhos pela presença dos personagens Anjo e Capeta e pela sucessão vertiginosa de cenas bem curtas, subvertendo assim a duração normal dos acontecimentos e saltando de um lugar para outro praticamente sem transição. A razão das distorções e exageros deliberados está no fato de que, para o autor, mais

importante que retratar uma realidade é criticar uma realidade. Desse modo, os personagens e seus conflitos são mostrados em cena de forma distanciada, para que o leitor ou o espectador não se identifique com eles, mas reflita sobre o que é contado e mostrado. Essa forma de concepção do processo teatral é tributária, como se sabe, do pensamento do grande dramaturgo, teórico e diretor alemão Bertolt Brecht (1898-1956).

Roda-viva narra a história da súbita ascensão de um rapaz obscuro e sem talento musical à condição de ídolo popular através de sua inserção nos meandros da televisão e do *show business*, o rápido desgaste de sua imagem e sua eliminação – quando o mito encarnado por ele torna-se inviável do ponto de vista comercial.

O tema do primeiro ato é o modo como um ídolo é produzido pela televisão. Este veículo de comunicação, certamente o mais influente na cultura de massas, é, ao longo de toda a peça, apresentado como um deus. O universo televisivo aparece sempre como um universo religioso. Uma série de rituais e imagens de uma fé fervorosa se faz presente em muitos momentos. Movimentando-se à vontade nesse contexto, estão os personagens Anjo e Capeta, figuras também provenientes da esfera religiosa. São eles os propulsores da ação, promovendo e dirigindo os acontecimentos e exercendo, ao final, verdadeira função de *deus ex machina*, precipitando o desenlace do enredo.

A peça se inicia com uma rubrica indicando: “Povo esfarrapado entra em procissão entoando o canto religioso”⁷. Após breve canto fazendo referências a fome e eleições, entra Benedito Silva dirigindo-se à platéia e, com a entrada da câmera de TV, aos telespectadores, dizendo quem é e a que vem. Apresenta-se como “ídolo e rei (...),/ artista absoluto/ Cantor magnífico e ator principal”⁸. Por essa autodefinição tão pouco modesta e adjetivação estereotipada pelos meios de comunicação, percebe-se que Benedito está no auge de seu sucesso. Sua imagem, portanto, vende bem. Seu êxito, logo fica explícito, está atrelado a interesses comerciais.

⁷ Chico Buarque, *Roda-viva*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1968, p. 15.

⁸ p. 16.

Com a entrada do Anjo e sua primeira fala, é apresentada a fórmula do sucesso do ídolo nacional:

Hummmm... um tapa no cabelo
 Na barriga um cinturão
 Vai um terno prateado
 Mas no estilo militar
 Que hoje está muito falado
 Vai um boné na cabeça
 Fivela de ouro no pé
 E um boneco, não se esqueça!
 Compre um bronzado de sol
 Um santo de devoção
 Um time de futebol
 Compre um mordomo, um carrão
 Sotaque lá do Alabama
 Arranje um tique nervoso
 Pra justificar a fama
 Fama... de homem famoso⁹

Como se vê, o estilo do ídolo do momento se forma por meio de um amálgama de elementos da atualidade, regionais, estrangeiros, exóticos, psicológicos, da elite social e da cultura popular. Dessa combinação excessiva, só pode resultar um ser ridículo, de imagem vistosa e comportamento de conveniência mas sem nenhuma identidade. É mais um produto da indústria cultural posto no mercado.

O Anjo está longe de corresponder aos atributos de pureza, inocência e bondade que tem no âmbito religioso-esotérico. É uma espécie de empresário de Benedito Silva, arquitetando a reputação do astro de TV e levando 20% dos lucros. Toda a celebridade do artista-mercadoria depende da ação de seu agenciador. Isso fica explícito em várias falas do Anjo no decorrer da peça: “Sem mim, ah... (...) Você vai ver, não dou dois dias para as mulheres acharem seu tipo

⁹ p. 17.

maravilhoso! Você não vai ter paz, graças a mim! (...) E quando você virar piada de mictório público, aí então nem se fala! É a consagração. (...) Benedito, você sem mim é zero, entendeu?”¹⁰.

O Anjo segue tecendo sua receita para se fazer um ídolo popular. O “artista” Benedito Silva, mercadoria entre mercadorias, é referido como “artigo bem brasileiro” que “surge de repente”. Entretanto, esse “artigo bem brasileiro” deve ser um arremedo dos velhos galãs estrangeiros, especialmente norte-americanos: tem de fazer o tipo belo como Valentino, valente como Tom Mix, cantar tango argentino como Gardel, representar força e mistério como Gary Cooper e Cary Grant, ser assexuado como os personagens de desenho animado (para satisfazer o público infantil), ter o ar cínico e descrente, sensual e violento (para arrebatá-lo o público adolescente)¹¹. Todas as concessões estão feitas. A cultura nacional e qualquer resquício de originalidade são massacrados para a produção de um mito desumanizado pela conveniência mercadológica. Benedito é apresentado como o mais novo candidato a ter seus “quinze minutos de fama”, na famosa expressão de Andy Warhol sobre os artistas produzidos pela indústria cultural de massas.

Ao final do breve monólogo do Anjo, surge Juliana, esposa de Benedito, “com tricô na mão”, fazendo imediatamente lembrar a Penélope de Ulisses, imagem consagrada da fidelidade conjugal. Ela se apresenta como “Juliana do Benedito”, definindo-se como alguém que está num segundo plano em relação ao seu homem.

Dizendo-se “manager” do jovem “artista” (até sua função é referida em inglês), o Anjo diz a Juliana que veio para fazer Benedito trocar “de cara, de nome e vida”¹², ou seja, tornar-se outro ser. “Sócio e protetor”, esse empresário, dono dos segredos do sucesso, modificará o marido de Juliana à revelia dela.

Benedito volta à cena “todo sorridente dentro da roupa nova e brilhante”¹³. É já um tipo que começa a realizar concretamente a fórmula do Anjo. Este fica exultante e logo sai de cena.

¹⁰ p. 19.

¹¹ Referências sobre o “artigo bem brasileiro” e os galãs estrangeiros às páginas 19 e 20.

¹² *Roda-viva* (op. cit.), p. 22.

¹³ p. 23.

A transformação na vida pessoal de Benedito é mostrada através da modificação de sua relação com Juliana e com o amigo Mané, tornando-se distante da realidade comezinha em que eles vivem, em prol da admiração de um público imenso, amorfo e sem face que lhe renderá dinheiro e glória.

Arrematando o produto final de sua fabricação, o Anjo muda o nome de Benedito Silva, bem brasileiro, chegando até a ser meio caboclo e brejeiro, para Ben Silver, tipicamente norte-americano. Agora, com outro nome, o rapaz é outra coisa, um lídimo agente da dominação cultural dos Estados Unidos sobre a periferia política e econômica do mundo, esperando ser muito bem pago por isso.

O meio principal para essa imposição cultural é a televisão, deusa dos nossos tempos, na qual Ben Silver deve crer e seguir seus Mandamentos. Há mesmo um curioso “Credo” a ser rezado pelos fiéis dessa deusa:

Cria na televisão
 E em sua luzinha vermelha
 Cria na televisão
 Como seu anjo aconselha
 Pois é ela que vai julgá-lo
 Ela vai observá-lo
 Por todos os cantos, ângulos e lados
 E às vezes vai condená-lo
 Se cometeres pecado
 Como também redimi-lo
 Como também consagrá-lo
 Se lhe fores um bom filho
 E fiel vassalo
 Sua luzinha vermelha
 É a luz eterna da glória¹⁴

Deusa da terra, onipotente e onisciente, julgadora, distribui a glória temporal com sua “luzinha vermelha”, elemento que faz referência ao mundo da prostituição, lembrando que o preço da glória televisiva é a venda dos ideais de

¹⁴ p. 29.

uma cultura autêntica que ressalte o ser humano. Para Ela, sempre empenhada em mostrar uma boa ou controvertida imagem, o que importa é tão somente a aparência das pessoas e das coisas. Daí que o “artista” tem de estar permanentemente atento às traiçoeiras câmeras. Para ele, não importa o contato humano direto mas sua relação com as máquinas de fazer vigências, pois “a câmera acesa vale por uma multidão”¹⁵.

Após ter se tornado um astro, Ben Silver vê esvaír-se sua intimidade com Juliana, sua própria esposa. Tanto assim que tão logo se abraçam e se tocam, o Povo acorre para os separar. Mais ainda, o público não pode vir a saber que Ben é casado, já que um galã tem de ser obrigatoriamente solteiro, para poder alimentar as ilusões de suas tietes.

Quando o personagem Capeta surge em cena, vem juntamente com o Anjo ao som de uma marcha de carnaval. Irmanados, cantam uma pequena canção que ressalta seu extraordinário poder quando estão unidos. Sua ação conjunta está bem sintetizada em dois versos da última estrofe: “Depois de almoçar com o vigário/ Jantamos com Satanás”¹⁶. No ambiente onde se tecem e se realizam as relações comerciais fomentadas pela televisão, o Bem e o Mal freqüentemente estão integrados. Nesse reino da hipocrisia, todos os expedientes de conveniência devem ser empregados. Vale tudo para se manter uma boa imagem, agradar a todos e promover o lucro.

O Anjo anuncia a chegada do cardeal da religião da deusa televisão, propriamente designado como eminência, o IBOPE. É ele que indica para onde os interesses comerciais se dirigirão, fornecendo mapas de vigências. É ele que conhece os mistérios da luz, isto é, da prostituidora luzinha vermelha das câmeras. É ele ainda que fará com que os ídolos decaídos sejam descartados.

Finalmente, o “novo ídolo” Ben Silver é chamado à cena para apresentar sua “arte”. É referido como “gênio” e “Rei”¹⁷, condição e posição especialíssimas entre o gênero humano e na sociedade humana. O mito surge carregado pelo Povo e, no ritmo do iê-iê-iê, moda do final dos anos 60, entoa

¹⁵ p. 30.

¹⁶ p. 33.

¹⁷ p. 35.

uma letra fácil e vazia formada por lugares-comuns e frases feitas. Na letra cantada por Ben Silver, Chico Buarque inseriu uma crítica mordaz ao estilo da Jovem Guarda, grupo de músicos populares de sucesso na segunda metade da década de 60, considerados alienados dos gravíssimos problemas que afetavam o país naquele momento, por causa de suas letras que repetiam um lirismo repisado e piegas. A canção de Ben fala coisas como “Você pensa que eu sou/ Um boneco de papel” e é perpassada por ruídos de metralhadoras¹⁸, claras alusões parodísticas a dois grandes sucessos da época: “Coração de papel”, de Sérgio Reis, e “Era um garoto que, como eu, amava os Beatles e os Rolling Stones”, versão brasileira de original italiana, cantada por Os Incríveis.

Após a *performance* de Ben Silver, ocorre a divisão dos lucros entre ele, o Anjo, o Capeta e o IBOPE através do jogo do Caxangá, em que o mais esperto leva mais. A intervalos, esmolas são dadas aos artistas inválidos e é reiterado o refrão “E pão para o povo”. Ou seja, após o circo, o pão basta para manter o povo em estado de conformidade com sua situação de miséria e ignorância.

O primeiro ato é finalizado com Ben Silver no auge de sua fama súbita, deslumbrado com sua nova condição, assediado por um séquito de fãs. Estas desejam encostar nele, chamando-o de “pão”, gíria da época para “homem bonito”. Já não é dono sequer de seu próprio corpo, que está entregue à devoração pública. Não por acaso ele é um “pão”.

Somente Mané, amigo de Benedito, espécie de *raisonneur* que paradoxalmente está quase sempre bêbado, tem consciência do pouco ou nenhum valor da “arte” do novo astro da TV, dando-lhe qualificações nada enobrecedoras.

Se o primeiro ato inicia-se com o Povo em procissão entoando um canto religioso em que são feitas referências a fome e eleições, o mesmo ato finaliza-se com um canto religioso em que são feitas referências ao fato de o Povo já ter comida e um salvador.

O tema do segundo ato é a forma como, no jogo de relações comerciais da indústria cultural de massas, um ídolo popular produzido pela televisão é

¹⁸ p. 36.

descartado por uma estrutura que se mantém pela renovação constante das vigências na crista do sucesso.

A primeira cena mostra Benedito e Juliana a sós, cantando canções que tratam de sua relação amorosa. A letra de Benedito fala em dificuldades vencidas para estar com a amada e desejo de ser recompensado por ela. A de Juliana, em desprendimento do amado para se envolver inteiramente com ela. Ao final, abraçados, têm sua privacidade invadida pela repentina entrada de uma câmera de TV. Ben Silver precisa rapidamente esconder Juliana, a fim de dar “uma mensagem à sua imensa legião de fãs” no “sensacional programa ‘O Artista na Intimidade’”¹⁹.

A imagem que a televisão faz do novo ídolo da juventude é a do “Rei Ben Silver”, “sabidamente um bom rapaz, muito sério, muito devoto e muito bom filho”²⁰. Tais qualificações de aparência para um produto facilmente consumível fazem lembrar logo outro “Rei”, figura proeminente do grupo da Jovem Guarda.

Surge em cena o Capeta, que assistiu à cena de amor entre Benedito e sua esposa Juliana, antes de a câmera entrar. Revela publicamente que Ben Silver é casado, o que pode pôr a perder toda a carreira deste, deixando patente a fragilidade do êxito do músico. As fãs consideram uma traição o ídolo se casar sem que elas lhe concedam autorização, uma vez que ele é um patrimônio delas.

O Anjo, todavia, sócio e protetor de Ben Silver enquanto ele ainda é um produto vendável, suborna o Capeta para que este convença as fãs do “artista” de que Juliana não é a esposa mas a irmã de Ben. Imediatamente, ocorre o desmentido acerca do propalado casamento. Tudo não passou, conforme a nova versão, de um mexerico sem fundamento, coisa comum no diz-que-diz sobre a vida dos ídolos populares.

Abafado o escândalo sobre o estado civil de Ben Silver, ele comparece novamente diante de Mané. Na conversa entre os dois amigos, o “artista” analisa o mito que lhe fizeram e que acabou encarnando. Fala do desamparo do seu público e da visão idealizada que este tem do astro televisivo: “Eles pensam que

¹⁹ p. 42.

²⁰ p. 43.

a gente é dono da verdade (...) ...eles não têm em quem acreditar (...) Pensam que a gente é Deus (...) Eles pensam que a gente não vai ao banheiro”²¹.

Já vivenciando uma crise de consciência, Benedito Silva compara, numa fala-poema, sua situação de músico popular medíocre alçado subitamente ao cume da fama com a situação de um grande poeta não bafejado pelo assédio das massas. Benedito, jovem realizador de “tão pouca poesia/ Cedo endeusada”²², em decorrência da produção de sua imagem na televisão, recebe grandes homenagens oficiais, é estudado por sociólogos, provoca desmaios em fãs mais exaltadas, é pintado por retratistas e carregado em triunfo por todo o país. Por sua vez, o grande poeta, que evidências no texto indicam tratar-se de Manuel Bandeira²³, “se queixou”²⁴, como reitera o refrão. Com seu “estilo humilde”²⁵, o grande poeta não estava mesmo apto a cair nas graças do grande público por intermédio do aparato televisivo. Em compensação, sua obra permanecerá, ao passo que o culto ao herói-santo Ben Silver durará apenas enquanto ele for um produto comercializável.

Benedito, consciente de sua glória roubada, fala, por fim, sobre seu envolvimento um tanto a contragosto pelo enorme sistema que o escolheu e consagrou, trazendo ao primeiro plano da palavra e da cena a idéia da roda-viva. O auge do coro acontece, então, quando o Povo, ao fundo do diálogo entre Benedito e Mané, começa a cantar a canção homônima da peça, sintetizando em sua letra toda a discussão trabalhada ao longo do texto.

A letra da canção “Roda-viva” apresenta uma visão fatalista e niilista do confronto entre a individualidade e o sistema massificador. Cada estrofe é entremeada por um refrão obsessivo que enfatiza a idéia de um redemoinho consumidor e tirano.

²¹ pp. 47 e 48.

²² p. 49.

²³ Referências ao universo da poesia de Manuel Bandeira presentes na fala-poema de Benedito Silva: “queixa frágil/ Rouca e desanimada”, “sua poesia/ Suada e mal paga”, “queixa vã”, “oitent’anos” (em 1967, Bandeira estava na casa dos 80 anos), “oitenta anos pesados/ que o poeta não cumprira”, “o poeta não é amigo do rei”, “Da fé dos pequenos/ Órfãos de heróis reais”.

²⁴ *Roda-viva* (op. cit.), p. 49 e 50.

²⁵ A expressão é de David Arrigucci Jr. em *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

Construída pela oposição entre “a gente” e “o mundo” ou “a roda-viva”²⁶, a canção se inicia com a percepção de um sujeito que renunciou demasiadamente aos seus projetos, sentindo-se distante e aniquilado, “como quem partiu ou morreu”. Esse sujeito é referido como sendo “a gente” e não um *eu*. É como se a própria individualidade já não fosse mais possível em tempos de massificação. Que teria acontecido? Estagnação da gente ou crescimento avassalador do mundo? A resposta parece ser dada em versos paralelísticos que opõem a ação da “gente” à da “roda-viva”:

A gente quer ter voz ativa
 No nosso destino mandar
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega o destino pra lá (...)

Faz tempo que a gente cultiva
 A mais linda roseira que há
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega a roseira pra lá (...)

A gente toma a iniciativa
 Viola na rua a cantar
 Mais eis que chega a roda-viva
 E carrega a viola pra lá (...)

No peito, a saudade cativa
 Faz força pro tempo parar
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega a saudade pra lá (...)

Como se vê, a “gente” até se esforça para manter a chama do sonho e da autenticidade, mas a “roda-viva” inexoravelmente “chega” (assim meio de repente) um dia, levando “pra lá” (lugar indefinido e apartado) os elementos

²⁶ A letra da canção está nas páginas 51 e 52 de *Roda-viva* (op. cit.).

mais caros ao universo do sonho e da realização humana do sujeito: “o destino”, “a roseira”, “a viola”, “a saudade”.

O descumprimento dos propósitos da “gente” e a mudança na face do “mundo” são expressos, também em estrutura paralelística, pelos quatro versos iniciais das três últimas estrofes:

A gente vai contra a corrente
Até não poder resistir
Na volta do barco é que sente
O quanto deixou de cumprir (...)

A roda de saia, a mulata
Não quer mais rodar, não senhor
Não posso fazer serenata
A roda de samba acabou (...)

O samba, a viola, a roseira
Um dia a fogueira queimou
Foi tudo ilusão passageira
Que a brisa primeira levou (...)

Reduzidos a “ilusão passageira/ Que a brisa primeira levou”, aqueles propósitos não cumpridos fazem com que o sujeito deixe de sê-lo, transformando-se em frágil objeto da roda-viva, apresentada e realizada na circularidade de um refrão reiterado constantemente:

Roda mundo, roda-gigante
Roda-moinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração

O giro implacável da roda-viva está muito marcado no plano lexical (“*Roda mundo*”, “*roda-gigante*”, “*roda-moinho*” [redemoinho], “*roda pião*”, “o tempo

rodou”, “*voltas do meu coração*”) e no plano rítmico, especialmente quando se leva em conta a letra cantada, na qual, em cada retorno do refrão, este se torna mais acelerado, ressaltando o consumo crescente e vertiginoso dos sonhos “da gente”.

O tempo é concebido como agente deteriorador que, ao rodar “num instante”, provoca uma decadência na qualidade da vida.

Finalizada a canção-tema da peça, Benedito e Mané voltam ao primeiro plano da cena, dialogando à mesa, bebendo, já meio embriagados. Sua conversa se dá através de falas lacônicas que fazem referência a pessoas, atividades e crenças de seu passado de convivência comum. Os amores e amigos de então, a busca de definição profissional, a militância partidária, os lugares freqüentados outrora, tudo se dispersou pela ação da roda-viva do destino, como no famoso poema “*Quadrilha*”, de Carlos Drummond de Andrade, com o qual a passagem parece realizar um diálogo intertextual. Digno de nota é também o fato de Chico Buarque emprestar à biografia de Benedito detalhes de sua própria vida. O amigo de Mané andou às voltas com a arquitetura em certo período de sua existência e esteve bem próximo do “Partido”, que, àquela altura, estava “falido”²⁷. Como se sabe, Chico Buarque iniciou o curso de Arquitetura (não concluído) e sempre foi simpatizante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), o chamado “Partidão”, que, por volta de 1968, estava muito em baixa, tendo a esquerda se fragmentado em organizações diversas, processo que se acentuaria após o Ato Institucional nº 5.

Ao final da conversa entre Benedito e Mané, eles “levantam-se, cantam, dançam e agridem o Povo até a entrada do Capeta, que os surpreende e fotografa”²⁸. O ídolo popular, em estado de completa embriaguez, o que paradoxalmente o deixa lúcido, já não representa para seus admiradores o personagem que lhe criaram. Seu verdadeiro canto e sua dança são outros. Sente raiva do papel que assumiu e daqueles que o sustentam. Por isso agride o Povo. O Capeta, porém, espécie de *paparazzo*, não deixaria escapar mais essa

²⁷ p. 54.

²⁸ p. 56.

oportunidade para explorar financeiramente o escândalo na vida do astro por meio do jornalismo sensacionalista e fofoqueiro.

Atravessa o palco um grupo de significativas senhoras gordas em procissão, rezando uma ladainha que lembra muito o discurso de certa organização que se pretendia uma patrulha da moral e guardiã da propriedade. Tal organização, que logo após o golpe militar de 1964 andou promovendo as *Marchas da Família com Deus pela Liberdade*, denominava-se Tradição, Família e Propriedade, sendo muito ativa ainda em 1968, representando o papel de porta-voz do que há de mais retrógrado na sociedade brasileira. Chico Buarque parece ter se lembrado de fazer desfilar no palco esse curioso setor social. A ladainha das senhoras *gordas* diz:

Preservai a propriedade
De quem é predestinado
A salvar a humanidade
Dos rodeios do pecado
Controlai a liberdade
De quem é muito abusado

Caridade, Propriedade
Salvação da Brasilidade²⁹

Benedito e Mané, libertos de seus mascaramentos pelo álcool, expressam a alegria de serem o que são, praticando extravagâncias que chocariam o bem comportado público do músico, estando sua instável e frágil vigência mais uma vez ameaçada. O Anjo entra em cena, então, para travar outro duelo de *marketing* cultural contra o Capeta, este tentando desmascarar o mito, aquele buscando reafirmá-lo por meio de desmentidos e anúncios de caridades autopromocionais a serem praticadas por Benedito. Outra vez subornado pelo Anjo, o Capeta refaz a pretensa boa imagem do rapaz. Na volubilidade da opinião pública, as aparências estão salvas novamente.

²⁹ pp. 56 e 57.

Entretanto, o personagem Ben Silver já teve seus “quinze minutos de fama”. Está gasto, portanto. Paradoxalmente, sua salvação é morrer. O Rei Ben Silver tem de morrer. O Anjo, expressando todo o disparate dessa situação, faz referência ao célebre chavão “Le Roi est mort, Vive le Roi!”, também uma espécie de refrão da peça *O rei está morrendo*, de Eugène Ionesco (1912-1994), um dos principais autores do teatro do absurdo, movimento teatral que obteve grande voga nos anos 50 e 60.

O mercado, portanto, deve substituir o produto Ben Silver, ainda que por ele mesmo. A revista *Time*, uma das forjas de vigência na contemporaneidade, “publica um artigo dizendo da importância da legítima música popular brasileira (...). Dá até as normas dessa nova música, que deve ser honesta, pura, ligada às nossas raízes, agressiva (...)”³⁰. O ídolo de agora, portanto, deve encarnar esse exotismo da brasilidade aos olhos do estrangeiro, pois é a nova moda. A propósito, no vai-e-vem das modas, umas vezes faz sucesso imitar o “American way of life”, outras vezes é preciso fazer a linha nacionalista superficial e vulgar.

Chico Buarque aproveita para brincar com os nomes de três músicos em evidência em 1967: Geraldo Vanderbilt (Vandré), Chico Pedreiro (o próprio Chico, compositor de “Pedro pedreiro”) e Maria Botânica (Bethânia).

Benedito Silva, para satisfazer a nova moda do “nacional da linha dura”³¹, isto é, ufanista, como queriam os elementos da ditadura, passa a ser Benedito Lampião. Os adjetivos empregados pelo Anjo para qualificar o nome *Benedito Silva* reproduzem os rótulos fáceis tão frequentemente proclamados contra muita gente no final dos anos 60: “Reacionário, alienado/ Revisionista, passivo”³². A rubrica posterior retrata a exaltação de ânimos daqueles tempos, sua marca mais ostensiva: “Surgem agitadores de todos os cantos, gritando *slogans* revolucionários e atirando panfletos na platéia; homens fardados tentam conter o movimento; volta Benedito em trajes de vaqueiro”³³.

Em seu novo estilo nacional estereotipado, o agora Benedito Lampião canta uma paródia de “Disparada”, grande sucesso da época. Há acentuado

³⁰ pp. 61 e 62.

³¹ p. 62.

³² Ibid..

³³ p. 63.

sarcasmo do autor da peça nessa passagem, criticando a histeria do público durante as disputas nos festivais da canção. Os espectadores, durante a apresentação do novo ídolo, em crescente entusiasmo chegam aos “aplausos delirantes, invasão do palco”³⁴, ouvindo pérolas como

Numa outra encarnação
 Já fui vaca sim senhor
 Hoje sou touro brigão
 Sou guerreiro de valor³⁵

Obtendo consagração instantânea, Benedito Lampião é contratado para se exibir na matriz de seu sucesso, os Estados Unidos. Como não poderia deixar de ser, fará uma temporada no templo sagrado do Carnegie Hall e se hospedará no luxuosíssimo Waldorf Astoria. Na era da cultura de massas, todos os caminhos levam a Nova York, sua sede e principal beneficiária de seus negócios.

Consagrado novamente, desta vez assumindo outra *persona*, Benedito recebe títulos de uma pieguice e um mau gosto sem tamanho: “Rouxinol Verde-Amarelo”, “Gladiador dos Operários”, “Tiradentes 67”³⁶. Porém, na concepção do Anjo, como o que se faz no estrangeiro vale mais, Benedito Lampião deve partir para a conquista da glória internacional (entenda-se glória estadunidense). Com suas novas pretensões, o estrelismo se torna sua marca comportamental mais acentuada.

A escolha de Benedito buscar a conquista do mercado externo divide a opinião do público. Apoiado por uns, condenado por outros, ele parte para a “matriz”, fazendo sucesso lá também. Após seu retorno, o Anjo e o Capeta, explorando diferentes pontos de vista para interpretar sua atuação em Nova York, travam mais um duelo de eloquência, objetivando, por meio de simplificações e maniqueísmos, formar a opinião pública. Desta vez, porém, prevalece o ponto de vista propagado pelo Capeta. Benedito Lampião, “cantor que entre outras coisas

³⁴ p. 64.

³⁵ p. 63.

³⁶ p. 64.

é bêbado, casado, entreguista e... e... homossexual”³⁷, conforme o que agora se diz, está irremediavelmente condenado ao desaparecimento. Nem sequer retornar aos Estados Unidos ele pode, pois lá ele é “laranja chupada”³⁸. Bagaço, portanto. A única solução é a morte. Contudo, desta vez Benedito deve morrer realmente, para que seu mito possa ser redimido. A idéia de redenção mítica é reforçada com a proposta do Anjo acerca da morte ideal de Benedito. Segundo ele, o ídolo decaído deveria morrer crucificado, numa apoteose do culto que seu miserável público lhe vinha prestando. Com a identificação ao próprio Cristo, Benedito escapará de “ficar como uma mancha negra no livro da história”³⁹, integrando-se ao plano mítico, proporcionando “ao seu povo (...) um mártir, que ele anda bem necessitado!”⁴⁰, alusão do Anjo à famosa frase de Bertolt Brecht sobre o povo infeliz.

Decidida irrevogavelmente a morte do ex-astro popular, ainda que não seja pela via da cruz, ele se despede do amigo Mané e da esposa Juliana. Esta até já o chama de *Benedictus*, dando ao seu nome um caráter antigo, espiritualizado, mitificado. Após breves considerações de Mané, de Juliana e do Capeta a respeito da trajetória do superado ídolo, com o Povo em coro exigindo a morte deste, Benedito, repetindo solenemente o chavão “para o bem de todos e felicidade geral da nação”⁴¹, encaminha-se para um fim trágico e espetacular, como lhe convém. Fulminado por um automóvel ao som de um rufar de tambores, ele entrega seu cadáver à voracidade do Povo, dono de sua vida e de sua morte. Em ritual religioso, esse mesmo Povo entoia um canto em que novamente se fazem referências à sua fome, considerando ainda o sacrifício de Benedito como “ossos do ofício”⁴². Ou seja, está aberto um espaço para que surja um novo ídolo, a fim de sanar a fome que o Povo tem de heróis. Estes, após rápida ascensão e queda, terão também como “ossos do ofício” a tarefa de se entregarem em holocausto à devoração de quem os consagrou. E assim a rodaviva do sucesso e da fama massificados vai esmagando ilusões e vaidades,

³⁷ p. 67.

³⁸ p. 69.

³⁹ p. 70.

⁴⁰ p. 70.

⁴¹ p. 72.

⁴² p. 73.

enriquecendo alguns mais espertos, empregando matéria humana como combustível, mantendo a grande maioria em estado de ignorância e miséria.

Morto Benedito, resta explorar a parca memória de sua imagem por algum tempo e fazer com que a viúva Juliana ascenda à fama, ocupando a vaga deixada por seu finado marido. Ela fará o tipo *hippie*, nova moda que estava chegando ao Brasil por volta daqueles idos de 1967.

A peça termina numa espécie de carnavalização final em que todos os personagens sobem ao palco ao som estridente de guitarras, irmanados pelo apelo comercial. Juliana, em ascensão meteórica, já “aparece carregada nos ombros do Povo”⁴³, estando num plano até mesmo físico superior ao comum dos mortais. A roda-viva também lhe “carrega o destino pra lá”.

A canção final apresenta três estrofes. As duas primeiras estão mais relacionadas ao plano ideológico da época, marcado por dicotomias irreconciliáveis. A primeira fala em “Universo” (com *U* maiúsculo) e em “paz e amores”⁴⁴, numa espécie de pasteurização do pensamento *hippie* e de todas as correntes não engajadas politicamente. É a essa tendência que os cantores declaram pertencer. A segunda fala em “guerra/ Morte, miséria, terrores”, aludindo aos temas das correntes participativas e conscientizadoras, as quais tiveram como verdadeiro clássico de sua produção o “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré. Por sinal, o refrão da canção da peça também fala em “flores, flores, flores”. A terceira e última estrofe está mais relacionada ao plano formal da obra, sendo bem típica do desfecho de peças feitas à maneira épica. Através dela, os atores se dirigem à platéia para falar do próprio espetáculo que acabaram de realizar, exprimindo suas sensações e convidando o público a expressar sua opinião acerca do que assistiram.

Num encerramento extremamente *kitsch*, os atores “atiram flores sobre a platéia”⁴⁵.

⁴³ p. 74.

⁴⁴ pp. 74 e 75.

⁴⁵ p. 75.

Roda-viva, a despeito de ser um texto simples e mesmo simplificador, tem interesse, porque traz à cena, para discussão, aquilo que marcou a segunda metade dos anos 60 no plano cultural. Nela estão presentes e são analisados o clima dos festivais da canção, os movimentos e tendências da música popular surgidos ou predominantes à época (canção de protesto, tropicalismo, Jovem Guarda), referências aos ídolos de então, o uso constante de termos em inglês e outras línguas (expressão do crescente domínio cultural do país pelos Estados Unidos e a Europa), as discriminações ideológicas, as aspirações e a luta por liberdade pessoal e coletiva num tempo de forte repressão. O tema principal proposto para debate e crítica, entretanto, é a maneira de atuação da indústria cultural de massas, em especial pela via da televisão, temática hoje mais atual do que nunca.

A peça oferece ainda uma boa idéia da forma como se fazia o teatro predominante no final da década de 60. Sabe-se que, à época, o teatro épico obteve grande voga no Brasil. Como elementos marcantes da concepção brechtiana de realização do processo teatral, presentes em *Roda-viva*, podem ser destacados:

*afastamento dos métodos realistas: as situações são exageradas, os personagens são desfigurados, o tempo das ações é extremamente rápido (cenas curtas e exemplares);

*análise e crítica de uma realidade: o artista em face da indústria cultural é posto em discussão, não sendo apenas retratado;

*distanciamento emocional: o teatro é apresentado como tal, impedindo identificação e catarse, uma vez que o autor critica a peça, o ator a personagem, o público, o espetáculo;

*canções: integradas à ação, fazem avançar o enredo ou comentam-no criticamente.

Como característica mais específica do teatro que se fazia no Brasil naqueles anos finais da década de 60, destaca-se o uso abundante do palavrão, empregado abusivamente na peça, especialmente pelo personagem Mané, que, quase em todo o tempo que está em cena, fica sentado numa mesa de bar,

bebendo e emitindo um tanto gratuitamente todo e qualquer palavrão que lhe vem à boca. O excesso de palavrão no teatro brasileiro da época, bem como a tendência para a agressividade, talvez se explique pelo recalque acumulado de muita ira e contrariedade dos artistas e intelectuais em relação à situação de falta de liberdade e à opressão vivida no país. No ambiente fechado das casas de espetáculo, diante de um público de classe média – a mesma classe dos artistas de teatro profissional –, o protesto acontecia violentamente. Contudo, há que se reconhecer a ineficácia dessa atitude de certo modo “de gabinete”. Além do mais, o emprego do palavrão, da agressividade e da “imoralidade” pelo teatro estava sempre às voltas com a repressão da Censura ou de organizações para-militares de extrema direita⁴⁶.

Chico Buarque é um autor que, em sua dramaturgia, demonstra marcante preocupação com discutir a história. Se em outras obras suas, como se verá, existe uma reinterpretação de momentos históricos importantes do passado da nação brasileira, em *Roda-viva* pode-se dizer que ele está interessado na discussão do momento histórico atual (1967/1968). Como se sabe, nessa época, a chamada mídia, atrelada à política do regime ditatorial, estava fabricando e promovendo uma série de “ídolos do povo”, a fim de ocupar o vazio de verdadeiras lideranças populares no país, arrasadas logo após o golpe de 64.

Num depoimento sobre seu texto de estréia no teatro, diz Chico Buarque:

Minha peça tem como tema a desmistificação dos ídolos populares (...). São cinquenta laudas, dois atos e uma história, nem trágica, nem cômica. É mais um *happening* passado num auditório de TV em que câmeras, luzes e macacas de auditório se fundem num coro, como nas tragédias gregas. No meio de tudo o rapaz é agarrado pelas circunstâncias, transformado em ídolo popular e obrigado a se sujeitar a um esquema

⁴⁶ Em *O teatro sob pressão: uma frente de resistência* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1984), Yan Michalski, ao analisar a produção teatral brasileira em 1968, diz: “Uma ampla campanha de difamação do teatro é desencadeada, insistindo na ‘imoralidade’ dos espetáculos e na quantidade de palavrões ditos nos palcos. Aos poucos, começa a configurar-se também uma ofensiva de órgãos para-militares contra o teatro: multiplicam-se as ameaças, as condições de trabalho tornam-se muitas vezes inseguras”.

kafkaniano que o leva ao suicídio guiando seu carro e cantando uma ópera.⁴⁷

Passo a tratar da montagem de *Roda-viva* realizada em 1968 sob a direção de José Celso Martinez Correa. Para a concretização desse espetáculo que talvez tenha sido o mais polêmico de toda a história do teatro brasileiro, o diretor fez do texto de Chico Buarque apenas um pretexto ou, na melhor das hipóteses, um roteiro para o desenvolvimento de uma linguagem cênica que se iniciara com a surpreendente montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, no ano anterior, pelo Grupo Oficina. Nesse sentido, em relação ao seu espetáculo, José Celso pode ser considerado uma espécie de co-autor *a posteriori* do texto de *Roda-viva*.

Pautando-se pelas formulações do chamado teatro da crueldade, o encenador visava a uma sensibilização política da classe média (a que frequenta o teatro comercial) e da intelectualidade de esquerda através da provocação dos comportamentos e valores cultivados por essa mesma classe e esses mesmos intelectuais, expondo a mesquinha de seus privilégios na sociedade brasileira e instigando-os a buscar novos rumos de atuação:

A eficácia política que se pode esperar do teatro para este setor que ele atende – para a pequena burguesia – é a eficácia de ajudar a estabelecer em cada um a necessidade de iniciativa individual – a iniciativa de cada um começar a atirar sua pedra contra o absurdo brasileiro. (...) O teatro não pode ser um instrumento de educação popular, de transformação das mentalidades na base do bom-meninismo. A única possibilidade é exatamente pela deseducação, provocar o espectador, sua inteligência recalçada, seu sentido de beleza atrofiado, seu sentido de ação protegido por mil

⁴⁷ In: *Violão e guitarra*, Chico Buarque, 2 (15): 12, s/d. Citado por Lígia Vieira Cesar em *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque* (Dissertação de mestrado. Curitiba, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPR, 1990.).

e um esquemas teóricos abstratos e que somente levam à ineficácia. (...) Talvez muito mais importante do que uma peça bem pensante e ultra bem conceituada, cheia de verdades estabelecidas (que ainda não são verdades, nem podem ser, num momento como este de perplexidade), uma peça inventiva e confusa, que excite o sentido estético, seja mais eficaz politicamente. (...) O sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da guerrilha teatral. Da anticultura, do rompimento com todas as grandes linhas do pensamento humanista. Com todo o descaramento possível, pois sua eficácia hoje somente poderá ser sentida como provocação cruel e total. (...) A única possibilidade de eficácia é obrigar a se tomar posições e fazer deste país uma ditadura de classe média, tentar sair do seu marasmo. Não se trata de proselitismo, mas de provocação. Cada vez mais essa classe média que devora sabonetes e novelas estará mais petrificada e no teatro ela tem que degelar na base da porrada.⁴⁸

Essas formulações teóricas de José Celso acerca do teatro adequado para o momento histórico de 1968 se concretizaram em *Roda-viva*, “um espetáculo dos mais violentos e desconcertantes que o teatro brasileiro pôde testemunhar”, conforme Armando Sérgio da Silva⁴⁹. Esse pesquisador dá a medida das inovações, da violência e do desconcerto do espetáculo:

...a coragem provocativa que rompia com o espaço tradicionalmente destinado à ficção e invadia a platéia para agredi-la, de um modo contundente, no seu comodismo mental e, por vezes,

⁴⁸ “A guinada de José Celso” – entrevista concedida pelo diretor ao jornalista Tite de Lemos. In: *Revista Civilização Brasileira/ Teatro e realidade brasileira*, Caderno especial 2. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Julho/ 1968, pp. 115-129.

⁴⁹ Armando Sérgio da Silva em “*Roda-viva – a radicalização de um processo*”. In: *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo, Perspectiva, 1981, pp.157-168.

em sua segurança física (...) ...a platéia, dessa maneira, era colocada dentro do mundo de ficção, o que possibilitava forte envolvimento sensorial dos espectadores, os quais não raro eram tocados, roçados, etc. (...) Foi graças a isso que foram possíveis contatos e agressões físicas: sentar-se no colo de alguns senhores circunspectos, sujar a roupa de alguns outros, etc. (...) Os gestos pornográficos eram agora realizados a poucos centímetros do espectador e os palavrões gritados nos seus ouvidos. (...) Num dado momento, aparecia Nossa Senhora de biquíni que rebojava na frente de uma lente fállica de câmara de televisão que se contraía e avançava. Pululavam simulações do ato sexual, masturbações, lesbianismo, homossexualismo, “voyerismo”, etc. Criou-se uma personagem, interpretada por Paulo César Pereio, que só dizia palavrões, todos os que lhe viessem à boca.⁵⁰

A controvérsia gerada pelo espetáculo mobilizou críticos, políticos, radialistas, gente de televisão e imprensa escrita, pais de família, censores. As reações, na época, foram quase sempre violentas e apaixonadas, muitas vezes risíveis e poucas vezes equilibradas, deixando transparecer muitas vezes alguns preconceitos correntes e explícitos naquele heróico e trágico 1968.

Um crítico carioca classificou *Roda-viva* como “curra em dois atos”⁵¹.

O deputado Wadih Helu, que apresentara moção na Assembléia Legislativa requerendo mais rigor da Censura contra os espetáculos teatrais, faz um discurso que é uma pérola do pensamento pequeno burguês com pitadas de TFP:

Roda-viva, que aproveita a popularidade
de Chico Buarque de Holanda, é uma verdadeira

⁵⁰ Id., *ibid.*.

⁵¹ Citado em “Zé Vale-tudo”. In: *Veja*, 04/ 12/ 1968, pp. 54-57. O nome do crítico em questão não é mencionado.

afronta à nossa sociedade e à nossa família. Torna-se necessário que nos juntemos às autoridades federais e estaduais responsáveis, porque, se continuar assim, não temos dúvida em afirmar que, mais cedo ou mais tarde, *a família se verá destruída*, como também a tradição, porque iremos assistir aqui em São Paulo e por todo o Brasil a *espetáculos grotescos como os que estão atualmente na França*. É necessário uma manifestação de repulsa desta Casa.⁵²

Num discurso eivado por etnocentrismo e alarmismo moralista, o primeiro vice-presidente da Assembléia, Aurélio Campos, que fora, no passado, ator de teatro, disse:

Aquilo que vi e ouvi em *Roda-viva* não pode em nenhuma parte do mundo, *nem na selva africana*, ser chamado de arte. Aquilo é ofensa, aquilo é despudor, *aquilo é destruir uma família na sua moral, amolecer uma nação*. Quando assisti *Roda-viva* fiquei envergonhado de um dia ter pisado o palco, um palco completamente diferente, mas um palco. Aquilo que lá está é um bordel, não um palco. Alguns defendem este tipo de espetáculo sustentando que a degradação mostrada não é *ficção real* [sic]. As instalações sanitárias também são absolutamente reais e necessárias, mas ninguém cogita de exibi-las em sua sala de visita.⁵³

A senhora Conceição da Costa Neves, também vice-presidente da Assembléia, em diálogo de uma comissão de deputados com um grupo de artistas, deplorou o “fato” de que Chico Buarque, “um jovem romântico que

⁵² Citado por Rofran Fernandes em “*Roda-viva*”. In: *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência*. São Paulo, Global, 1985, pp. 65-71 (grifos meus).

⁵³ Id., *ibid.* (grifos meus).

sempre ocupou um lugar em meu coração envelhecido”, tivesse tendo seu nome e sua notoriedade explorados desonestamente em *Roda-viva*:

Fui ver esta peça em companhia de uma sobrinha estudante de Filosofia. Pensei que a péssima impressão que tive era devido ao avançar da idade. Porém, minha sobrinha, uma jovem universitária e esclarecida, mostrou-se igualmente indignada com tanta imoralidade exibida num palco. *Todos nós sabemos que existe o coito. Não é preciso repeti-lo com tantos pormenores num palco.*⁵⁴

O radialista Randal Juliano, da Jovem Pan, em fala sexista, proclamou:

Esta é uma peça imoral e fazem muito bem os senhores deputados em condená-la. Advertimos as famílias paulistas que *não deixem suas filhas ver Roda-viva*. É um espetáculo imoral e obsceno.⁵⁵

Como se vê, José Celso conseguiu seu intento de provocar “na base da porrada” os representantes da classe que “devora sabonetes e novelas”⁵⁶.

À parte, porém, as declarações dos patrulheiros da moralidade, alguns críticos, posicionando-se diante do espetáculo, buscaram analisar a validade de *Roda-viva* como teatro, seja atacando-a ou defendendo-a, seja salientando seus prós e seus contras.

A.C. Carvalho, de *O Estado de S. Paulo*, num artigo com o curioso título de “Freud explica isso”, colocando-se contra a forma e o conteúdo do espetáculo, demonstra ter compreendido o sentido da agressão no espaço cênico:

Roda-viva é disforme e indigesta.
Reflete a opinião de que “vale tudo” para a expressão

⁵⁴ Id., *ibid.* (grifos meus).

⁵⁵ Id., *ibid.* (grifos meus).

⁵⁶ Ver nota 60.

dramática (...). Do espetáculo redundam, concretos, apenas exacerbados incitamentos à agitação. (...) Tenho para mim que nisto há distorções de perspectiva. Palavrão é palavrão justamente porque encerra acentuada carga agressiva dirigida contra preconceitos (...). Ora, no dia em que a liberdade sexual existir sem peias, surgirá, em conseqüência e muito naturalmente, um vocabulário também expurgado de conotações pejorativas. (...) Pretender antepor o carro aos bois é ingenuidade. A licenciosidade verbal indiscriminada corresponde a qualquer tipo de vocabulário chulo. Revela apenas, em quem a emprega, fase incipiente de desenvolvimento psíquico, imaturidade emocional (...). O infantilismo verbal vem à tona, pujante e indisciplinado. Palavrões são expectorados a troco de quase nada, epileticamente (...). Observar os atores na sua emissão, bem como na representação corporal de obscenidades inteiramente gratuitas (às vezes em coro ou em coreografias de conjunto) é tão penalizante como surpreender um epilético em crise (...). A censura só consegue promover o que quer cercear (...). Quem sabe estamos até surpreendendo intentos secretos de nossas autoridades “culturais”?... Só que “escrever certo por linhas tortas” é estratégia duvidosa. Deus que o diga. Afinal pecado não seria pecado se não fosse pecado.⁵⁷

Tite de Lemos, do *Jornal do Brasil*, interpretando *Roda-viva* como decorrência de um processo que se inicia em 1966, com a montagem de *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, dirigida por Afonso Grisolli, na qual, por livre associação de imagens, exprimia-se uma consciência enraivecida, diz:

⁵⁷ A.C. Carvalho, “Freud explica isso”. In: *O Estado de S. Paulo*, 23/08/1968. Citado por Armando Sérgio da Silva em “*Roda-viva – a radicalização de um processo*” (op. cit.).

Em *Roda-viva...* o teatro parece agonizar sob as machadadas de um bando de selvagens. O ciclo de “purificação da carne”, iniciado com o *Sabiá*, tem em *Roda-viva* o seu instante de exacerbação máxima, num espetáculo que faz explodir toda a energia erótica reprimida ao longo de muitos anos no inconsciente do teatro brasileiro./ Apesar disso, porém, *Roda-viva* é o primeiro espetáculo do ciclo a introduzir ostensivamente e a encaminhar de modo orgânico o debate em torno do raio de ação cênica do teatro. A violação deliberada dos limites físicos impostos pela geografia do palco à italiana não era em *Roda-viva* a mera concretização de um capricho infantil de agressão ao espectador. Muito mais do que isso, essa desobediência era uma questão de princípio: uma tumultuada meditação acerca do próprio destino do teatro no século XX, crucificado entre a rala elite que pode pagar para ver-se desempenhada, aconchegada e petrificada em suas sólidas posições de bem-estar e a necessidade de testemunhar, verdadeira e eficazmente, contra o *establishment...* *Roda-viva* operou precisamente a radicalização que o pensamento oficial não podia tolerar, e todas as velhas gramáticas dos especialistas estabelecidos puseram-se a corar de vergonha ante os pronomes mal colocados e a mistura de tratamentos...⁵⁸

Yan Michalski vê o espetáculo como intimamente vinculado ao momento histórico que o produziu:

Em termos de qualidade artística, *Roda-viva* é uma realização ingênua, não obstante alguns momentos

⁵⁸ Tite de Lemos, “O que é que é o novo teatro?”. In: *Jornal do Brasil*, 10/09/1979. Citado por Armando Sérgio da Silva em “*Roda-viva* - a radicalização de um processo” (op. cit.).

de grande beleza ritualística e a magnífica música de Chico; mas a sua ousadia o credencia como intérprete autêntico do seu tempo.⁵⁹

Anatol Rosenfeld, tratando da onda de agressividade no teatro brasileiro em fins dos anos 60, analisa:

Não se pode deixar de notar o senso de justiça e o *pathos* da sinceridade que se manifestam muitas vezes através da irrupção dessa ira vomitando visões obscenas, blasfemas e asquerosas. (...) Quando a tensão entre as metas e a realidade, entre a verdade e a retórica, entre a necessidade de transformações e a manutenção do *statu quo*, entre a urgência da ação e o conformismo geral se torna demasiadamente dolorosa, é inevitável a *ira recalcada*: a violência das manifestações artísticas. (...) A mera provocação, por si mesma, é sinal de impotência. É descarga gratuita e, sendo apenas descarga que se comunica ao público, chega a aliviá-lo no seu conformismo.⁶⁰

Finalmente, resta mencionar os melancolicamente famosos episódios de atentado contra *Roda-viva*, praticados em São Paulo, no dia 18 de julho de 1968, pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC); e em Porto Alegre, no dia 04 de outubro do mesmo ano, por um grupo de cerca de trinta homens armados com revólveres e cassetetes, com a conivência do aparato militar gaúcho.

A *Folha de S. Paulo* de 20 de julho de 1968 descreve o primeiro incidente:

⁵⁹ Yan Michalski, “Da perplexidade à resistência/1968”. In: *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985, p. 35.

⁶⁰ Anatol Rosenfeld, “O teatro agressivo”. In: *Teatro paulista, 1967* (brochura). Citado por Yan Michalski em “Da perplexidade à resistência/1968” (op. cit.).

O público retirava-se do Teatro Galpão [sala do Teatro Ruth Escobar], no final do espetáculo *Roda-viva*, de Chico Buarque de Holanda, anteontem à noite, quando um grupo de 20 homens, armados com cassetetes, facas, soco-ínglês, bombas de gás lacrimogêneo (que não foram usadas) e pelo menos dois revólveres, invadiu a platéia e espancou os artistas e parte do público e entregou-se a um metódico trabalho de depredação. Agindo com rapidez (a operação durou cerca de três minutos) encurralaram nos camarins as atrizes Marília Pera, Jura Otero, Margot Bird, Eudóxia Acuña e Walkiria Mamberti (que está grávida de três meses e disso advertiu, aos gritos, os seus agressores). Algumas moças tiveram suas roupas rasgadas ou arrancadas, sofreram golpes ou foram mordidas. O contra-regra do “Galpão”, José Luis, foi atirado de cima do palco e sofreu fratura da bacia; está internado em um hospital./ As atrizes e os atores gritavam no meio do grande tumulto, enquanto os invasores agiam. Espelhos foram quebrados pelos agressores, e aparelhos de som, holofotes e cenários foram destruídos, costumes foram rasgados.⁶¹

Já em Porto Alegre, onde a temporada da peça durou apenas o espetáculo de estréia, os espectadores receberam, à entrada do Teatro Leopoldina, um panfleto em que se lia coisas como:

Gaúcho! Ergue-te contra aqueles que, vindos de fora, nada mais desejam senão violentar a tua família e as tuas tradições cristãs, destruindo-as. Hoje preservaremos as instalações do teatro e a integridade física da platéia e dos atores. Amanhã não! (...)

⁶¹ Citado por Rofran Fernandes em *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência* (op. cit.).

A peça *Roda-viva* transformou-se num autêntico *show* depravado, numa constante sucessão de cenas atentatórias à moral e aos bons costumes. Toda gama de atos libidinosos e de mímica pornográfica é apresentada no palco, culminando com um indiscutível ato sexual. Como se não bastasse, conclama “o público burguês” a se levantar, incitando-o a derrubar “a ditadura que se implantou no Brasil”, objetivando a imposição de “um governo popular”. Num processo de ridicularização, apresenta artistas com indumentária de sacerdotes, soldados e, inclusive, a Virgem Maria sendo possuída pelo anjo. Há cenas de “mulheres com mulheres” e de “homens com homens” e muito palavreado subversivo.⁶²

No dia seguinte, o teatro amanheceu pichado com frases como “Fora agitadores”, “Abaixo a pornografia”, “Comunistas”⁶³. Atores e técnicos, tendo decidido cancelar a temporada gaúcha, preparavam-se para retornar a São Paulo, quando foram cercados por homens armados, sendo barbaramente espancados. Um ator e uma atriz foram seqüestrados, seviciados e abandonados num matagal na periferia de Porto Alegre⁶⁴. Após essas ocorrências, a Censura proibiu o espetáculo.

Em julho de 1993, o mentor e comandante do atentado à peça em São Paulo decidiu sair do anonimato e revelar como se deu o ataque, seus objetivos e suas repercussões. João Marcos Flaquer, descrito vinte e cinco anos depois de 1968 como “um bem-sucedido advogado de 50 anos, com escritório na avenida Paulista”⁶⁵, afirma ter chegado então a hora de esclarecer “equívocos históricos” e de “contar a história da injustiçada direita brasileira”⁶⁶. Flaquer considera que o

⁶² Citado por Zuenir Ventura em “Terror em noite de lua”. In: *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988, pp. 229-237.

⁶³ Id., *ibid.*.

⁶⁴ Zuenir Ventura narra detalhadamente este episódio (*op. cit.*).

⁶⁵ Palavras de Luís Antônio Giron em “Comando de Caça ao Comunistas diz como atacou *Roda-viva* em 68”. In: *Folha de S. Paulo* (Ilustrada). São Paulo, 17/07/1993, p. 1.

⁶⁶ Palavras de João Marcos Flaquer, *ibid.*.

ataque do CCC a *Roda-viva* foi um “ato patriótico” e uma espécie de *happening* teatral que obteve, por via oposta, um êxito equivalente ao da peça:

Foi um gesto cultural. Antecipou o AI-5 e cortou a via subversiva que o teatro estava seguindo. O objetivo era realizar uma ação de propaganda para chamar a atenção das autoridades sobre a iminência da luta armada, que visava a instauração de uma ditadura marxista no Brasil. (...) A peça era uma droga. Só havia gente feia. O elenco agredia o público. Um general foi ofendido quando se retirou da peça. Mas fazia sucesso e isso nos interessava. (...) Nosso pessoal estava irritado. As atrizes avançavam nos homens, convidando-os a fazer a revolução na cama. Isso deixou muitos companheiros nervosos.⁶⁷

Na noite escolhida para o ataque, um grupo de 110 homens (70 civis e 40 militares) se organizou para seu sinistro “gesto cultural”. Vinte se colocaram à entrada do teatro, dez na rua dos Ingleses (onde situa-se o Ruth Escobar) e outro tanto na rua Treze de Maio, na vizinhança. Os que se encontravam do lado de fora do teatro dariam cobertura à fuga dos que agiriam do lado de dentro. Todos esses elementos se encontravam armados com metralhadoras, revólveres ou cassetetes. Luís Antônio Giron, da *Folha de S. Paulo*, que ouviu o depoimento do ex-líder do Comando de Caça aos Comunistas e de alguns atores que atuaram na montagem paulistana de *Roda-viva*, narra o que se passou naquela noite de quinta-feira, 18 de julho de 1968:

Rodrigo Santiago se recorda de um “ar de suspense e uma platéia muito séria”. “O clima estava esquisito, diz Antônio Pedro. “Um sujeito gritou: ‘Desce daí que eu vou te dar porrada!’. Eu sentia a coisa pesando.”

⁶⁷ Ibid..

Flaquer segurou um companheiro, que queria agredir os atores. (...) Depois de duas horas e meia de um espetáculo que o CCC avaliou como “chato”, os 90 homens esperaram o público sair. Cada membro pôs uma luva na mão esquerda, para identificação. O comandante deu ordem para iniciar o quebra-quebra. Cinco atiradores ficaram ao fundo. Cinco destruíram o equipamento do auditório. Outros foram para os camarins agredir o elenco. Cadeiras, extintores, os cenários de Flávio Império, nada resistiu.

Flaquer subiu aos camarins, para, segundo ele, evitar abusos. “Um companheiro quis estuprar uma atriz, mas eu impedi.” Foi o último a sair. Consultou o relógio: a ação havia durado três minutos.

Naquela madrugada, os participantes da operação se reuniram num terreno perto da avenida Paulista para fazerem a avaliação. “Atingimos nossa meta”, comentou o comandante. “Não houve feridos graves e fizemos barulho.”

O orgulho continua hoje: “Foi a ação maior do CCC.” José Celso reconhece: “O CCC venceu. Uma geração inteira do teatro foi tragada.”⁶⁸

Os pareceres da Censura sobre *Roda-viva* inserem-se também no campo da tragicômica realidade político-cultural de 1968. Um ofício com a tarja “Confidencial”, de agosto de 1968, intitulado “O teatro e a subversão”, assinado pelo comandante da Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais do Exército, general de brigada José Pinto de Araújo Rabelo, cita três cenas da peça nos seguintes termos:

Assunto: O teatro e a subversão.

⁶⁸ Ibid..

- 1) Jovens de pouca idade em bacanais, onde representam cenas que jamais um pai ousou pensar de suas filhas.
- 2) Um coronel gordo, de uniforme amarrotado, tira o capacete, senta-se sobre o mesmo e representa uma cena completa de quem satisfaz necessidades fisiológicas.
- 3) Virgem Maria sobe ao palco com manto e halo sagrado. Dois personagens entram em cena, tiram seu manto. Ela está de biquíni e é submetida, tanto pela frente como pelas costas, a atos lascivos, num desrespeito à dignidade humana.⁶⁹

O censor Luis Menezes, que já em fevereiro de 1968 pediu a interdição da peça, por causa dos gritos de “abaixo a ditadura” e “fora com os gorilas”, anotou em seu parecer: “Ou reagimos com a lei ou teremos que sucumbir diante de tanta retaliação desmoralizante.”⁷⁰

A censora Sonia Braga, em parecer de 17 de fevereiro de 1968, escreve sobre a peça que “os seus autores e intérpretes deveriam ser levados ao manicômio judiciário a fim de que, das celas, meditassem, medindo a que ponto chega a periculosidade de tal entretenimento”⁷¹.

Outro censor, Mario Russomano, de São Paulo, escreve em 20 de junho de 1968: “O autor – seria um débil mental –, de nome Francisco Buarque de Hollanda, criou uma peça que não respeita a formação moral do espectador.”⁷²

Eram esses os tutores da cultura brasileira.

No princípio deste estudo, chamei a atenção para o fato de que *Roda-viva* deve ser compreendida como “expressão artística muito marcada pelo contexto

⁶⁹ Citado por Cristina Grillo em “General fez Censura vetar *Roda-viva*”. In: *Folha de S. Paulo* (Ilustrada). São Paulo, 03/ 06/ 1990, p. E-16.

⁷⁰ Id., *ibid.*.

⁷¹ Id., *ibid.*.

⁷² Id., *ibid.*.

histórico dos anos 60”. Vou mais longe, agora. Diria que o que foi e representou o ano de 1968 no Brasil pode ser compreendido a partir do texto, do espetáculo, da repercussão e dos acontecimentos em torno da peça. *Roda-viva* transformou-se num verdadeiro símbolo de 1968. Trinta anos passados, entretanto, aos olhos deste final da década de 90, não deixa de ser espantoso como um texto e um espetáculo sob certo ponto de vista tão ingênuos, puderam causar tamanha celeuma, “movimento incessante”, “barafunda”. Naquele ano tão extraordinário pelos muitos eventos que marcaram a história do país, uma peça teatral ficou como significativo retrato de seu tempo, seja por suas qualidades e defeitos estéticos, seja por seu radicalismo político-ideológico, seja pelas paixões exacerbadas com que mexeu.

Calabar: a traição relativa

Calabar: o elogio da traição foi escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra em 1972. A peça, abordando um momento específico da história brasileira, reflete sobre dois grandes temas imbricados, a traição e a colonização.

Na primeira metade do século XVII, o açúcar se tornara o mais importante artigo do comércio colonial, sendo que o açúcar brasileiro, considerado de boa qualidade, recebeu uma crescente valorização no decorrer desse período. Sendo assim, várias potências européias passaram a competir pela preponderância na produção e na comercialização do valioso produto, destacando-se entre elas a Holanda, a França e a Inglaterra.

Havia bastante contrabando do açúcar produzido no Brasil. Por causa disso, a monarquia ibérica – Portugal estava sob o domínio da Espanha desde 1580 – aumentou a fiscalização nos portos brasileiros e intensificou as apreensões e incêndios de navios estrangeiros no litoral da colônia.

Desde os anos finais do século XVI, o açúcar vinha sendo utilizado como moeda forte nas negociações econômicas e diplomáticas internacionais.

Na tentativa de erradicar o contrabando, medidas drásticas foram tomadas. Em 1605, chegou-se a proibir o envio de navios de qualquer nacionalidade ao Brasil. A todos os estrangeiros residentes nas áreas de colonização portuguesa, foi dado um prazo de um ano para se mudarem para Portugal, ameaçando-se os infratores com a desapropriação de seus bens e mesmo com a pena de morte.

O contrabando do açúcar, que, mesmo com todas as violentas medidas de contenção, jamais cessou, não era suficiente para suprir as demandas de uma

economia em franca expansão como a dos Países Baixos. Desse modo, foi tomada a decisão de se criar a Companhia das Índias Ocidentais nos moldes da Companhia das Índias Orientais, que, desde 1602, detinha o monopólio do comércio entre o Cabo da Boa Esperança e o Estreito de Magalhães. Juntamente com a criação dessa nova instituição, preparou-se uma ocupação militar da região nordeste do Brasil, centro da produção açucareira na colônia. Por essa época, Amsterdã era o maior centro de refinação e distribuição do açúcar no continente europeu.

Em 1581, a Holanda, juntamente com as outras seis das chamadas Sete Províncias do Norte, proclamou sua independência do império espanhol. Formou-se, então, a República das Províncias Unidas, que tinha Amsterdã como sede do poder. A partir daí, transcorreu um longo período de guerras e hostilidades entre Espanha e Holanda, só quebrado pela chamada Trégua dos Doze Anos entre 1609 e 1621, época em que foi reiniciado o comércio entre as duas nações.

Finalizada a trégua e retomadas as escaramuças, a burguesia holandesa viu ameaçados os seus interesses. Daí ter surgido a idéia de conquista de parte do nordeste brasileiro, bem como de outras regiões produtoras de açúcar nas Antilhas e na África. Para garantir um abastecimento regular do produto é que foi criada a Companhia das Índias Ocidentais, administradora dos empreendimentos de exportação da Holanda nos litorais atlânticos.

Uma primeira tentativa de ocupação da área açucareira ocorreu em maio de 1624, em Salvador, então capital da colônia. A cidade, desguarnecida para se defender de um ataque organizado de força estrangeira, foi dominada com facilidade.

A resistência dos colonos foi instigada sobretudo pela ação do bispo D. Marcos Teixeira. Através de seus sermões, esse religioso fez unirem-se senhores de engenho, negros, brancos pobres e índios aculturados contra o “inimigo comum” protestante.

A derrota dos holandeses acabou ocorrendo um ano depois de sua chegada, sendo fator decisivo para isso um bloqueio marítimo imposto a Salvador pela esquadra espanhola.

Cinco anos se passaram desde o fracasso da primeira ocupação holandesa da região nordeste. Nesse ínterim, a Companhia das Índias Ocidentais se preparou melhor e realizou estudos estratégicos para uma nova investida de conquista no Brasil.

Em 1630, uma força militar ampla e bem aparelhada volta a ocupar o nordeste brasileiro. Desta vez, o alvo foi Pernambuco, maior centro produtor de açúcar da colônia e área menos protegida militarmente que Salvador.

Recife e Olinda foram facilmente conquistadas. Entretanto, as tropas da Companhia das Índias Ocidentais tiveram enormes dificuldades para alcançar e dominar a zona rural de Pernambuco, onde se encontravam os engenhos, foco dos interesses da burguesia holandesa.

Bem menos aparelhadas para um embate direto contra os soldados da Companhia, as forças de bandeira portuguesa, conhecedoras das matas pernambucanas, empregaram a tática da guerrilha. Comandados por Mathias de Albuquerque, branco nascido no Brasil, os lusitanos e seus aliados também nascidos na colônia obtiveram uma série de vitórias sobre os holandeses e seus mercenários, infligindo-lhes graves perdas.

Com o tempo, no entanto, as forças da Holanda, constituídas, em boa parte, por homens com vasta experiência acumulada em outras guerras, habilidosamente trataram de obter aliados locais, conhecedores do espaço onde se realizavam os conflitos e da maneira como os colonos guerreavam. Entre esses aliados, destacou-se Domingos Fernandes Calabar, que, no decorrer da guerra, passou para o lado dos holandeses, lutando contra a dominação luso-espanhola. A partir de então, as forças militares da Companhia das Índias Ocidentais obtiveram vitórias tão significativas sobre as tropas de Portugal que suas conquistas se estenderam até parte da Paraíba e do Rio Grande do Norte.

Neste momento, a Companhia, por meio de um manifesto, propôs rendição à resistência lusítada, garantindo salvaguarda das vidas e dos bens dos habitantes da região, bem como liberdade de crença e de práticas religiosas. Em troca dessa política liberal, as autoridades portuguesas deveriam assumir o compromisso de preservar os engenhos e as plantações de cana.

Aceita a rendição, transcorreu, na área conquistada pela Companhia, um período de paz e prosperidade. A sede escolhida para centro administrativo da região foi a cidade do Recife, uma parte da qual foi transformada por Nassau em Mauritsstad (Cidade Maurícia). Durante os anos de 1637 a 1644, o governo da zona açucareira foi liderado por Maurício de Nassau. Em sua corte, destacava-se a presença de artistas e intelectuais de valor, os quais retrataram e estudaram o Nordeste do açúcar.

Durante a administração de Nassau, pautada por muitos conflitos com os diretores da Companhia das Índias Ocidentais, amplos créditos foram concedidos aos senhores de engenho. A produção do açúcar voltou a se organizar e a crescer. O comércio se reestruturou, fazendo surgir uma burguesia mercantil nos maiores centros urbanos, passando a haver um acentuado contraste entre a cidade e o campo.

A ocupação holandesa conheceu sua derrocada a partir do momento em que a Companhia passou a exigir que os senhores de engenho pagassem com açúcar os empréstimos a eles outorgados, ameaçando desapropriar-lhes os bens. Buscava-se, nesse momento, a máxima exploração da colônia.

Pelo fato de não estar de acordo com tal política e afrontar a direção da Companhia, Maurício de Nassau foi destituído de seu posto e chamado de volta à Holanda.

Nos anos 40 do século XVII, a produção açucareira no Nordeste havia diminuído bastante devido a fatores como inundações, secas, incêndios e epidemias. Além disso, o açúcar, nessa mesma época, vinha sendo desvalorizado no mercado europeu. Desse modo, os senhores de engenho assistiram ao aumento descontrolado de suas dívidas com os investidores holandeses, devido às elevadas taxas de juros que estes lhes impingiam.

Do impasse entre a intimação de pagamento por parte dos burgueses da Companhia e a impossibilidade de fazê-lo por parte dos senhores de engenho, rearticulou-se a resistência contra a ocupação holandesa. Índios, negros e brancos voltaram a ser arregimentados para nova guerra.

Organizada e liderada por proprietários endividados, principia em 1645, a chamada Insurreição Pernambucana. Durante quase dez anos, arrastam-se os

combates. Finalmente, em 1654, por causa do abandono em que se encontravam os holandeses em virtude da gravíssima crise econômica vivida pela Companhia das Índias Ocidentais, as tropas luso-coloniais obtêm uma vitória definitiva.

É esse conturbado período histórico, aqui rapidamente delineado, que é posto em cena e discutido por Chico Buarque e Ruy Guerra em *Calabar: o elogio da traição*.

A ironia que marca toda a peça já está explícita em seu subtítulo, o qual vincula duas palavras de significados a princípio incompatíveis: “elogio” e “traição”. A ironia ainda é reforçada pela inevitável aproximação com *O elogio da loucura*, de Erasmo de Roterdã, obra-prima da crítica ferina aos filosofismos e à mania de grandeza de muitos humanistas da Renascença. O texto de Chico Buarque e Ruy Guerra caracteriza-se por um espírito mordaz que se aproxima daquele de Erasmo, mas tem como alvo de sua crítica o modo como a história é interpretada e contada pelos historiadores.

Por falar no modo como a história é interpretada pelos historiadores, realizando-se uma rápida consulta a livros didáticos de história do Brasil editados na primeira metade dos anos 70, constata-se que, neles, a figura de Calabar é apresentada de forma bastante tendenciosa. Era Calabar na visão dos senhores comprometidos com o Brasil dos generais e com a ditadura.

Em sua *História do Brasil*⁷³, Víctor Mussumeci dá a impressão de ter sido, ele mesmo, um soldado fidelíssimo das tropas de Matias de Albuquerque nas lutas contra os homens da Companhia das Índias Ocidentais no Nordeste do século XVII. Num subtítulo do capítulo que trata dos holandeses no Brasil, naquele período, esse historiador escreve o seguinte:

A deserção de Calabar favoreceu os holandeses. – Até o ano de 1632, a situação dos dois grupos opostos manteve-se indecisa. Nesse ano, Domingos Fernandes Calabar abandonou as *nossas*

⁷³ MUSSUMECI, Víctor. *História do Brasil* (Primeiro volume). São Paulo, Editora do Brasil, 1972 (41ª edição), pp. 149 e 150.

fileiras e transferiu-se para os holandeses. Conhecedor das terras pernambucanas e do sistema de emboscadas, Calabar conduziu *o inimigo* à conquista de toda a região situada entre o Rio Grande do Norte e Recife.⁷⁴

Mais adiante, num sumário do capítulo, o autor ainda escreve:

Em 1630, os holandeses desembarcaram em Pernambuco. A resistência *dos nossos* obrigou-os a concentrarem-se em Recife. A *deserção* de Calabar, que depois foi morto em Porto Calvo, favoreceu a expansão do domínio holandês.⁷⁵

Outro livro didático da época, o *Compêndio de história do Brasil*⁷⁶, de Antônio José Borges Hermida, também cerra fileira com os portugueses:

Em Pernambuco a situação dos *invasores* era cada vez mais difícil, pois as guerrilhas e emboscadas impediam que eles avançassem para o interior. Mas, em 1632, a *deserção* de Domingos Fernandes Calabar, que antes havia lutado ao lado de Matias de Albuquerque, veio favorecer os holandeses.

Guiados por Calabar, *o inimigo* apoderou-se da Vila de Igarauçu e conquistou o forte de Rio Formoso, defendido apenas por vinte homens. Quando entraram nesse forte, depois de quatro ataques, encontraram dezenove cadáveres. Estava vivo apenas o comandante, Pedro de Albuquerque, que havia recebido dois ferimentos.⁷⁷

⁷⁴ Id., p. 149 (grifos meus).

⁷⁵ Id., p. 150 (grifos meus).

⁷⁶ HERMIDA, Antônio José Borges. *Compêndio de história do Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1971 (56ª edição), pp. 132 e 133.

⁷⁷ Id., p. 132 (grifos meus).

Ao final do capítulo, Borges Hermida, não se sabe a propósito de quê, coloca uma janelinha com os sensacionais dizeres:

A força de Calabar

Calabar possuía extraordinária força: dizia-se que ele, com seus pulsos fortes, era capaz de conter pelos chifres um touro em plena carreira.⁷⁸

Armando Souto Maior, em sua *História do Brasil*⁷⁹, também engrossa o coro dos historiadores a cantar o refrão que diz que os holandeses eram os “nossos” “inimigos” e que Calabar era o “nosso” “traidor”:

[Os holandeses] Romperam o círculo de ferro em que estavam envolvidos graças ao alagoano Domingos Fernandes Calabar, que, em abril de 1632, passou-se para o exército *inimigo*. Calabar conhecia profundamente a região, pois era contrabandista. (...) ⁸⁰

Os dois atos da peça constituem-se por uma sucessão de cenas em geral curtas e descontínuas que são praticamente independentes entre si. Essa estruturação escolhida para o texto, se por um lado lhe confere maior abertura e é coerente com o antiilusionismo de sua proposta de construção épica, por outro faz com que lhe falte maior organicidade.

O texto se apresenta ora em prosa, ora em versos. As falas são bastante variadas formalmente. Há diálogos prosaicos, declamação, canto e discursos públicos.

⁷⁸ Id., p. 133.

⁷⁹ SOUTO MAIOR, Armando. *História do Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1974, p. 125.

⁸⁰ Id., *ibid.*.

Partindo da reflexão a respeito do papel histórico de Domingos Fernandes Calabar, os autores desenvolvem a tese de que a traição é relativa, dependendo do ponto de vista de quem a define.

No século XVII, durante o período das ocupações holandesas no Nordeste, época em que o Brasil esteve à mercê da rapinagem de três imperialismos, começava a ser constituída uma incipiente consciência nacional entre os nativos da colônia, segundo o que é apresentado por Chico Buarque e Ruy Guerra. Por isso, nos vários anos de guerra entre as forças militares da Holanda contra as de Portugal e/ou Espanha, só se colocavam, para os nascidos no Brasil, duas opções: engajar-se na luta do lado holandês ou engajar-se do lado português/espanhol. De toda maneira, qualquer que fosse o engajamento dos colonos aqui nascidos, eles estariam lutando em nome da colonização estrangeira. Portanto, a escolha mais sensata para esses nativos do Brasil e possuidores do incipiente sentimento nacional, nessa conjuntura, seria o caminho da colonização mais liberal.

Nessa guerra que refletia no Novo Mundo, de forma mais sangrenta, os conflitos político-econômicos internacionais que assolavam a Europa⁸¹, a ação de um mulato pernambucano será matéria de uma das maiores polêmicas da historiografia brasileira.

Durante a primeira fase do conflito, Calabar lutara ao lado dos portugueses. Nesse momento, as tropas lusitanas obtiveram uma série de vitórias contra as holandesas. Num segundo momento, Calabar decide mudar de lado, integrando-se às forças militares da Companhia da Índias Ocidentais. Sua motivação: a opção por um modelo de colonização diferente daquele instaurado no Brasil desde o século anterior, opção por uma colonização relativamente melhor.

Depois da mudança de lado de Calabar e outros colonos, conhecedores do terreno onde se desenrolava a guerra, das táticas e dos segredos das forças leais a Portugal, os holandeses finalmente conquistaram as áreas rurais de Pernambuco e

⁸¹ Desde o final do século XVI, a monarquia ibérica vinha tendo graves conflitos com a Holanda e potências emergentes, como a França e a Inglaterra, que se tornavam fortes concorrentes comerciais do império luso-espanhol. Tais conflitos muitas vezes se desenvolveram para guerras abertas.

imediações, onde se localizavam os engenhos, e lá permaneceram durante mais de duas décadas.

Mais tarde, Calabar é preso, torturado, morto e esquartejado pelos portugueses, que retomam a luta e derrotam as tropas a serviço da Companhia das Índias Ocidentais.

Como a história oficial é contada sempre do ponto de vista dos vencedores, durante trezentos anos Calabar foi proclamado traidor da pátria.

O texto de Chico Buarque e Ruy Guerra questiona essa história oficial sem pretender, todavia, realizar uma mera inversão de perspectiva. Buscam lançar um olhar não colonizado à história do Brasil. Como diz Fernando Peixoto em artigo integrante do programa da peça:

...não interessou a Ruy Guerra e Chico Buarque reabilitar a figura “maldita” de Calabar. Nem condená-lo. O texto não pretende ser uma peça histórica, ou seja, reconstituição minuciosa de uma época, de suas motivações, contradições, etc.. A História é utilizada como matéria para uma reflexão que ultrapassa os limites de determinadas circunstâncias político-econômicas já superadas.⁸²

Feitas essas considerações, abordemos diretamente o texto da peça. Sua cena inicial mostra o momento da execução do Domingos Fernandes Calabar pelos portugueses. Ao som de uma ladainha em latim, vê-se o vulto do guerrilheiro pernambucano atado a um instrumento de tortura, emitindo gemidos lancinantes em seus últimos instantes de vida. Duas outras cenas começam, então, a se desenvolver em paralelo, configurando duas imagens distintas: Frei Manoel profere um sermão no qual tematiza o tópico das extraordinárias riquezas naturais do Brasil, e Mathias de Albuquerque dita uma carta, destinada a Calabar, a um escrivão, enquanto se barbeia. Há grande contraste na simultaneidade das aparições de Frei Manoel em ofício religioso, de Mathias de Albuquerque num

⁸² Fernando Peixoto em “Uma reflexão sobre a traição”. In: Programa de *Calabar*.

intervalo das lides militares e do vulto de Calabar sendo martirizado. Tal contraste se torna ainda maior se se considerar o conteúdo das falas do Frei e de Mathias em relação aos gemidos do torturado.

Narrativamente, portanto, é apresentada uma visão do Brasil à época da chegada dos holandeses e são delineados os principais aspectos físicos e psicológicos de Calabar.

Frei Manoel, idealizando o Brasil paradisíaco, numa retórica que faz lembrar o estilo da carta de Pero Vaz de Caminha, diz:

...o ouro e a prata era sem número e quase não se estimava; o açúcar, tanto que não havia embarcações para o carregar. (...) ...o fausto e o aparato das casas eram excessivos, porque por mui pobre e miserável era tido o que não tinha seu serviço de prata. (...) ...as mulheres andavam tão louças e tão custosas que não se contentavam com os tafetás, chamalotes, veludos, e outras sedas, senão que arrojavam as finas telas e ricos bordados. (...) ...e eram tantas as jóias com que se adornavam que pareciam chovidas em suas cabeças.⁸³

Por sua vez, Mathias de Albuquerque, em cada fala, pontua suas referências ao nome de Calabar com um diferente posto da hierarquia militar a ser oferecido ao guerrilheiro, caso abandone o lado holandês e se reintegre às tropas de Portugal. Além disso, promete devolver-lhe “honras e bens” e perdoar-lhe “pecados e dívidas”. Tais ofertas demonstram como a fidelidade a uma bandeira colonizadora se mantinha, no Brasil do século XVII, à custa da troca por benefícios pessoais.

No que tange à figuração de Calabar, destacam-se, na descrição feita por Mathias, sua condição de mestiço, suas habilidades guerreiras, seu conhecimento e sua independência de espírito:

⁸³ BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985, pp. 2 e 3.

Era um mulato alto, pêlo ruivo, sarará.
 Guerreiro como ele não mais se haverá.
 Onde punha o olho, punha a bala.
 Lia nas estrelas e no vento.
 Sabia os caminhos escondidos,
 Só sabidos dos bichos desta terra
 De nome difícil de falar. (...)

Era um mameluco louco, pêlo brabo, pixaim,
 Com dois olhos claros de assustar. (...)

Como um bicho esquisito destas terras
 Que pensa dum jeito impossível de pensar.⁸⁴

As qualidades de Calabar ainda são referidas por Frei Manoel e por Bárbara, esposa do guerrilheiro pernambucano, que, ao final da supracitada fala de Mathias de Albuquerque, vai surgindo na cena em silhueta, praticando o ato amoroso. O Frei fala num “mestiço mui atrevido e perigoso”, “conhecedor de caminhos singulares nesses matos, mangues e várzeas”, que “levou o inimigo por esta terra adentro, rompendo o cerco lusitano”⁸⁵. Por sua vez, Bárbara, “plenamente iluminada”, vestindo-se, canta “Cala a boca, Bárbara”, apresentando sua visão do amante Calabar em analogia com o guerreiro hábil e conhecedor do terreno onde se movimenta, relacionando seu corpo à terra onde o marido viveu e pela qual lutou:

Ele sabe dos caminhos
 Dessa minha terra.
 No meu corpo se escondeu,
 Minhas matas percorreu,
 Os meus rios,
 Os meus braços.
 Ele é o meu guerreiro
 Nos colchões da terra.
 Nas bandeiras, bons lençóis,

⁸⁴ pp. 4 e 5.

⁸⁵ p. 5.

Nas trincheiras, quantos ais, ai. (...) ⁸⁶

Tem sido muito ressaltada a extrema habilidade de Chico Buarque e Ruy Guerra no jogo de palavras contido no estribilho dessa canção. Bárbara, que nunca se refere ao seu ex-marido pelo nome, mas sempre por “ele”, pronuncia o nome proibido através da repetição um tanto obsessiva do já célebre “CALA a boca, BÁRbara”.

Terminada a canção, Bárbara se dirige ao público e pede atenção: “Não a atenção que costumam prestar aos sábios, aos oradores, aos governos. Mas a que se presta aos charlatães, aos intrujões e aos bobos de rua”⁸⁷. Essa fala metateatral interrompendo uma ação, recurso épico por excelência, é bastante esclarecedora sobre a perspectiva por meio da qual a peça convida o leitor/espectador a olhar para a história. Aqui, o ponto de vista é o dos vencidos, dos marginalizados, dos mais profundamente identificados com os interesses nacionais, do povo.

Após a fala de Bárbara e o encerramento do sermão do Frei, o tempo retrocede a um momento anterior ao martírio de Calabar. Os holandeses e seus aliados são mostrados celebrando estrepitosamente a conquista da região dos engenhos em Pernambuco e imediações. Entre eles, Frei Manoel, que muda de lado várias vezes na guerra, estando sempre junto aos vencedores do momento. A passagem é bem reveladora do real motivo da guerra e da política da Companhia das Índias Ocidentais para o Brasil.

A certa altura, um soldado holandês diz:

Ninguém aqui quer expulsar ninguém. Muito pelo contrário, queremos que o português continue cultivando a cana como só ele sabe, extraindo o retame, o mascavado, o açúcar branco. Nós, da Companhia, entramos com o transporte, as refinarias e a nossa nobre

⁸⁶ pp. 5 e 6.

⁸⁷ p. 6.

clientela da Europa. Precisamos uns dos outros, somos pulgas do mesmo cachorro. Unidos, enriqueceremos.⁸⁸

Como está explícito, a Holanda deseja o monopólio do comércio do açúcar, pretendendo deixar a produção do mesmo ao controle dos portugueses. Há uma verdadeira proposta de aliança para melhor e maior exploração do Brasil. O parasitismo das duas metrópoles está muito bem expresso pela definição “somos pulgas do mesmo cachorro”.

No decorrer da comemoração dos holandeses, entra Sebastião do Souto, soldado de bandeira lusitana que supostamente teria passado para o lado das tropas da Companhia. Ele dá informações falsas a respeito do estado das forças portuguesas e mente sobre os mantimentos que trazem consigo, incitando os holandeses a conquistar despojos de guerra que lhes seriam muito úteis. Esse ato de traição é bem sucedido. Não só um destacamento insuficiente é enviado a dar combate aos homens de Portugal, como Calabar fica extremamente vulnerável à captura por Mathias de Albuquerque e seus comandados.

Vislumbrando a iminente prisão do mulato guerreiro, Mathias, governador de Pernambuco, após uma série de derrotas consecutivas de suas tropas, tendo sido rechaçado para a Bahia, fica exultante por estar próximo de vingar aquilo que, do seu ponto de vista, foi uma torpe traição: a adesão do valoroso Calabar aos holandeses, fato apontado como decisivo para os rumos tomados pela guerra. Então, premeditando a prática de uma tremenda violência, parlamenta com o Frei – que já retornou ao lado português – e seus homens de confiança sobre a emboscada aos holandeses.

O “Fado tropical”, cantado por Mathias de Albuquerque ao final da discussão, expressa primorosamente a visão do colonizador português sobre o Brasil e as dilacerantes contradições interiores do líder das forças lusitanas. Nas partes cantadas do “Fado”, a colônia é concebida através da mescla de seus elementos mais característicos (ou estereotipados) com os elementos mais característicos (ou estereotipados) da metrópole:

⁸⁸ p. 8.

Com avencas na caatinga,
 Alecrins no canavial,
 Licores na moringa,
 Um vinho tropical.
 E a linda mulata,
 Com rendas de Alentejo,
 De quem numa bravata,
 Arrebato um beijo.⁸⁹

Ao final, os elementos brasileiros acabam convergindo para os elementos portugueses:

Guitarras e sanfonas,
 Jasmins, coqueiros, fontes,
 Sardinhas, mandioca,
 Num suave azulejo.

O rio Amazonas
 Que corre trás-os-montes
 E, numa pororoca,
 Deságua no Tejo.⁹⁰

O refrão coroa essa visão luso-tropical do Brasil:

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
 Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.⁹¹

Na mistura das coisas brasileiras com as portuguesas – já marcada no título da canção –, é significativo o fato de as portuguesas sempre aparecerem primeiro ou serem ponto de chegada. Na rapinagem colonial, o Brasil só podia ser pensado como uma espécie de enorme quintal português.

⁸⁹ p. 16.

⁹⁰ p. 17.

⁹¹ pp. 16 e 17.

Quanto às contradições interiores de Mathias de Albuquerque, já quando se prepara para entoar o “Fado”, ele emite uma gargalhada que se confunde com soluços. O prazer e a dor unos lhe são intrínsecos. É nas partes falada e recitada da canção, porém, que se expressa a não conciliação entre a brutalidade necessária a um homem como ele e a comoção pelo que impinge a suas vítimas:

(Falando com emoção, guitarras ao fundo)

Sabe, no fundo eu sou um sentimental. Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dose de lirismo. Além da sífilis, é claro. Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar, meu coração fecha os olhos e, sinceramente, chora. (...)

(Recitando:)

Meu coração tem um sereno jeito
E as minhas mãos o golpe duro e presto
De tal maneira que, depois de feito,
Desencontrado, eu mesmo me contesto.

Se trago as mãos distantes do peito,
É que há distância entre intenção e gesto.
E, se meu coração nas mãos estreito,
Me assombra a súbita impressão de incesto.

Quando me encontro no calor da luta
Ostento a aguda empunhadura à proa,
Mas o meu peito se desabotoa.

E se a sentença se anuncia, bruta,
Mais que depressa a mão cega executa
Pois que senão o coração perdoa.⁹²

⁹² pp. 16 e 17.

Essa incoerência entre pensamento e ação, entre “intenção e gesto” é apontada pelo antropólogo Roberto Da Matta como um dos pontos-chave da identidade brasileira.⁹³ Em Mathias de Albuquerque, portanto, assim como numa suposta essência do brasileiro, conviveriam inseparavelmente a cordialidade e a violência, o perdão e a vingança, a hospitalidade e a exclusão de quem se encontra em posição inferior na escala social.

Após o “Fado tropical”, a ação dramática avança a um tempo posterior à emboscada dos portugueses às tropas da Companhia da Índias Ocidentais. Numa das cenas mais marcantes do teatro de Chico Buarque, Mathias de Albuquerque e um holandês aparecem lado a lado, vestindo ceroulas com as cores das bandeiras de suas respectivas nações. Após sentirem fortes cólicas, eles baixam as ceroulas-bandeiras, sentam-se em suas latrinas e evacuam longamente, orgulhosos de sua disenteria e das qualidades de suas lombrigas. Enquanto isso, discutem sobre os destinos da guerra e do Major Calabar. Há grande contraste entre o rasteiro da situação e o elevado do debate sobre os desígnios da História, entre o grotesco de uma disputa para saber quem possui as mais graves doenças (índice da degeneração do europeu no Brasil colonial) e a alta responsabilidade da definição de uma política de colonização.

Como resultado de uma vitória parcial e de um domínio de situação provisório dos portugueses, Calabar lhes é entregue (traição dos holandeses) sob a condição de que seria enviado à Espanha para ser julgado pela corte de D. Felipe.

A parte subjugada das tropas holandesas deposita armas diante dos portugueses. Seus mantimentos lhes são arrancados como despojos de guerra. Entre os capturados, está a prostituta Anna de Amsterdã, “uma síntese, em certo sentido, de tantas prostitutas importadas em navios holandeses”, segundo Fernando Peixoto.⁹⁴ Ela é golpeada por Souto, caindo desacordada.

⁹³ Roberto Da Matta, *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1990, especialmente capítulo III, “Carnavais da igualdade e da hierarquia”, pp. 125-144, e capítulo IV, “Você sabe com quem está falando? – Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil”, pp. 146-204.

⁹⁴ Fernando Peixoto em “Uma reflexão sobre a traição” (op. cit.), s/p.

Com soberba, Mathias critica duramente a nobreza de Portugal, que aceitara o jugo espanhol, e elogia a ação guerreira da gente nascida ou radicada na colônia, a qual, sem nenhuma espécie de ajuda da metrópole, obteve uma vitória bastante significativa.

Um bando de traidores, então, discute a traição. Sebastião do Souto, traidor de Calabar e dos holandeses, ansioso, insinua a necessidade da rápida execução do mulato. Felipe Camarão, índio, traidor de sua gente ao aliar-se ao colonizador branco, louva o ato de Souto. Henrique Dias, negro relativamente livre, também traidor de sua gente, ao aliar-se àqueles que a tiranizam, define a traição do ponto de vista do governo instituído, qualquer que seja ele. Frei Manoel, sempre do lado de quem está vencendo – traidor, portanto, de quem se tornou vencido –, concebe a traição, nesse momento, como ser infiel aos interesses da metrópole maior, a Espanha. Coroando essa discussão, Mathias de Albuquerque decide trair o acordo estabelecido com os holandeses e executar Calabar, recebendo, naturalmente, a aprovação de seus comparsas, já veteranos na arte de trair. Nessa guerra, portanto, pelo que se conclui a partir do que é mostrado do lado português, ou haveria uma completa falta de ética, ou existiria uma ética própria à guerra, voltada para a consideração única e exclusiva de interesses nacional-metropolitanos e do ganho pessoal. Desse modo, dependendo do conceito de ética que se tome por referência, todos são traidores ou ninguém é traidor.

Antes da execução, porém, Mathias manda o Frei confessar Calabar, a ver se este trai os holandeses, dando importantes informações de guerra.

Souto é mandado a preparar o cadafalso, quando Anna acorda. Ela diz quem é a partir dos muitos lugares por onde passou satisfazendo o apetite sexual de muitos e muitos homens. Numa passagem da canção “Anna de Amsterdã”, entoada por ela, isso fica bem marcado:

(...)

Sou Anna de Amsterdã.

Eu cruzei um oceano

Na esperança de casar.

Fiz mil bocas pra Solano,
 Fui beijada por Gaspar.
 Sou Anna de cabo a tenente,
 Sou Anna de toda patente das Índias,
 Sou Anna do oriente, ocidente, acidente, gelada.
 Sou Anna, obrigada.
 (...) ⁹⁵

É importante chamar atenção para o fato de os personagens principais da peça, logo a sua entrada em cena, cantarem uma canção se auto-apresentando, sendo que a ação que vinha se desenvolvendo anteriormente é finalizada ou interrompida. Este é mais um elemento marcante da construção à maneira épica do teatro de Chico Buarque.

Feita a confissão de Calabar, Frei Manoel retorna à cena. Em diálogo com Mathias, o religioso informa que o prisioneiro revelou nomes de homens do alto escalão do lado português que estavam envolvidos com as forças holandesas, vendendo-lhes informações sobre o que se fazia entre os lusitanos. Aqui, fica claro que há traições e “traições”. Esses ocupantes de postos elevados na organização portuguesa, bem como os “peixes pequenos” Souto, Dias e Camarão, são traidores motivados pelo ganho pessoal, desvinculados, portanto, de uma causa maior, de uma motivação social ou coletiva. Calabar, diferentemente, fez uma opção franca e aberta pelo colonialismo holandês naquele momento, motivado pela possibilidade de um ganho de amplitude bem maior que a da esfera pessoal. Entre essas duas espécies de traidores, apenas a segunda representa um enorme perigo para a manutenção de um determinado *status quo*. Por isso é que Calabar tem de ser executado, ao passo que a falta dos traidores da primeira espécie pode ser grandemente atenuada ou mesmo perdoada.

Na conversa com o Frei, Mathias de Albuquerque volta a expressar suas fortes contradições. Como se estivesse contaminado por aquilo que Calabar sentiu e por que lutou, Mathias, ao menos no plano sentimental, quase chega a

⁹⁵ *Calabar: o elogio da traição* (op. cit.), p. 35.

fazer uma opção pelo Brasil, redimindo-se pela traição às metrópoles pelas quais vinha lutando, que abandonaram-no, juntamente com seus comandados, à própria sorte:

E em meus devaneios, imagino-me colocando o amor à terra em que nasci acima dos interesses do rei que me governa. (...) E nesses devaneios minha terra não suporta mais as trevas e a opressão de Espanha e Portugal. A terra pulsa, blasfema e se debate dentro do meu peito. E para sua redenção, parece que qualquer caminho é legítimo. Até mesmo uma aliança com os hereges holandeses...⁹⁶

Porém, antes que o coração perdoe, Mathias ordena que se incendeie o arraial de Porto Calvo e Calabar seja prontamente executado. Fortes destacamentos holandeses se aproximam. Há necessidade de uma rápida retirada dos portugueses.

Na cena do ritual de execução de Calabar, interpenetram-se dois planos e dois discursos. Em claro-escuro, o condenado é levado ao patíbulo e, em luz aberta, Bárbara canta “Tatuagem”. Entremeada à canção, vai a leitura da sentença de morte pelo oficial, ao som do rufar de tambores. O efeito alcançado por esse artifício é um grande estranhamento e verdadeira perplexidade advindos do forte contraste pela simultaneidade do público e do privado, da presença do carrasco e a da esposa, da retórica da morte e a do amor, do rufo dos tambores e da suave cadência da canção.

A seguir, uma cena construída apenas por auto-apresentações de personagens, entremeadas por comentários do Frei. Aqui, os autores parodiam os discursos sobre as três raças formadoras da etnia brasileira. Com grande ironia, eles viram pelo avesso o ufanismo tão freqüente nesses textos. Chico Buarque e Ruy Guerra expõem um negro (Dias), um índio (Camarão) e um branco (Souto) relatando suas “obras” no processo sócio-histórico do Brasil colonial, e um padre

⁹⁶ p. 39.

tecendo comentários racistas e etnocêntricos sobre cada um dos não brancos, europeus e católicos na origem⁹⁷:

DIAS

O meu nome é Henrique Dias
 E sou capitão-do-mato.
 Toco fogo nos quilombos,
 Pra catar preto e mulato.
 Ganhei foro de fidalgo,
 Prata, patrimônio e patente.
 Eu tenho uma alma tão branca
 Que já ficou transparente.

Segundo Frei Manoel, por todos esses serviços prestados à causa da rapinagem portuguesa no Brasil, Dias é um “negro na cor, porém branco nas obras e no esforço”, dando a impressão até mesmo visual de estar se tornando mais claro.

CAMARÃO

Minha graça é Camarão.
 Em tupi, Poti me chamo.
 Mas do novo Deus cristão
 Fiz minha rede e meu amo.
 Bebo, espirro, mato e esfolo
 No ramerrão desta guerra.
 E se eu morrer não me amolo,
 Que um índio bom nunca berra.

Ainda segundo Frei Manoel, foi maravilhoso que Camarão abandonasse “os selvagens tapuias, que são uns analfabetos e antropófagos e hereges e

⁹⁷ As auto-apresentações de Dias, Camarão e Souto, bem como os comentários de Frei Manoel estão nas páginas 42 e 43.

traidores”, para entre os portugueses receber “o título de Dom e o nome batismal de Antônio Felipe Camarão, Cavaleiro do Hábito de Cristo”.

SOUTO

Me chamam Sebastião Souto
 E algumas coisas mais.
 Quando dei por mim, já era
 Tarde pra voltar atrás.
 Minha história é tão medonha
 E de tão repelente memória
 Que a História até tem vergonha
 De pôr meu nome na História.

Sobre esse último, o Frei promete falar mais tarde.

Após três exemplos tão plenos de conformismo, renúncia à própria essência e traição a si e aos seus, vem a calhar a entrada de Anna cantando a tremendamente irônica “Vence na vida quem diz sim”. Esse título proverbial, que também é um insistente refrão, já diz tudo.

A propósito do destino final de Calabar, Souto, Camarão e Dias discutem a morte com Anna e na presença de Bárbara. Souto associa morte, solidão e medo; Camarão, morte e decomposição corporal; Dias, morte e sua não definição.

Retorna Anna, ao final dessa discussão sobre a morte, cantando o “Vence na vida quem diz sim” em sua segunda parte. A canção rebaixa bastante os três conformistas que, ao menos no campo especulativo, aproximaram-se de uma elevação ao tratarem de um grande tema da humanidade.

Bárbara, despertando de um estado de torpor, debate com os três traidores de seu marido, os quais em dado momento da guerra haviam lutado ao lado dele, tendo sido seus amigos. Ela quer conhecer as motivações dos atos daqueles que proporcionaram que Calabar fosse levado à força e executado sumariamente, sem julgamento. Pelas declarações dos trãsugas raciais Dias e Camarão, e do mercenário-mor Souto, fica exposto o altíssimo grau de corrupção humana dos três ex-colegas do enforcado.

Dias, declarando que “a guerra tem todos os direitos”, desenvolve a tese de que, no Brasil-colônia, o que distingue as pessoas não é tanto a raça a que pertencem, e sim o posto que ocupam na estratificação social. Para ele, vale lançar mão de qualquer expediente para obter o seu “lugar ao sol”. Chega a prometer que seus filhos “vão ser *quase* igual aos brancos”⁹⁸, fazendo Anna estourar em gargalhadas.

Camarão demonstra estar a tal ponto aculturado que vê com muita naturalidade o genocídio progressivo dos de sua raça, sendo ele próprio agente do extermínio de índios. Sem nenhuma nostalgia de sua origem, sem mágoa pela ação dos europeus contra seu povo, afirma-se como europeizado e cristão, ansiando pela imortalidade do seu nome impresso nos livros de História.

Souto revela-se um lamentável joguete das forças em conflito. Não tem ideal, convicção nem sentido de coletividade. Está sempre arrependido de seus atos, para os quais não encontra justificativa. Vale reproduzir trechos de uma fala sua:

Eu não tenho um motivo sequer para estar nesta guerra. Quando eu me dei por gente, já era uma praça do exército holandês combatendo na Paraíba. Por que holandês? Não sei. Vai ver gostei do colorido. (...) Achei normal me bandear, com todo um batalhão de flamengos, pro lado dos portugueses, porque estavam pagando em dia. Um ano depois, quando o mesmo batalhão desertou de volta pros holandeses, a troco de um soldo dobrado, achei normal voltar também. (...) Falaram em religião, acreditei. Não perguntei nada, mas me disseram que era a luta entre Deus e os diabos. Depois desconfiei que se matava e morria pelo comércio do açúcar, do sal, pelo ouro e pela prata, pelo tráfico de escravos de Angola e da Guiné, pelo domínio dos mares, para o transporte da pimenta, da cochonilha,

⁹⁸ Os trechos citados encontram-se nas páginas 48 e 50. O *quase* da última citação (grifo meu) mostra o racismo do branco arraigado no negro. Assim, na própria fala de Henrique Dias está expresso que o problema racial não é tão atenuado como ele pensa.

da noz moscada, do pau-brasil, e acertei. Achei bem normal que as grandes nações disputassem o mundo entre si, que alianças se fizessem e se desmanchassem, contanto que os florins, os escudos, as libras e as pesetas continuassem dançando nos cofres da nobreza, dos grandes soberanos dessas nações. E continuo achando normal que, qualquer que seja o resultado de todas as guerras, no lixo dessas guerras sobrem escravos e miseráveis, gente sem juízo e gente sem princípios, subalternos desleais, como eu, e visionários, como ele, na força.⁹⁹

À parte a aceitação da bestialidade e do “vampirismo” como normais, são profundamente lúcidas as palavras de Souto sobre as motivações político-ideológicas das guerras. Na irracionalidade da luta por poder e riqueza, o humano é o que menos interessa. O vazio existencial de Souto, como o de muitos dos aqui nascidos naquele período, resulta da colonização, da falta de referenciais com que se identificar. Mas, na própria colonização, ao surgir um sentimento de brasilidade entre os nativos, alguns, como Calabar, foram capazes de optar conscientemente por uma causa.

Finalizando a cena, porém, antes de se retirar juntamente com a soldadesca de Mathias de Albuquerque, Dias canta “Eu vou voltar”, na qual demonstra abertura para dar um sentido maior a sua luta. Parece já influenciado pelo “visionário” Calabar:

Eu vou voltar
 Quando souber acreditar
 Que há porque, no que acreditar.
 Então vou estar pronto pra voltar.
 (...)
 Me espera,
 Espera,

⁹⁹ pp. 53 e 54.

Eu vou voltar.¹⁰⁰

Com a partida dos portugueses, ficam em cena somente Anna e Bárbara. Esta remexe o sangue de seu ex-marido numa bacia, recebendo o amparo da meretriz holandesa. Elas falam de seus homens no plano pessoal e no plano social, tratando de suas perdas. Bárbara não aceita a morte de Calabar, que permanece vivo em seu ser. Anna já nem se lembra da primeira vez que perdeu um homem amado. Bárbara reafirma seu amor por Calabar. Anna afirma amar (fazer amor com) quem lhe paga, como convém a alguém de sua profissão. Calabar foi enforcado. Os homens de Anna são perdidos a cada fim de relação sexual.

Ao final do primeiro ato, Bárbara fala longamente sobre Calabar no plano social. Torturado, assassinado e esquartejado, tendo as partes de seu corpo sido espalhadas por vários pontos de Pernambuco, para servir de exemplo aos da terra, o mulato é associado ao cobra-de-vidro da crença popular:

Eu sei que Calabar deixou uma idéia derramada na terra. A gente da terra sabe dessa idéia e gosta dela, mesmo que ande com ela escondida, bem guardada, feito um mingau esquentando por dentro. A idéia é dessa gente. Os que não gostam da idéia, esses vão começar a aperrear e aperrear o pensamento desses senhores, vai acordar esses senhores no meio da noite. Eles vão dizer: que porra de idéia é essa? Eles vão querer matar a idéia a pau. Vão pendurar a idéia num poste, vão querer partir a espinha dessa idéia. Mas nem adianta esquartejar a idéia e espalhar seus pedaços por aí, porque ela é feito cobra-de-vidro. E o povo sabe e jura que o cobra-de-vidro é uma espécie de lagarto que, quando se corta em dois, três, mil pedaços, facilmente se refaz.¹⁰¹

¹⁰⁰ pp. 55 e 56.

¹⁰¹ p. 59.

A canção “Cobra-de-vidro”, cantada após esse discurso, reelabora mais poeticamente as idéias expostas acima. Fechando o ato, Bárbara, que tantas vezes faz lembrar Antígona por sua obstinação e tenacidade (além disso ambas lidam com um morto querido), encara novamente o público e pronuncia uma fala que parece retirada de tragédia grega:

Não posso deixar neste momento de manifestar
um grande desprezo, não sei se pela ingratidão, pela
covardia ou pelo fingimento dos mortais.¹⁰²

Se o primeiro ato, como se viu, esteve centrado na apresentação crítica do colonialismo português, o segundo focalizará predominantemente o colonialismo holandês também de forma crítica.

O princípio do segundo ato faz uma ligação com o final do primeiro. Ao som do hino da Holanda, Maurício de Nassau, em *off*, recita versos que tratam da morte de Calabar, reafirmando que o martírio do guerreiro pernambucano não foi em vão.

Ao acenderem-se as luzes, Nassau, como fazem todos os personagens principais da peça ao entrar em cena pela primeira vez, procede a sua auto-apresentação. É o momento de seu embarque para o Brasil. Ele informa que é conde da casa dos Orange e que parte para Pernambuco na condição de Governador-Geral plenipotenciário enviado pela Companhia das Índias Ocidentais. Afirma ter um compromisso tácito com os desconhecidos mortos na guerra e diz acalentar um grande sonho. Ainda assim, parte cheio de dúvidas e sentimentos contraditórios.

Um beijo no solo transporta Nassau para terras brasileiras. Anna, não poderia ser outra personagem, surge cantando o frevo “Não existe pecado ao sul do Equador”, que satiriza a crença, corrente na Europa da época, de que abaixo da linha do Equador tudo era permitido, especialmente no que se referia à sexualidade. A letra da canção tem seus eixos temáticos na associação entre os

¹⁰² p. 60.

atos de fazer sexo e comer (tão marcante na cultura brasileira) e no “escracho/esculacho” com que o pecado teria sido suprimido ao sul do Equador (se é que ele teria existido algum dia por aqui). Anna, como tantos outros europeus que aportaram no Brasil, tornou-se professora e embaixadora de esculacho entre a gente da terra.

Entre os moradores da colônia, impressionados diante do estrangeiro, preocupados em saber suas opiniões a respeito do Brasil, Maurício de Nassau expõe seu projeto de colonização. Tal projeto contrasta profundamente com o tipo de colonização realizado pelos portugueses no Brasil, na África e no Oriente.

Entre as propostas de Nassau, que trouxera consigo todo um séquito de artistas, técnicos e cientistas, estavam o resgate da alta produtividade açucareira (sendo, no entanto, contrário à monocultura), a liberdade religiosa, a redução de impostos, a igualdade jurídica entre todos os homens livres, a devolução de propriedades perdidas durante a guerra, a urbanização planejada dos centros mais importantes; enfim, o desenvolvimento econômico, artístico e científico da colônia.

A exposição de Nassau é pontuada por intervenções de um sisudo Consultor da Companhia das Índias Ocidentais, a qual tem interesses imediatistas e gananciosos em relação ao Brasil. O Consultor tenta chamar a atenção para a falta de sintonia entre o projeto de Nassau e as expectativas de rapinagem ilimitada que acalentavam os burgueses da Companhia. Além disso, lembra da necessidade de se impor uma derrota definitiva às forças portuguesas, para que qualquer projeto possa ser desenvolvido com tranquilidade e segurança em Pernambuco.

Um primeiro passo é dado em relação ao conflito com os portugueses. Frei Manoel, que está sempre do lado de quem quer que esteja vencendo, é aliciado para viver junto à corte de Nassau. Em troca de favores e vantagens pessoais, espera-se que o religioso forneça preciosas informações sobre as estratégias de guerra e a movimentação dos lusitanos. A hipocrisia do Frei é tamanha que, ao lado dos holandeses, a quem outrora classificara como heréticos, louva a liberdade de culto ora restaurada no Brasil.

Para vencer definitivamente as forças portuguesas, as tropas sob o comando de Nassau necessitavam de reforços vindos da Europa. Entretanto, a negligência da Companhia faz com que seus soldados fiquem apreensivos diante do futuro. E a situação de impasse vai se arrastando. Uma reviravolta nas circunstâncias da guerra é uma possibilidade sempre presente.

Em carta endereçada ao Conselho de Estado da Holanda, Nassau solicita muito mais que soldados. Pede colonos. Em sua visão, era preciso desenvolver a colônia para se produzir mais e melhor, de forma controlada. A idéia de que a colonização holandesa era melhor que a portuguesa precisava se desenvolver entre a gente da terra. Como se pode concluir, essa prática colonizadora só frutificaria de forma eficaz a longo prazo.

A despeito da insuficiência do contingente militar sob suas ordens, Nassau resolve atacar as tropas de Portugal entrincheiradas ao norte da Bahia.

A cena seguinte mostra Bárbara e Souto frente a frente. Este, por seus feitos na guerra, foi promovido a capitão pelos portugueses, tendo todo um destacamento sob seu comando. Sua cabeça está a prêmio em Pernambuco. Aquela encontra-se na condição de prostituta, decaída mas com absoluta dignidade. Nesse encontro, que se dá no Recife três anos após a morte de Calabar, os dois estão bastante mudados. Bárbara, por fidelidade à memória de seu ex-marido e por convicção própria, continua com os holandeses em Pernambuco. Agora, no entanto, como Anna de Amsterdã, transformou-se em mulher de todos os homens. Souto tem uma nova visão a respeito do significado de Calabar para o Brasil. Agora o mulato é visto por ele essencialmente como “brasileiro”, “um nativo”¹⁰³. Havia, pois, um sentido profundo em sua luta, uma luta pelo Brasil, ainda que provisoriamente em prol do colonialismo holandês. Do seu ponto de vista, todavia, os holandeses não conseguiram promover aqui o fundamento da ética protestante, ou seja, a idéia de que “o homem valia pelo seu trabalho e não por capricho dos deuses, do rei, do Papa”¹⁰⁴. Por isso os combates, mas desta vez não pela mera contingência de os portugueses estarem pagando um

¹⁰³ p. 78.

¹⁰⁴ Ibid..

soldo maior. Um sentido de Brasil já consegue mover suas ações. Por isso, como Calabar, tornou-se capaz de fazer uma opção.

Sebastião do Souto arrisca-se, indo ao Recife, para convencer Bárbara a retornar com ele para o sertão, argumentando que o mundo dela situa-se lá. Além disso, os portugueses avançam por Pernambuco, passando pelos caminhos trilhados por Calabar – caminhos que não conhecem bem. Bárbara, que muito perambulou por tais lugares na companhia de seu ex-marido, seria uma aliada importante. Por fim, Souto afirma desejar Bárbara profundamente, almejando possuí-la, ainda que não seja correspondido. Chega mesmo, num momento em que se prepara para fazer com ela sexo comprado, a pedir que feche os olhos e pense em Calabar, que grite o nome de Calabar, se quiser. Ele parece querer resgatar o mulato possuindo Bárbara, amando-o através dela. Esta compreende o anseio e o drama de Souto. Na canção “Tira as mãos de mim”, em que compara Calabar a seu traidor, ressaltando a pequenez deste último em contraste com as qualidades de seu ex-marido, ela diz ao final:

(...)
 Tira as mãos de mim
 Põe as mãos em mim
 E vê se a febre dele
 Guardada em mim
 Te contagia um pouco.¹⁰⁵

Na cena seguinte, o tempo avança para o ano de 1640, quando Portugal recobrou sua autonomia graças aos investimentos de sua nobreza e ao apoio da Companhia de Jesus. Com o fim da chamada União Ibérica, D. João IV foi aclamado como o novo rei. Uma das primeiras providências tomadas pelas autoridades lusitanas, após essa independência do jugo espanhol, foi a assinatura de uma trégua no conflito com a Holanda.

Pelas ruas do Recife, os moradores estão eufóricos. Em cerimônia religiosa, Frei Manoel do Salvador conclama-os a rezar em agradecimento à

¹⁰⁵ p. 84.

Divina Providência, que supostamente teria intercedido em prol da restauração do trono português.

Surpreendentemente aparece Maurício de Nassau, que propõe um brinde à libertação de Portugal e puxa alguns vivas a D. João IV. Entram os holandeses, que distribuem garrafas de vinho aos moradores. Começa uma farra que irmana a gente da terra e a das duas nações colonizadoras. Anna e Bárbara participam dessa comunhão.

Na visão de Nassau, a guerra da Holanda, desde a sua independência, sempre foi contra a Espanha, jamais contra Portugal. Com o fim da União Ibérica, o conflito contra os lusitanos no Brasil teria perdido o sentido. Finalmente teria chegado, para Nassau, o seu tão desejado tempo de paz com os portugueses. Poderia agora se realizar o que ele acreditava ser “o objetivo comum: o de um Brasil rico e próspero, com lugar para todos nós”¹⁰⁶.

No entanto, o Consultor, verdadeiro porta-voz da Companhia das Índias Ocidentais, lembra a Nassau que a trégua entre Holanda e Portugal por enquanto só tem validade para as duas metrópoles. Para as colônias, ela ainda há de ser ratificada. Portanto, no Brasil, a guerra continua. Como os burgueses da Companhia estão extremamente insatisfeitos com a ação de Maurício de Nassau na zona produtora de açúcar, o Consultor sugere a este que, enquanto é tempo, realize conquistas sobre domínios portugueses, para aplacar a ira de quem esperava a implantação de uma política unicamente exploratória em Pernambuco. O líder holandês dá ordens para que forças militares partam com o fim de dominar áreas de ocupação portuguesa e promete avançar o domínio holandês pela América de colonização espanhola. Com isso, busca satisfazer os homens da Companhia. Contudo, envia também uma armada à África, a fim de trazer um contingente de escravos para realizar trabalhos de ampliação e melhoria de sua sonhada Cidade Maurícia.

Nassau enfim inaugura sua prometida ponte em arcos sobre o Rio Capibaribe, ligando o Recife a Maurícia. O Consultor, que só enxerga prejuízo financeiro nesse tipo de obra, lembra que “essas pontes não são rentáveis para a

¹⁰⁶ p. 87.

Holanda”¹⁰⁷. No atraso absoluto em que se encontrava o Brasil à época, tal ponte surge como uma entidade fantástica para os moradores de Pernambuco. Tão fantástica quanto um boi que voa. Assim, as duas maravilhas sobrenaturais surgem em cena, a ponte e o boi voador. Ao som de “Boi voador não pode”, cantada por Nassau e um coro de moradores e holandeses, explode o carnaval. O boi sobrevoa palco e platéia, rompendo o espaço cênico convencional. A cena é um louvor à capacidade humana de criar novas realidades.

Ao final da folia, o Consultor discute com Nassau os investimentos realizados no Brasil, bem como as liberalidades aqui permitidas e o fracasso dos holandeses na expedição à Bahia. A Companhia está profundamente insatisfeita com seu líder na colônia. Nassau, por sua vez, critica a ganância dos comerciantes de seu país e a negligência dos mesmos quanto ao abastecimento e ao reforço das tropas da Holanda. Defende a política de base humanística implantada por ele no Brasil. Faz uma apologia das realizações modernizadoras e civilizadoras de sua administração, do fecundo trabalho dos artistas e cientistas de sua corte, da diversificação da economia através da policultura, ressaltando a satisfação do povo de Pernambuco com sua gestão. O Consultor, entretanto, destaca que, para a Companhia, a administração de Nassau está bastante deficitária do ponto de vista financeiro. Desse modo, os créditos concedidos aos produtores de cana-de-açúcar deveriam ser recuperados de forma brusca, sob pena de desapropriação dos engenhos. O líder holandês discorda dessa medida, que poria a perder o seu sonho de desenvolvimento da colônia e uniria os moradores de Pernambuco contra os homens da Holanda.

Ainda uma vez, Souto procura Bárbara, agora na casa dela no Recife, à noite. Está armado e vestido como guerreiro. Busca se esconder até a noite do dia seguinte, quando afirma que partirá.

Nova reviravolta na guerra. Transcorre um tempo de paz. Os senhores de engenho, porém, devido à intransigência da Companhia das Índias Ocidentais, voltam a se alinhar com as forças militares portuguesas, preparando um ataque definitivo aos holandeses. A paz, portanto, é provisória e falsa.

¹⁰⁷ p. 90.

Souto encontra-se sozinho, tendo perdido o posto de capitão e o comando de seu destacamento, estando até mesmo sem munição. Traído pelos portugueses, com a cabeça a prêmio entre os holandeses, ele está abandonado e desreferencializado, não tendo como e com que lutar. Em breve recomeçará o conflito entre as duas metrópoles com as quais, após seu processo de aproximação do Brasil, ele não consegue definitivamente se identificar.

Bárbara chega a propor a ele uma fuga e um recomeço de vida juntos em outro lugar. Souto, no entanto, jamais poderia suportar uma vida pacífica, sabendo que grandes lutas terão de ser travadas com sua gente, ainda que ele não disponha de meios para isso. Está obcecado e paranóico pela guerra. Tanto assim que, desconfiado de que Bárbara o atraia para uma cilada, a fim de entregá-lo às tropas da Companhia e receber a recompensa prometida por sua cabeça, começa a se autodenunciar aos brados, chamando pelos holandeses, que vão surgindo. Antes de ser fuzilado e morto ali mesmo, ele se reafirma como herdeiro de Calabar, brasileiro e amante de Bárbara. O cobra-de-vidro pernambucano, como se vê, se recompôs em Souto, Bárbara e em todos os que desenvolveram um sentimento de Brasil.

Após a morte de Souto, Bárbara canta “Minha fortaleza”, em que enfatiza sua força para se manter íntegra após um percurso tão marcado por reveses e tragédias.

Ao final da canção, entra Anna de Amsterdã com uma cesta de cosméticos e começa a paramentar Bárbara. Após as mortes de Calabar e Souto, a esta última só resta recomeçar mais uma vez. Anna lembra da juventude, da beleza e do futuro promissor da viúva, prometendo levá-la “pro outro lado da cidade, naquelas luzes...”¹⁰⁸, isto é, um lado melhor, onde há clareza, paz, alegria.

Bárbara fala em Calabar, constatando que Anna não o conheceu, que ninguém mais o conheceu. Assim, passados alguns anos de sua morte, tamanha é a falta de memória de suas idéias e de seus atos, tamanha é a perda de sentido histórico que é como se ele jamais tivesse existido. Em relação a Sebastião do Souto, o esquecimento chega a ser pior: seu cadáver ainda está insepulto, e já ninguém toca no assunto de suas lutas, suas dúvidas e seus mistérios. Apenas

¹⁰⁸ p. 105.

Bárbara se lembra e fala sobre os dois homens que amou, portadores de uma interior “energia furiosa”¹⁰⁹ que os moveu em vida, levando-os à morte. Essa energia, entretanto, como cobra-de-vidro, recompor-se-á eternamente em outros homens, movendo-os em vida e levando-os a mortes necessárias.

Anna não concorda que haja mortes necessárias e não consegue valorizar “os grandes gestos, as grandes palavras, as belas intenções”¹¹⁰. Para Bárbara, o tempo vai fazendo com que as pessoas passem a ter vergonha de lutar por dignidade, a desacreditar que a verdade e a justiça possam prevalecer. Ela própria, ainda que continue achando “bonito uma pessoa ainda nova largando tudo, abrindo o peito”¹¹¹, afirma, a esta altura da vida, estar com medo e não desejar mais mortes necessárias perto de si. Pretende inaugurar uma nova existência, resgatando aquilo de que até então se privou. Para isso precisa assumir verdadeiramente uma outra *persona*. Desse modo, embriaga-se para esquecer e pinta o rosto pesadamente, construindo a máscara de uma nova mulher. Ao final, porém, não conseguindo assumir por inteiro essa outra *persona*, começa a pintar-se desordenadamente, deformando sua maquiagem. Tornou-se outra, mas não deixou de ser a antiga Bárbara. Anna percebe isso e diz a ela que “teus olhos ainda são capazes de se assustar com alguma coisa. A tua boca ainda arranja um jeito de dizer uma verdade”¹¹². A holandesa se diverte com a pintura deformadora de Bárbara, toma o rosto desta entre as mãos e declara desejá-la. Então, as duas começam a cantar “Anna e Bárbara”, em que ilustram a relação lésbica ora iniciada por elas:

BÁRBARA

O meu destino é caminhar assim
Desesperada e nua
Sabendo que no fim da noite,
Serei tua.

¹⁰⁹ p. 106.

¹¹⁰ p. 107.

¹¹¹ Ibid..

¹¹² p. 109.

ANNA

Deixa eu te proteger do mal,
 Dos medos e da chuva,
 Acumulando de prazeres
 Teu leito de viúva.
 (...) ¹¹³

Novamente duas cenas simultâneas se desenrolam. Há um verdadeiro ajuste de contas. Numa delas, Bárbara aborda Frei Manoel nas ruas do Recife, inquirindo-o sobre suas atividades entre os holandeses e criticando sua deslealdade em relação aos dois lados em luta. Constatase que, enquanto a ex-mulher de Calabar encontra-se bastante mudada após os acontecimentos da guerra, o Frei continua sendo o mesmo canalha que passou todo o conflito trocando de bandeira, estando sempre do lado provisoriamente vencedor, utilizando-se de seu posto para se colocar em segurança e obter vantagens pessoais. Quanto a Calabar, o Frei, em sua última fala, apresenta sem peias a própria voz do *status quo* em sua concepção e práxis da construção ideológica da história oficial: “Calabar é um assunto encerrado. (...) Porque o que importa não é a verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo”¹¹⁴.

A outra cena mostra a destituição de Maurício de Nassau pela Companhia das Índias Ocidentais e sua partida em retorno para a Holanda. Ele fala sobre seu destino superior e seu sonho abortados. Do ponto de vista da Companhia, seu governo foi um fracasso. Suas realizações humanísticas foram traição ao rasteiro projeto de exploração cega e desenfreada do Brasil, proposto pela burguesia holandesa. Por isso é chamado de volta. Do seu ponto de vista, no entanto, seu governo foi bem sucedido, tendo promovido o ser humano e a terra brasileira. Tivessem os abutres capitalistas mais paciência e visão mais ampla, o próprio lucro financeiro viria, a médio e longo prazo, de forma muito mais consistente.

¹¹³ Ibid..

¹¹⁴ p. 115.

Agora há campo aberto para que o ideal da rapinagem holandesa, isto é, fazer o Brasil “tornar-se um imenso canavial”¹¹⁵, seja posto em prática.

Festa de adeus. Nassau se despede da gente da terra, sendo saudado por representantes de vários setores da sociedade da colônia. Em seu belo discurso final, quase um testamento, ele apresenta-se como “Maurício de Nassau, o Brasileiro”¹¹⁶. Menciona suas obras e reflete sobre a colonização, expõe sua concepção sobre o modo de se fazer a História e deseja tempos melhores ao Brasil. Vale citar algumas passagens de sua última fala:

E se mais não me foi dado criar, é porque atrás de um homem de visão há sempre uma batelada de generais, banqueiros e burocratas. Eu sou um homem de armas. E um humanista. E essa combinação é sempre difícil em qualquer século. Porque conquistei, mas não fui implacável no exercício do poder, porque da repressão não fiz a minha última paixão, porque não troquei esses horizontes em florins, dizem agora que errei... (...) A mesma Companhia que me trouxe me leva. Parto sem rancores, nos meus olhos gravadas estas paisagens, nas narinas estes cheiros adocicados, na língua, enrolada, estas palavras nativas. O meu castigo maior vai ser o de falar para as paredes da Europa frases que ninguém pode entender. E quando entre pás de moinhos de vento, quando, no gelo dos invernos, eu disser goiaba, jaboticaba, xavante, dendê, jacarandá, tatu-bola, eu terei mais vivo o sentimento da minha singularidade./ Adeus, terras brasileiras, onde tanto cobicei, remexi e nada aprendi, além da certeza que só o homem faz a História do homem. Mas pobre do orador que pretende falar para o futuro, mesmo quando esse futuro dista dele apenas os segundos que o

¹¹⁵ p. 117.

¹¹⁶ Ibid..

separam do ouvinte atento. A palavra do homem de consciência só pode transformar o passado, mas o passado não tem outra possibilidade de transformação, que não seja o de ser contado de modo diferente.¹¹⁷

Por fim, Bárbara é focalizada isoladamente, dirigindo-se ao público através de mais uma fala metateatral. Trata da nenhuma importância de um epílogo para a peça e da inutilidade de se reter nomes de personalidades históricas e os feitos destas na memória. Segundo ela, “a história é uma colcha de retalhos”¹¹⁸, ou seja, a maneira de contá-la depende de quem irá juntar os pedaços. Lembra da importância fundamental do papel histórico dos homens atuais, pois somente eles podem modificar o passado, contando-o de novos pontos de vista e de novas formas, minando a pretensão de uma verdade oficial petrificada pela ideologia. Assim, em vez de fazer com que a peça se feche por meio de um epílogo, Bárbara faz com que o final seja aberto à reflexão, oferecendo ao público uma sentença-charada: “odeio o ouvinte de memória fiel demais”¹¹⁹.

Encerrando, todo o elenco canta a debochada “O elogio da traição”, toda construída sobre o chavão de que o que é bom para... [*um outro*] é bom para o Brasil.

Em texto sobre a peça, Flávio Aguiar, afirmando que a traição “aparece como um estilo necessário da política colonialista”, desfia o longo e interessante “rosário das traições” em *Calabar*:

Mathias de Albuquerque trai a Coroa, ao continuar a resistência, quando a metrópole fizera a paz; o coro dos “heróis” – Henrique Dias, Felipe Camarão e Sebastião do Souto – trai os holandeses, após captar-lhes a confiança (traindo, pois, Portugal), e

¹¹⁷ pp. 118 e 119.

¹¹⁸ p. 119.

¹¹⁹ Ibid..

dessa forma consegue entregar Calabar a Mathias de Albuquerque, na tomada de Porto Calvo. Bárbara trai a memória do marido ao apaixonar-se por Sebastião do Souto; graças a ela, este acaba morto pelos holandeses. Maurício de Nassau trai a Companhia das Índias, ao imaginar uma espécie de capitalismo liberal para a colônia; a Companhia o trai e à colônia, ao exigir a volta do príncipe. No meio de tudo desfila, com sua inquebrantável capacidade de sobrevivência a grã-prostituta Anna de Amsterdã que “se trai” ao amar perdidamente Bárbara Calabar.¹²⁰

Como se sabe, *Calabar: o elogio da traição* foi escrita em 1973, durante o período mais violento do regime militar. A obra, como é peculiar aos trabalhos de Chico Buarque e Ruy Guerra, expressa em profundidade o momento em que foi produzida. Toda uma leitura pode ser feita dirigida para a realidade brasileira daqueles primeiros anos da década de 70. Assim, a peça reflete tanto sobre a traição e a colonização em suas formas antigas quanto em seus modos contemporâneos, apresentando questões candentes para o Brasil de 1973. Vejamos, pois, algumas passagens nas quais esse diálogo com o presente da escritura do texto fica evidente.

O tema da tortura e da denúncia, tão vivo e atual nos primeiros anos da década de 70, aparece à altura da metade do primeiro ato. Calabar, preso, é torturado barbaramente pelos portugueses, que visam a arrancar-lhe nomes de colaboracionistas lusitanos com os holandeses. Antes, porém, de ser levado aos torturadores, permitem-lhe uma confissão com Frei Manoel. Após a sessão com o mulato, o padre conversa com Mathias de Albuquerque. Este quer saber se Calabar “confessou”. Eis a resposta e a réplica:

FREI

Por três horas. Com muitas lágrimas e
compunção de espírito. No meu entender, com muito e

¹²⁰ Flávio Aguiar em “Traição para dar e vender”. In: *Última Hora*. São Paulo, 15/07/1974.

verdadeiro arrependimento de seus pecados, segundo o que o juízo humano pode alcançar.

MATHIAS

À merda com o juízo humano. Quero saber se Calabar apontou nomes.¹²¹

Logo após o diálogo entre Mathias e o Frei, os autores, ao final de uma fala-poema de Bárbara, aludem aos métodos de tortura e execução sumária mais empregados contra os opositores do regime ditatorial brasileiro por volta de 1973, bem como ao sumiço dos corpos e à imposição do silêncio:

O melhor traidor é o que se escala,
Corpo pronto para a bala,
Se encurrala, se apunhala
E se espeta numa vala,
Se amarrota e não estala
E cabe dentro da mala,
Se despeja numa vala
E não se fala na sala.¹²²

Ainda no primeiro ato, várias passagens aludem à tortura e ao assassinato de opositores, mormente nas falas de Bárbara. Porém, é nas letras da canções “Vence na vida quem diz sim” e “Cobra-de-vidro” que a brutalidade e a infâmia são citadas abertamente:

(...)
Se te dói o corpo,
Diz que sim.
Torcem mais um pouco,
Diz que sim.
Se te dão um soco,
Diz que sim.

¹²¹ p. 36.

¹²² p. 38.

Se te deixam louco,
 Diz que sim.
 Se te babam no cangote,
 Mordem o decote,
 Se te alisam com o chicote,
 Olha bem pra mim.
 Vence na vida quem diz sim.
 (...) ¹²³

Aos quatro cantos o seu corpo
 Partido, banido.
 Aos quatro ventos os seus quartos,
 Seus cacos de vidro.
 (...)
 Aos quatro cantos suas tripas,
 De graça, de sobra,
 Aos quatro ventos os seus quartos,
 Seus cacos de cobra.
 (...)
 Aos quatro cantos seus gemidos,
 Seu grito medonho,
 Aos quatro cantos os seus quartos,
 Seus cacos de sonho.
 (...) ¹²⁴

Outra questão em evidência em 1973 foi a da omissão e alienação de indivíduos e parcelas significativas da sociedade brasileira diante da situação vivida pelo país. Na peça, esses temas são ilustrados pelas figuras de Henrique Dias, Felipe Camarão e Sebastião do Souto. Os dois primeiros são alienados até mesmo de sua raça, o terceiro é alienado até de si mesmo. Assim, não causa espanto que, após o enforcamento sem acusação, sem defesa e sem julgamento de

¹²³ p. 43.

¹²⁴ pp. 59 e 60.

um prisioneiro de guerra, ex-colega dos três, nenhum deles se julgue envolvido com o caso:

DIAS

Eu acabei de chegar. Não vi nada.

CAMARÃO

Do que é que você está falando? Eu também não ouvi nada.

SOUTO

Eu gostaria de dizer alguma coisa, mas não sei o quê.

(...)

DIAS

Nós não temos nada com essa história, moça. Se tem alguma reclamação, dirija-se ao carrasco, escreva à Sua Majestade, o Rei.¹²⁵

O imperialismo, um dos temas fundamentais das discussões ocorridas durante todo o período da última ditadura brasileira, está no centro mesmo daquilo sobre o que a peça se propõe refletir. Eis uma fala de Souto:

Achei bem normal que as grandes nações disputassem o mundo entre si, que as alianças se fizessem e se desmanchassem, contanto que os florins, os escudos, as libras e as pesetas continuassem dançando nos cofres da nobreza, dos acionistas, dos agiotas, dos grandes soberanos dessas nações. E continuo achando normal que, qualquer que seja o resultado de todas as guerras, no lixo dessas guerras sobrem escravos e miseráveis, gente sem juízo e gente

¹²⁵ pp. 44 e 47.

sem princípios, subalternos desleais, como eu, e visionários como ele, na força.¹²⁶

A repressão da criatividade e da imaginação, tão presentes nos primeiros anos 70, é expressa na irônica letra de “Boi voador não pode”, que debocha do ato de censurar:

Quem foi que foi
 Que falou no boi voador?
 Manda prender esse boi,
 Seja esse boi quem for. (*bis*)
 O boi ainda dá bode.
 Qualé a do boi que revoa?
 Boi realmente não pode
 Voar à toa.
 É fora, é fora, é fora,
 É fora da lei,
 Tá fora do ar,
 É fora, é fora, é fora,
 Segura esse boi.
 Proibido voar.¹²⁷

Algumas falas de Bárbara fazem lembrar o idealismo, a coragem e desprendimento da juventude revolucionária brasileira que enfrentou o ferro e o fogo da repressão oficial:

(...)

Uma energia furiosa havia dentro desses homens. Uma energia que vai continuar movendo outros homens à morte, à morte, a quantas mortes

¹²⁶ p. 54.

¹²⁷ p. 91.

forem necessárias. (...) Porra, como é bonito uma pessoa ainda nova largando tudo, abrindo o peito...¹²⁸

Por outro lado, falas de Anna de Amsterdã lembram a descrença na luta e a desqualificação dos ideais, tendência também estabelecida, desde o golpe militar de 1964, entre setores majoritários da classe média:

Pois eu não sei pra que uma morte há de ser necessária... Essa gente vai morrendo aí aos montes, faz um barulho danado e ninguém toma conhecimento. (...) O que valem os grandes gestos, as grandes palavras, as belas intenções, essas coisas em que a gente não pode nem se roçar. (...) Morte necessária, morte bonita, eu já não sei se existem essas mortes, não.¹²⁹

A eliminação até mesmo de nomes, a existência de palavras proibidas ou a redução de um assunto a um vocabulário isolado e descontextualizado (alienado da idéia que representa), fenômeno muito presente em 1973, é expressa numa intervenção de Frei Manoel, que fala de uma suposta razão mais forte do Estado:

Calabar é um assunto encerrado. Apenas um nome. Um verbete. E quem disser o contrário atenta contra a segurança do Estado e contra as suas razões. Por isso o Estado deve usar do seu poder para o calar. Porque o que importa não é a verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo.¹³⁰

Numa fala do Consultor ao Escrivão da Companhia das Índias Ocidentais, há uma paródia ferina a uma fala famosa e corrente nos altos escalões autoritários do país durante a ditadura:

¹²⁸ pp. 106 e 107.

¹²⁹ Ibid..

¹³⁰ p. 115.

Silêncio... Escrivão não sente. De agora em diante, neste Brasil, escrivão escreve. Assim como estudante estuda, censor censura, ator atua, etc...etc...etc...¹³¹

No último momento da peça, a canção “O elogio da traição”, como já se disse, parodia outra fala famosa daquele período, a de que “o que é bom para os Estados Unidos é bom para o Brasil”, expressão que é a fina flor da mentalidade colonizada, de autoria do ex-ministro das Relações Exteriores, o baiano Juracy Magalhães.

Os dois grandes temas da peça, a traição e a colonização, estão profundamente relacionados com a atualidade de sua escritura. Na primeira metade dos anos 70, muitos brasileiros estavam sendo presos, torturados, exilados ou mortos sob acusação de estarem traindo a pátria. Ao relativizar a traição, discutindo quem são os traidores e qual é a pátria traída, os autores constroem uma obra perigosa para o *establishment* ditatorial. Quanto à colonização, assim como as riquezas brasileiras, na primeira metade do século XVII, eram dilapidadas por Portugal e Holanda, não havendo autonomia para que os nativos do Brasil decidissem sobre o destino da colônia, nos anos 70 as riquezas brasileiras eram dilapidadas por multinacionais originárias das nações mais ricas do planeta e, em tempos de guerra fria, o Brasil estava alinhado com o bloco capitalista, em posição de total subserviência. O povo brasileiro, mais de três séculos depois, ainda não podia decidir sobre o destino do país, uma vez que o poder político tornava-se posse de generais.

Talvez a expressão mais incisiva da atualidade de *Calabar: o elogio da traição* em relação ao momento em que a peça veio à luz sejam os episódios que envolveram aquela que seria sua primeira montagem.

Terminado o texto, no princípio de 1973, os autores o enviaram a Brasília, submetendo-o à Censura Federal. Em abril daquele ano, veio a resposta: *Calabar*

¹³¹ p. 118.

estava liberado para maiores de dezoito anos. Assim, acertou-se que Fernando Torres e Fernanda Montenegro seriam os produtores do espetáculo e que Fernando Peixoto seria o diretor. Uma equipe técnica de alto nível e um elenco de mais de quarenta atores foram reunidos. Cenários e figurinos começaram a ser preparados. Um grande investimento foi feito por esta que seria (até aquele momento) a produção mais cara da história do teatro brasileiro.

Em setembro, iniciaram-se os ensaios, com estréia marcada para o início da novembro. Entretanto, em 30 de outubro daquele fatídico 1973, estando o espetáculo já pronto e todos os investimentos praticamente feitos, a Censura envia aos produtores um documento informando que o texto seria reexaminado. A partir de então, começaria, para todos os envolvidos com a peça, um tempo de agonia que iria durar até meados de novembro. Apesar das reiteradas instâncias dos advogados da produção, os censores se recusavam a dizer quando uma decisão definitiva seria tomada.

O arbítrio chegou a tal ponto que, desde o começo de novembro, a palavra *Calabar* estava proibida de aparecer na imprensa, o que fez com que o texto de Chico Buarque e Ruy Guerra fosse chamado de *peça inominável*.

Com o prolongamento desse estado de coisas, não tendo a perspectiva de que o espetáculo pudesse estreiar sem problemas, os produtores foram obrigados a dissolver o elenco e a equipe técnica contratados, ficando com um enorme prejuízo.

Arruinado o espetáculo, restou a *Calabar: o elogio da traição* tornar-se um grande sucesso em livro, tendo atingido dez edições nos primeiros quatro anos a partir do lançamento. O disco *Chico canta Calabar*, contendo a trilha sonora da peça, também foi arrasado pela Censura. Com a proibição do nome do mulato pernambucano, uma tarja branca passou a cobrir a palavra *Calabar*. O título tornou-se um vago *Chico canta*. Além disso, várias letras tiveram de ser expurgadas, sendo as músicas gravadas apenas em sua versão instrumental. Mais tarde, em 1977, o Teatro Ruth Escobar promoveu uma leitura dramática do texto.

No princípio de 1990, quando arquivos da Censura foram abertos, alguns pareceres “confidenciais” dos censores sobre *Calabar* puderam ser conhecidos. O

diretor da Censura à época, Rogério Nunes, enviou ofício ao Tribunal Federal de Recursos, em que Chico Buarque impetrara mandado de segurança para a liberação da peça. Em tal ofício – que trazia em anexo um trecho de um livro do historiador Sérgio Buarque de Holanda, ninguém menos que o próprio pai de Chico, afirmando ter sido Calabar um traidor dos portugueses – liam-se coisas como: “a peça é conduzida, pelo seu texto, para uma área controvertida, com a ridicularização de vários heróis da nossa história. (...) Faz a apologia da traição, distorcendo-se de maneira capciosa os fatos históricos de uma das mais belas epopéias de nossa formação. (...) Exalta a figura execrável do traidor Domingos Fernandes Calabar”¹³².

A censora Zuleika Santos, em parecer de 16 de maio de 1973, escreve o seguinte: “O autor enfoca um tema que pode acirrar polêmicas: a participação de Calabar na briga entre portugueses e holandeses. Segundo o que foi dado a perceber, os responsáveis pela peça se situam entre os que optariam de bom grado pela colonização holandesa em detrimento dos portugueses”¹³³.

Outra censora, Maria Luiza Barroso Cavalcante, enfatiza “as possíveis implicações em seu [da peça] sentido político na atualidade”¹³⁴.

Fernando Torres, que fizera vultoso investimento na montagem de *Calabar*, também tentou que ela fosse liberada. Sobre suas tentativas, declarou Fernando: “Um dos censores me disse que eles sabiam muito bem que a montagem era financiada por Moscou”. Sobre sua conversa com o general Antônio Bandeira, que determinara o recolhimento do certificado de censura da peça, lembra-se o produtor: “Ele me disse para não mexer nisso, porque se a história diz que Calabar foi um traidor, não havia por que mudar a história”¹³⁵.

O espetáculo só pôde estreiar em 1980, época em que muitos “traidores” da pátria dos generais estavam saindo das cadeias ou retornando ao Brasil, após a campanha pela anistia.

¹³² Citado por Cristina Grillo em “Pai de Chico foi usado para proibir *Calabar*”. In: *Folha de S. Paulo* (Ilustrada). São Paulo, 03/06/1990, p. E-1.

¹³³ Id., *ibid.*.

¹³⁴ Id., *ibid.*.

¹³⁵ Id., *ibid.*.

Na década de 80, quando o completo fracasso da política autoritária era patente e o regime militar agonizava, havendo inclusive maior liberdade de expressão, grandes modificações tornaram-se necessárias em relação ao espetáculo de 1973. Em 79, os autores já haviam promovido revisões e reestruturações no texto original. Para a montagem de 1980, foram escolhidos apenas dezesseis atores. Posteriormente, no processo de criação do espetáculo, as canções receberam novos arranjos e o diretor Fernando Peixoto (que em 73 montara *Calabar* sob a perspectiva de um historicismo crítico) fez com que sobretudo a ironia e o deboche do texto se destacassem. Uma maior dimensão dramática foi dada aos relacionamentos entre os personagens Bárbara, Anna de Amsterdã e Sebastião do Souto. Tais relacionamentos se tornaram talvez mais proeminentes que a narrativa histórica e os discursos políticos. Sobre as diferenças entre suas duas montagens, declarou Peixoto:

Em 1973 tinha de ser rigoroso, didático, histórico, aliás, mais do que histórico, historicista. Hoje a história é uma oportunidade para uma reflexão sobre a História, com letra maiúscula, sem se preocupar com reconstituição exata de época, de figurinos, nada. Misturaremos épocas, roupas, situações. A denúncia se tornou mais clara, já que a invasão holandesa, entre aspas, aumentou. Mas *Calabar* prefere hoje demonstrar suas lições através das relações entre os personagens, mais do que através de discursos didáticos.¹³⁶

Como se vê, buscou-se que o espetáculo de 1980 dialogasse com o momento histórico e a realidade social de 1980. O texto oferece abertura para isso. Tratando da metáfora do cobra-de-vidro, fala ainda o diretor:

Parecia [o significado daquela metáfora, em 73] idealismo bocó, voluntarioso. Hoje os cacos que se juntaram são a realidade histórica, o presente dos

¹³⁶ Citado por Nirlando Beirão em “A cobra junta os cacos”. In: *Istoé*, 02/04/1980, p. 44.

exilados que voltam para se unir na luta pela democracia, o Brasil colando seus pedaços.¹³⁷

Quanto à recepção crítica da obra, percebe-se que houve praticamente um consenso quanto às virtudes e aos defeitos do texto de Chico Buarque e Ruy Guerra e do espetáculo de Fernando Peixoto.

Sábato Magaldi, após chamar a atenção para o fato de *Calabar: o elogio da traição* ser a segunda peça de Chico Buarque, estando o autor, portanto, “em fase de aprendizado dramático”¹³⁸, faz uma dura crítica, classificando a obra como “informe, frouxa, confusa, incapaz de desenvolver a própria idéia”. Sobre o texto, diz o crítico:

Temo que, de uma análise minuciosa, resulte apenas a falta de sentido de tudo. A peça caminha em diversas direções, sem precisar nenhum propósito. (...) *Calabar* malogra como arquitetura cênica – os autores ainda não dispõem de domínio da composição dramática. A série de apêndices inúteis à história principal esgarça a ação e sufoca o espetáculo em monotonia.

Sobre o espetáculo, julga Magaldi:

As falhas da encenação dizem respeito aos recursos fáceis para os quais Fernando apelou, na expectativa talvez de estabelecer alguma comunicação com o público. Parece sobretudo gratuita a cena em que Frei Manoel do Salvador levanta a batina, sob a qual está nu.

¹³⁷ Id., *ibid.*.

¹³⁸ Todos os trechos citados da crítica de Sábato Magaldi estão em “Uma luta dos atores contra o texto de Chico. Quem venceu?”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B), 16/05/1980, p. 20.

Quanto a algo de positivo, é destacado apenas

...o exímio jogo de palavras das letras musicais.
Isoladamente, certos diálogos são espirituosos e revelam humor cáustico.

Ilka Marinho Zanotto, de *O Estado de S. Paulo*, também critica a, em sua opinião, verborragia e dispersão de idéias do texto e os excessos do espetáculo, elogiando, no entanto, a parte musical:

No palco, o drama musical encenado hiperbolicamente por Fernando Peixoto (...) frustra parte das expectativas que o texto justificava na sua primeira versão. Sem dúvida, a obra mais ambiciosa da dramaturgia de Chico Buarque (...) sofreu com as injeções discursivas acrescentadas pelos autores no afã de esclarecer uma certa confusão de idéias, tornando-se prolixa e acentuando os meandros das histórias paralelas. O espetáculo, em vez de aparar os excessos do texto, lança-se na mesma linha gongórica, enfatizando-os. Temos então uma mesma situação explicada retorcidamente pelos protagonistas, reforçada pela parafernália dos efeitos da encenação e, depois, confirmada pela música – essa, sim, excelente – e pelas letras – essas, sim, com síntese da poesia.¹³⁹

Yan Michalski destaca a habilidade das construções verbais dos autores em muitos momentos da peça e a virtude de fomentarem o debate sobre grandes temas da nacionalidade brasileira:

...em numerosos trechos, a mera magia do jogo de palavras e a força das imagens verbais são por si só

¹³⁹ Ilka Marinho Zanotto em “O talento perdido em *Calabar*”. In: *O Estado de S. Paulo*, 17/05/1980, p. 20.

suficientes para fascinar, emocionar e divertir o espectador. Da mesma forma, a peça revela, como tudo que Chico Buarque e Ruy Guerra fazem, uma consistente preocupação com a discussão de fundamentais problemas da sociedade brasileira.¹⁴⁰

Entretanto, faz severas restrições à estruturação, aos objetivos e aos resultados do texto e do espetáculo. Após citar trecho do programa da peça, em que o diretor Fernando Peixoto trata da atemporalidade do tema de *Calabar*, diz Michalski:

...intenções temáticas tão amplas revelaram-se muito além da capacidade dramatúrgica dos dois autores. Eles simplesmente não souberam canalizar essa generosa matéria-prima histórico-ideológico-existencial para uma elaboração teatralmente articulada. Ainda mais porque optaram, teoricamente, em nome de uma teatralidade maior, por uma estrutura caótica, antilinear, fragmentada. Nesse emaranhado de assuntos, trajetórias individuais, tomadas de posição, mudanças de comportamento, confusos jogos de interesses, explosões líricas, deboches, malícias, heroísmos, covardias, corrupções, músicas, versos e prosa – nesse emaranhado complexo e anárquico perdeu-se, em grande medida, o eixo do pensamento. (...) ...uma penetração mais lúcida e crítica no emaranhado pressuporia a posse, por parte do espectador, de uma prévia informação histórica muito superior àquela de que ele dispõe. (...) ...ao distribuir o tratamento debochado a torto e a direito, e para cima de todas as forças em conflito com igual intensidade, a direção também contribuiu para confundir o espectador: quando

¹⁴⁰ Os trechos citados da crítica de Yan Michalski estão em “Traição confusamente discutida”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B), 18/05/1980, p. 20.

tudo é tratado com virtualmente a mesma ênfase de deboche, inclusive trechos do texto que traduzem flagrantemente depoimentos e comportamentos dolorosamente arrancados das profundezas do ser humano, o espectador fica sem o guia de que precisaria para saber o que, afinal, é para ser levado a sério numa peça que, bem ou mal, propõe uma reflexão sobre diversificados temas de máxima seriedade.

A crítica de Jefferson del Rios, da *Folha de S. Paulo*, vai na mesma direção das anteriores, encontrando graves excessos no texto e no espetáculo, mas elogiando a atualidade da obra e o fomento da reflexão sobre a realidade brasileira:

Um vasto e ruidoso painel histórico, repleto de personagens e emoções intensas. Uma confusão monumental (internacional?). (...) Há um descompasso entre o texto abundante em excesso e o seu andamento teatral. Todas as possibilidades de exaltação cênica, da pura arte de representar, ficam às vezes amarradas ao extenso palavrório. (...) Trata-se de tirar do palco as bocejantes repetições, os discursos mornos, marcações complicantes e tudo o mais que não servir para levantar o cerne da ação e levá-la adiante. (...) É urgente também eliminar o imenso equívoco de se tentar fazer uma revista musical. O texto é sério apesar de irreverente, não pede deboche além do que já está expresso. (...) Mas esse espetáculo tem uma insolência inteligente que estimula. No momento em que um líder sindical como Lula é preso (agora solto), apontado como traidor da paz social e indigno de comandar o sindicato dos metalúrgicos, e tais acusações partem de

bocas oficiais, então *Calabar* é uma arte
desmistificadora.¹⁴¹

¹⁴¹ Jefferson del Rios em “*Calabar* ou a dúvida na História”. In: *Folha de S. Paulo*, 22/05/1980, p. 31, “Ilustrada”.

Gota d'água: desgraça coletiva e progresso individual

Escrita e publicada em 1975, estreada em dezembro do mesmo ano, *Gota d'água* é resultado de mais uma parceria de Chico Buarque enquanto autor teatral, desta vez com Paulo Pontes.

Desenvolvendo uma concepção original de Oduvaldo Vianna Filho, morto em julho de 1974, os autores recriam a tragédia *Medéia*, de Eurípides (480 ou 484 a. C. a 406 a. C.), no contexto de um conjunto habitacional suburbano do Rio de Janeiro.

O depoimento dos autores no programa da peça, também publicado como prefácio da versão de *Gota d'água* para livro, chamou tanto a atenção como o texto dramático propriamente. Nesse depoimento, Chico Buarque e Paulo Pontes se propõem a fazer um esboço esquemático das “preocupações fundamentais que nossa peça procura refletir”¹⁴². Tais preocupações se referem a três aspectos: político, cultural e formal.

No aspecto político, *Gota d'água* busca refletir sobre “o movimento que se operou no interior da sociedade, encurralando as classes subalternas”¹⁴³. Esse movimento, conforme os autores, teria chegado ao seu ápice com os onze anos de ditadura militar vividos pela sociedade brasileira até o momento da estréia da peça. Nesse período, teria se consolidado o modelo sócio-econômico responsável pelas enormes perdas dos estratos sociais mais baixos. O autoritarismo teria sido

¹⁴² BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981, p. XI.

¹⁴³ p. XV.

o instrumento que tornou possível a extrema concentração de riqueza que alijou a maior parte da população do processo político nacional.

No aspecto cultural, Chico Buarque e Paulo Pontes constataam que “o povo sumiu da cultura produzida no Brasil – dos jornais, dos filmes, das peças, da tv, da literatura, etc.”¹⁴⁴. Tal fato decorreria do isolamento impingido ao povo brasileiro no plano político-econômico, não lhe deixando espaço e meios para a expressão de seus interesses. Segundo os autores, a partir dos anos 50 uma parte significativa da intelectualidade foi percebendo que a classe média só encontra sentido para a sua vida quando se liga às aspirações do povo, pois este é “a única fonte de identidade nacional”¹⁴⁵. Sendo assim, a palavra *povo* é definida como “todo indivíduo, grupo ou classe social naturalmente identificados com os interesses nacionais”¹⁴⁶. A ligação entre as classes médias e baixas, preconizada pela intelectualidade dos anos 50, teria gerado um extraordinário desenvolvimento da cultura brasileira até o golpe militar de 1964. A partir de então, o autoritarismo e a modernização do processo produtivo teriam promovido uma nova cisão entre as classes médias e baixas, proibindo o diálogo da intelectualidade com as camadas populares e fazendo do objeto cultural um produto industrial. Daí o povo ter desaparecido da cultura produzida no país a partir do momento em que o regime ditatorial se instalou. *Gota d’água* preconiza, pois, a volta do povo brasileiro ao centro da cultura brasileira.

No aspecto formal, os autores constataam que, em decorrência das perseguições políticas e da censura, gerou-se uma grave “crise expressiva” no teatro brasileiro: “a palavra deixou de ser o centro do acontecimento dramático. O corpo do ator, a cenografia, adereços, luz, ganharam proeminência, e o diretor assumiu o primeiríssimo plano na hierarquia da criação teatral”¹⁴⁷. Uma “fobia pela razão” se tornara tendência marcante em diversos campos da produção cultural brasileira. Em meados dos anos 70, porém, esse processo se esgotava. Passa a haver um crescente interesse pela compreensão da estruturação da sociedade brasileira. Sociólogos e jornalistas dão destacada contribuição. Cresce

¹⁴⁴ p. XVI.

¹⁴⁵ Ibid..

¹⁴⁶ Ibid..

¹⁴⁷ p. XVII.

a necessidade de se debater os grandes problemas nacionais. A universidade, por meio das teses de doutoramento, proporciona que venham à luz fecundas análises da sociedade. Participando desse processo de revalorização do *logos* na cultura produzida no Brasil, *Gota d'água* busca “evidenciar a necessidade de a palavra voltar a ser o centro do fenômeno dramático”¹⁴⁸. O fato de a peça ser escrita em versos, além de intensificar os sentimentos dos personagens, visa, principalmente, dar proeminência às virtualidades da palavra no processo teatral.

Como se percebe, esses três aspectos estão imbricados e profundamente relacionados com o momento presente da escritura da peça.

A tragédia *Medéia*, escrita em 431 a. C. por Eurípides, tem recebido várias reelaborações no decorrer dos séculos. Em cada uma delas, seus autores a apresentam numa dimensão que reflete a cultura de seu povo e de seu momento histórico. Sêneca, Corneille e Anouilh são autores das mais famosas reescrituras de *Medéia* segundo o espírito de suas respectivas épocas. O trabalho realizado por Chico Buarque e Paulo Pontes se inscreve nessa tradição.

Uma vez que *Gota d'água* se realiza como intertexto, sua análise deve partir da exposição do enredo e dos aspectos principais do texto primordial de Eurípides.

O tragediógrafo grego encontra numa narrativa mitológica o tema de sua peça e reelabora o mito conforme sua ideologia e a realidade de seu tempo.

Na tragédia de Eurípides, Jasão, rei de Iolco, parte de sua cidade-estado, no navio Argo, em uma expedição à Cólquida, terra considerada bárbara pelos gregos. O objetivo do empreendimento é a conquista do velo de ouro, o que confirmaria seu poder. Medéia, filha do rei da Cólquida, Aietes, dotada de grandes poderes mágicos, apaixonou-se por Jasão e o auxilia na usurpação da pele do carneiro sagrado. Na fuga com o amado, ela mata seu irmão Absirtes. Já em Iolco, mata também Pélias, que se apoderara do trono de Jasão enquanto este estava ausente. Por este último crime, o casal tem de se exilar em Corinto. Todos esses atos violentos são praticados por Medéia em nome de sua paixão cega por Jasão.

¹⁴⁸ p. XIV.

Em Corinto, os exilados passam a viver como marido e mulher, tendo dois filhos e desfrutando da estima dos cidadãos locais. Durante anos vivem em harmonia e felicidade conjugal na cidade que os acolheu.

Até que Jasão abandona Medéia, por conveniência política, para se casar com a filha de Creonte, rei de Corinto. Humilhada, Medéia vê sua paixão cega se transformar em ódio absoluto contra o ex-marido. Sua desgraça é levada ao paroxismo quando Creonte decreta seu banimento, temendo suas ameaças a Jasão e aos membros da casa real coríntia.

Obtendo um dia de prazo para deixar Corinto, Medéia prepara e executa, nesse período, a mais terrível vingança contra aquele que a traiu. Através de um vestido e de uma coroa de ouro enfeitados, mata Creonte e sua filha, e, posteriormente, assassina os dois filhos – ainda crianças – que teve com Jasão. Levada a cabo a vingança, Medéia realiza uma fuga triunfal num carro oferecido pelo deus Hélios, seu avô, em direção a Atenas, onde o rei Egeu se havia comprometido sob juramento a acolhê-la e colocá-la sob sua proteção. Antes, porém, num terrível diálogo com Jasão, ela, com orgulho e sentimento de superioridade, fala de sua implacável vingança, deixando ao ex-marido a mais absoluta solidão, o desengano e a perda do poder, da noiva e dos filhos.

O centro da tragédia de Eurípides é o homem como “medida de todas as coisas”. Em Ésquilo e Sófocles, o destino é determinado pelos deuses e não há como fugir do que foi traçado, seja a vítima do fado um homem ou um deus. Já o ser humano euripidiano decide seu destino seguindo o chamado de potências muitas vezes antagônicas que existem em seu próprio espírito. Medéia se vinga de Jasão seguindo seus sentimentos naturais. Não o faz em nome de nenhum deus. A torpeza de seu homem se dá em relação a ela, e não em relação ao Olimpo. Vale destacar que a visão de mundo do último dos grandes tragediógrafos helenos foi conformada pelo advento de uma nova conjuntura na história da Grécia, a qual não cabe analisar aqui, mas que é referida para salientar que a *Medéia* de Eurípides já é uma obra que dialoga diretamente com sua época.

O intertexto criado por Chico Buarque e Paulo Pontes se realiza como uma paráfrase da *Medéia* de Eurípides. Com grande inventividade, os autores criam uma obra original que preserva o espírito trágico da peça grega. Modificando o enredo, os personagens, a linguagem e a ambientação conforme a realidade que buscam representar, Chico e Paulo produzem uma “*Medéia*” carioca e anos 70, ao mesmo tempo universal e atemporal.

Gota d’água é construída pela sucessão de pequenos blocos cênicos nos quais se mostra o cotidiano no conjunto habitacional da Vila do Meio-dia, situado num subúrbio do Rio de Janeiro. Aí se desenvolvem duas histórias paralelas, uma social e outra de caráter passional.

A história social diz respeito às extremas dificuldades enfrentadas pelos moradores do conjunto habitacional para saldarem suas dívidas com Creonte, o proprietário, adquirindo residência própria e buscando melhorias nas condições de vida no local. Como se sabe, em meados dos anos 70, tornava-se claro, no Brasil, o fracasso do Sistema Financeiro da Habitação (SFH), que durante vários anos fora exibido pelos representantes do regime militar como uma realização bem sucedida da ditadura. Participando do renascente movimento de debate dos grandes problemas nacionais, percebido pelos autores à época e apontado como uma das preocupações da peça, *Gota d’água* convida à discussão da política habitacional do governo brasileiro em vigor naquele momento. Tal discussão naturalmente pode ser transcendida para o questionamento do autoritarismo e do embate ideológico.

A história de caráter passional expõe o drama de Joana, mulher de meia-idade que viveu durante dez anos na Vila do Meio-dia com o compositor e intérprete de sambas Jasão de Oliveira, com quem teve dois filhos. Estourando nas paradas com o sucesso “*Gota d’água*”, seduzido pela juventude e a leveza de Alma e cooptado pelo pai desta, Creonte, Jasão abandona Joana, os filhos e a Vila, indo morar na mansão do novo sogro. Humilhada, Joana passa a nutrir um ódio brutal contra o ex-marido, tornando-se sedenta de vingança contra ele, Creonte e Alma.

Traçando um paralelo entre alguns aspectos da *Medéia*, de Eurípides, e de *Gota d'água*, tem-se uma boa idéia da reinvenção realizada por Chico Buarque e Paulo Pontes. A linguagem de *Gota d'água* é coloquial, rasteira e mesmo vulgar, opondo-se à expressão nobre e elevada da tragédia clássica. Os personagens de *Gota d'água* são gente comum e popularesca (Jasão: sambista; Joana: dona de casa e macumbeira; Egeu: técnico em eletrônica; Creonte: empresário), ao passo que os personagens de *Medéia* são nobres (Jasão: rei de Iolco e guerreiro; Medéia: princesa e maga; Egeu: um dos reis míticos de Atenas; Creonte: rei de Corinto). O coro em *Gota d'água* é exercido pelo diz-que-diz dos vizinhos de Joana, que comentam o desenvolvimento da ação numa longa rede de fofocas, diferentemente do coro em *Medéia*, formado por um bloco de mulheres coríntias que dialogam em conjunto com os protagonistas, comentando e criticando suas atitudes. *Gota d'água* se passa num subúrbio de uma metrópole moderna de país subdesenvolvido, e *Medéia* tem seus acontecimentos numa das mais prósperas cidades-estado da Grécia antiga. Os mitos, em *Gota d'água*, são forjados pela indústria cultural de massas, enquanto em *Medéia* são elementos essenciais da religiosidade helênica. A vingança de Joana é destruir-se a si mesma, bem como a sua descendência, para expor, aos olhos de todos, a sordidez da ação das classes hegemônicas em sua relação com o povo; já a vingança de Medéia é destruir de fato seus inimigos e a descendência de Jasão, para deixá-lo absolutamente só e despojado, chegando a assistir à desgraça do ex-marido e a conversar com ele soberbamente, antes de partir gloriosamente para reiniciar a vida em outro lugar.

Gota d'água é constituída por dois atos. O primeiro mostra as conseqüências e a repercussão do abandono de Joana por Jasão e faz um inventário das dificuldades financeiras enfrentadas pelos habitantes da Vila do Meio-dia em decorrência dos juros e da correção monetária das prestações dos apartamentos.

Empregando um recurso semelhante ao utilizado por Molière em *Tartufo*, os autores fazem com que as imagens e as personalidades de Joana e Jasão sejam construídas por comentários de outros personagens na longa parte inicial da

peça. Quando os protagonistas surgem em cena, sabe-se bem quem eles são e que conflitos vivenciam.

Num cenário construído com vários *sets*, a cena inicial é constituída por três espaços nos quais se alternam breves subcenas. Há um lugar onde as mulheres da Vila do Meio-dia estão lavando e estendendo roupa, enquanto comentam a separação de Jasão e Joana, solidarizando-se com o sofrimento e o desamparo desta e condenando o oportunismo daquele. Num outro *set*, está representado o botequim de Galego, onde se reúnem os homens do conjunto habitacional, os quais reconhecem a sorte de Jasão e elogiam sua astúcia. Um terceiro *set* mostra a oficina de consertos de aparelhos eletrônicos de Egeu, líder comunitário que organiza os moradores para se defenderem da especulação imobiliária de Creonte. A esta altura, a canção “Gota d’água” já é um grande sucesso, tocando no rádio a todo momento e estando em todas as bocas. Jasão aparece nos jornais como músico revelação da MPB e futuro genro do novo-rico Creonte. Comenta-se ainda que Joana está possesa de ódio, tendo se descuidado da casa e dos filhos e recusado a ajuda de suas amigas.

Se o princípio da peça mostra o mundo da pobreza do proletariado da Vila do Meio-dia, a segunda cena apresenta o mundo burguês da mansão de Creonte.

Jasão aparece deitado no colo de Alma, no gabinete de Creonte, em cujo centro há um trono. Ela sonha com a iminente vida conjugal no apartamento presenteado por seu pai, para onde irá com Jasão após o casamento. Alma se mostra encantada com os lenitivos políticos da classe média de 1975: o apartamento bem decorado e bem localizado, empanturrado de eletrodomésticos, e a empregada responsável pelos afazeres do lar. Jasão, por ter seu passado muito marcado pela Vila do Meio-dia, demonstra-se pouco à vontade em relação ao mundo idealizado por Alma, desejando não perder uma série de coisas do âmbito da Vila que são fundamentais para sua felicidade. Chega mesmo a teorizar que só uma experiência como a de ter vivido naquele ambiente pode gerar um samba como “Gota d’água”. Alma, porém, incita-o a romper com o passado carnavalesco e aderir a um novo mundo, cuja musicalidade é a da valsa.

Subitamente ocorre a entrada de Creonte, que se senta no trono. Pede que Alma se retire para ter uma conversa particular com Jasão. Começa tratando do

samba “Gota d’água”. Segundo Creonte, o êxito da canção, apesar de ela ser muito boa, só está ocorrendo porque ele paga para que os meios de comunicação a executem o tempo todo, fabricando, assim, mais um artista revelação da música popular. É mais uma concessão de quem perpetua seu poder sobre a classe social mais baixa à custa de práticas clientelistas. Fica bem claro quem Jasão é, de onde ele vem e quais são as circunstâncias de sua atual ascensão. A partir daí, cooptado o rapaz talentoso da plebe, Creonte trata do papel a ser desempenhado por seu futuro genro daqui para frente, uma vez que Jasão será seu herdeiro e sucessor. Desenvolve uma esdrúxula mas coerente teoria segundo a qual o homem se faz pela cadeira e pelo ato de sentar-se:

...você já parou para pensar direito
o que é uma cadeira? A cadeira faz
o homem. A cadeira molda o sujeito
pela bunda, desde o banco escolar
até a cátedra do magistério
Existe algum mistério no sentar
que o homem, mesmo rindo, fica sério
Você já viu um palhaço sentado?
Pois o banqueiro senta a vida inteira,
o congressista senta no senado
e a autoridade fala de cadeira
O bêbado sentado não tropeça,
a cadeira balança mas não cai
É sentando ao lado que se começa
um namoro. Sentado está Deus Pai,
o presidente da nação, o dono
do mundo e o chefe da repartição
O imperador só senta no seu trono
que é uma cadeira co’imaginação
Tem cadeira de rodas pra doente
Tem cadeira pra tudo que é desgraça
Os réus têm seu banco e o próprio indigente

que nada tem, tem no banco da praça
 um lugar para sentar. Mesmo as meninas
 do ofício que se diz o mais antigo
 têm escritório em todas as esquinas
 e carregam as cadeiras consigo
 E quando o homem atinge seu momento
 mais só, mais pungente de toda a estrada,
 mais uma vez encontra amparo e assento
 numa cadeira chamada privada¹⁴⁹

Apresentada essa filosofia da cadeira, Creonte faz com que Jasão se sente no trono, diz que em breve o futuro genro será o dono da cadeira de onde administra seus negócios e desenvolve uma filosofia do bem sentar, segundo a qual o homem detentor do poder econômico deve se sentar assumindo uma postura arrogante, insensível e hipócrita. Por fim, Creonte incumbe Jasão de ir até a Vila do Meio-dia para dissuadir Egeu, velho amigo e compadre do autor de “Gota d’água”, da organização dos moradores do conjunto habitacional para o não pagamento das prestações dos apartamentos enquanto não forem mudadas as regras relativas à correção monetária. Além disso, anuncia que pretende despejar Joana da Vila, temendo os poderes mágicos dela. Jasão se compromete a conversar com Egeu e com sua ex-mulher.

Joana surge finalmente em cena. Dialoga com suas vizinhas, que, momentos antes, lavavam roupa e cantavam “Gota d’água”. Em sua primeira aparição no palco, seu ódio e ressentimento já se mostram desmedidos. Insinua que irá se vingar e que os filhos participarão dessa vingança. Seu ressentimento é também dirigido a eles, a quem ela atribui uma espécie de inocência responsável. Assim como Medéia, Joana reclama das condições a que tanto a natureza quanto a cultura relegaram as mulheres, mas ressalta que nada há de mais terrível que uma mulher ofendida em sua dignidade por aquele a quem dedicou o melhor de si. Diz Medéia:

¹⁴⁹ pp. 32 e 33.

De todos os seres que respiram e que pensam, nós outras, as mulheres, somos as mais miseráveis. Precisamos primeiro comprar muito caro um marido, para depois termos nele um senhor absoluto de nossa pessoa, segundo flagelo ainda pior que o primeiro. (...) O homem, dono do lar, sai para distrair-se de seu tédio junto de algum amigo ou de pessoas de sua idade; mas nós, é preciso não termos olhos a não ser para ele. Dizem que levamos em nossas casas uma vida isenta de perigos, ao passo que eles combatem com a arma na mão; é falso. Eu preferiria tomar parte em três combates a dar à luz uma só vez. (...) Eu, abandonada, proscrita, sou ultrajada por esse homem; arrancada por ele a uma terra bárbara, não tenho mãe nem irmão nem parente, para encontrar junto deles um porto de abrigo nesta tempestade. (...) A mulher é comumente temerosa, foge da luta, estremece à vista da arma; mas, quando seu leito é ultrajado, não existe alma mais sedenta de sangue.¹⁵⁰

Diz Joana em sua primeira cena:

Eu fiz ele pra mim
 Não esperei ele passar assim
 já pronto, na bandeja, qual o quê...
 Levei dez anos forjando o meu macho
 Botei nele toda a minha ambição
 Nas formas dele tem a minha mão...
 E quando tá formado, já no tacho,
 vem uma fresca levar, leva não...
 (...)
 Ah, os falsos inocentes!

¹⁵⁰ EURÍPIDES. *Medéia*. In: *Tragédias*. Tradução de Miroel Silveira e Júnia Silveira Gonçalves. São Paulo, Abril Cultural, 1982, pp.171 e 172.

Ajudaram a traição
São dois brotos das sementes
traíçoeiras de Jasão
E me encheram, e me incharam,
e me abriram, me mamaram,
me torceram, me estragaram,
me partiram, me secaram,
me deixaram pele e osso
Jasão não, a cada dia
parecia mais moço,
enquanto eu me consumia

(...)

Pra não ser trapo nem lixo,
nem sombra, objeto, nada,
eu prefiro ser um bicho,
ser esta besta danada
Me arrasto, berro, me xingo,
Me mordo, babo, me bato,
me mato, mato e me vingo
me vingo, me mato e mato¹⁵¹

Toda a segunda metade do primeiro ato retrata a ida de Jasão à Vila do Meio-dia sob a incumbência de Creonte. Ele passará pela oficina de Egeu, pelo botequim de Galego e pelo apartamento de Joana. É véspera de seu casamento com Alma.

Na oficina, ocorre uma conversa em que fica patente o alheamento de Jasão em relação aos problemas enfrentados pela coletividade da Vila, agora que ele obteve um enorme progresso individual. Desconhece até que sua ex-mulher e seus dois filhos enfrentam sérias dificuldades de subsistência, sendo que Egeu e Corina é que estão proporcionando-lhes o que comer. Não bastasse isso, o compadre de Egeu vai ao conjunto habitacional para convencer seu velho amigo e mestre a fazer com que os mutuários do empreendimento de Creonte

¹⁵¹ *Gota d'água* (op. cit.), pp. 45 a 47.

continuem se submetendo à correção monetária extorsiva e tentando quitar suas prestações à custa de se privarem até das necessidades mais básicas. Ainda assim, na oficina de Egeu se mostram os maiores talentos de Jasão: o de compositor de sambas e o de técnico em eletrônica.

No botequim, há um alegre reencontro de Jasão com os homens da Vila, seus amigos. Ele bebe cachaça e participa de uma breve pândega regada a pérolas da filosofia machista suburbana. Os amigos demonstram admirar o oportunismo e a virilidade como instrumento de ascensão social. No *set* das vizinhas, Joana é consolada por suas amigas com a suposição de que Jasão está de volta ao conjunto habitacional para reatar a vida com ela.

Reencontrando-se a sós com Joana em seu antigo apartamento, Jasão tem com ela um diálogo que se encaminha de uma certa cordialidade para uma extrema violência nas palavras e nas ações. Inicialmente, ele demonstra uma dilacerante divisão interna, declarando, apesar de seu novo destino irrevogável, que gosta de Joana e que pensa sempre nela e nos filhos, não pretendendo deixá-los desamparados, recordando-se com carinho e valorizando seus dez anos de vida conjugal. Joana interpreta os sentimentos de Jasão como concessões mesquinhas de um aproveitador que se utilizou dela para se desenvolver como homem e agora a descarta pela ambição de prestígio e posição do usurpador Creonte. Além disso, nega ao ex-companheiro a paternidade de seus filhos, impedindo-o de encontrar-se com eles e abraçá-los. Jasão, furioso, bate violentamente em Joana, grita-lhe palavras duríssimas e sai, após dizer-lhe que a deixou por não mais gostar dela e não mais desejar viver com ela. Joana, surrada e caída, sentindo uma espécie de desmedido amor-ódio por seu homem, pede, suplica chorosamente que ele volte, para continuar ouvindo-a. Enfim, reassumindo o controle de suas emoções, volta a jurar vingança enfaticamente. Agora seu ódio está mais excitado que nunca.

O primeiro ato termina com uma coreografia de boatos cantados por moradores da Vila do Meio-dia. Neles, ressalta-se a suntuosidade que deve caracterizar a cerimônia e a festa de casamento de Jasão e Alma, a presença de destacados medalhões e a condição de marginalidade de Joana em relação ao evento memorável.

Todo o segundo ato gira em torno do casamento. De início, há uma retomada do encerramento do ato anterior. O personagem Boca Pequena, notório fofoqueiro da Vila, vai até as vizinhas a fim de comentar os boatos sobre os convidados e os aparatos a serem ostentados no grande acontecimento. No entanto, ele é repreendido por Corina. Esta retorna ao apartamento de Joana, com quem comenta o diz-que-diz sobre a pompa do casamento da filha de Creonte. Joana considera-se ainda mais ultrajada. Sente que seus inimigos ridicularizam-na, bem como aos seus filhos. Estes despertam nela sentimentos ambíguos: um amor maternal e um forte rancor por serem, segundo ela, a causa e a consequência de seu sofrimento. Reitera seus propósitos de vingança e pede que Corina e Egeu assumam a criação dos pequenos na falta dela.

Dotada de poderes mágicos, Joana realiza um serviço de macumba contra Alma e Creonte. Invoca as mais sinistras entidades malignas a enviarem a desgraça àqueles que teriam comprado seu homem.

No *set* de Creonte, Alma e Jasão estão namorando. Ela sente fortes dores de cabeça, interpretando este mal súbito como provocado por bruxaria de Joana. Jasão, incrédulo, busca desmistificar o temor de sua noiva. Sugere que ela tome um *Melhoral*, contrapondo um fármaco às deidades africanas, expressão significativa de seu desligamento da cultura da Vila do Meio-dia. Jasão e Alma acabam tendo uma discussão, pois Joana ainda é considerada presente entre os dois.

Entra Creonte, irritado, decidido a expulsar Joana do conjunto habitacional devido aos ataques acerbos e às ameaças que ela vem proclamando contra ele. Além disso, busca um meio de deter o movimento liderado por Egeu. Jasão, que já esteve do outro lado e conhece por dentro a realidade do povo oprimido e espoliado, revela-se um elemento de valor para atuar no sistema de exploração capitalista ao argumentar contra os preconceitos de Creonte em relação às classes populares. Dissuade o futuro sogro de enfrentar o movimento dos moradores do conjunto habitacional pela via da intransigência e da força. Propõe uma série de pequenas concessões aos moradores da Vila, com o fim de

acalmar a insurreição deles, proporcionar-lhes novas esperanças, forjar uma boa imagem do proprietário do conjunto habitacional e perpetuar a exploração:

Precisa saber dosar
os limites exatos da energia
Porque sem amanhã, sem alegria
um dia a pimenteira vai secar
Em vez de defrontar Egeu no peito,
baixe os lucros um pouco e vá com jeito,
bote um telefone, arrume uns espaços
pras crianças poderem tomar sol
Construa um estádio de futebol,
pinte o prédio, está caindo aos pedaços
Não fique esperando que o desgraçado
que chega morto em casa do trabalho,
morto, sim, vá ficar preocupado
em fazer benfeitoria, caralho!
Com seus ganhos, o senhor é que tem
que separar uma parte e fazer
melhorias. Não precisa também
ser o Palácio da Alvorada, ser
páreo pr'uma das sete maravilhas
do mundo. Encha a fachada de pastilhas
que eles já acham bom. Ao terminar,
reúna com todos, sem exceção
e diga: ninguém tem mais prestação
atrasada. Vamos arredondar
as contas e começar a contar
só a partir de agora...¹⁵²

Creonte, que só conhece a política da espoliação ininterrupta, crescente e contínua, a princípio considera loucura as proposições de Jasão. Depois, refletindo melhor, percebe que seu futuro genro tem razão, sendo possuidor de

¹⁵² p. 103.

talento e tino para ser não apenas seu herdeiro, mas para atuar ao seu lado na direção dos negócios.

Se Creonte transige em relação à forma de conduzir sua política de especulação imobiliária, não arreda pé de sua decisão de botar Joana para fora da Vila do Meio-dia, ainda que para isso tenha de fazer uso da força, amparado pela lei.

Nesse momento, Joana vive um período de relativa tranquilidade, recebendo todo o apoio e a solidariedade de Egeu, que lhe chama a atenção para a necessidade de ela também se integrar à luta coletiva contra a espoliação. Aconselha que ela contenha seu sofrimento e a expressão dele e retorne a viver dentro de uma normalidade possível, retomando seus afazeres e compromissos como mãe e trabalhadora. Assim, Egeu garante que todos os moradores da Vila, e inclusive Jasão, defenderiam-na, caso Creonte fosse até lá para expulsá-la. Joana promete sofrer calada e ir levando a vida. Recebe de volta em seu apartamento os filhos, que tinham estado sob a responsabilidade de Egeu e Corina.

Após os ímpetos de Joana terem aparentemente se acalmado com muito custo, uma nova onda de boatos dá conta de que em breve Creonte realizará o despejo dela. Egeu, no entanto, garante que sua comadre não sairá da Vila do Meio-dia.

Surpreendendo a todos, Jasão retorna ao conjunto residencial, para conversar com Joana. Em tom amistoso, ele propõe um acordo com a ex-companheira. Ela se mudaria para fora da Vila, e ele garantiria o pagamento de uma pensão mensal para o sustento dela e dos filhos. Joana fica abismada com a atitude de Jasão, que, segundo ela, veio a seu apartamento para botá-la para fora. Rejeita de imediato a idéia de se manter, bem como a seus filhos, com dinheiro proveniente dos negócios de Creonte. A conversa se encaminha para a relação conjugal que os dois tiveram durante dez anos. Depois de muitas acusações de lado a lado, Jasão confessa não estar preparado para a intensidade da vida e do amor de Joana, necessitando, à altura de seus trinta anos, da leveza e da frivolidade de Alma. Numa fala magistral, Joana argumenta que sua intensidade não é só dela, e sim de todo o povo brasileiro, cujo caráter ela interpreta. Jasão,

ao desertar de seu povo, teria perdido tudo o que tinha de inspiração e originalidade. Daí que jamais criaria outro samba da qualidade de “Gota d’água”. Eis a fala de Joana:

... essa ansiedade que você diz
não é coisa minha, não, é do infeliz
do teu povo, ele sim, que vive aos trancos,
pendurado na quina dos barrancos
Seu povo é que é urgente, força cega,
coração aos pulos, ele carrega
um vulcão amarrado pelo umbigo
Ele então não tem tempo, nem amigo,
nem futuro, que uma simples piada
pode dar risada ou punhalada
Como a mesma garrafa de cachaça
acaba em carnaval ou desgraça
É seu povo que vive de repente
porque não sabe o que vem pela frente
Então ele costura a fantasia
e sai, fazendo fé na loteria,
se apinhando e se esgoelando no estádio,
bebendo no gargalo, pondo o rádio,
sua própria tragédia, a todo volume,
morrendo por amor e por ciúme,
matando por um maço de cigarro
e se atirando debaixo de carro
Se você não agüenta essa barra,
tem mas é que se mandar, se agarra
na barra do manto do poderoso
Creonte e fica lá em pleno gozo
de sossego, dinheiro e posição
co’aquela mulherzinha. Mas Jasão,
já lhe digo o que vai acontecer: (...)

“Gota d’água”, nunca mais, seu Jasão¹⁵³

Não ocorrendo acordo para a saída pacífica de Joana da Vila do Meio-dia, Jasão vai embora, cabisbaixo. Ela sai às ruas gritando imprecensões contra Creonte, Alma e Jasão, obstinada pelo confronto individual contra eles. Tem uma crise nervosa nos braços dos seus vizinhos. Estes, liderados por Egeu, prometem-lhe a mais ampla solidariedade. O líder comunitário faz ver aos moradores do conjunto habitacional que o drama de Joana enquanto mutuária daquele empreendimento pertence a todos os que ainda têm dívidas com Creonte. Dependendo da simpatia e dos humores do especulador imobiliário, qualquer um dos mutuários endividados poderá ser expulso de seu apartamento, perdendo tudo o que já pagou. Permitir que Joana seja despejada seria ratificar a injustiça das prestações abusivas e a insegurança de se estar sujeito à perda do próprio lar a qualquer momento. Assim, Egeu faz com que os moradores da Vila se unam e partam em comitiva para discutir com Creonte novas regras para as correções das dívidas de cada um e exigir que Joana não seja despejada. Somente Boca Pequena não parte com os moradores, uma vez que escapa um pouco antes, para ir prevenir Creonte do movimento dos seus colegas, traindo sua comunidade.

Quando a comitiva chega até Creonte, ele já está preparado para lidar com as reivindicações dos habitantes da Vila do Meio-dia. Em presença de Jasão e Alma, Egeu e seus liderados são recebidos pelo empresário com cumprimentos efusivos. Tão logo ouve a que vêm os moradores do conjunto habitacional, Creonte, seguindo a cartilha ensinada por Jasão, anuncia uma série de “melhoramentos” na Vila e cancela todas as dívidas atrasadas. Fica estabelecido que ninguém atrasará as prestações a partir de então. Como não se mexeu no sistema de pagamento e nas regras para as correções, Egeu, único personagem lúcido da comitiva, tenta argumentar com Creonte, mas é impedido por seus próprios sequazes, que se dão por satisfeitos com o pacote de medidas paliativas que acabam de ouvir. A reivindicação relativa à permanência de Joana no conjunto residencial não é sequer discutida, uma vez que Creonte diz tratar-se de

¹⁵³ pp. 126 e 127.

assunto pessoal. Rapidamente ele finaliza a audiência, a pretexto de ter outros compromissos, e convida a todos para o casamento de Jasão e Alma, requisitando as mulheres para trabalhar na preparação dos doces, salgados e bebidas para o memorável evento. Os que foram ali para exigir justiça e dignidade daquele que os explora terminam por aplaudi-lo, ludibriados.

Novamente na Vila, Egeu põe Joana a par das resoluções de Creonte, reiterando a ela sua completa solidariedade. Enquanto isso, as vizinhas discutem a proposta de trabalharem nos preparativos para a festa de casamento, alheando-se do sofrimento de Joana. Entre elas, somente Corina se opõe com firmeza a que tal trabalho seja realizado pelas mulheres do conjunto residencial, chamando a atenção para a falta de ética de suas colegas. No botequim, os vizinhos discutem a aceitação das “benfeitorias” de Creonte. Cacetão critica duramente a traição e a venalidade dos seus colegas, que deixaram Egeu abandonado diante do explorador. Os ânimos ficam exaltados, as palavras se tornam ofensivas e Cacetão chega às vias de fato com os outros vizinhos, que lhe dão uma surra. Saindo do botequim, Cacetão chega até a janela de Joana e declara-lhe um antigo amor, dizendo estar esperando por ela há dez anos. Também ele mantém sua solidariedade no infortúnio da ex-mulher de Jasão neste instante em que ela é abandonada por quase todos.

Creonte, acompanhado por policiais, chega para realizar o despejo de Joana. Abandonada e sozinha diante do poderoso inimigo, ela dissimula, argumentando precisar de tempo para conseguir outro lugar para se instalar com os filhos, recorrendo ao amor paternal de Creonte. Embora hesitante e temeroso, ele cede, permitindo que Joana permaneça na Vila por mais um dia. Ela, então, promete a si mesma executar nesse prazo o projeto de vingança que há muito vem anunciando.

Joana manda chamar Jasão. Novamente ela emprega a dissimulação, fingindo estar resignada às novas circunstâncias de sua vida. Ele fica feliz e novamente oferece amparo financeiro a Joana e aos filhos, o que é recusado por ela mais uma vez. Tendo convencido Jasão de sua mudança de ânimo, Joana pretende enviar a Alma, como sinal de paz, um presente de casamento. Jasão, um tanto desconcertado, acaba concordando com essa extravagância. Joana, por fim,

despede-se de seu ex-companheiro, fazendo-lhe grandes concessões, prometendo-lhe até que estará sempre esperando por ele, permanecendo a seu dispor sempre que ele se cansar de sua nova mulher.

Ficando novamente sozinha, Joana prepara o presente de Alma: bolos de carne temperados com ervas envenenadas. Chama os filhos e recomenda que eles ajam com simpatia e solenidade diante dos noivos, levando-lhes os melhores votos de felicidade. Entretanto, ordena que, feito o serviço, retornem imediatamente. Ao ver as crianças partirem, levadas por Corina, para serem agentes de uma enorme atrocidade, Joana tem uma crise de consciência, ressaltando a inocência de seus filhos.

Na festa de casamento, chegam os filhos de Joana, que oferecem o presente a Alma. Creonte, no entanto, intervém, adivinhando que a oferta se trata de um feitiço e exigindo que as crianças sejam retiradas dali por Corina. Jasão assiste a tudo indignado mas sem realizar nada de concreto contra a prepotência de seu sogro.

Recebendo os meninos de volta em seu apartamento, constatando que malogrou seu plano de assassinar seus inimigos, Joana decide levar a cabo sua vingança por outra via. Abre a caixa com os bolos envenenados, chama os filhos e os alimenta com a comida fatal, prometendo a eles uma libertação e o encontro do paraíso. Afirmando que a morte escolhida e rápida é melhor que a tragédia do cotidiano, ela própria se envenena com um dos bolos.

A última cena da peça mostra novamente a festa de casamento. Todos cantam “Gota d’água”. Creonte discursa, dando relevo à ideologia de que todos os que vêm de baixo e possuem talento e vontade de vencer na vida obtêm êxito. Por fim, transmite seu trono a Jasão, que senta triunfalmente. Nesse momento, Egeu e Corina, carregando os cadáveres de Joana e dos dois filhos, abrem caminho entre os convidados, depositando os corpos diante de Creonte, Jasão e Alma. Como desfecho, num procedimento épico que destaca a teatralidade do espetáculo, todos os atores, inclusive os que interpretam Joana e os filhos, cantam “Gota d’água”, como se libertos de seus personagens. Ao fundo, a projeção de uma manchete sensacionalista da imprensa marrom dá notícia do trágico acontecimento da mãe que assassinou os filhos e se suicidou.

Antes de levar a cabo uma interpretação do texto, acredito ser necessário um breve comentário da letra da canção “Gota d’água” no contexto da peça. Primeiro, a canção:

Já lhe dei meu corpo, não me servia
 Já estanquei meu sangue, quando fervia
 Olha a voz que me resta
 Olha a veia que salta
 Olha a gota que falta
 Pro desfecho da festa
 Por favor

Deixa em paz meu coração
 Que ele é um pote até aqui de mágoa
 E qualquer desatenção
 – faça não
 Pode ser a gota d’água¹⁵⁴

Na peça, “Gota d’água”, a canção, é o elemento que proporcionou que Jasão se diferenciasse dos outros moradores da Vila do Meio-dia, projetando-o como compositor e intérprete de sucesso. Além disso, revelou seu autor como um talento emergente da classe baixa, fazendo com que Creonte o cooptasse para o seu lado, a fim de redirecionar esse talento, anulando uma potencial liderança da classe explorada, dando-lhe uma função produtiva em seus negócios e fazendo com que ele atuasse em prol da continuidade da exploração.

A trajetória existencial do sujeito de “Gota d’água” pode ser aproximada do percurso do sujeito espoliado tal como ele é apresentado na peça, seja esse sujeito um indivíduo ou uma coletividade. Como reiteram várias vezes as falas de Joana e do coro das vizinhas, a ex-mulher de Jasão é uma pessoa que, durante sua relação com esse homem, se entregou completamente (“Já lhe dei meu corpo, não me servia”). Do mesmo modo, em sua luta para saldar as dívidas com

¹⁵⁴ p. 159.

Creonte, os mutuários da Vila do Meio-dia já entregaram até mesmo seu corpo ao empresário, na forma de excesso de trabalho e privações de toda sorte.

Durante quase toda a narrativa, Joana é marcada pela contenção de uma prometida ação violenta efetiva decorrente de seu ódio extremado (“Já estanquei meu sangue, quando fervia”). Também a ação política dos moradores do conjunto habitacional é contida por sua inconsciência enquanto coletividade. Além disso, eles têm uma vaga noção de que são explorados, mas, objetos da ideologia, esperam uma ascensão individual proporcionada pela sorte. Daí a admiração que grande parte deles demonstra por Jasão.

No estado presente de Joana na peça, marcado pelo abandono e a ameaça de ser escorçada do conjunto habitacional, o único instrumento de manifestação e atuação de que ainda dispõe é a voz (“Olha a voz que me resta”). Através dela, denuncia e jura vingança aos inimigos, provocando medo em Creonte, por representar ela o oprimido que já nada tem a perder. Quanto à coletividade da Vila, talvez a única coisa que ainda lhe resta também seja a voz. Porém, em vez de direcionarem suas falas contra o explorador, limita-se praticamente a deplorar sua condição, reclamar da correção monetária com Egeu e espalhar boatos sobre o casamento de Jasão e as reações de Joana. Tanto Joana quanto a coletividade da Vila do Meio-dia, portanto, demonstram um despreparo para uma atuação política eficaz.

A canção ainda faz referência a um motivo desencadeador de um fim trágico (“Olha a gota que falta/ Pro desfecho da festa/ Por favor”). Tendo perdido definitivamente Jasão – comprado por Creonte –, vendo esvaír-se a solidariedade de quase toda a sua comunidade e estando decidida inapelavelmente sua expulsão do conjunto residencial, Joana precipita o “desfecho da festa”, ou seja, dá cabo à vida dos filhos, bem como à sua, e literalmente encerra a festa de seus inimigos, uma espécie de orgia do poder financeiro. Por sua vez, os mutuários da Vila do Meio-dia, que, estando no limiar de uma revolta, se organizavam para a reivindicação de um contrato imobiliário justo, foram contidos a tempo pelas concessões imediatistas de Creonte, que evitou o encerramento de sua “festa” de espoliação.

A segunda estrofe reitera e coloca em foco a idéia da “gota d’água”. Para se conter o transbordamento de alguém que é “um pote até aqui de mágoa”, é preciso *atenção*, para se conseguir preservar a *paz*. O talento e a inteligência de Jasão impediram a “gota d’água” no plano coletivo, anulando o movimento reivindicatório dos seus ex-vizinhos com a oferta de paliativos que causaram impacto ao serem anunciados por Creonte de forma inesperada e sensacionalista, pegando até mesmo o experiente líder Egeu de surpresa. No plano individual, todavia, Jasão não foi capaz de evitar que o ódio e a mágoa de Joana transbordassem, demonstrando que o *status* das classes economicamente superiores, no Brasil, se mantém através da inconsciência política da grande maioria dos integrantes das classes inferiores e da eliminação pura e simples dos rebeldes mais perigosos que não querem se calar.

Nas duas histórias paralelas da peça *Gota d’água*, fica patente o confronto de dois mundos, duas culturas, duas forças bastante distintas entre si. De um lado estão Creonte e Alma, em torno de quem giram o poder econômico, o conforto material e todo o convencionalismo burguês. De outro lado estão Joana, Egeu e os moradores da Vila do Meio-dia, cuja realidade se caracteriza pela contínua precariedade econômica, as privações e a luta pela sobrevivência com um mínimo de dignidade. O mundo da Vila é que sustenta o mundo de Creonte.

Darcy Ribeiro, no capítulo “Classe, cor e preconceito”, em *O povo brasileiro*, apresenta uma impressionante tipologia das classes sociais no Brasil, analisando como se realizam as relações de poder entre elas. Sobre as classes mais baixas da estratificação de nossa sociedade, esmagadora maioria da população, ele diz:

...a grande massa das classes oprimidas dos chamados marginais, principalmente negros e mulatos, moradores das favelas e periferias da cidade. São os enxadeiros, bóias-frias, os empregados na limpeza, as empregadas domésticas, as pequenas prostitutas, quase todos analfabetos e incapazes de organizar-se para

reivindicar. Seu desígnio histórico é entrar no sistema, o que, sendo impraticável, os situa na condição da classe intrinsecamente oprimida, cuja luta terá de ser a de romper com a estrutura de classes. Desfazer a sociedade para refazê-la.¹⁵⁵

Sobre o contraste social e o relacionamento entre as classes, diz o antropólogo:

Com efeito, no Brasil, as classes ricas e as pobres se separam umas das outras por distâncias sociais e culturais quase tão grandes quanto as que medeiam entre povos distintos. Ao vigor físico, à longevidade, à beleza dos poucos situados no ápice – como expressão do usufruto da riqueza social – se contrapõe a fraqueza, a enfermidade, o envelhecimento precoce, a feiúra da imensa maioria – expressão da penúria em que vivem. Ao traço refinado, à inteligência – enquanto reflexo da instrução –, aos costumes patricios e cosmopolitas dos dominadores, corresponde o traço rude, o saber vulgar, a ignorância e os hábitos arcaicos dos dominados.

Quando um indivíduo consegue atravessar a barreira de classe para ingressar no estrato superior e nele permanecer, se pode notar em uma ou duas gerações seus descendentes crescerem em estatura, se embelezarem, se refinarem, se educarem, acabando por confundir-se com o patriciado tradicional. (...)

Essas duas características complementares – as distâncias abismais entre os diferentes estratos e o caráter intencional do processo formativo – condicionaram a camada senhorial para encarar o povo

¹⁵⁵ Darcy Ribeiro em *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 209.

como mera força de trabalho destinada a desgastar-se no esforço produtivo e sem outros direitos que o de comer enquanto trabalha, para refazer suas energias produtivas, e o de reproduzir-se para repor a mão-de-obra gasta.

Nem podia ser de outro modo no caso de um patronato que se formou lidando com escravos, tidos como coisas e manipuladas com objetivos puramente pecuniários, procurando tirar de cada peça o maior valor possível. (...)

A classe dominante bifurcou sua conduta em dois estilos contrapostos. Um, presidido pela mais viva cordialidade nas relações com seus pares; outro, remarcado pelo descaso no trato com os que lhe são socialmente inferiores. Assim é que na mesma pessoa se pode observar a representação de dois papéis, conforme encarne a etiqueta prescrita do anfitrião hospitaleiro, gentil e generoso diante de um visitante, ou o papel senhorial, em face de um subordinado. Ambos vividos com uma espontaneidade que só se explica pela conformação bipartida da personalidade.

A essa corrupção senhorial corresponde uma deterioração da dignidade pessoal das camadas mais humildes, condicionadas a um tratamento gritantemente assimétrico, predispostas a assumir atitudes de subserviência, compelidas a se deixarem explorar até a exaustão. São mais castas que classes, pela imutabilidade de sua condição social.¹⁵⁶

Como se pode perceber, *Gota d'água*, tratando artisticamente do mesmo tema de Darcy Ribeiro aqui citado, realiza com vigor e beleza a preocupação dos autores de debater a realidade brasileira e colocar o povo no centro de sua dramaturgia.

¹⁵⁶ Id., *ibid.*, pp. 210 a 217.

Acredito que uma caracterização dos personagens principais da peça é interessante, pois, com suas variadas atitudes, eles representam diversas tendências político-ideológicas e sentimentais.

Joana sintetiza em si o próprio povo brasileiro. Ela é profundamente identificada com suas raízes populares. Elabora feitiços, viveu durante dez anos uma relação conjugal não oficial com um homem mais jovem (marginalizando-se em relação à lei) e está próxima do mundo do samba, do futebol de várzea e do botequim. Empenhou dez anos de sua vida na formação do seu homem, que seria também um líder de sua comunidade. Tal homem, depois de construído, é comprado pela classe hegemônica da sociedade. A Joana, então, só resta a voz para gritar seu ódio contra quem a espoliou e contra quem se vendeu pela ambição de enriquecimento e poder. Ao final, sua vingança contra os inimigos, diferentemente do que fez Medéia, não é assassinar a noiva de Jasão e o todopoderoso Creonte, mas condená-los todos à vida, para que se veja claramente que a felicidade burguesa só é possível mediante o sofrimento do povo submetido e o massacre daqueles que não querem se calar. Matando os filhos e a si mesma, Joana faz com que, no “desfecho da festa”, aos olhos atônitos dos convidados para o casamento, seus algozes se vejam no espelho.

Jasão é aquele que, por seu talento e inteligência, transitou do mundo da Vila do Meio-dia para o de Creonte. Deixa, portanto, de produzir e de dançar o samba, para se tornar um empresário e dançar a valsa. Pela revelação de sua capacidade para a espoliação, torna-se, em vez de herdeiro, sócio de Creonte em seus empreendimentos. Formado no convívio com Joana, tendo sido discípulo de Mestre Egeu e enfrentando as dificuldades e alegrias cotidianas dos habitantes da Vila, é profundo conhecedor da realidade de sua comunidade de origem e do espírito de seu povo. Ele, que seria um líder nato dos seus companheiros de opressão, torna-se, exatamente por seu conhecimento, um aliado poderoso da classe opressora, escolhendo integrar-se nela. É um exemplo de liderança popular cooptada pelo sistema, que lhe dá uma função produtiva.

Creonte é o típico capitalista antiquado que enxerga o povo como simples força de trabalho e produção de riquezas, sem destino próprio. Quando longos anos de exploração franca e aberta estavam tornando insuportável, para os

mutuários da Vila do Meio-dia, o fardo das dívidas acumuladas, Creonte recebe um saber de Jasão sobre como conduzir melhor e mais duradouramente a espoliação. Tal saber, de grande eficácia ideológica, tão logo posto em prática, desarticula o movimento reivindicatório liderado por Egeu. A prepotência, o posicionamento superior e a pressa de Creonte no trato com a gente do povo são bem representativos do modo como as classes hegemônicas se relacionam com os estratos menos favorecidos da população brasileira.

Alma é a filha mimada do burguês, que para ela compra até mesmo um marido. É a pérola da classe dominante, que deve ter um casamento cheio de ostentação, exibindo o poder do opressor e humilhando o oprimido. Tendo se criado afastada das lutas e agruras do mundo, seu único sonho e seu único assunto é a felicidade pequeno-burguesa de uma cerimônia de casamento memorável e um apartamento bem equipado com os mais modernos bens de consumo.

Egeu é o indivíduo consciente e conscientizador. Líder político de sua comunidade, aglutina seus membros e atua como porta-voz de suas reivindicações. Ensinou a profissão de técnico em eletrônica a Jasão, a quem, com tristeza, vê abandonar suas raízes. A designação de *Mestre* dá a dimensão de sua condição de sábio e de seu posicionamento na comunidade da Vila. O saber e a práxis política de Egeu, entretanto, se revelam superados diante da sofisticação da exploração de Creonte tal como ensinada por Jasão. Seu excesso de prudência e de paciência faz com que seu movimento seja derrotado no instante em que se fazia necessária uma ação instantânea e impetuosa. Vencido, abandonado na hora decisiva por todos, só lhe resta recuar. Contudo, mesmo fracassado, é um dos raros moradores do conjunto habitacional a manter os princípios éticos e a solidariedade a Joana até o fim.

Os outros personagens integram o coro da tragédia em diálogos nos quais ressoa a evolução dos acontecimentos. Tal coro se apresenta dividido em dois, um masculino e outro feminino. O masculino, de modo geral, domesticado pela ideologia, se mostra simpático ao oportunismo de Jasão, que sai do conjunto residencial para assumir uma vida “melhor”. Os homens da Vila se sentem potencializados pela ascensão de um dos seus. O coro feminino, ao longo de

grande parte da ação dramática, se mostra identificado com a dor de Joana, auxiliando-a em seus afazeres domésticos, consolando-a e condenando a traição de Jasão, bem como o exibicionismo de Creonte e Alma. Ao final, também as mulheres da Vila do Meio-dia abandonam Joana, uma vez que a necessidade faz com que elas percam os escrúpulos e trabalhem nos preparativos para a festa de casamento de Jasão.

Entre os personagens que constituem o coro, alguns se destacam, merecendo uma caracterização.

Boca Pequena, cujo nome irônico já o revela inteiramente, é o fofoqueiro e o delator que traz aos moradores do conjunto habitacional boatos sobre as decisões de Creonte em relação a Joana e leva a ele informações sobre como Egeu articula o movimento reivindicatório. Suas várias atividades profissionais estão todas à margem da lei, mas, por pagar suas contas em dia, é tido na conta de cidadão honesto.

Cacetão, nome também revelador, é um gigolô. Porém um gigolô com muito caráter, fiel a princípios éticos próprios a sua “profissão”, segundo os quais aquela que o sustenta terá nele um companheiro e um amante de qualidade, ainda que ela esteja em idade avançada e em processo de decadência. Principalmente, sua companheira jamais será simplesmente descartada por outra mais jovem e mais rica, como fez Jasão. Revela, com o avançar dos acontecimentos, uma velha paixão por Joana, e é um dos poucos a se manter solidário a ela até o fim.

Corina é a amiga mais próxima de Joana. Cuida dos filhos desta e presta-lhe serviços. Esposa de Egeu, revela consciência da exploração, atestada por sua decadência física. No entanto, atua passivamente no processo social. Seu nome parece indicar que ela é, fundamentalmente, alguém “do coro”, mais uma no grupo de desvalidos da Vila do Meio-dia.

Na época da estréia da peça, bem como em momentos posteriores, Chico Buarque e Paulo Pontes foram acusados de fazer, com *Gota d'água*, um teatro populista e de tentar resgatar as experiências do teatro engajado e maniqueísta do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, tal como

realizadas no princípio dos anos 60¹⁵⁷. Como se pode verificar facilmente, essas acusações não têm fundamento, uma vez que as várias atitudes e posicionamentos apresentados pelos membros da camada popular revelam que os autores a analisam de forma dialética, preocupados em expor suas contradições internas, estando bem distanciados da preocupação de colocar em cena uma massa homogênea e idealizada, para ensinar ao povo como se organizar e fazer política. Isso não quer dizer que não haja convergências com o teatro cepecista. Afinal, Paulo Pontes foi um dramaturgo que se originou no CPC.

Os autores de *Gota d'água* conseguiram uma recriação extraordinária da tragédia de Eurípides, considerando-se as três preocupações fundamentais pelas quais declaradamente se guiaram. A correlação de forças políticas apresentadas em cena sintetiza a extrema desigualdade e a falta absoluta de democracia efetiva que têm caracterizado a história das elites brasileiras em oposição ao povo brasileiro. Esse mesmo povo, que havia desaparecido da cultura produzida no país, conforme postulam os autores, retorna ao primeiro plano com seu sofrimento, seus sonhos, sua submissão, sua rebeldia, sua força e sua verdade. Enfim, a beleza e a fluência dos versos de *Gota d'água* resgatam o teatro brasileiro de qualquer crise expressiva por que ele estivesse passando à época da escritura da peça, trazendo uma palavra da melhor qualidade para “o centro do fenômeno dramático”. Em vez de teatro populista, o que Chico Buarque e Paulo Pontes alcançam com sua peça é um teatro nacional e popular legítimo e de alto valor artístico.

Em 1975, no momento em que o fracasso da política dos militares que governavam o Brasil com mão de ferro desde 1964 se tornara evidente, com enorme insatisfação de ampla maioria da população, o governo do general Ernesto Geisel assumia a direção de um processo de “distensão lenta, gradual e segura”. No plano cultural, a maior liberdade de expressão e a busca de novos caminhos para o país geraram, na produção intelectual brasileira, uma tendência

¹⁵⁷ Ver José Arrabal em “A palavra de Paulo Pontes”. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira: teatro*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

marcante ao debate dos problemas nacionais, com destaque para a análise da realidade do povo. A peça *Gota d'água*, cujos autores, em suas obras anteriores, já haviam demonstrado grande preocupação em tematizar o Brasil, participa do movimento que se operava na cultura brasileira à época. É uma obra de arte com implicações políticas que, pelas preocupações pelas quais se guiaram Chico Buarque e Paulo Pontes, instiga o debate e a reflexão sobre caminhos para o enfrentamento dos nossos dilemas de país subdesenvolvido.

O espetáculo de estréia de *Gota d'água* ocorreu em dezembro de 1975, no Rio de Janeiro, sob a direção de Gianni Ratto. Posteriormente, houve reestréias em outras cidades e em outras épocas, com mudanças de atores, de cenário e de coreografia. Fenômeno marcante nessas montagens foi sempre o seu extraordinário sucesso de público. Um texto de Maria Lucia Rangel, do *Jornal do Brasil*, dá conta de que, nos primeiros seis meses da temporada carioca da peça, quase duzentos mil espectadores haviam assistido a *Gota d'água*, sendo que cada sessão do espetáculo levava à platéia uma média de 1.250 pessoas¹⁵⁸. Quatro anos depois, numa volta do espetáculo ao Rio de Janeiro, Macksen Luiz, também do *Jornal do Brasil*, registra que a média de lotação do Teatro João Caetano, nas sessões da peça, era de 60%¹⁵⁹.

No conjunto da crítica ao espetáculo, notam-se algumas constantes. Há uma unanimidade quanto à atuação de Bibi Ferreira no papel de Joana, que teria sido soberba. Carlos Cordeiro, da revista *Vida das Artes*, dá um significativo depoimento:

Defendendo um papel difícilimo, exaustivo, complexo, praticamente sem pausas, ela atinge com a sua Joana o ponto mais alto do espetáculo e se coloca num nível raramente alcançado em nossos palcos.

¹⁵⁸ Maria Lucia Rangel em “Um público mais próximo de Jasão e da correção monetária”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B), Rio de Janeiro, 30/06/1976, p. 2.

¹⁵⁹ Macksen Luiz em “*Gota d'água* está de volta, emocionando os jovens”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B), Rio de Janeiro, 24/06/1980, p. 2.

Desde o primeiro momento de sua aparição em cena até o ato final, Bibi consegue nos manter presos a sua impressionante figura, mergulhada no desespero e na humilhação, alimentando-se unicamente do ódio que lhe brilha nos olhos. O público em vários momentos não contém a carga dramática que ela transmite e explode em aplausos em cena aberta. É a sua maneira de solidarizar-se com o personagem.¹⁶⁰

Sábato Magaldi, no *Jornal da Tarde*, também não poupa louvores ao trabalho da atriz principal da peça:

A Medéia de Bibi Ferreira permanece uma criação privilegiada. Bibi sugere ter reunido todas as suas reservas para oferecê-las nesse desempenho tenso, uno, sem fissuras. Da máscara trágica à voz poderosa, Bibi vive sempre o clímax, sem desfalecimento. Uma identificação total à personagem, que explode com o vigor de fera enjaulada. A atuação de Bibi coloca o espetáculo na altitude do texto de Chico Buarque e Paulo Pontes.¹⁶¹

Se a atuação de Bibi Ferreira foi julgada pela crítica como excelente, tendo o desempenho dos outros atores recebido, em geral, referências elogiosas, a parte técnica teria sido o ponto fraco do espetáculo. O registro de falhas e inadequações da criação da equipe técnica aparece nos textos de quase todos os analistas. Em “*Gota d’água, um grande texto mal encenado*”, resenha não assinada publicada em *O Estado de São Paulo*, o autor critica duramente a direção e a cenografia:

¹⁶⁰ Carlos Cordeiro em “*Gota d’água: renasce a dramaturgia brasileira*”. In: *Vida das Artes*, Janeiro/ Fevereiro de 1976, pp. 42 e 43.

¹⁶¹ Sábato Magaldi em “O universal brasileiro”. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 27/05/1977, p. 20.

...o bom texto é sufocado, quase inutilizado pela encenação.

No espetáculo a idéia de um conjunto interligado de fatos desaparece no tratamento homogêneo das cenas. Sem vida própria, tratadas como blocos, as cenas se transformam em mera sucessão: o espetáculo atomiza a reação que deveria existir entre os acontecimentos.

Há uma preocupação genérica de limpar, agrupar, desbastar, disciplinar que acaba funcionando como uma vaga contrária ao dinamismo do texto. (...)

É difícil compreender os compartimentos criados por uma cenografia pesadamente construída, embora se encaixe na linha do espetáculo.¹⁶²

Carlos Ernesto de Godoy, de *Visão*, também trata da direção e da cenografia em termos semelhantes:

A encenação (...) fica muito aquém da palavra, pela cenografia pouco inspirada; à concepção estática do cenário soma-se uma marcação nem sempre funcional e de pouco rendimento cênico; tudo é amplo demais para o exíguo dos gestos, da movimentação, das cenas. A disposição central da sala do trono de Creonte, se por um lado reafirma seu poderio como núcleo econômico da ação, por outro soa artificial como um adereço. Além disso, os números musicais não se entrosam com a fluência do trecho, deslocados muitas vezes como “quadros” à parte.¹⁶³

¹⁶² S/a. “Gota d’água, um grande texto mal encenado”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 22/05/1977, p. 35.

¹⁶³ Carlos Ernesto de Godoy em “Texto forte”. In: *Visão*. São Paulo, 06/07/1977.

Em 1980, *Gota d'água* foi remontada, tendo-se buscado a supressão das falhas quase unanimemente apontadas pela crítica na primeira versão da peça. A propósito do novo espetáculo, escreveu Yan Michalski no *Jornal do Brasil*:

A encenação, agora assinada por Bibi Ferreira e Dulcina de Moraes, apóia-se no esquema básico da direção original de Gianni Ratto, e neste sentido frustra os que gostariam de ver a peça testada no confronto com uma concepção cênica diferente, quem sabe menos convencional. Mas sob alguns aspectos, o espetáculo atual parece estar funcionando melhor. Para início de conversa, foi corrigido o mais óbvio equívoco da primeira montagem, a coreografia; substituindo a injustificada linha de musical norte-americano, temos agora, sob a chancela de Fernando de Azevedo, uma dança mais próxima da tradição e da sensibilidade brasileiras. O cenário, agora de Gianni Ratto, embora parecido na sua estrutura com o original, é mais leve, bonito, e também mais valorizado pela iluminação...¹⁶⁴

A crítica ao texto foi, em geral, amplamente favorável, tendo ocorrido, já à época de sua encenação e publicação, um reconhecimento de *Gota d'água* como uma obra das mais importantes da dramaturgia brasileira.

O trabalho de Chico Buarque e Paulo Pontes foi elogiado por Sábato Magaldi nos seguintes termos:

[Os autores] tiveram a sabedoria de preservar a verdade humana da tragédia, inscrevendo-a de acréscimo num quadro social próximo de nós, o que permite surpreender-lhe melhor a engrenagem. (...) ...conservam o primitivismo da paixão no relacionamento direto e linear do morro, e desnudam o

¹⁶⁴ Yan Michalski em “Um clássico sempre vigoroso”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B), Rio de Janeiro, 01/07/1980, p. 5.

substrato social, demitindo-se o homem de sua intratabilidade em troca de bem-estar financeiro. (...)

E, mais que essa virtude, a peça se valoriza pelos versos admiráveis. Nunca a poesia exerceu, em nosso teatro, uma função dramática tão feliz. As palavras se encadeiam com maravilhosas surpresas sonoras e ao mesmo tempo brotam com uma incrível espontaneidade. Não se sente o verso como uma presença isolada, marcando a sua fluência ininterrupta. E fica patente o rigor da construção vocabular, um caudal de palavras que em nenhum momento prescinde da essencialidade.¹⁶⁵

Yan Michalski, após assistir à remontagem de 1980, também louva a qualidade literária do texto e registra a emoção do público diante da palavra poética dos autores:

...desde os minutos iniciais do espetáculo, a extraordinária riqueza do texto, certamente um dos mais belos e densos da moderna dramaturgia nacional, voltou a exercer sobre mim a sua magia e impacto. Efeitos estes que se devem, no plano mais imediato, à fabulosa força poética do diálogo. Não tenho nada contra a linguagem meramente coloquial, nas peças em que ela veicula coerentemente o universo dos personagens; mas não há dúvida de que o verbo poeticamente estilizado dá ao teatro um *algo mais* de notável importância. A inspiração, não importa se às vezes um pouco preciosa demais, das metáforas verbais com que as falas de *Gota d'água* nos bombardeiam incessantemente, e o efeito encantatório da melodia do verso, em que se sucedem as manifestações do enorme talento de Chico Buarque para brincar com as palavras

¹⁶⁵ Sábato Magaldi em “O universal brasileiro” (cit.).

e extrair delas todo o seu potencial sonoro, colocam o espectador num estado de emoção estética que enriquece muito o seu contato com a peça; e, ao mesmo tempo, criam uma convenção dentro da qual a peculiar argumentação da obra, que mistura economia e macumba, má distribuição de renda e ritual, dialética e imprecisão trágica, se torna coerente e aceitável. Poucas vezes nos é dado ver, como acabo de constatar mais uma vez em *Gota d'água*, um estranho *frisson* percorrer repetidamente a platéia, em resposta, apenas, a uma combinação de palavras particularmente sugestiva como imagem verbal ou sonora.¹⁶⁶

Flávio Aguiar, no jornal *Movimento*, além de reconhecer o valor de *Gota d'água* como obra teatral, salienta a enorme importância do texto no contexto brasileiro da época de seu lançamento:

No momento em que o teatro brasileiro se debate em quase agonia, *Gota d'água* inunda o palco com a postura crítica que procura revelar a realidade em suas contradições básicas, elucidando-as, assumindo um ponto de vista popular e nacional. Entregando ao teatro do país seu maior momento como texto dramático em versos. Mas diante de *Gota d'água* será necessário não nos limitarmos a um reconhecimento, sem dúvida justo, do trabalho literário e teatral rigoroso e sensível de dois autores possuidores de extremo talento para a literatura e o teatro. É preciso sobretudo recolocar em debate a realidade e seus laços, suas armadilhas, suas nuances. O choque ideológico que o texto evidencia e a postura de discussão que revitaliza, fazem de *Gota d'água* mais que um simples texto teatral de qualidade. Esta tragédia nacional-popular é

¹⁶⁶ Yan Michalski em “Um clássico sempre vigoroso” (cit.).

um depoimento político e um incentivo ao debate democrático.¹⁶⁷

Gota d'água, tendo escapado da censura, foi apontada como o melhor texto teatral de 1975, recebendo o Prêmio Molière. Chico Buarque e Paulo Pontes, entretanto, recusaram o prêmio, protestando contra a intervenção governamental nas artes e argumentando que outros textos que deveriam receber montagem naquele ano, como *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, e *Abajur lilás*, de Plínio Marcos, que estavam proibidos, mereceriam o reconhecimento de melhor texto teatral de 75.

Com *Gota d'água*, os autores reconfirmam a universalidade e a perenidade dos clássicos. Refazendo a *Medéia* de Eurípides, eles criaram uma peça teatral de valor, com belos diálogos e grande tensão dramática. A questão social retratada em paralelo com o drama humano de uma mulher abandonada pelo companheiro é extremamente significativa para a discussão do Brasil de meados da década de 70. Mais ainda se se enxergar, nessa mulher abandonada, sofrida, despojada, vítima da tirania, mas também forte, resistente, temerária, capaz do maior amor como do mais exacerbado ódio uma verdadeira metáfora do povo brasileiro. Tendo falado sobre seu tempo, *Gota d'água* permanece atual e necessária.

¹⁶⁷ Flávio Aguiar em “Muito mais que uma gota d’água”. In: *Movimento*, nº 31. São Paulo, 02/02/1976.

Os saltimbancos: todos juntos somos fortes

Escrita no primeiro semestre de 1977, *Os saltimbancos* se realiza como uma adaptação, à linguagem e ao espírito brasileiros, da peça do italiano Sergio Bardotti, cuja música original foi composta por Luiz Enriquez. A peça de Bardotti, como se sabe, já se constitui também como uma adaptação. Seu ponto de partida é o conto “Os músicos de Bremen”, dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, que, por sua vez, recolheram a história no folclore alemão, nas primeiras décadas do século XIX.

No conto reelaborado pelos irmãos Grimm¹⁶⁸, um velho burro que passara a vida inteira servindo ao seu dono, exercendo trabalhos pesados, resolve fugir, quando percebe a intenção de seu proprietário em passá-lo adiante, uma vez que sua força de trabalho começava a minguar. Realizada a fuga, põe-se a caminho da cidade de Bremen, onde pretende tornar-se músico.

Tendo andado certa distância, o burro encontra um cão de caça que também está em fuga. O cão, que servira fielmente ao seu dono por muitos anos, em jornadas pela floresta, escapou porque seria morto, por estar agora velho e cansado. O burro convida-o a acompanhá-lo até Bremen e tornar-se seu parceiro como músico. O cão aceita, e os dois seguem adiante.

Tendo caminhado mais um pouco, deparam-se com um gato. Este, por estar velho e com maus dentes, preferindo encolher-se atrás do fogão a caçar ratos, seria afogado por sua dona. Por isso, também ele era um fugitivo sem ter

¹⁶⁸ A versão consultada encontra-se no volume *Contos de Grimm* (São Paulo, Melhoramentos, 1968), traduzido por Maria José U. Alves de Lima, pp. 38-43.

para onde ir. Convidado a juntar-se ao burro e ao cão, o gato consente em acompanhá-los até Bremen, onde ganharão a vida como um trio musical.

Os três animais, unidos por um destino comum, seguem adiante. A certa altura do caminho, chegam a um quintal. No alto do portão desse quintal, encontra-se um galo cantando a plenos pulmões. Intrigados, os caminhantes perguntam à ave qual a razão de sua desesperada cantoria. O galo explica-lhes que no dia seguinte – um domingo – sua dona receberá hóspedes. Por isso, será executado logo mais à noite pela cozinheira, sendo servido no almoço dominical da anfitriã e seus convivas. Desse modo, ele canta tudo o que pode, enquanto pode.

O burro, o cão e o gato convidam-no, então, a partir com eles para Bremen. Tendo boa voz, poderá cantar enquanto os outros tocam. Aceitando imediatamente a proposta, a ave também foge de sua dona e acompanha os três futuros instrumentistas.

Os quatro companheiros vão em frente. No entanto, como não chegariam a Bremen naquele mesmo dia, decidem pernoitar na floresta. Porém, tendo o galo avistado ao longe uma luz, decidem ir até lá, onde talvez encontrem comida e uma casa para repousar. Chegando mais perto, deparam-se de fato com uma casa. Esta, contudo, abriga um bando de ladrões a se banquetear com excelente comida e boa bebida.

Os animais traçam um plano de ação, para afugentar os malfeitores. O burro coloca as patas dianteiras na janela, o cão sobe às costas do burro, o gato salta para cima do cão e o galo voa para cima do gato. Assim, juntos e unificados, os quatro animais, que sozinhos estavam fragilizados, transformam-se num ser enorme, poderoso e assustador. Então, ao mesmo tempo, o burro começa a zurrar, o cachorro a latir, o gato a miar e o galo a cantar o mais alto que podem, produzindo um barulho pavoroso. Depois saltam pela janela, quebrando todos os vidros.

Os ladrões se assustam tremendamente e disparam a correr, para se esconder na floresta. Pensam que uma assombração adentrou na casa, enquanto se banquetevam.

Os quatro animais podem enfim comer bem e ir dormir. Tendo se alimentado, o burro deita-se no estrume; o cão, atrás da porta; o gato, nas cinzas da lareira; e o galo se acomoda num poleiro.

Alta noite, porém, com a casa no escuro, os ladrões se aproximam. O chefe do bando ordena que um dos seus homens volte ao local, para verificar o que de fato há em seu antigo esconderijo. O larápio retorna à casa, encontrando tudo aparentemente quieto. Todavia, ao adentrar na cozinha, para acender uma luz, dá de cara com os olhos do gato brilhando no escuro, tomando-os por duas brasas na lareira. Ao aproximar das supostas brasas um fósforo aceso, o malfeitor chega bem perto do gato. Este salta-lhe ao rosto, arranhando e mordendo. Horrorizado com o sucedido, o homem corre para trás da porta, tropeçando no cachorro, que furiosamente lhe aplica uma mordida na perna. Correndo desesperado pelo quintal, leva ainda um coice do burro. Despertado pelo rebuliço, o galo dispara a cantar o mais alto que pode.

O ladrão retorna, numa carreira desabalada, ao lugar onde se postou o bando. Relata, então, ao seu chefe, que na cozinha da casa se instalou uma bruxa horrível que lhe mordeu e arranhou a cara com longas unhas, atrás da porta há um homem que lhe cortou a perna com uma faca, no quintal se encontra um enorme monstro negro que também o atacou, e no telhado está um juiz bradando que lhe tragam os malfeitores para julgamento.

Com tal relato e com as provas indiscutíveis no corpo do colega, os ladrões fogem para nunca mais retornar àquela casa.

Os músicos de Bremen, no entanto, encontrando o conforto de um lar verdadeiramente seu, desistem de ir para a cidade e ficam ali morando em definitivo.

A adaptação feita por Chico Buarque a partir do texto adaptado para o teatro por Sergio Bardotti é bastante fiel ao conto de Grimm quanto ao enredo. As mudanças e criações mais significativas se encontram na composição dos personagens e na linguagem teatral e brasileira empregada por Chico.

Se os quatro personagens-animais do conto são todos machos, na peça dois deles são fêmeas. Em vez de um galo, há uma galinha; e em vez de um gato,

uma gata. Burro, referido na peça como jumento, e cão, referido como cachorro, permanecem machos. O motivo de tal modificação talvez seja a busca de uma identificação da parte feminina do público da peça, que também se veria representada em cena. Além disso, vale lembrar que, diferentemente do conto, a peça foi escrita já num tempo em que também as mulheres saíram para o mundo à conquista da dignidade.

Na peça, um coro de crianças intervém na ação nos momentos musicais, cantando com os bichos e dançando.

Se, no conto, um bando de ladrões se esconde na casa encontrada pelos animais na floresta; na peça, a casa, situada à beira do caminho percorrido por eles, é ocupada pelos antigos donos dos bichos, designados como “barões”.

Quanto à linguagem, a peça caracteriza-se de forma marcante pela expressão do português falado no Brasil, em especial pela juventude. Há uma profusão de gírias usuais em meados dos anos 70 (“bacana”, “banana” [adjetivo], “presunto” [adjetivo], “legal”, “chiar” [reclamar], “crista da onda”, “estar frito”, “jóia” [adjetivo], “dar IBOPE”, “estar no bagaço”, “Cacilda” [interjeição], “ficar na sua”, “falou, bicho”), termos onomatopaicos (“au, au, au”, “cocorocó”, “hi-hoooooooooooooooo”, “miau, miau, miau”), interjeições (“caramba”, “epa!”, “eh!”, “ai!”, “puxa”, “ora”), reduções e corruptelas (“tá” [está], “tou” [estou], “cadê”, “pra”[para], “co’o” [com o]), idiomatismos do português (“quando a porca torce o rabo”, “pagar o pato”, “botar pra quebrar”, “saco de gatos”, “dar bode”, “que grilo”, “estar no mesmo barco”), brasileirismos (“Me alimentaram” [início de período], “tem” [há], “a gente” [nós]), neologismos (“V. Galinência”, “V. Galinidade”), estrangeirismo (“super star”). Isso num texto constituído por aproximadamente apenas quinze páginas.

Acerca da adaptação feita por Chico Buarque, disse Thanah Corrêa, diretor de uma bem sucedida montagem da peça:

[Um] ponto que influi na opinião dos adultos é a adaptação do Chico Buarque, que foi aceita pelo próprio Sergio Bardotti como complementação ao seu

trabalho. Tanto que Bardotti conceitua Chico como co-
autor, já que o texto dele, Bardotti, acabou resultando
menos importante que o do Chico.¹⁶⁹

Os saltimbancos já inicia-se com uma canção de abertura, “Bicharia”,
entoadada pelo coro de crianças e pelos bichos-personagens. Tal canção funciona
como uma espécie de prólogo da ação a ser mostrada em cena. A letra fala das
qualidades do animal por afirmação e por negação:

O animal é tão bacana
mas também não é nenhum banana.
(...)
O animal é paciente
mas também não é nenhum demente.¹⁷⁰

Conta-se, então, a história de um lugar onde os bichos viviam (vivem)
mal:

Era uma vez
(e é ainda)
certo país
(e é ainda)
onde os animais eram tratados
como bestas
(são ainda).
Tinha um barão
(tem ainda)
espertalhão
(tem ainda).
Nunca trabalhava e então achava
a vida linda

¹⁶⁹ Declaração reproduzida por Maria Eduarda Alves de Souza em “*Os saltimbancos*: um ano de
sucesso”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 04/04/1981, p. 8.

¹⁷⁰ BUARQUE, Chico. *Os saltimbancos*. In: Programa de *Os saltimbancos*. São Paulo, s/e, 1980, pp. 25-
41. O trecho citado encontra-se à página 27.

(e acha ainda, e acha ainda).¹⁷¹

Esse paralelo entre um passado de opressão aos animais e um presente em que tal problema não foi superado remete de imediato à crítica de uma realidade atual.

O oprimido, entretanto, não sofrerá indefinidamente com a exploração:

Quando o homem exagera
bicho vira fera¹⁷²

A existência anterior dos bichos se apresenta como limitada à execução de uma tarefa única, brutalizante e em proveito de seus donos:

Puxa, jumento
(só puxava).
Choca, galinha
(só chocava).
Rápido, cachorro, guarda a casa,
corre e volta
(só corria, só voltava).¹⁷³

A ação da peça tem início a partir desse momento de revolta dos quatro animais-personagens em decorrência dos excessos do homem, entidade castradora:

Mas chega um dia
(chega um dia)
que o bicho chia
(bicho chia)
Bota pra quebrar e eu quero ver

¹⁷¹ p. 27.

¹⁷² Ibid..

¹⁷³ Ibid..

quem paga o pato
pois vai ser um saco de gatos.
(...)
Quando a porca torce o rabo
pode ser o diabo...

Nesta passagem de “Bicharia”, destaca-se a habilidade verbal de Chico Buarque, ao empregar uma série de expressões idiomáticas envolvendo nomes e ações de bichos, tratando de problemas deles e colocando-os como sujeitos da canção.

Toda a ação dramática se resume a uma caminhada cujo ponto de partida é a roça onde o jumento trabalhou durante muito tempo, e o ponto de chegada é a casa encontrada no caminho dos animais para a cidade. As falas são constituídas por três breves monólogos do jumento – que fazem avançar a ação –, diálogos curtíssimos e canções. Nestas, que compõem a maior parte do texto, os personagens se autoapresentam, exprimem seus problemas e seus sonhos, tratam de sua força quando estão unidos. As canções possuem tal importância na peça que os monólogos e diálogos são meras preparações para suas entradas e momentos de transição de uma para outra.

Terminada a canção-prólogo “Bicharia”, o jumento, que é narrador nos monólogos e personagem nos diálogos, isola-se em cena e diz quem é e a que vem. Conta sobre seus pesados trabalhos na roça, subindo morros, carregando pedras. Denuncia a má alimentação que seu dono sempre lhe proporcionou, concluindo que, por trabalhar duramente e comer mal, chamam-no às vezes de burro. Fala da completa falta de reconhecimento de seu trabalho por parte dos homens.

O que mais o revoltou, porém, foi ser chamado de “mula preguiçosa”¹⁷⁴, quando estava em pleno exercício de suas funções na roça. Por isso resolveu fugir dali, tomando, desolado, a estrada para a cidade. Canta “O jumento”, em

¹⁷⁴ p. 28.

que fala de sua mansidão e presteza na labuta cotidiana, transportando alimentos e material de construção, não provocando sequer agrado nos homens. Sua revolta, ocorrida após ser excessivamente abusado, exprime-se na prática de um ato violento:

Mas quando a carcaça ameaça a rachar,
Que coices, que coices, que coices que dá.¹⁷⁵

Tendo abandonado a roça, o jumento reflete sobre o que iria fazer na cidade. Não sabendo fazer nada além do seu antigo trabalho, decide ser um artista, um músico, uma vez que hoje em dia “todo mundo canta, como dizem aqueles que não sabem cantar”¹⁷⁶.

Logo no início da caminhada, encontra um cachorro pela estrada. Este tem uma aparência muito ruim, indicando ter sido provavelmente bastante maltratado. Dorme, escondido num barranco, e tem pesadelos. Acordado pelo jumento, canta “Um dia de cão”. Em sua canção de apresentação, o cachorro ressalta sua absoluta disponibilidade e prontidão para realizar tarefas ordenadas pelo homem e sua lealdade inabalável ao dono. Com tudo isso, ainda deve ser disciplinado e não fazer bagunça. Sem reconhecimento, afirma-se como “cada vez mais cão”¹⁷⁷. Aqui, vale destacar o sentido das palavras “cão” e “cachorro” como adjetivo, aplicadas no âmbito humano para designar alguém reles, desprezível. A submissão do cachorro é tamanha que sempre trata seu interlocutor, mesmo quando este é do reino animal, por pronomes pomposos como “Sr.”, “V. Excelência”, “V. Galinência”, “V. Galinidade”, considerando a todos como seus patrões e estando pronto a servi-los.

O jumento explica ao cachorro não pretender ser seu patrão. Fala sobre o projeto de tornar-se músico e convida-o a seguir para a cidade também. Lá, poderão se tornar parceiros.

Surge a galinha, que, tendo ouvido o convite do jumento ao cachorro, propõe que também ela os acompanhe. Na cidade, poderão formar um trio. O

¹⁷⁵ p. 29.

¹⁷⁶ Ibid..

¹⁷⁷ p. 30.

jumento logo adivinha que a galinha também está em fuga de seu dono. Ela o confirma, cantando sua canção de apresentação, “A galinha”, na qual conta sua história. Passou a vida inteira botando ovos para a alimentação de seu dono e para choco na granja. Agora que está velha e bloqueada, tendo diminuído bastante sua produção, teve sentença de morte decretada, devendo ser ingrediente principal para uma canja. Indignada com a ingratidão, deu uma bicada no dono e fugiu, necessitando encontrar também um novo destino.

O jumento aceita-a no conjunto que agora formam e declara estar se sentindo melhor, enfrentando a existência a três.

Ouve-se a voz da gata, afirmando que o conjunto dos animais em viagem para a cidade possui quatro e não três integrantes. Trepada numa árvore, não é vista de imediato pelos outros. Mas logo dá as caras. A galinha pergunta, então, se acaso a gata sabe cantar. Esta diz que “sim, infelizmente”¹⁷⁸. Surpreso com a resposta, o jumento pergunta a razão do “infelizmente”. A gata ganha o centro da cena e canta “História de uma gata”, contando sua biografia, que, diferentemente das narradas pelos outros animais, não foi de trabalhos e exploração de seu potencial produtivo. Era bem tratada e recebia boa alimentação, morando num apartamento. Entretanto, não possuía liberdade para sair e estar à noite entre os outros gatos, cantando e virando lata, encontrando prazer naquilo que mais gosta de fazer. Em vez disso, estava reduzida a ser uma espécie de bibelô do apartamento. Por escapar da moradia dos humanos e ir refocilar-se entre os gatos da vizinhança, foi expulsa do prédio por sua dona. Perdeu a boa comida e o bom tratamento, mas ganhou a liberdade e está feliz.

Aceita a gata no grupo, os animais seguem adiante. Cada um, exceto o sábio jumento, canta o lugar dos seus sonhos em “A cidade ideal”. O cachorro almeja um local onde haja “um poste por metro quadrado”; a galinha, “ruas cheias de minhoca”; e a gata, “sardinha num bonde de lata”, “alcatra no final da linha”. Até mesmo o coro de crianças sonha com uma cidade onde “corre-se a toda velocidade”. O jumento, precavido, alerta aos outros sobre a cidade real que

¹⁷⁸ p. 32.

na certa encontrarão ao fim do caminho, a qual “hoje sorri e amanhã te devora”¹⁷⁹.

Começam os ensaios do conjunto musical. Logo a falta de talento dos quatro bichos para a música fica patente. Há muito o que aprender. Além disso, falta organização ao primeiro ensaio. Porém, assim que o jumento consegue fazer com que cada um esteja atento e participe no tempo certo, o grupo, juntamente com o coro de crianças, canta “Minha canção”, em que exaltam a música como promotora de elevação, liberdade e esperança.

Como já vai ficando tarde, os animais pensam em conseguir uma hospedagem para passarem aquela noite. Perto de onde se encontram, fica a bonita Pousada do Bom Barão. Dirigindo-se para lá, cantam a canção homônima da pousada. A letra expressa a desconfiança dos bichos em relação a um estabelecimento com aquele nome. Tal desconfiança revela-se bem fundada, pois mendigos e animais não podem entrar ali. Chegando mais perto, os quatro companheiros têm uma grande surpresa. Olhando pela janela, verificam que seus antigos donos lá estão reunidos. A princípio pensam em retroceder, dormir no mato e ficar com fome. Todavia, não suportando mais viver de forma indigna, resolvem expulsar os seres humanos da pousada. Adentram na casa e atacam em grupo, cada um empregando sua maior potencialidade. Ao final da batalha, sublinhada por efeitos musicais, os bichos botam os homens para fora da casa. Os “barões”, como os ex-donos dos animais são chamados, fogem assustados.

A pousada do Bom Barão hospeda agora o jumento, o cachorro, a galinha e a gata, que festejam vitória. O jumento, entretanto, analisa como foi possível derrotar os poderosos seres humanos. Os bichos, então, se dão conta de que só mesmo a união de suas forças tornou possível sua vitória. Cantam “Todos juntos”, em que constatam que cada um possui em destaque uma grande qualidade. Sozinhos, são frágeis; e sua grande qualidade, insignificante. Quando juntos, porém, a união das boas qualidades dos bichos compõe um terrível animal:

Uma gata, o que é que tem?

¹⁷⁹ p. 33.

– as unhas

E a galinha, o que é que tem?

– o bico

Dito assim, parece até ridículo

um bichinho se assanhar

E o jumento, o que é que tem?

– as patas

E o cachorro, o que é que tem?

– os dentes

Ponha tudo junto e de repente

vamos ver o que é que dá.

Junte um bico com dez unhas

quatro patas, trinta dentes

e o valente dos valentes

ainda vai te respeitar.¹⁸⁰

Só mesmo pela união de suas forças, os oprimidos poderão mudar a realidade do mundo:

Uma gata, o que é que é?

– Esperta

E o jumento, o que é que é?

– Paciente

Não é grande coisa realmente

pr'um bicho se assanhar

E o cachorro, o que é que é?

– Leal

E a galinha, o que é que é?

– Teimosa

Não parece mesmo grande coisa

vamos ver no que é que dá.

Esperteza, Paciência

¹⁸⁰ A letra de “Todos juntos” está nas páginas 36 e 37.

Lealdade, Teimosia
e mais dia, menos dia
a lei da selva vai mudar.

Ao final, a constatação de que a luta daquele grupo de oprimidos é a mesma de um enorme contingente de seres:

...E no mundo dizem que são tantos
saltimbancos como nós.

Expulsos os “barões”, os animais dormem contentes e confortáveis. No dia seguinte, desistem de ir para a cidade. Decidem ficar em casa, lugar conquistado por eles, e construir ali a sua vida por si mesmos, libertos de seus donos. Viver na cidade, na companhia dos homens, sem ter talento para a música, não era realmente a vocação dos bichos.

O jumento logo chama a atenção para a necessidade de se preparar a defesa da casa, pois, conforme sua lição, “os homens voltam sempre”¹⁸¹, isto é, a opressão se renova a cada novo tempo. Por isso, a liberdade tem de ser uma conquista contínua.

Os homens retornam, de fato. Os animais se escondem, colocando-se a postos para nova batalha, a qual ocorre enquanto se canta “Esconde, esconde”. Esta canção, dialogando com o final do conto dos irmãos Grimm, recria o relato do ladrão que retornou à casa na floresta ao seu chefe:

Gata: Tou escondida aqui na adega
e assim que você chega
você não pára
vai pensar
que tem uma bruxa que te arranha bem na cara.
(...)
Cachorro: Vem chegando, meu barão
tou atrás do teu portão.

¹⁸¹ p. 38.

Vais tomar uma lição
 se te aproximares vai pensar
 que tem um diabo te mordendo os calcanhares.
 (...)

Jumento: Venha, venha, meu rival
 tou escondido no curral
 não vou ser muito legal.
 Se sair dos trilhos
 vai pensar
 que tem um fantasma que te chuta os
 fundilhos.

Galinha: Venha, venha, co' o trabuco
 tou escondida atrás do cuco
 preparando uma arapuca.
 Se tu me cutucar
 vai pensar
 que tem um dragão te dando uma bicada na
 cuca.

Os “barões”, ex-donos dos quatro animais, perdem mais esta batalha e fogem novamente. Em triunfo, os vencedores cantam “Todos juntos” mais uma vez.

Conquistado seu espaço, os bichos organizam sua vida na casa dali para frente. Cada um realizará um tipo de atividade segundo sua natureza e sua vocação. E, o mais importante, trabalharão para seu próprio engrandecimento. Só agora o trabalho os dignificará.

A peça termina, significativamente, como iniciou, com a canção “Bicharia”. Tratando da opressão e da revolta também ao final da obra, o autor faz lembrar que a luta de todos os saltimbancos do mundo contra a exploração, o desrespeito e a falta de reconhecimento recomeça sempre.

O enredo de *Os saltimbancos* reatualiza um tema de antiga e vasta tradição na literatura: a viagem como meio de aprendizagem ou de busca de um

lugar onde a felicidade seja possível. O percurso feito pelo(s) protagonista(s), sempre marcado por dificuldades e etapas a serem superadas, muitas vezes pode ser interpretado como metáfora da vida humana. Na viagem, passa-se inevitavelmente de uma realidade para outra.

Os animais da peça escapam de uma existência bastante marcada pelo convívio com o homem, entidade repressora e castradora. Durante muito tempo, serviram aos seus donos. Estes foram os únicos beneficiários dos produtos de seu trabalho, de seu corpo ou de sua presença. Desvalorizados pela queda de sua capacidade produtiva ou por seu não enquadramento nas regras unilaterais do homem, fogem voluntariamente ou são postos para fora do ambiente humano. Ganhando a estrada, via para um mundo novo e desconhecido, os bichos assumem a responsabilidade de viverem por e para si mesmos, devendo refazer sua existência. Para tal, constróem uma utopia que os moverá. De trabalhos duros e repetitivos ou da prisão num apartamento, almejam passar a músicos, exercendo uma atividade criativa e criadora, lidando com a magia dos sons. Trabalharão para si mesmos, divertindo-se e divertindo os outros. Excetuando-se a gata, que parece retornar à cidade, os animais estão em processo de mudança do ambiente rural para o urbano. Isso implica numa imersão em maior variedade de relações, em flexibilidade de costumes e em oportunidade para se desenvolverem na atividade que escolheram.

Enquanto estiveram submissos aos homens, os quatro bichos agiram individualmente. Todo o seu universo não passava dos limites da morada dos seus donos e imediações. Com a fuga, encontram outros seres alquebrados, em circunstâncias semelhantes às suas. Solidarizando-se para enfrentar as adversidades, unem-se e passam a agir coletivamente, descobrindo-se como poderosos enquanto unidos. Tornam-se capazes de vencer até mesmo os seus temíveis donos. Ganhando a estrada, juntando-se, têm a possibilidade de se dirigirem a qualquer parte do mundo.

Encontrando a Pousada do Bom Barão e expulsando os homens de lá, descobrem uma espécie de terra prometida. Fundam ali a sua “nação”, lutando por ela, defendendo-a. Poderão, enfim, viver condignamente. Assim, desistem de seguir caminho para a cidade.

A adaptação realizada por Chico Buarque a partir dos textos dos irmãos Grimm e de Sergio Bardotti veio à luz, como já se disse, no início de 1977. Sabe-se que, naquele momento, começavam no Brasil as discussões em torno de uma reorganização do processo político nacional. Instituições banidas pelo aparelho da ditadura lutavam por se refazer e retornar à legalidade. Buscavam-se formas e instrumentos de atuação política que realizassem os anseios populares e forjassem uma realidade melhor do ponto de vista dos menos favorecidos. *Os saltimbancos*, tematizando a organização coletiva para a luta dos oprimidos, insere-se nos debates então em voga. Vale destacar, no entanto, que a peça não possui intenções didáticas nem faz proselitismo para crianças. Apenas o tema um tanto óbvio da força na união se desenvolve com beleza numa peça lúdica e bem humorada que insere as crianças no debate político da época.

Os saltimbancos estreou em julho de 1977, no Rio de Janeiro. A direção dessa primeira montagem foi de Antonio Pedro. No elenco, Grande Otelo interpretava o jumento; Pedro Paulo Rangel, o cachorro; Miúcha, a galinha; e Marieta Severo, a gata. O coro de crianças era composto por oito meninas, filhas dos atores, do próprio Chico Buarque, do diretor e de amigos do autor.

Em outubro de 1977, a peça estreou em São Paulo. A direção da montagem paulistana foi de Silnei Siqueira, que pôs em cena não só os “barões”, ex-donos dos animais, como um grupo de quinze crianças, para cantar e executar coreografias. Nos papéis dos protagonistas, atuaram Renato Consorte, como o jumento; José Rubens Chassereaux, o cachorro; Jandira Martini, a galinha; e Thaia Perez, a gata.

Logo, *Os saltimbancos* recebeu montagens em várias capitais brasileiras, com direções e elencos locais.

Desde então, a peça tem se constituído num contínuo sucesso do teatro para crianças no Brasil. Ano após ano, nos mais diversos lugares, têm ocorrido montagens do texto, as quais constituem, em geral, êxitos de público.

Analisando as críticas publicadas na imprensa por ocasião de algumas das principais montagens, percebe-se que o trabalho de adaptação realizado por Chico Buarque é freqüentemente elogiado, em especial pela riqueza de linguagem e pela alta qualidade das partes musicais. As primeiras montagens caracterizaram-se por se realizarem de formas bastante distintas umas das outras. Com o correr do tempo, no entanto, parece ter havido uma espécie de pasteurização do espetáculo em efeitos repetidos, devido à proeminência de interesses comerciais. As apreciações acerca das diversas montagens variam, obviamente.

Ana Maria Machado, do *Jornal do Brasil*, que assistiu ao espetáculo de estréia da peça, registra que graves problemas técnicos prejudicaram a representação. O trabalho dos atores, com ressalvas, é apreciado. A adaptação de Chico Buarque recebe elogios:

O sentido da completa perfeição do disco fazia esperar também um espetáculo para ninguém botar defeito. Não é bem assim. Afinal, não se faz teatro no Canecão impunemente. O espaço é ingrato e dispersivo. E o som – pelo menos na estréia – tinha problemas tão sérios que, no início do espetáculo, só mesmo quem sabia o disco de cor conseguia adivinhar e acompanhar o que se passava em cena. (...)

A história é simples mas inteligente e com diversos níveis de leitura, acessível a diferentes faixas de idade. A música é muito boa e as letras de Chico Buarque são poéticas e cheias de senso de humor aliado a uma visão crítica. (...)

O coro infantil cumpre bem seu papel, apesar de, em sua movimentação, às vezes se limitar a ser pouco mais do que uma simples ilustração no fundo do palco. (...) Quanto ao elenco adulto, apesar do fascínio da figura de Grande Otelo muito à vontade (mas, por vezes, gritando exageradamente) acaba sendo

dominado pela presença de Marieta Severo vivendo uma Gata, excelente, e seguida de perto pelo bom desempenho de Pedro Paulo Rangel.¹⁸²

A propósito da primeira montagem paulistana, Carlos Ernesto de Godoy, do *Jornal da Tarde*, ressalta a qualidade da escritura de Chico Buarque e elogia brevemente o trabalho da equipe técnica e do elenco. Finaliza declarando a peça como um evento fundamental do teatro para crianças no país:

...a adaptação feita por Chico Buarque de Holanda faz com que *Os saltimbancos* seja um espetáculo tão exigente para os ouvidos como para os olhos. (...)

...o enredo, simples e envolvente, (...) pode ser resumido como sendo um canto de liberdade, uma lição despreziosa de como desprender-se das amarras da opressão. E liberdade, ao que se saiba, é sempre um bom ensinamento, qualquer que seja o contexto. (...)

...a peça se coloca em dois níveis: um infantil, com absoluto interesse para os pequenos em todas as aventuras; outro adulto, com uma ironia bem humorada que fustiga os regimes por acaso opressivos. (...)

Quanto ao espetáculo em si, visto em São Paulo, Silnei Siqueira marca um tento sobre o carioca (dirigido por Antonio Pedro), a partir do momento em que coloca a criançada dentro da ação – através da coreografia excelente de Iracity Cardoso, em cenas de conjunto que são achadas no plano visual. Cenários e figurinos adequados, embora distantes da qualidade que nos habituamos a esperar de Gianni Ratto. (...) Elenco muito bom, com destaque para Chassereaux, que faz um cão digno do jumento contundente de Grande Otelo.

¹⁸² Ana Maria Machado em “Chico Buarque e os saltimbancos fazem um bom musical para todas as idades”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 29/07/1977, p. 1.

Tudo somado, *Os saltimbancos* faz história como um verdadeiro acontecimento no teatro infantil, onde muita gente continua escrevendo à moda medieval.¹⁸³

Sobre outra montagem paulistana, dirigida por Thanah Corrêa, estreada em 1979, Tatiana Belinky, na *Folha de S. Paulo*, declara ter assistido a um espetáculo muito bom:

...essa nova montagem (não confundir com remontagem) é de muito boa qualidade. Tão boa, de fato, que enfrenta galhardamente a comparação com a primeira, tempos atrás, no TUCA, que foi uma superprodução rica e caprichada, de muito sucesso. (...)

Com o tempo de duração um pouco reduzido (o que é bom), menos preso à trilha, este espetáculo é mais informal, bem descontraído, permitindo até certas liberdades e improvisações, como às do Mestre Burro (o ótimo Rafael de Carvalho), que às vezes se dirige ao público, mas sempre de maneira pertinente e “inserida no contexto”, sem provocações de qualquer espécie. E as cinco crianças do “coro” (em vez das 15 da outra vez), participam organicamente do todo, alegrando e animando o conjunto, cantando e dançando à vontade, com naturalidade até contagiante, o que se nota pelas reações da grande e interessada platéia.¹⁸⁴

Já em 1981, todavia, Flora Sussekind, no *Jornal do Brasil*, registra que o mesmo espetáculo de Thanah Corrêa, levado ao Rio de Janeiro, havia cristalizado e tornado-se repetitivo por evidente motivação comercial:

¹⁸³ Carlos Ernesto de Godoy em “Saltimbancos, para serem vistos e ouvidos”. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 22/10/1977, p. 4.

¹⁸⁴ Tatiana Belinky em “*Os saltimbancos*, contagiantes”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 30/05/1980, p. 35.

...a própria remontagem parece se colocar a reboque de um disco e uma peça já bem conhecidos do público infantil. A própria ansiedade dos atores em obedecer à música gravada em *playback* parece refletir a ansiedade de toda a remontagem em duplicar direitinho a versão anterior.

Ao contrário dos animais que se encontram em cena, personagens de “Os músicos de Bremen”, dos Irmãos Grimm, capazes de se desvencilhar da obediência aos seus antigos donos; todo o espetáculo parece se curvar numa humilde obediência ao anterior. (...)

Não é tanto a qualidade que fez de *Os saltimbancos* um marco no teatro infantil brasileiro que se procura copiar, mas o seu sucesso. Não se tenta arranjos novos para as músicas ou qualquer grande inovação cênica que o diferencie do espetáculo anterior. Por isso se torna impossível assistir a essa remontagem e julgá-lo por si. Se nem ela mesma se toma por grande coisa além da repetição de um disco e um espetáculo de sucesso, talvez se dê por satisfeita com os “11 meses de cartaz em São Paulo”, tão enfatizados na divulgação, e com a temporada carioca tão bem-sucedida, em termos de público, no teatro Villa-Lobos.¹⁸⁵

Nas resenhas sobre *Os saltimbancos*, são muito frequentes as notas acerca de seu extraordinário êxito de público.

Carlos Ernesto de Godoy, no mesmo texto citado logo atrás, dá a saber que, por ocasião do espetáculo de estréia da primeira montagem, no Rio de Janeiro, o auditório do Canecão, de 2000 lugares, estava lotado.

Dirceu Soares, da *Folha de S. Paulo*, escreve um artigo sobre o notável sucesso de público da primeira montagem paulistana da peça, que, em 25 de

¹⁸⁵ Flora Sussekind em “Carta marcada”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 24/07/1981, p. 9.

maio de 1978, atingiu a marca de 100 mil espectadores após sete meses em cartaz:

A encenação paulista de *Os saltimbancos* atinge hoje o número de 100 mil espectadores em apenas 170 representações, o que é um recorde nacional para uma peça infantil. Para comemorar, haverá, na sessão das 16 horas, no TUCA (Rua Monte Alegre, 1024), uma festa especial para as crianças com uma banda de música, palhaços e distribuição de brindes.¹⁸⁶

Um texto de Mateus Sampaio, publicado em *Movimento*, traça um painel da repercussão de *Os saltimbancos* junto aos espectadores-crianças. O autor dá voz a diversos deles, registrando seus pareceres, que são variados e qualificados, demonstrando que o público infantil fez uma leitura muito boa da peça. A pontuação *sui generis* parece ser uma tentativa de reproduzir um fluxo ansioso de fala:

“...meu nome é Dario, e eu acho que os bichos eram muito mal tratados na casa dos donos, então eles fugiram pra tentar uma vida melhor na cidade, cantando né, mas logo viram que era bobagem, que eles não iam conseguir, então tentaram arrumar uma casa, eles encontraram uma que tinha os donos lá, então bateram nos donos, ficaram com a casa e esqueceram aquela bobagem de ir para a cidade. (...) Os bichos tem coisa igual com a vida da gente, tem muita gente que é maltratada pelos donos e foge, meu pai é da polícia, é cabo, por enquanto, meu pai guarda as coisas, ele é policial né, o cachorro também, guarda a casa, meu pai prende os bandidos, o cachorro foi treinado pra guardar

¹⁸⁶ Dirceu Soares em “100 mil espectadores viram *Saltimbancos* em São Paulo”. In: *Folha de S. Paulo* (Ilustrada). São Paulo, 25/05/1978, p. 36.

as coisas, meu pai foi treinado pra ser policial, pra guardar as coisas do governo.” (...)

Reinaldo, 12 anos: “Os saltimbancos são uns bichos que fogem porque eles tinham uns donos ingratos, que maltratavam eles, e então eles fogem e formam um grupo musical, **se os donos tratassem eles direito eles não fugiam**, às vezes tem um lugar que a pessoa não tem amor pelo próximo, o próximo vai embora, mas se tratar direito, **se o barão tratasse direito os bichos gostavam dele**, os barões aprenderam uma lição: não ser **tão** maus com os bichos.” (...)

A., 17 anos: “...eu acho que *Os saltimbancos (dá uma risada)* é uma peça não tão infantil né, infantil mas ao mesmo tempo adulta, é muito simbólica. *Os saltimbancos* diz sobre as pessoas oprimidas, eu acho que a peça tira a pessoa da cadeira, mesmo o opressor às vezes não sabe que tá prejudicando alguém, a peça mostra pras pessoas o que é a realidade, se o opressor assistisse a peça e visse o que é a realidade eu acho que é mais uma pedrinha que fica no sapato dele, o bicho que eu mais gostei foi **a gata, porque ela dá uma sensação de liberdade.**” (...)

Vera, 11 anos: “...o que a peça ensina pra gente é a não ser egoísta, mau, repartir com os outros, ajudar o povo, esta peça pode ser, por exemplo, com um trabalhador, e tem o chefe, o trabalhador tá fazendo um prédio, e o chefe só fica mandando ele pra lá ele podia fazer o negócio dele (sic), saíam os dois ganhando, o chefe e ele, e isto não tá certo, porque afinal o trabalhador é uma pessoa igualzinha a ele, só que é um pouquinho mais pobre, e não é por isso que o chefe tem o direito de xingar ele, o chefe tem de dar o certo, era bom que os chefes fossem mais compreensivos com os pobres, com esses coitados, porque eles não ligam,

maltratam, e maltratando piora cada vez mais, eles ficam cheios de coisas erradas, **os barões devem tratar bem os bichos, cada vez mais.**”¹⁸⁷

Montagens de *Os saltimbancos* ganharam importantes prêmios, como o de melhor espetáculo infanto-juvenil de 1977, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte, e o *Mambembe* de 1980, em diversas categorias.

¹⁸⁷ Reproduzido por Mateus Sampaio em “A platéia em *Os saltimbancos*”. In: *Movimento*. São Paulo, 06/11/1977 (grifos do autor).

Ópera do malandro: a malandragem federal

Escrita, estreada e publicada em 1978, a *Ópera do malandro*, assinalada como “comédia musical”, é também uma criação de caráter intertextual. Chico Buarque se inspira novamente em textos ilustres da história do teatro para produzir uma peça interessada em discutir a realidade brasileira de ontem e de hoje. Os pontos de partida do autor são a *Ópera do mendigo* (*The beggar's opera*), escrita pelo inglês John Gay em 1728, e a *Ópera dos três vinténs* (*Die Dreigroschenoper*), escrita pelo alemão Bertolt Brecht em 1928, com música de Kurt Weill.

A idéia de fazer uma *Ópera do malandro* partiu de Luiz Antônio Martinez Correa, diretor da primeira montagem da peça. Em meados dos anos 70, ele começava a realizar uma tradução do texto de John Gay, quando morreu Gino Amletto Meneghetti, bandido que se tornara lendário por sua ousadia e suas diversas fugas da prisão a partir dos anos 20. Esse acontecimento fez com que Luiz Antônio mudasse seus planos:

Se a gente tem um folclore policial tão grande, porque não fazer uma peça com esses personagens? O Chico já vinha, há algum tempo, querendo trabalhar comigo. E eu contei para ele a idéia de se fazer uma versão brasileira da *Ópera do mendigo*. Ele gostou e começamos a trabalhar. Aliás, essa ópera é um “roubo” cíclico. Quando o John Gay escreveu sua versão, ele roubou a idéia original de Swift, pegou muitas canções

populares e pôs letras nelas. Duzentos anos depois, o Brecht fez a mesma coisa. Aproveitou a idéia do Gay mas pegou um pouco do Kipling e François Villon. E temos a versão do Chico. Nas três peças conta-se a mesma história. O que muda é o enfoque.¹⁸⁸

Qual o enfoque de cada peça? Dir-se-ia que as três tematizam essencialmente o relacionamento do ser humano com o dinheiro, mas que a *Ópera do mendigo* trata do nascimento do capitalismo; a *Ópera dos três vinténs*, da decadência desse modo de produção; e a *Ópera do malandro*, do capitalismo multinacional. John Gay satiriza a aristocracia de seu tempo, mostrando que seus negócios em nada se diferenciavam dos trambiques dos marginais da sociedade inglesa do século XVIII. Bertolt Brecht demonstra que é a estrutura social estabelecida e mantida pela burguesia a responsável pelo surgimento de um submundo de marginalizados. Chico Buarque, por sua vez, mostra a realização em grande escala de negócios escusos paralisando a ação dos pequenos marginais, seja absorvendo-os e integrando-os ao sistema, seja eliminando-os por meio da prisão, da completa exclusão social ou do assassinato.

A *Ópera do malandro* busca em John Gay a sátira corrosiva direcionada ao extrato social dominante num determinado momento histórico da sociedade de seu país. Em Bertolt Brecht, Chico Buarque encontra um modo de construção teatral voltado para a reflexão sobre uma realidade, o teatro épico.

Consultando a relação de nomes dos personagens da peça de John Gay (reaproveitados em boa parte por Brecht), percebe-se que eles são bastante alusivos a suas atividades, à qualidade fundamental de seu caráter ou a seu prestígio social. Na *Ópera do mendigo*, havia o Sr. e a Sra. Peachum (alusão a *peach* [pêssego], palavra usada informalmente em inglês para se referir a uma pessoa muito admirada, de boa reputação), Macheath (*heath* [charneca; terreno inculto, pobre e arenoso], imagem associada ao salteador de estradas da peça),

¹⁸⁸ Luiz Antônio Martinez Correa em “A *Ópera do malandro* sem os erros da montagem carioca”. In: *Jornal da Tarde*, 24/10/1979, p. 18.

Lockit (*lock* [fechadura ou o verbo “trancar”], nome ideal para um carcereiro), Polly (*pollen* [pólen; polinizar], referência irônica para uma mocinha supostamente ingênua e primaveril). Entre os marginais de John Gay, há um Filch (*filch* [furtar, surripiar]), um Ben Budge (*budge* [sair/ tirar do lugar; agitar, sublevar]) e um Matt of the Mint (*mat* [emaranhar/-se/] e *mint* [casa da moeda; cunhar /moedas/]). O carrasco da peça se chama Jemmy Twitcher (*twitch* [contorcer; arrancar bruscamente], *twitcher* [aquele que pratica as ações do verbo *twitch*]). Entre as prostitutas da *Ópera do mendigo*, estão Sra. Coaxen (*coax* [passar uma conversa em; tentar obter algo com agrados e paciência]), Sukey Tawdry (*tawdry* [espalhafatoso, de mau gosto]), Sra. Vinen (*vine* [planta trepadeira ou rastejante]), Molly (*moll* [palavra usada informalmente para se referir à companheira de um ladrão ou de um *gangster*, além de se referir à própria prostituta]). A vendedora de *toilette* feminina, que negocia arditosamente, com Peachum, roupas e acessórios para as prostitutas se chama Sra. Trapes (*trap* [armadilha, cilada; armar/ pegar em armadilha]).

Os nomes dos personagens de Chico Buarque também são bastante alusivos a suas atividades ou a suas condições morais, psicológicas ou sociais. Duran (*durão*: assim ele é explicitamente chamado por uma das prostitutas), Vitória (esposa de Duran, estabeleceu-se e se mantém na burguesia impondo derrotas aos outros), Teresinha (correspondente à Polly de John Gay, seu nome também parece ser uma referência irônica a uma falsa inocente – lembre-se da Teresinha da canção folclórica), Max Overseas (um contrabandista que lida com produtos estrangeiros que chegam ao país de navio só poderia se chamar mesmo *Overseas*), Chaves (nome ideal para um inspetor de polícia, detentor do poder de prender e soltar). Os marginais do bando de Max têm nomes que remetem a multinacionais e a sua especialidade no contrabando. General Eletric (homônimo da grande multinacional estadunidense, trabalha com eletrodomésticos), Phillip Morris (como não poderia deixar de ser, trabalha com produtos tabagistas), Johnny Walker (marca de uísque famosa, trabalha com o tráfico de bebidas alcoólicas de luxo), Big Ben (homônimo do célebre relógio londrino, sua especialidade no contrabando só poderia ser os relógios). Os nomes das prostitutas da peça são também bastante alusivos a elementos de sua profissão:

Dóris *Pelanca*, *Fichinha*, *Dorinha Tubão*, *Shirley Paquete*, *Jussara Pé de Anjo*, *Mimi Bibelô*. Ainda em relação aos nomes dos personagens, é preciso atentar para o do fictício autor da *Ópera do malandro*, João Alegre, tradução de John Gay, brincadeira e homenagem de Chico Buarque ao autor da *Ópera do mendigo*.

A peça de Chico se divide em uma introdução, dois atos, dois prólogos musicais (um para cada ato) e dois epílogos musicais. A simples menção dessa estrutura externa já mostra claramente a vinculação do texto ao teatro épico brechtiano em seus aspectos formais.

A *Ópera do malandro* se passa nos últimos tempos do período da história nacional conhecido como Estado Novo (1937-1945). Nessa época, no plano internacional, o mundo vivia sob o impacto da ação de três grandes correntes ideológicas, em torno das quais os interesses econômicos e políticos se aglutinavam. Tais correntes eram o liberalismo, que justificava a organização capitalista; o comunismo, que propunha a estruturação da sociedade conforme os princípios socialistas; e o nazi-fascismo, que concebia o governo como detentor absoluto de todo o poder, exercendo o controle de todos os setores sociais, realizando o totalitarismo. As ações políticas decorrentes desses sistemas de pensamento conflitantes levaram à Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

O Estado Novo resulta de um golpe de Estado executado por Getúlio Vargas e alguns chefes militares, entre os quais se destacaram Góes Monteiro e Eurico Gaspar Dutra. Vargas exercia a presidência do Brasil desde 1930, tendo o poder lhe sido entregue por uma junta militar que derrubara Washington Luis no mesmo ano. Seu mandato terminaria em 1938, havendo eleições em 1937, retomando-se o processo democrático. No entanto, sob a justificativa de se combater o “perigo comunista”, um novo golpe envolvendo a cúpula militar fez com que Getúlio permanecesse por mais sete anos no poder, agora com o Congresso fechado pelas tropas federais e uma ditadura franca e assumida. Uma nova constituição, promulgada ainda em 1937, baseada em constituições fascistas de países europeus, especialmente nas da Polônia e da Itália, tratava de dar caráter oficial ao governo pessoal do presidente como expressão dos

interesses dos setores sociais que o mantinham no cargo e de fortalecer extraordinariamente a centralização do poder.

Talvez a figura mais controvertida da história política do Brasil, Getúlio Vargas é o líder de procedência social e política oligárquica que, através de concessões paternalistas e intensiva pregação demagógica, se tornou o “pai dos pobres” e “protetor dos trabalhadores”. É um ditador que perseguiu violentamente a oposição, mas que, para além do engodo populista, tomou medidas de fato necessárias ao desenvolvimento econômico e social do Brasil. Seu governo namorou com o nazi-fascismo, mas acabou por se casar com o liberalismo.

O aspecto mais relevante da primeira era Vargas (1930-1945), e o que mais interessa aqui, é o fato de, nesse período, a economia brasileira ter se transformado substancialmente. De país agrário-exportador, dinamizado economicamente pelo mercado externo, o Brasil assumiu uma economia de base industrial, buscando subsistir essencialmente em função do mercado interno. Todas as iniciativas no plano econômico passaram a ser, *grosso modo*, de responsabilidade do Estado. Os recursos minerais e as fontes de energia passaram ao controle estrito do governo. Os meios de transporte, as inovações tecnológicas e o aparelhamento das fábricas foram fomentados como elementos suplementares ao industrialismo. Criou-se a Companhia Siderúrgica Nacional, em Volta Redonda, estado do Rio de Janeiro, para exercer as funções de indústria de base.

O nacionalismo econômico e o intervencionismo estatal, no entanto, não se realizaram no sentido da independência econômica do Brasil. Grande parte da economia estatal era sustentada com recursos estrangeiros.

Uma questão importante do Estado Novo é a da organização do trabalho urbano. Em 1943, foi promulgada a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), alardeada freqüentemente como a principal realização estadonovista. Apesar de seu caráter paternalista e de atender mais aos interesses da burguesia que aos dos trabalhadores, a CLT oficializou uma série de conquistas da classe operária, fruto de lutas históricas do proletariado.

Desde o início do regime republicano, os governos brasileiros apresentaram, em maior ou menor grau, uma tendência de aproximação dos Estados Unidos nos planos político, econômico e cultural. A influência daquele país foi se tornando cada vez mais acentuada à medida que ele foi se fortalecendo e adquirindo posição hegemônica no mundo capitalista. Grupos privados e a iniciativa oficial estadunidense possuíam muitos e variados investimentos no Brasil à época do Estado Novo, o que foi um importante fator a influenciar na adesão do Brasil ao bloco dos Aliados durante a Segunda Guerra Mundial.

O Estado Novo termina oficialmente em 1945. Com o fim da guerra, a vitória dos Aliados e o triunfo dos regimes democráticos e populares, o Brasil, que lutou pela liberdade fora do país sem possuí-la em seu próprio interior, teve de mudar. O movimento popular em prol da redemocratização da política nacional exigia que o processo eleitoral fosse retomado. Eleições chegaram a ser marcadas. Porém, o atendimento de Getúlio Vargas a reivindicações das esquerdas desagradaram aos setores conservadores. Por fim, antes que o processo eleitoral fosse concluído, elementos da mesma junta militar que empossara Vargas em 1937, depuseram-no sob a acusação de que ele estava manipulando as eleições, as quais tinham como candidatos principais dois militares, o brigadeiro Eduardo Gomes (UDN) e o general Eurico Gaspar Dutra (PSD). Novo golpe de Estado.

A partir de 1946, começa um período bastante complexo em que se realizaram tentativas, sem precedentes em nossa história, de desenvolver o processo político segundo um modelo democrático. Como se sabe, essa busca da democracia será encerrada em 1964 com o já tradicional estratagema das classes oligárquicas para conter os avanços sociais que ameacem seus privilégios e manter o *status quo*: o golpe de Estado executado pela cúpula militar, a qual tem exercido historicamente, no Brasil, o indecoroso papel de testa-de-ferro das elites.

Como já se disse, a *Ópera do malandro* se passa durante os últimos tempos do Estado Novo. No texto, a figura do malandro é bastante representativa

dos efeitos da mudança na economia brasileira de agrário-exportadora para industrial.

A peça tem início com uma introdução muito característica do teatro épico à maneira brechtiana. O fictício produtor da montagem sobe ao palco e anuncia o espetáculo que será assistido dentro de instantes pelo público. Fala da necessidade premente de “abrirmos os olhos para a realidade que nos cerca, que nos toca tão de perto e que às vezes relutamos em reconhecer”¹⁸⁹. Logo após criticar as precárias condições do teatro brasileiro, preconiza a chegada da hora e da vez do autor nacional, chamando ao proscênio o também fictício autor da *Ópera*, o típico malandro carioca João Alegre. O produtor anuncia ainda que os direitos autorais originários do espetáculo desta noite foram doados à Morada da Mãe Solteira, instituição presidida pela Sra. Vitória Fernandes Duran, que também é chamada ao palco. Depois de puxar aplausos para a “benemérita” presidenta, o produtor comunica que a própria Vitória Duran atuará no espetáculo que virá a seguir.

Essa introdução deixa bastante marcados a teatralidade e o anti-ilusionismo da *Ópera do malandro*, que, como se vê, realiza-se como peça dentro da peça.

O primeiro ato mostra a malandragem pré-industrial em ação. Três grandes malandros, Duran, Max e Chaves, ocupantes de postos de atuação distintos e conflitantes, são trazidos à cena. Salta aos olhos o caráter artesanal, pessoalizado e um tanto provinciano de suas tramóias. No prólogo a esse ato, a canção “O malandro”, versão de “Die Moritat von Mackie Messer”, de Kurt Weill, cantada por João Alegre com abertura de batuque em caixinha de fósforo, sintetiza o espírito da velha malandragem da Lapa carioca dos anos 30 e 40 e funciona como um verdadeiro programa do que será apresentado no primeiro ato:

O malandro/ Na dureza

Senta à mesa/ Do café

¹⁸⁹ BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo, Cultura, 1978, p. 19.

Bebe um gole/ De cachaça
Acha graça/ E dá no pé

O garçom no/ Prejuízo
Sem sorriso/ Sem freguês
De passagem/ Pela caixa
Dá uma baixa/ No português

O galego/ Acha estranho
Que o seu ganho/ Tá um horror
Pega o lápis/ Soma os canos
Passa os danos/ Pro distribuidor

Mas o frete/ Vê que ao todo
Há engodo/ Nos papéis
E pra cima/ Do alambique
Dá um trambique/ De cem mil réis

O usineiro/ Nessa luta
Grita puta/ Que o pariu
Não é idiota/ Trunca a nota
Leso o Banco/ Do Brasil

Nosso banco/ Tá cotado
No mercado/ Exterior
Então taxa/ A cachaça
A um preço/ Assustador

Mas os ianques/ Com seus tanques
Têm bem mais o/ Que fazer
E probem/ Os soldados
Aliados/ De beber

A cachaça/ Tá parada

Rejeitada/ No barril
O alambique/ Tem chique
Contra o Banco/ Do Brasil

O usineiro/ Faz barulho
Com orgulho/ De produtor
Mas a sua/ Raiva cega
Descarrega/ No carregador

Este chega/ Pro galego
Nega arreglo/ Cobra mais
A cachaça/ Tá de graça
Mas o frete/ Como é que faz?

O galego/ Tá apertado
Pro seu lado/ Não tá bom
Então deixa/ Congelada
A mesada/ Do garçom

O garçom vê/ Um malandro
Sai gritando/ Pega ladrão
E o malandro/ Autuado
É julgado e condenado culpado
Pela situação¹⁹⁰

Como se percebe nessa sátira à cadeia produtiva e comercial, o velho malandro pratica um ato de extorsão ínfimo. Seu contato com o sistema se dá através de sua relação pessoal e intransferível com o garçom, elemento mais baixo da escala. O prejuízo, ainda que insignificante financeiramente, é transferido de forma sucessiva, chegando até o Banco do Brasil e ao mercado exterior, devido à taxaça da cachaça exportada. Como os ianques deixam de importar a cachaça, o prejuízo volta a ser transferido sucessivamente, agora

¹⁹⁰ pp. 22 e 23.

retornando pelos níveis mais baixos da escala. A culpa e a condenação irão recair sobre um malandro qualquer, visto passar na rua pelo garçom. Até mesmo a prisão do velho malandro tem a característica de se realizar pela intervenção pessoal do garçom, não havendo ainda uma superestrutura organizada para a investigação, prisão, julgamento e punição de um “criminoso”. No entanto, já existe um sistema industrial estabelecido, ainda que incipientemente, o que significa que aquela superestrutura de segurança também começa a surgir, para garantir seu funcionamento. Isso representa o início do fim do velho malandro, cujos pequenos e constantes trambiques não encontrarão mais espaço na nova realidade. A prisão e condenação do malandro acusado pelo garçom está no limiar do desaparecimento da malandragem municipal e do advento triunfante da malandragem federal, que fará longa e muito bem sucedida carreira no Brasil.

A cena inicial do primeiro ato mostra os negócios de Fernandes Duran como agenciador do baixo meretrício. Conversando pelo telefone com o inspetor Chaves, ele revela sua ligação com esse chefe de polícia que, inclusive, lhe envia novas mulheres a serem empregadas na agência. Duran trata suas empregadas como coisas comercializáveis. A conversa é interrompida pelo toque de uma campainha e a entrada de Fichinha, alquebrada migrante nordestina que vai ter àquele escritório à busca de emprego. Após relutar por algum tempo, Duran, dizendo-se comovido com a desgraçada história da moça, decide empregá-la, cobrando comissão de cinquenta por cento do ganho de cada programa, mais dez por cento relativos aos acessórios entregues por ele, artifícios para tornar atraente sexualmente o corpo desgastado e doente de Fichinha.

Duran chama Vitória, sua esposa, ex-meretriz, para ensinar a Fichinha a gramática da prostituição, a qual está sintetizada na canção “Viver do amor”, cantada pela Sra. Duran.

No diálogo do casal, ressalta um acentuado contraste entre os seus planos para Fichinha e seus sonhos em relação ao futuro de Teresinha, sua filha única. Esta foi criada com todos os mimos para ser o maior negócio dos Duran. Eles almejam que ela se case com um excelente partido, quem sabe ministro de

Estado, o que promoverá o acesso desses pequeno-burgueses a uma pretensa aristocracia brasileira.

Despedindo-se de Fichinha, que, metamorfoseada em prostituta, vai iniciar seu trabalho num dos bordéis de Duran, o casal recebe o espalhafatoso homossexual Genival ou Geni. Este vai lhes vender perfumes e jóias contrabandeados por seu patrão, Max Overseas. Aqui ocorre um dos momentos mais hilariantes do teatro de Chico Buarque.

Enquanto negocia os produtos estrangeiros ilegalmente presentes no Brasil, Geni fala de Max e da noite anterior. Informa aos Duran que nessa noite houve uma grande farra numa de suas casas de meretrício. Tal comemoração foi patrocinada por Max, que saiu cedo do local, lá deixando sua turma. Após sua saída, a festa degenerou em um quebra-quebra, causando enorme prejuízo econômico a Duran. Geni informa que o motivo da comemoração exaltada foi o casamento de Max Overseas nessa mesma noite. O Sr. e a Sra. Duran, então, debocham violenta e grosseiramente da noiva e dos genros do contrabandista, imaginando que sejam gente ordinária da ralé social. Geni, todavia, dá a saber que a Sra. Overseas vem de uma família endinheirada da Lapa. Desconhecendo a moça, o homossexual repete o que dizem a respeito da família dela. Os pais trabalhariam “com carne viva” e seriam “bem ordinários”¹⁹¹. A filha, em contraste, teria saído “diferente” e sido “muito bem educada”¹⁹². A idade dela: vinte e poucos anos... Só falta falar o nome, que enfim é revelado: Teresinha Fernandes Duran. Percebendo o sobrenome da esposa de Max, Geni pergunta ao casal Duran se ela não seria sua parenta.

Vitória e Duran, após ficarem paralisados, entram em pânico. Ela grita de horror e desmaia. Ele corre ao quarto de Teresinha e constata que a filha não dormiu em casa na noite passada, retornando furioso. O sonho de entrar para a chamada “alta sociedade” pode ter desvanecido.

Geni sai. O casal Duran busca encontrar um modo de sanar a derrocada de seus planos. A única solução vislumbrada é o assassinato de Max, para o qual

¹⁹¹ p. 45.

¹⁹² Ibid..

Duran conta com a intervenção do inspetor Chaves, que tem com o agenciador de prostitutas uma vultosa dívida.

A segunda cena se passa no esconderijo de Max Overseas. Ali, há grande volume de mercadoria contrabandeada que chegou dois dias antes e ainda não pôde ser entregue. Esta passagem mostrará a cerimônia de casamento de Max e Teresinha, que se processará no próprio local, por razões de segurança.

Max está impaciente. Teresinha, apesar de estranhar o lugar, está feliz e sonhadora. Os homens do bando de Max reviram as mercadorias à procura do vestido da noiva, importado da Quinta Avenida, em Nova York. Seu chefe trata-os autoritariamente, exigindo com severidade que eles cumpram as ordens recebidas prontamente e sem discussão.

A cerimônia já está atrasada. O padrinho e o juiz ainda não chegaram. Max adianta que o padrinho é uma pessoa bastante ocupada e um grande amigo que se encarregou de arranjar um juiz de confiança.

Finalmente o vestido é encontrado. Trata-se de uma grande novidade: é de náilon e não amarrota. Teresinha fica impressionada e vai se trocar. Enquanto isso, Max e seus homens preparam uma sofisticada mesa com talheres, copos, tecidos, comidas e bebidas originários de diversos países da Europa.

Os capangas de Max saem para se aprontar para a cerimônia. Entra Teresinha, belíssima, no vestido de noiva. Com o retorno de seus companheiros, trajando desajeitadamente *smokings*, Max elogia a nova aparência de seus “funcionários” e informa a sua futura esposa que eles prepararam uma canção em homenagem a ela. Após certa relutância, o bando canta o “Tango do covil”, no qual o sujeito opõe o que de fato é ao que desejaria ser, para poder expressar a beleza da homenageada e cortejá-la condignamente. Enquanto isso, cada um dança com Teresinha.

Max apresenta à noiva, por fim, seus sequazes General Electric, Phillip Morris, Johnny Walker, Big Ben e Barrabás, dizendo suas especialidades e elogiando a eficiência de cada um no desempenho de suas funções, abastecendo a cidade com uma série de produtos não fabricados no Brasil. Note-se que o âmbito de atuação do grupo de Max é apenas a cidade do Rio de Janeiro, que a própria organização importa, estoca e entrega o material contrabandeado, que as

relações entre o chefe e os subordinados são diretas e regidas pela palavra empenhada.

Ao final das apresentações, Geni entra no esconderijo em pânico, gritando que o inspetor Chaves, cognominado Tigrão, está chegando. Todos, exceto Max, correm para se esconder. O líder do bando contém Teresinha e Geni. Com a mais absoluta calma, apresenta a noiva a seu “funcionário” responsável pelo setor de perfumaria e jóias. Geni está desesperado, pensando que o esconderijo foi denunciado e que todos ali serão presos e seviciados.

Entra Chaves acompanhado por um juiz. No encontro de Max com o policial, ambos se tratam reciprocamente com o sarcasmo carinhoso dos velhos amigos:

MAX: Olá, Tigreza!

CHAVES: Olá, Tião!¹⁹³

Desfeita a pompa dos seus “nomes de guerra”, instala-se um clima de total cumplicidade entre o homem da lei típico e o fora-da-lei por excelência. Os dois amigos de infância, cujas vidas tomaram rumos diferentes, mas nem tanto, se abraçam forte e longamente. Chaves é o padrinho de casamento tão aguardado.

O diálogo seguinte dá a saber que o líder dos bandidos e o líder da polícia têm a mesma idade, cresceram juntos e sempre disputaram tudo, em especial as mulheres. Max, com astúcia, sempre levou vantagem. A conversa termina com a canção “Doze anos”, cantada em dueto por Max e Chaves, ou Tião e Tigreza:

Ai que saudades que eu tenho

Dos meus doze anos

Que saudade ingrata

Dar banda por aí

Fazendo grandes planos

E chutando lata

¹⁹³ p. 61.

Trocando figurinha
 Matando passarinho
 Colecionando minhoca
 Jogando muito botão
 Rodopiando pião
 Fazendo troca-troca

Ai que saudades que eu tenho
 Duma travessura
 O futebol de rua
 Sair pulando muro
 Olhando fechadura
 E vendo mulher nua
 Comendo fruta no pé
 Chupando picolé
 Pé-de-moleque, paçoca
 E disputando troféu
 Guerra de pipa no céu
 Concurso de piroca¹⁹⁴

Como se vê por essa paródia ao famoso poema “Meus oito anos”, do romântico Casimiro de Abreu, a infância dos dois malandros foi realmente bem cheia de peripécias e disputas.

Com a confraternização e o clima de intimidade entre o contrabandista e o inspetor policial, os companheiros de Max começam a aparecer.

Chaves cobra do amigo o pagamento atrasado de dois anos de proteção às atividades de contrabando. Seu outro sócio, com quem tem elevada dívida, está lhe pressionando para que a mesma seja paga. Além disso, revela que sua filha Lúcia é cleptomaníaca, tendo roubado todo o seu dinheiro e gastado em confeitaria.

Max afirma que em tempo muito breve levantará o dinheiro com seu sogro. Com o desenrolar da conversa, os dois tomam ciência de que o outro

¹⁹⁴ pp. 63 e 64.

sócio de Chaves e o sogro de Max são a mesma pessoa: Fernandes Duran, o agenciador de prostitutas. Max promete, então, obter o perdão de todas as dívidas.

Chaves, vendo os companheiros de Max, refere-se a eles por seus nomes nos quadros policiais, revelando antigas falcatruas de Joãozinho Pedestre (Johnny Walker), Benê Mesbla (Big Ben), Geraldino Elétrico (General Eletric) e Filipino Mata-Rato (Phillip Morris). Promete perseguir a todos eles mais Geni e Barrabás. Nesta noite, no entanto, ele recebe uma série de brindes de cortesia, dados pelos capangas de Max, e estabelece uma trégua.

Começa finalmente a cerimônia de casamento. Quando o juiz pronuncia o verdadeiro nome de Max, Teresinha protesta. Afinal, casar-se com um sujeito chamado Sebastião Pinto é muito diferente de casar-se com alguém de nome Max Overseas. Ela quer se unir é ao mito que seu noivo construiu para si. Convencida de que o uso do nome real de Max em seu rito matrimonial é apenas *pro forma*, Teresinha permite que o juiz prossiga.

Terminada a cerimônia, Chaves e os homens de Max ceiam de modo bastante mal educado. Há enorme contraste entre o requinte da mesa e a grosseria desses comensais, a qual se expressa em suas maneiras, em suas falas e em seu desconhecimento do que estão comendo. Em pouco tempo, a reunião descamba para ofensas e ameaças de morte. Fica bem marcada a relação ambígua de Chaves com os capangas de Max. Ao mesmo tempo, o inspetor os persegue e os protege.

A ceia acaba logo. O bando de Max se esconde, temendo a truculência do inspetor. Este acaba por se despedir de seus afilhados e sair, para retomar seus trabalhos como policial. Vai acompanhado pelo juiz, que carrega seus presentes.

Por fim, Max e Teresinha, a sós, cantam “O casamento dos pequeno-burgueses”, título homônimo de uma peça de Brecht. A letra dessa canção fala dos papéis assumidos por um determinado casal em sua relação matrimonial. Manterão longamente o compromisso, com todas as aparências salvas, apesar do desamor e da guerra conjugal que vivenciam. Separados pelo casamento, serão unidos apenas na morte. É o que diz a canção em seu final, invertendo a frase feita:

Vão viver sob o mesmo teto
Até que a morte os una
Até que a morte os una¹⁹⁵

A terceira e última cena do primeiro ato se passa no dia seguinte ao casamento de Max e Teresinha, na casa de Duran. Ele está ao telefone, tentando falar com Chaves, mas não logrando encontrá-lo. Vitória reclama de os Duran jamais terem sido convidados para as festas da dita “alta sociedade”, criticando o passado e as origens de algumas famílias milionárias que constituiriam uma suposta aristocracia brasileira. Teresinha entra e confirma que se casou com Max Overseas, a quem ama, garantindo que fará bom uso do dinheiro do marido. Duran fica furioso. Vitória, entremeando desmaios e chiquetes em sua fala, argumenta que Max é um bandido e que um casamento por amor é um grave erro, uma vez que uma união matrimonial só é durável se não envolver amor, pois quem ama não perdoa os defeitos da pessoa amada.

Teresinha canta “Teresinha”, cuja letra fala sobre três cortejadores do sujeito lírico, possuidores de estilos diferentes de conquista da mulher amada. Um que chega cheio de presentes, de histórias e elogios; outro cheio de perguntas, desconfiança e críticas; e um terceiro que surge sem presentes nem perguntas, tomando posse do coração do sujeito por adivinhar o seu desejo e realizá-lo como mulher.

Continua a discussão acerca do casamento de Teresinha. Duran e Vitória falam de sua intenção de colocar o inspetor Chaves, seu sócio, no encaixe de Max, a fim de eliminar o contrabandista. Oferecem à filha uma última oportunidade para que ela se reintegre à sociedade, delatando o paradeiro do marido.

Teresinha informa aos pais que Chaves é seu padrinho de casamento, amigo de infância e sócio de Max Overseas.

Duran se dá conta de que para um fora-da-lei como Max exercer suas muitas atividades ilícitas, causar perdas e danos a muita gente e depois se

¹⁹⁵ p. 78.

apresentar tranqüilamente em clubes da moda, só mesmo dispondo da cumplicidade da polícia. O plano de ação contra Max é mudado. A possível denúncia-bomba, na imprensa, acerca da amizade entre o policial e o bandido-mor será utilizada para chantagear Chaves, obrigando-o a prender o amigo. O fato de o inspetor estar à beira da aposentadoria praticamente não lhe deixará possibilidade de recusar essa tarefa. Contudo, como garantia, Duran declara que organizará, para daí a dois dias, um primeiro de maio, Dia do Trabalho, uma espalhafatosa passeata na qual suas prostitutas sairão pelas ruas principais da capital federal, portando cartazes que denunciarão “a corrupção nos serviços públicos, a insegurança do proletariado e a ameaça ao cidadão comum”¹⁹⁶.

Teresinha, numa das falas mais importantes da peça, critica a falta de lucidez de Duran. Dirigindo-se a Vitória (pai e filha não conversam diretamente um com o outro), ela diz:

O pai é durinho mesmo. Diga que ele, papai, é tão importante pro inspetor quanto o inspetor é importante pro Max. Mas que o Max, vivo, pode ser mais importante que tudo pro papai. Com os contatos e as influências que o Max tem, as relações, as transações e os culhões, se eu fosse o papai, procurava me aproximar dele. Aliás, foi o que acabei de fazer.¹⁹⁷

Teresinha, personagem mais inteligente e astuta da peça, a única sintonizada com os novos tempos, sabe que os malandros municipais Max, Duran e Chaves só sobreviverão na era industrial se se unirem para a prática da malandragem em âmbito muito maior, organizando-se como uma verdadeira empresa. Enquanto um praticar o contrabando e a falsificação em pequena escala, escondendo seus produtos nos confins da cidade; outro administrar, da Lapa, uma pequena rede de prostituição barata; e o terceiro manter conluios com a bandidagem artesanal, para a obtenção de benefícios pessoais, os lucros de cada um serão ínfimos, os riscos constantes e seus negócios não terão

¹⁹⁶ p. 87.

¹⁹⁷ p. 88.

perspectivas de crescimento. Isso enquanto for possível mantê-los, pois a malandragem federal os tornará inviáveis. Somente a união de Max, Duran e Chaves numa fusão de seus investimentos e de seus talentos para a constituição de um empreendimento maior, mais ambicioso e mais profissional poderá salvá-los da falência.

Duran e Vitória não compreendem a filha. Teresinha se despede da mãe e sai.

Entram Dorinha, Shirley, Mimi e Dóris, prostitutas funcionárias de Duran. Elas trazem ao patrão a contabilidade – realizada à ponta de lápis – das perdas e danos causados a sua casa de meretrício na noite anterior, por ocasião da farra comemorativa do enlace matrimonial de Max e Teresinha.

Duran toma ciência de que as relações da polícia com o banditismo vão além da solidariedade e dos acordos de seus chefes. Para a festa, os capangas de Max convidaram seus amigos da patrulha de Chaves. Juntos, confraternizaram-se estuprando as prostitutas e promovendo o quebra-quebra comemorativo.

Fica estabelecido, pelo patrão, que a responsabilidade pelo pagamento dos prejuízos é das prostitutas, que terão descontos em seu salário. Elas reclamam da degradação a que estão submetidas, da queda a olhos vistos do movimento nos bordéis de Duran. Uma passagem desse diálogo confirma que Teresinha tem plena razão nas acusações de anacronismo ao pensamento e aos negócios de seus pais, deixando explícito que eles realmente não possuem sentido de renovação diante de uma nova realidade. Aliás, nem sequer essa nova realidade é percebida:

DORINHA: O problema não é só da Dóris, “seu” Duran. Acho que o problema também é do senhor. O senhor tá sempre debruçado nos livros e deve saber que o movimento tá caindo de mês pra mês...

VITÓRIA: Não, o problema é outro. O problema é que tá todo mundo brocha. (...)

DORINHA: Olha, “seu” Duran, eu sei que vou tocar num ponto delicado... Esses acessórios que o

senhor criou... Eles são muito bons, são ótimos, são vistosos, funcionais, libidinosos, são mesmo obras de gênio, não é por estar na sua presença... Mas é que talvez tenha chegado a hora de lançar uns feitios novos...

DURAN: Feitios novos?

DORINHA: Quer dizer... Pelo menos acho que valia a pena dar uma recauchutada nos mais antigos...

SHIRLEY: Há muito tempo que esses acessórios tão uma merda, com o perdão da palavra. O meu peito de borracha tá mais caído que o original. Assim fica difícil atrair freguês!

VITÓRIA: Essa é boa. A culpa é do Duran, se vocês não têm *sex appeal*? (...)

DURAN: (...) Aqui tá tudo calculado e computado. Agora, o que há de imponderável é o elemento humano. Se vocês falham atrapalham todas as minhas contas. Vocês são artistas. Grandes malabaristas! Grandes contorcionistas! E, principalmente, grandes ilusionistas.¹⁹⁸

Dóris, por reclamar do ridículo e da ineficácia dos acessórios inventados por Duran – que agora só servem para espantar os clientes – e atirar sobre ele sua bunda artificial, é demitida e despojada de todo o material de trabalho fornecido pelo patrão. Agora, ela terá de ganhar a vida num bordel de Mangue, a mais baixa boca do lixo carioca.

Duran não enxerga as novas necessidades de seu negócio e de suas “funcionárias”, concebendo-se como um chefe magnânimo por pagar salário mínimo e cumprir a recém-promulgada legislação trabalhista, não mencionando que os descontos que impinge aos ganhos das prostitutas fazem retornar quase todo o dinheiro dispendido com elas. Segundo ele, o que falta a suas empregadas é uma organização sindical, para que possam “fazer valer os seus direitos de

¹⁹⁸ pp. 94 e 95.

maneira civilizada”¹⁹⁹. Por isso, o patrão se propõe a organizar um sindicato para elas. Aqui, Chico Buarque parece satirizar um artigo da constituição de 1937, que estabelecia a liberdade de associação profissional ou sindical, mas só concedia o direito de representação legal aos sindicatos reconhecidos pelo governo. Paradoxos de nossas paternais ditaduras.

A primeira manifestação pública do sindicato dado por Duran a suas prostitutas é marcada para dois dias depois, no Dia do Trabalho. Como se disse, elas denunciarão a coligação entre a polícia e os bandidos.

Duran e Vitória, cada vez mais empolgados com seus discursos “progressistas”, terminam por cantar “Sempre em frente”, sendo aos poucos seguidos pelas suas “sindicalistas”. A canção parodia os hinos marciais. Nela, o fervoroso sujeito é um “nós” que se propõe a ser “pernas”, “braços”, “musculatura”, “nervos, tripas, pulmão” a serviço de uma “cabeça/ Que conduz um corpo são”²⁰⁰. Eis uma representação alegórica do relacionamento ideológico de Duran com as prostitutas, de Getúlio Vargas e sua classe com o povo brasileiro durante o Estado Novo, dos Estados Unidos com os países subalternos e, como se verá, das elites econômicas e militares pós-64 com a nação brasileira.

O segundo ato mostra a decadência da malandragem tradicional no Brasil industrializado e a associação entre velhos malandros para a exploração sistematizada e oficializada da nova ordem de coisas. Nessa renovação, o arcaico conviverá lado a lado com o moderno.

Assim como o primeiro, este segundo ato também leva um prólogo que sintetiza o que será apresentado em seu decurso. João Alegre retorna ao palco, e, em foco, sempre batucando na caixinha de fósforos, canta “Homenagem ao malandro”:

Eu fui fazer
Um samba em homenagem
À nata da malandragem

¹⁹⁹ p. 99.

²⁰⁰ p. 100.

Que conheço de outros carnavais
Eu fui à Lapa
E perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais

Agora já não é normal
O que dá de malandro
Regular, profissional
Malandro com aparato
De malandro oficial
Malandro candidato
A malandro federal
Malandro com retrato
Na coluna social
Malandro com contrato
Com gravata e capital
Que nunca se dá mal

Mas malandro pra valer
– não espalha
Aposentou a navalha
Tem mulher e filho
E tralha e tal
Dizem as más línguas
Que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central²⁰¹

Como se vê, na era industrial, a oficialização da malandragem aconteceu em todos os setores da sociedade. Ao malandro “de outros carnavais” restaram dois destinos possíveis: o aburguesamento e a escalada do poder para os mais

²⁰¹ pp. 103 e 104.

astutos (vide 2^a estrofe) ou a proletarização assumida em uma vida dura e consagrada socialmente como honesta (3^a estrofe), destino da maioria.

A primeira cena do segundo ato mostra o esconderijo de Max. Ele e seus capangas, sentados em caixotes, estão reunidos para a divisão pessoal dos lucros do mês. Entra Teresinha, que vai alertar o marido sobre o plano de Duran para eliminá-lo. Convence-o do perigo que está correndo e faz com que ele consinta em se ausentar por uns tempos, até que passem as datas recentes, propícias às manifestações públicas de protesto, e esfrie a sanha dos Duran.

Max decide partir, deixando instruções para que seus homens descarreguem as mercadorias de dois navios que chegarão na semana seguinte e colocando seus negócios sob o comando de Teresinha. Esta, em diálogo com o marido, chama-lhe a atenção para a premência de uma séria mudança estrutural em seus negócios. Max, como Duran, tampouco se dá conta realidade emergente, recusando-se a oficializar suas falcatruas por meio de uma firma e a deixar de comandar seus homens fundamentado em vínculos de gratidão e amizade, transformando-os em trabalhadores assalariados:

TERESINHA: (...) Max, enquanto você continuar com esses negócios escusos, tá sujeito a viver fugindo da justiça.

MAX: Ah, assim não. Eu não me casei contigo para você se meter na minha vida profissional. Eu vou continuar trabalhando no que sempre me orgulhei de trabalhar.

TERESINHA: Mas é claro, querido, é claro. Ninguém tá pedindo pra você mudar de atividade. Só o que precisa é dar um nome legal à tua organização. Põe um “esse-a” ou um “ele-tê-dê-a” atrás do nome e pronto, constituiu a firma de importações, por exemplo. É tão digno quanto o contrabando e não oferece perigo. Você passa a ser pessoa jurídica, igualzinho ao papai. Pessoa jurídica não vai presa. Pessoa jurídica não

apanha da polícia... Acho até que é imortal, pessoa jurídica.

MAX: Teresinha, eu não quero que você fique nervosa por minha causa. É melhor eu cair fora logo. Deixa eu falar com o pessoal.

TERESINHA: Sobre esse pessoal a gente também precisa conversar. Em primeiro lugar, é um absurdo você dar participação nos lucros da nossa empresa a essa gente. Isso aí tinha de ser assalariado. Muito bem assalariado, é evidente! Por isso mesmo, é uma pena, mas aos poucos você vai ter que se desembaraçar de uns e de outros...

MAX: Eu? Me separar do General? Do Johnny? Dos meus companheiros de tantas batalhas? Francamente, Teresinha, onde foi que você deixou o coração?²⁰²

A instâncias da esposa, Max foge, seguido por Geni. Teresinha se reúne com o bando, a fim de ensinar a pronúncia correta de “message from Tony Smith”, senha para se encontrar o homem certo e fazer a descarga e o pagamento das mercadorias do próximo contrabando. Devido à algazarra dos subalternos e ao desrespeito de Barrabás durante sua aula, ela expulsa este integrante dos negócios dela e de Max. Sob seu comando, as transações do grupo, bem como o relacionamento entre as partes envolvidas, processar-se-ão sob um modelo empresarial. Estabelecido isso, a lição de inglês pode prosseguir sem nenhum incidente.

A segunda cena mostra um dos bordéis de Duran. As prostitutas preparam os cartazes para a passeata de 1º de maio, que denunciará o conchavo entre a polícia e os bandidos, protestando contra a corrupção. Uma delas canta “Folhetim”, que expressa as relações efêmeras das meretrizes com seus vários parceiros sexuais. Segundo a letra, a boa prostituta é aquela que faz o homem se sentir um grande amante, dando a ele a impressão de que de fato a possui.

²⁰² pp. 108 e 109.

Entretanto, com o amanhecer, o relacionamento se acaba e a vida prossegue como se eles jamais houvessem se encontrado.

Entra Max, que se movimenta com grande desenvoltura no ambiente das prostitutas, sendo amado por elas, por causa de sua virilidade e fertilidade extraordinárias. Em vez de foragir-se, o contrabandista, com a polícia em seu encalço, temerariamente preferiu ficar perambulando pelas zonas boêmias da cidade, imaginando que seus perseguidores jamais o buscariam em locais tão óbvios como os habitualmente freqüentados por ele. As meretrizes tentam esconder os cartazes que preparam. Não o conseguem. Max lê as palavras de ordem da manifestação, todas atacando a ele e a Chaves. Fica decepcionado com suas antigas colegas de cama, a quem prestou inúmeros “favores”. Sugere, então, outras palavras de ordem para a passeata: “Abaixo a exploração”, “Abaixo a escravidão”, “Abaixo o monopólio da cafetinagem”. Como se vê, imprecações contra os negócios também escusos de Duran.

Geni, que entrou logo depois de Max, lê a mão do patrão enquanto ele bolina Fichinha e Shirley. Nessa “leitura”, afirma que o fugitivo será traído por uma “mulher” de nome iniciado pela letra g. Max brinca com a previsão de seu comparsa. Geni sai apressado.

Mentindo sobre ter adquirido um valorizado imóvel para entrar no ramo da prostituição e fazer concorrência a Duran, Max deixa as meretrizes tentadas a trabalhar para ele. Por fim, após criticar as roupas de suas interlocutoras, ele abre um embrulho que trouxe e dá de presente a cada uma delas um par de meias de náilon. A forma desajeitada e hesitante com que as calçam é bem representativa de um importante subtema da peça: o descompasso entre o arcaico e moderno no Brasil de fins do Estado Novo. Como se sabe, esse fenômeno extrapola o período em questão e está presente em todos os momentos de nossa história. A propósito, tratando do assunto em relação à América Latina, Florestan Fernandes dá a seguinte explicação:

...a Interdependência, a emergência do Estado nacional e a eclosão do mercado capitalista moderno não destroem as estruturas sociais, econômicas e de

poder de origens coloniais, mas se adaptam a elas. O “moderno” e o “arcaico” se superpõem, tornando-se interdependentes como fatores de acumulação capitalista primitiva e de consolidação do desenvolvimento capitalista a partir de dentro.²⁰³

Calçando as meias, as prostitutas cantam “Ai, se eles me pegam agora”, em que se perguntam pela reação de seus pais caso as surpreendessem em pleno exercício de sua profissão. Max se destaca na coreografia, executando um longo solo de sapateado.

A porta se abre num estrondo. Entram Vitória, Chaves e os policiais. Max é preso, não sem antes ridicularizar sua sogra e o equipamento da polícia. Conversam sobre a passeata. Vitória exige que as prostitutas mostrem os cartazes que prepararam. Elas o fazem. Surpreendentemente entram os capangas de Max, também empunhando cartazes contra a aliança de policiais e bandidos. O contrabandista, que se refere a sua turma quase sempre no coletivo, tratando o conjunto de seus homens por um depreciativo “macacada”, fica perplexo, evocando os sagrados laços de amizade que os vinculavam. Max toma conhecimento de que seus subalternos no crime foram todos dispensados por Teresinha, que os considerou significativamente sem “know-how”. Na nova ordem de coisas, o compromisso de natureza trabalhista é contratual e assalariado, baseado na competência técnica. Até mesmo o vocabulário dessa nova ordem é outro. A fidelidade como pressuposto da camaradagem e decorrência da palavra empenhada está superada na era industrial, faz parte do universo moribundo da velha malandragem.

Lançados na vagabundagem pelo cais do porto, os homens de Max foram recrutados por Duran, a fim de engrossarem a passeata de 1º de maio a troco de cachê. Outros biscates lhes foram prometidos.

Max é empurrado para fora pelos policiais, indo preso. As prostitutas e os capangas discutem a exploração desumanizadora a que estão submetidos. Ainda

²⁰³ Florestan Fernandes em *Apontamentos sobre a “teoria do autoritarismo*. São Paulo, HUCITEC, 1979, p. 38.

mais marginalizados nos novos tempos, suas atitudes acerca dos seus patrões oscilam entre a demonização e o agradecimento por lhes dar um emprego que lhes proporcione o mero sustento, já que existe muita gente em situação pior. Por suas atividades desgastantes, sua falta de organização efetiva e sua completa alienação, não alcançam discutir a forma como a sociedade está estruturada e os meios de atuar nela, para que obtenham dignidade e justiça. A revolta de Jussara é bem significativa. Sua esperança de mudança está “numa outra encarnação”, “no dia em que eu for patrão”²⁰⁴. Para ela, portanto, as pessoas, e por extensão as classes sociais, são predestinadas a ocupar para sempre o mesmo lugar na escala social. Uma transformação só é concebida numa outra vida, como dádiva do imponderável ou da providência, o/a qual redefine o seu destino, fazendo-a retornar à Terra como “patrão”. Mesmo com esse acontecimento, nada mudará na estruturação social estabelecida, pois Jussara promete ser, também ela, uma patroa exploradora e opressora, no que é acompanhada pelas prostitutas e pelos capangas de Max, que cantam “Se eu fosse o teu patrão”. A canção, dividida em duas partes, uma cantada por “eles” e outra por “elas”, mostra duas atitudes distintas a serem exercidas por cada um dos grupos, caso um dia o imponderável ou a providência os façam patrões. “Eles” prometem oprimir e explorar seus subalternos por meio de atitudes violentas, abusando do poder através da coação física. “Elas” também prometem oprimir e explorar seus subalternos, mas agindo ardilosamente, abusando do poder pelo exercício de um domínio velado e sutil através da coação sentimental.

Uma nova cena mostra Max – algemado – e Chaves em frente à cela a ser ocupada por aquele. O prisioneiro não acredita que o cerco armado por Duran contra ele e o inspetor seja sério e tenha eficácia. Se solto, obterá indubitavelmente o cancelamento da passeata de protesto, uma vez que mantém profundos vínculos afetivo-sexuais com as prostitutas e está ligado a seus rapazes por uma amizade sincera. Por isso, insiste em que seu velho camarada Chaves o solte, para que possa safar os dois de uma possível condenação. O chefe de polícia afirma ter instruções para executar sumariamente o líder

²⁰⁴ *Ópera do malandro* (op. cit.), p. 129.

contrabandista, dizendo estar ganhando tempo para conseguir salvar a vida do amigo. Chaves declara ser isso o máximo que pode fazer, pois não pode se arriscar a perder o emprego e a perspectiva de uma boa aposentadoria para breve. Max continua a crer que as relações públicas, comerciais e trabalhistas ainda se pautam por laços de amizade. Por isso, espera intervir sobre seus amigos, para sair da cadeia.

O juiz do casamento de Max passa pela cena aos prantos. Também ele está preso por vários crimes, por influência de Duran.

Ao ver Barrabás naquele ambiente, Max pensa que ele também foi apanhado. Para sua surpresa, porém, seu ex-comparsa, dispensado de seus negócios por Teresinha, é agora um investigador de polícia. Atende pelo sugestivo nome de Chagas, isto é, nova ferida purulenta do sistema.

Trancafiado, Max tenta subornar Barrabás, para que este permita sua fuga. Entra Lúcia, filha de Chaves, com quem o contrabandista também é casado. Grávida de Max, chega furiosa, tendo descoberto que ele se casou também com Teresinha. O prisioneiro nega terminantemente este segundo casamento, argumentando que Duran é que teria feito espalhar boatos sobre essa união, a fim de “valorizar” a filha. Atiçando a vaidade de Lúcia com a conversa de que ela é seu único amor verdadeiro e que a deseja com ardor, Max consegue aos poucos acalmá-la. Quando está prestes a enganá-la de vez, fazendo-a abrir a porta da cadeia, para que ele fuja, entra Teresinha. Traz a notícia de que já está negociando diretamente com empresas estadunidenses e que os negócios vão muito bem. Max cinicamente renega seu casamento com ela e critica a dispensa de seus capangas-amigos. Ainda assim, busca manipular as duas esposas em seu favor.

Começa uma disputa entre Teresinha e Lúcia, que, desde a entrada daquela, vinham trocando farpas. Agora cada uma se pavoneia diante da outra, dizendo-se profundamente amada por Max, enfatizando os extraordinários gozos sexuais que proporciona a ele. Ao final, cantam “O meu amor”, em que exprimem seus estilos de relacionamento amoroso com seu homem. Ambos são muitos voltados para a carnalidade. Porém o estilo de Teresinha tende à cumplicidade, ao romantismo e à idealização; e o de Lúcia, à lubricidade e ao

realismo. Cada uma afirma que seu homem satisfaz adequadamente suas necessidades amorosas. Terminada a canção, as duas se atacam.

Entra Barrabás, agora investigador Chagas, que expulsa Teresinha do local. Fica Lúcia que, a esta altura, já pede desculpas a Max. Este reafirma que a ama e que lhe é fiel, enganando-a definitivamente com a retórica exaltada do apaixonado. Chegando ao ponto desejado, Max convence Lúcia a retornar a casa para roubar do inspetor as chaves da prisão e algum dinheiro para sua fuga. Ela sai, feliz.

Nova cena mostra Duran e Vitória à janela de sua casa, observando a multidão que brevemente deverá sair na passeata armada por eles. Duran se sente grandioso perante a multidão. Vitória está preocupada, apavorada com o “cheiro dessa gente”²⁰⁵. O agenciador de prostitutas, que arregimentara um grupo de marginalizados para tomar frente na passeata, sob a promessa de pagamento ao final da manifestação, pretende suspender o movimento na última hora e se esquivar de pagar os biscateiros. Entretanto, a multidão vai engrossando a cada momento pela chegada contínua de representantes de diversos setores de marginalizados sociais. A passeata ameaça tornar-se manifestação legítima das reivindicações populares.

Chega Chaves, indignado com o que considera perturbação da ordem pública. Duran volta a chantageá-lo, ameaçando denunciar os muitos crimes de morte do inspetor, para que ele se decida a eliminar Max. O dono de bordéis noticia o final de Segunda Guerra Mundial e prevê para o mundo todo um afã em julgar e punir os autores de atrocidades. Em breve, um clamor público poderá pedir a cabeça do facínora da Lapa.

Chaves fica apavorado. Seu amigo Max escapou. Já não tem nem como protegê-lo, nem como entregá-lo ao arbítrio de Duran. Fica a ponto de desistir da vida.

Entra Geni, que vai logo adivinhando a intenção de Duran suspender a passeata. Este pressiona Chaves cada vez mais. Até que o homossexual insinua saber o paradeiro de Max.

²⁰⁵ p. 147.

Geni, que se realiza na peça como um parasita de vários malandros, fazendo lembrar o personagem típico de extensa tradição na comédia, revela o local onde Max se encontrará naquele dia, não sem antes extorquir vultoso valor financeiro de Duran e Chaves, obrigando-os a comprar seus produtos em troca da preciosa informação. Além disso, humilha o inspetor e revela ter sido o traidor de Max por ocasião da primeira prisão de seu ex-chefe.

Geni canta a famosa canção “Geni e o zepelim”, com Duran, Vitória e Chaves fazendo o coro. A letra conta a história da salvação de uma cidade – ameaçada com uma catástrofe – por um homossexual execrado pelos habitantes dali. Parceiro e servidor sexual de uma vasta galeria de marginais, Geni vive seu dia de glória quando o comandante de um zepelim prateado que passa pelo local, resolve destruir a cidade de costumes dissolutos, numa atualização do mito de Sodoma e Gomorra. No entanto, o comandante se apaixona por Geni, prometendo evitar o cataclismo, caso o homossexual passe com ele uma noite de amor. Apavorados, os grandes da municipalidade imploram para que o concidadão que tanto desprezam por sua condição e suas práticas, exerça essa mesma condição e essas práticas com o comandante do zepelim. Geni, acostumado a se entregar somente àqueles considerados escória da sociedade, aceita a tarefa heróica, tendo antes de dominar o asco de se deitar com um homem limpo e poderoso. Passada a noite de amor, o comandante parte no zepelim. Livre do perigo apocalíptico, a cidade, ingrata, recomeça a execrar o homossexual.

A relação do personagem Geni, na peça e na letra da canção, com os pequenos marginais e com os malandros-chefes possui confluências. Tanto na peça como na letra da canção ele está originalmente mais próximo dos pequenos marginais. Na peça, ele também integra o grupo dispensado por Teresinha. Na primeira cena, em diálogo com Duran e Vitória, fala de suas noitadas com os marujos²⁰⁶. Sua relação com os grandes malandros, na peça, também se assemelha ao que é expresso na canção. Trabalha servilmente para Max, vende perfumes e jóias a Duran e Vitória, cede informações a Chaves. Porém é

²⁰⁶ p. 40.

desprezado por eles. A cena em que Duran, Vitória e Chaves imploram para que Geni diga onde Max se esconde possui similaridade com aquela do prefeito, o bispo e o banqueiro implorando para que Geni se deite com o comandante, na canção.

Max, recapturado, é mostrado, em nova cena, atrás das grades. Conversa com o carcereiro Chagas, ex-Barrabás, tentando convencê-lo a abrir a porta da cela, para que os dois fujam para Cuba. O prisioneiro informa que, naquele país, serão acolhidos por um certo Fulgêncio²⁰⁷, seu amigo, dono do poder por lá. Max já não consegue enganar Chagas/Barrabás com tais promessas, conseguindo influenciá-lo apenas com a possibilidade de entregar dinheiro vivo para que o agora policial lhe facilite nova fuga. Todavia, entra Teresinha, trazendo uma documentação de natureza comercial para seu marido assinar, informando-lhe que todo o dinheiro que possuíam foi gasto e que agora devem uma quantia mais de três vezes maior que o capital de que dispunham. Ela obteve empréstimo junto aos bancos, para constituir legal e fisicamente uma firma destinada a se tornar prestigiosa em breve.

Max sente um medo crescente à medida que o barulho da concentração para a passeata se eleva. Ele se convence finalmente de que o estilo de malandragem que tem praticado de forma tão exímia está morto e que uma nova realidade se estabeleceu. Sofre com essa espécie de paraíso perdido, já apresentando uma atitude nostálgica em relação passado romântico tragado pela máquina do mundo.

Teresinha reafirma a condenação à morte da malandragem artesanal, prevendo que Fernandes e Vitória Duran, Chaves, a Lapa e os pequenos trambiques serão, em tempo muito breve, levados de roldão na derrocada da antiga realidade. Dá a notícia de que seus pais e o inspetor também estão sentindo um medo enorme. Ressalta que os reclames do povo – legítimos – são por modernização, necessidade essa que Teresinha havia percebido com antecedência, preparando-se para ela:

²⁰⁷ Alusão satírica ao presidente Fulgêncio Batista, deposto pela revolução comunista cubana liderada por Fidel Castro e Che Guevara a partir de 1958.

Tá na cara que tem que mudar tudo e já! Tem que abrir avenidas largas, tem que levantar muitos arranha-céus, tem que inventar anúncios luminosos, e a MAXTERTEX [*empresa criada por Teresinha*] faz parte do grande projeto. Você devia se orgulhar, Max, porque nisso tudo tem um pedaço do teu nome e um pouquinho do teu espírito...

A seguir, Teresinha lucidamente realiza uma verdadeira teorização sobre a malandragem em grande escala que nasce na era industrial, impregnada de um espírito pragmático e “progressista” cujas criações estão fadadas a seduzir o povo por longo tempo:

Sangue novo! A nova civilização! É claro que os malandrinhos, os bandidinhos e os que acham que sempre dá-se um jeitinho, esses vão apodrecer debaixo da ponte. Mas nesse povo aí fora não dá só vagabundo e marginal, não. E vai ter um lugar ao sol para quem quiser lutar e vencer na vida. É daí que vem o progresso, Max, do trabalho dessa gente e da nossa imaginação. Daqui a uns anos, você vai ver só. Em cada sinal de trânsito, em cada farol de carro, em cada sirene de fábrica vai ter um dedo da nossa firma. (...) E vai demorar meio século para essa gente se juntar de novo e levantar a voz. Porque a multidão não vai estar abafada, nem encurralada, nem tiranizada, nem nada. Sabe o quê? A multidão vai estar é seduzida.

Chega o momento de Max e Teresinha se separarem. Ela seguirá na administração da MAXTERTEX. Ele será executado por Chaves a mando de Duran. Antes da separação definitiva, os esposos cantam “Pedaço de mim”, cuja letra reatualiza o mito do andrógino, exprimindo o sentimento de mutilação que afeta os amantes quando se separam.

Breve cena mostra o momento em que Max será assassinado. Duran e Chaves estão diante da cela. O inspetor, com uma pistola à mão, é pressionado pelo explorador do lenocínio a atirar logo no contrabandista preso. Chaves afirma que isso será feito tão logo a passeata seja desfeita. Duran deseja ver Max morto antes disso. Não ocorre acordo sobre quem agirá primeiro.

A passeata, comandada por João Alegre, ganha vida própria e foge completamente ao controle dos seus organizadores, invadindo a cena anterior. Vitória, que se coloca diante da multidão de manifestantes, a fim de suspender o movimento, é atropelada. Duran, que vai socorrer a esposa, é arrastado. Chaves dá um tiro para o alto e foge. Max permanece vivo.

A partir de então, a peça dentro da peça é interrompida por Vitória. Furiosa, ela impõe que as luzes na platéia sejam acesas. A passeata pára. A Sra. Duran faz um protesto indignado contra a rebeldia dos figurantes, que, desrespeitando o texto da *Ópera do malandro* e o que foi estabelecido no ensaio geral, modificaram seu final, liderados por João Alegre, o autor. Ela chama o produtor do espetáculo e exige satisfações. Este propõe que o final da peça seja retomado e representado tal como estava combinado. Vitória concorda. No entanto, João Alegre se recusa a voltar atrás, no que é apoiado entusiasticamente pela multidão que realiza a passeata. Pressionado, o autor resiste, conclamando os manifestantes a tomarem conta das ruas de novo. O produtor, então, convoca João Alegre a passar na sede da administração, a fim de rescindir formalmente seu contrato. Saem o produtor – representado pelo mesmo ator que interpreta Duran –, Vitória e João Alegre.

Antes do desfecho da peça, há um *intermezzo* representado pelo grupo de atores/personagens que permaneceram em cena. Basicamente as prostitutas funcionárias de Duran e os ex-capangas de Max ficam no palco, tendo de fazer alguma coisa. Luzes gerais permanecem acesas. Se, com a peça dentro da peça e o corte na evolução normal da ação, Chico Buarque faz uso muito eficaz do efeito de distanciamento à maneira épica, com esse *intermezzo* tal efeito é levado ao paroxismo. Os atores/personagens que ficaram em cena, já não tendo ação predeterminada pelo texto que estavam representando, contra cujo final se insurgiram, começam uma discussão metateatral. Shirley e Jussara fazem

provocações ao público. São mencionados e brevemente discutidos graves problemas do teatro brasileiro. Phillip critica a dependência do ator em relação ao autor e ao produtor. A questão da evasão de atores e autores para os quadros da televisão é lembrada por Dóris, que sonha trabalhar na novela das oito da TV Globo. Johnny reclama que se fosse contrabandista de verdade teria a estabilidade financeira que o trabalho como ator não lhe dá. Fichinha, em fala semelhante, afirma que prostituta de verdade ganha bem mais que atriz de teatro, declarando-se decidida a ficar “rodando a bolsa na Vieira Souto”²⁰⁸ e convidando algum interessado na platéia a passar no camarim depois do espetáculo, para tratar um programa para mais tarde. General e Johnny, que criticam Barrabás por ter se bandeado para o lado dos ricos, arrefecem suas invectivas quando este promete pagar-lhes uma lasanha. Entra Geni, que vem tentar vender bolsas supostamente italianas e penduricalhos para Teresinha e Lúcia. Vendendo para Lúcia um “*soirée* bem metido a antigo, ideal para a festa de entrega do prêmio Molière”²⁰⁹, o homossexual, veiculando uma sátira de Chico Buarque, fala do falso *chic* e do exibicionismo de alguns atores.

A *Ópera*, no entanto, precisa terminar. No “Epílogo ditoso”, retornam à cena Duran, Vitória e João Alegre. Este surge “sentado ao volante de um conversível anos 40”²¹⁰. Subornado o autor da peça dentro da peça, o espetáculo retoma o final feliz, que será cantado. Todavia, o final é tão feliz que alcança as raias do absurdo e do ridículo, realizando-se também aqui um distanciamento altamente crítico. Chico Buarque, parodiando os grandiosos e algumas vezes estapafúrdios finais de ópera, desfecha sua peça com todos os atores em cena.

Enfim, os novos tempos confirmam que Teresinha tinha razão. Na era industrial, os três grandes malandros da velha Lapa, Max, Duran e Chaves, conseguem se salvar apenas por meio de sua associação, abandonando as pequenas falcatruas, para juntos realizarem grandes corrupções na condição de intangíveis pessoas jurídicas do Brasil industrializado e “modernizado”. A empresa de Teresinha e Max obtém concessão para importação do náilon

²⁰⁸ *Ópera do malandro* (op. cit.), p. 180.

²⁰⁹ p. 181.

²¹⁰ *Ibid.*.

estadunidense e diversifica seus negócios, realizando acordos comerciais de idoneidade duvidosa com as mais variadas multinacionais – Shell, Coca-cola, RCA. Max, espantado com o volume de capitais externos que passa pela MAXTERTEX, propõe uma originalíssima fundação de um banco nacional com fundos estrangeiros.

Os ex-capangas de Max também louvam a nova era. Prometem ser assimilados sem problemas, ganhando função produtiva na empresa, realizando-se como bons profissionais técnicos, talvez contínuos, bancários ou contadores.

Chaves oferece retaguarda e proteção policial às transações da firma de Teresinha e Max. Diferentemente dos velhos tempos, em que era sócio de um contrabandista e de um agenciador de prostitutas inimigos entre si, agora ele será simplesmente um homem da lei, teoricamente não envolvido com pessoas físicas, sendo muito bem pago para garantir o bom andamento dos negócios que farão o “progresso” do país.

Lúcia, que em breve será mãe de um filho de Max, recebe deste a sugestão de se casar com Barrabás, que será o auxiliar de Chaves no serviço de segurança. O coro saúda essa união e a futura família pequeno-burguesa que constituirão.

Vitória e Duran se reconciliam com Teresinha e Max. Solicitam-lhes apenas que sacramentem seu casamento na igreja como todo bom burguês, no que são correspondidos pelo genro, que diz ter até mesmo se convertido à religiosidade. Duran pede perdão à filha e abraça Max.

As prostitutas, também registram sua nova forma de atuação profissional no renovado empreendimento de Duran:

Vamos participar
Dessa evolução
Vamos todas entrar
Na linha de produção
Vamos abandonar
O sexo artesanal
Vamos todas amar

Em escala industrial²¹¹

Enfim, todos os personagens juntos, num amplo coro, citam uma longa lista de produtos industrializados que começam a entrar no mercado oficial brasileiro a partir de meados dos anos 40. Finalizam com o refrão que afirma estarem todos muito felizes. A felicidade é tamanha que nem questionam a real necessidade daqueles produtos para os brasileiros daquele momento histórico.

O “Epílogo do epílogo” faz com que o espetáculo termine como começou. Expressando o renascimento simbólico do malandro, Chico Buarque novamente coloca João Alegre no proscênio, sob foco de luz, batucando na caixinha de fósforos. João canta “O malandro n° 2”, verdadeiro comentário crítico do que acaba de ser exibido no palco:

O malandro/ Tá na greta
 Na sarjeta/ Do país
 E quem passa/ Acha graça
 Na desgraça/ Do infeliz

O malandro/ Tá de coma
 Hematoma/ No nariz
 E rasgando/ Sua bunda
 Uma funda/ Cicatriz

O seu rosto/ Tem mais mosca
 Que a birosca/ Do Mané
 O malandro/ É um presunto
 De pé junto/ E com chulé

O coitado/ Foi encontrado
 Mais furado/ Que Jesus
 E do estranho/ Abdômen
 Desse homem/ Jorra pus

²¹¹ p. 189.

O seu peito/ Putrefeito
 Tá com jeito/ De pirão
 O seu sangue/ Forma lagos
 E os seus bagos/ Estão no chão

O cadáver/ Do indigente
 É evidente/ Que morreu
 E no entanto/ Ele se move
 Como prova/ O Galileu²¹²

Violentemente eliminado na era industrial, o velho malandro da Lapa não existe mais. A imagem grotesca de seu cadáver deformado e putrefeito deve ser entendida tanto no sentido literal – assassinado pelo aparelho de segurança do capitalismo multinacional, que não admite sua concorrência – como no sentido figurado – a velha malandragem teve um final inglório. Contudo, esse cadáver “se move/ Como prova/ O Galileu”. Os mais malandros dentre os velhos malandros se tornaram os poderosos novos malandros, os malandros federais, renascidos como Fênix de suas próprias cinzas. Tal fenômeno é apresentado por João Alegre, também ele um novo malandro, como natural, como uma lei da física.

A *Ópera do malandro*, como as outras peças de Chico Buarque apresenta como característica marcante o diálogo com seu momento histórico. Embora situada em meados dos anos 40, representando a linguagem, a cultura e a estética do final do Estado Novo, a obra fala muito de perto ao ano em que veio à luz, 1978. As duas épocas apresentam vários pontos em comum. Tanto em meados da década de quarenta quanto por volta de 1978, o Brasil assistiu ao esgotamento de um regime político e de uma forma de governo autoritária que não conseguiram acompanhar os movimentos sociais e as mudanças estruturais em escala mundial. Em ambos os momentos, a nação tinha consciência de que havia

²¹² pp. 191 e 192.

um passado recente a ser superado e estava incerta quanto aos caminhos do futuro.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o Brasil, que lutara com os Aliados, teve de buscar um regime e uma forma de governo liberais. Nos anos de 1946 a 1964, ocorreram intensas ainda que confusas tentativas de democratização do processo político nacional. Já em 1978, após quatro anos de busca de uma distensão política provida pelo próprio governo, diversos setores sociais intensificavam a luta por anistia aos presos e exilados por motivos políticos e se esforçavam para que a inevitável transição para a democracia se fizesse com rapidez e qualidade.

Se em meados dos anos 40 as multinacionais estavam chegando e mudando radicalmente a esfera econômica do país, que nunca conseguiu conciliar o arcaico de sua estrutura social com o moderno das novidades materiais e ideológicas, em 1978 as multinacionais estavam plenamente estabelecidas, gozando da generosidade dos governos militares para com elas. A grande difusão de bens móveis produzidos por essas empresas e a revolução cultural ocorrida no Ocidente (que teve seu ápice em fins dos anos 60) conviviam, no Brasil, com uma ditadura militar, com número enorme de marginalizados sociais e extrema desigualdade regional.

Na *Ópera do malandro*, há passagens que fazem alusão clara ao momento de 1978. Como se sabe, nesse ano a questão da tortura era uma lembrança e uma presença ainda muito vivas no Brasil. Na peça, por ocasião da primeira prisão de Max, um diálogo entre ele e o carcereiro Chagas/Barrabás insinua que o prisioneiro será submetido à tortura:

BARRABÁS: Agora eu tenho que preparar seu interrogatório pra logo mais. Vai querer superluxo, luxo ou *standard*?

MAX: Como é que é isso?

BARRABÁS: Superluxo custa dois contos e é sentado. Luxo custa quinhentos e é em pé. *Standard* é de quatro e sai grátis.²¹³

A associação entre Duran e Chaves para a eliminação de um marginal faz lembrar o Esquadrão da Morte, grupo de muita repercussão nos noticiários de 1978, constituído por assassinos financiados por iniciativa privada, para a aplicação da pena de morte à margem da lei, com a conivência dos organismos de segurança oficiais. Chaves chega mesmo a usar o sórdido vocábulo “presuntos” para se referir aos mortos por esse meio. Como se sabe, tal palavra era corrente na boca dos membros do famigerado Esquadrão:

CHAVES: Porra! Um milhão e setecentos mil presuntos é encomenda pra atacadista. Tu sempre encomendou no varejo, Duran.

No último diálogo de Teresinha com Max na cadeia, a filha de Duran fala textualmente em abertura:

TERESINHA: (...) Ninguém agüenta mais esse clima, esse sufoco! Tá todo mundo precisando de uma coisa nova, mais aberta, mais limpa e arejada. Tá na cara que tem que mudar tudo e já.²¹⁴

Outras analogias com 1978 podem ser encontradas no clima de insatisfação popular e nas legítimas reivindicações do proletariado urbano.

Na peça, recriação de um texto de Bertolt Brecht, Chico Buarque fez questão de deixar explícita sua adesão às proposições teóricas do dramaturgo alemão. Em nota anteposta à *Ópera do malandro*, Chico afirma ter se embebido em *O teatro e sua realidade*, de Bernard Dort, importante estudioso de Brecht e

²¹³ p. 133.

²¹⁴ pp. 169 e 170.

do teatro épico. Na terceira cena, quando Teresinha retorna a casa depois de seu casamento, para buscar suas coisas, uma fala sua a respeito da Max compara o processo de trabalho deste com o de Brecht, elogiando-os:

TERESINHA: (...) Bertolt Brecht. Ele também não é ladrão? Me disseram que esse Brecht rouba tudo dos outros e faz coisas maravilhosas. Então, ninguém quer saber de onde vem a riqueza das pessoas. Importa é o que as pessoas vão fazer com essa riqueza. (...) ²¹⁵

O processo de criação da peça também se deu à maneira épica. A mesma nota anteposta ao texto informa o seguinte:

O trabalho partiu de uma análise dessas duas peças [*Ópera do mendigo* e *Ópera dos três vinténs*] conduzida por Luiz Antônio Martinez Correa e que contou com a colaboração de Maurício Sette, Marieta Severo, Rita Murtinho, Carlos Gregório e, posteriormente, Maurício Arraes. A equipe também cooperou na realização do texto final através de leituras, críticas e sugestões. ²¹⁶

Além dessas análises e debates, o autor informa que os membros de sua equipe assistiram a filmes sobre os temas da peça, estudaram o teatro brechtiano, tiveram aulas de História sobre o período do Estado Novo e ouviram o depoimento do ator Grande Otelo, que viveu na Lapa dos anos 40.

Enquanto o espetáculo não começava, na sala de espera do teatro, os espectadores já eram preparados para uma imersão na época em que se passa a ação. De caixas de som ali colocadas, ouviam-se gravações de discursos de Getúlio Vargas, Mussolini, Hitler e Roosevelt, além de hinos de guerra fascistas e da “Canção expedicionário”.

²¹⁵ p. 81.

²¹⁶ p. 17.

Antes de tratar do espetáculo, vale abordar a figura do malandro, presença destacada na cultura brasileira. Nos últimos tempos, o malandro tem sido objeto de importantes estudos antropológicos e sociais. No já clássico *Carnavais, malandros e heróis*, Roberto Da Matta identifica três “figuras paradigmáticas (ou heróis)” na cultura brasileira, aos quais dá a designação de “renunciadores”, “malandros” e “caxias”²¹⁷. Sobre o papel de cada um desses nossos heróis, diz ele:

...enquanto o malandro promete uma vida de “sombra e água fresca”, onde a realidade interior é mais importante que o mundo, o *caxias* acena precisamente com seu oposto, o renunciador procura juntar o interno com o externo e criar um universo alternativo e novo. Ele não promete uma vida mais elevada no sentido da ascensão social e econômica. Sua promessa é a de todo um mundo social renovado. Malandros e *caxias* prometem carnavais e paradas. O renunciador promete um mundo novo, um universo social alternativo, como fez Antônio Conselheiro e, em escala menor, todos os cangaceiros ou bandidos sociais como foi o caso de Lampião e outros. Ousaria, então, dizer que tudo indica ser o renunciador o verdadeiro revolucionário num universo social hierarquizante, como é o caso do sistema brasileiro. Pois com ele já não se trata de manter ou burlar individualmente as regras, mas de criar novos espaços sociais, depois de ter sido abandonado pelo mundo onde vivia.²¹⁸

²¹⁷ Roberto Da Matta em “Pedro Malasartes e os paradoxos da malandragem”, capítulo V de *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Zahar, 1981, p. 203.

²¹⁸ Id., *ibid.*, p. 206.

Conforme Da Matta, essas três figuras paradigmáticas são encontráveis em todos os estratos da sociedade brasileira. Especificamente sobre o malandro, porém, analisa o antropólogo:

...o malandro é um ser deslocado das regras formais da estrutura social, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e altamente individualizado (...) pelo modo de andar, falar ou vestir-se. (...) No universo da malandragem, é o coração que inventa as regras. (...)

...o *malandro* recobre um espaço social complexo, onde encontramos desde o simples gesto de sagacidade que, afinal, pode ser realizado por qualquer pessoa, até o profissional dos pequenos golpes. O campo do *malandro*, assim, vai numa gradação da *malandragem* socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. É quando o *malandro* corre o risco de deixar de viver do jeito e do expediente para viver dos golpes, virando então um autêntico *marginal* ou *bandido*. Do mesmo modo que o *caxias* corre o risco, conforme já indiquei em outro lugar, de transformar-se num *palhaço*, este ser da troça e da inseqüência, o *malandro* corre o risco de virar o marginal pleno, deixando assim de fazer parte dos interstícios do sistema, onde vive comprometido no ponto certo do equilíbrio entre a ordem e a desordem.²¹⁹

O malandro, portanto, é o indivíduo que atua nos interstícios de uma organização social em que, de um lado, há toda uma codificação de leis impessoais e universais, e, de outro lado, uma práxis social em que as relações

²¹⁹ Id., *ibid.*, pp. 204, 205, 208 e 209 (grifos do autor).

são personalizadas, particulares e concretas. O verdadeiro malandro está a meio caminho desses dois planos: nem é um paladino da ordem estabelecida (como o *caxias*), nem é um autêntico subversor dessa ordem (como o renunciador). Para ele, é impossível o pleno cumprimento de leis e normas vistas, freqüentemente, como absurdas. O malandro não nega completamente o estabelecido: a ordem de coisas deve ser mantida, mas para ser burlada. Ele não deve jamais assumir a marginalidade franca e/ou o banditismo, pois, assim, estaria excluído do jogo social. Exatamente por se situar entre o oficialismo e a marginalidade, mediando-os, o malandro está sujeito à assimilação pelo sistema, sendo visto, por outro lado, como um símbolo de resistência a uma ordem injusta.

Confrontando as reflexões de Roberto Da Matta com a trajetória da malandragem na peça de Chico Buarque, percebe-se que o dramaturgo retratou o fim de uma era e o advento de um novo estado de coisas que exigiu uma mudança, como diz o antropólogo no trecho citado, “na gradação da *malandragem* socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade”. Os velhos malandros tiveram dois destinos opostos com a industrialização do país: ou foram plenamente marginalizados pelo sistema, que acabou por eliminá-los (vide canção “O malandro nº 2”), ou assumiram uma função produtiva na organização social, enriquecendo-se, oficializando seus empreendimentos escusos e aplicando grandes golpes à margem mas à sombra da lei (vide canção “Homenagem ao malandro” e o percurso de Max, Duran e Chaves). Esses espertos e vivos cidadãos, vistos com simpatia por muitos, fizeram carreira e hoje se encontram nas “melhores famílias”, nos gabinetes mais circunspectos, nas mais deslumbradas colunas sociais...

A *Ópera do malandro*, apesar de ter surgido já durante a abertura política promovida pelos governos militares, encontrou alguns obstáculos para que pudesse ser concretizada em espetáculo. Primeiramente submetida à censura estadual, no Rio de Janeiro, foi totalmente proibida de imediato. Pouco depois a decisão dos censores cariocas foi indeferida por seus superiores em âmbito federal, quando a peça foi enviada a Brasília. Estes liberaram a obra após terem exigido pequenas modificações que não a prejudicaram substancialmente.

A estréia do espetáculo se deu em julho de 1978, no Rio de Janeiro. A direção foi confiada a Luiz Antônio Martinez Correa. O elenco somava 22 atores. A equipe técnica era constituída por nomes importantes dos bastidores do teatro brasileiro. A montagem foi uma das mais caras já realizadas no país até então.

A crítica à *Ópera do malandro* é unânime em destacar as canções como sendo o ponto alto da peça. Em geral, o texto de Chico Buarque é comparado ao de John Gay e ao de Bertolt Brecht, algumas vezes com a má fé de buscar desmerecê-lo diante dos dois clássicos. Elogia-se a tematização de um importante momento da história do Brasil e de um personagem marcante em nossa sociedade. A coragem de fazer um musical, forma teatral rara nos palcos brasileiros, também é saudada. De maneira geral, porém, o segundo ato da peça, a direção, a interpretação dos atores e o trabalho da equipe técnica recebem uma série de ressalvas.

Macksen Luiz, do *Jornal do Brasil*, tendo assistido à estréia do espetáculo, contrasta a habilidade verbal de Chico Buarque com o desenvolvimento da ação. A direção e a cenografia são contestadas. O trabalho dos atores é considerado bom no conjunto mas desnivelado individualmente:

...a grande originalidade desse *Malandro* é que Chico Buarque serviu-se de sua indiscutível habilidade ao manipular a palavra para desenvolver uma exposição lúcida sobre como certos fatos ocorrem, jogando à platéia a consciência do processo social que tem envolvido a sua vida. (...) Mas a tarefa talvez tenha sido muito extensa para o autor. Ao mesmo tempo em que deixa transparecer a objetividade com que analisou o tema, nem sempre conseguiu desenvolver a ação com clareza e comunicabilidade. (...) A seqüência do segundo ato, toda calcada numa trama baseada no comportamento dos personagens, esclarece atitudes de

mudança do sistema econômico, mas como manipula muita ação e acontecimentos paralelos (a canção de Genivaldo, a presença de Lúcia) sobrecarrega o espetáculo. Quando há o corte, interrompe-se a ilusão e tudo fica brusco demais, comprometendo o entendimento de todo o final.

O espetáculo dirigido por Luiz Antônio Martinez Correa já inicia com o *handicap* negativo da concepção cenográfica de Maurício Sette. As grandes massas de cenários que Sette criou para contar a *Ópera do malandro* não têm mobilidade suficiente para dinamizar o espetáculo, e se constituem num entrave à narrativa. (...)

Os dois casais protagonistas se incumbem com muito empenho de seus papéis. Marieta Severo demonstra possuir boa voz e presença ágil em cena. Otávio Augusto, apesar da linha discutível de seu Max, o desempenha com clareza. Maria Alice Vergueiro teve alguns problemas na noite de estréia, que podem ser atribuídos ao excesso de nervosismo. Já Ary Fontoura se mostra tão à vontade em cena que o Duran ganha intimidade com o público. Elba Ramalho ilumina a cena com sua rápida aparição. O grupo de atrizes que interpreta as prostitutas é homogêneo. Emiliano Queiroz luta contra um personagem não muito estruturado, carregando uma maquilagem pesada e grotesca. Nadinho da Ilha, com a grave responsabilidade de abrir e encerrar o espetáculo, também deixou-se trair pelo nervosismo.²²⁰

²²⁰ Macksen Luiz em “Ao compasso (e descompasso) do malandro”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 28/07/1978, p. 1.

Isa Cambará, da *Folha de S. Paulo*, considerou o cenário excessivo e o segundo ato disperso, mas elogiou a subida de um novo texto brasileiro e de um musical aos nossos palcos:

As críticas se relacionam ao próprio conteúdo da *Ópera*, que, na verdade, traz em si a monumentalidade do Estado Novo que o autor pretendeu criticar. Talvez parte da culpa nisso possa ser atribuída ao cenógrafo Maurício Sette, que literalmente entulhou o palco do Teatro Ginástico. E a outra parte da responsabilidade fica, naturalmente, com o autor (ou autores) da *Ópera do malandro*, que se perdeu (perderam) no segundo ato. Quando a trama se desenvolve pesadamente e a ação perde toda a comunicabilidade conseguida com a apresentação dos personagens, no primeiro ato. (...)

De qualquer maneira, é sempre bom ver um texto brasileiro no palco e não nas gavetas dos censores. É bom também ver de novo uma comédia musical, gênero raro em nosso teatro.²²¹

Sábato Magaldi, do *Jornal da Tarde*, centra toda sua crítica na comparação entre a *Ópera do malandro* e seus dois modelos ilustres, apontando tão somente as falhas e defasagens – em sua opinião – do texto de Chico Buarque:

Sua *Ópera do malandro* (1978) precisava encontrar espaço do lado de predecessores ilustres – dois dos melhores textos da História do Teatro. E ele nada acrescentou, de ponderável, que justificasse a nova versão, agora em cartaz no teatro São Pedro. (...) A *Ópera do malandro* segue passo a passo seus

²²¹ Isa Cambará em “Chico: uma ópera sem unanimidade”. In: *Folha de S. Paulo* (Ilustrada). São Paulo, 21/07/1979, p. 21.

modelos, muitas vezes simplificando-os e sem emprestar-lhes uma idéia ou uma observação de valia.

(...)

Ninguém ousará negar o valor isolado de muitas composições da *Ópera do malandro*. (...) Elas não compõem, porém, a organicidade de um espetáculo musical, como Kurt Weill conseguiu com o texto de Brecht, para o resultado da *Ópera dos três vinténs*. Faltou uma dinâmica interna entre os diálogos e a música de Chico, o que tornou o conjunto algo pesado e cansativo. (...)

Parece animador que Chico abandone a muleta de outros, para se aventurar numa criação inteiramente sua. Seu raro talento, que já atingiu a plena maturidade na música, precisa expandir-se também no teatro. Trazendo-lhe uma contribuição nova e valiosa.²²²

Sobre a encenação, diz Magaldi:

Para “abrasileirar” a montagem, o encenador apelou para o estilo de nossa tradicional revista, que encerra quadros com o desfile de vedetas, cantando ou declamando, por uma passarela isolada do proscênio pela fossa da orquestra. Se ele conseguisse integrar esses números na ação, mudando o cenário à vista do público (o que não contraria o efeito da forma épica), talvez o espetáculo ganhasse em ritmo e vitalidade.²²³

Mariangela Alves Lima, de *O Estado de S. Paulo*, faz uma crítica praticamente oposta à de Sábato Magaldi:

²²² Sábato Magaldi em “Com a *Ópera do malandro*, Chico frustra uma esperança”. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 31/10/1979, p. 20.

²²³ Id., *ibid.*.

A história, para Chico Buarque de Holanda, tem verso e reverso. Seguindo uma inspiração de Brecht ela se configura a partir de uma base econômica que, no capitalismo, é a mais deslavada rapinagem. (...) Mas o que interessa particularmente na peça é a representação da memória, das emoções e dos desejos que comprovam a penetração de uma ideologia no cidadão médio. Em vez de vilões recheados de maus sentimentos, a peça oferece máscaras irônicas, urdidas pacientemente com incontáveis fragmentos do nosso próprio cotidiano. (...)

As músicas não são apenas rupturas críticas ou interlúdios com uma função meramente teatral. Na verdade, elas circundam as cenas dramáticas aprofundando seu significado. Não há, portanto, números musicais intercalados, mas um subtexto musical que permeia todas as cenas sem solução de continuidade. (...)

Contando com bons atores e preservando as suas características individuais de trabalho, a direção obtém um resultado cada vez mais raro em nossos palcos: aproximar o espetáculo do ator sem que isso implique em quebrar a harmonia de uma obra coletiva.²²⁴

Ilka Marinho Zanotto, também de *O Estado de S. Paulo*, após elogiar as boas intenções de autor e do diretor, que inserem a obra num projeto de recuperação da memória nacional, esboçando um amplo painel da abertura de meados dos anos 40, a qual tinha muito a dizer à abertura buscada em 1978-79, desqualifica a concretização dessas intenções:

²²⁴ Mariangela Alves Lima em “Paixões e modo de produção”. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 31/10/1979, p. 20.

...o texto é desigual, com alguns momentos excelentes e os demais arrastados, chegando raramente à síntese de que a poesia do autor é pródiga, perdendo-se na prolixidade e redundância, e, decididamente inferior às inserções musicais, provas ululantes da superioridade do músico e do poeta sobre o dramaturgo. Os próprios atores crescem vertiginosamente nos “interlúdios”, o que nos faz lamentar não ser o espetáculo mais musical e menos discursivo. Híbrido, descosido como o próprio texto, muitas vezes aborrecido, quando não desagradável, não incidiria esse espetáculo na mesma falta de imaginação de outros que teimam em reeditar um passado que não corresponde aos reclamos de hoje? Martinez Correa (...) dá um salto para trás e vai buscar nas imagens tipo *Rei da vela*, desgastadas aqui e “overseas” a inspiração para o deboche caricatural quase sempre de uma grosseria chula que confunde crueza com a reiteração do óbvio. Acontece que a “overdose”, aplicada a situações já em si terríveis e caricatas, só lhes rouba em autenticidade aquilo que lhes acrescenta em frenesi.²²⁵

Ainda que tenha recebido críticas negativas e ressalvas, a *Ópera do malandro* recebeu o prêmio Molière de melhor texto de autor nacional em 1978, por sua ousadia, sua envergadura e sua atualidade.

Em 1981, a peça foi traduzida para o espanhol e encenada na Argentina, sob direção de Alfredo Zemma, que afirmou encontrar muitas semelhanças entre o Brasil e seu país durante a época retratada na peça de Chico Buarque. Este, que assistiu à montagem portenha em Buenos Aires, destacou a diferença entre o espetáculo argentino e o brasileiro:

²²⁵ Ilka Marinho Zanotto em “Acertos, só nas intenções”. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 31/10/1979, p. 20.

Aquele corte e aquele *gran finale* operístico, que nós não levávamos muito a sério no Brasil, é levado aqui até as últimas conseqüências (os atores aparecem vestidos como personagens de uma verdadeira ópera). No Brasil, era um espetáculo *kitsch* moderno, tipo néon, enquanto aqui eles o transformam numa ópera mesmo. Ficou muito bonito, inteiramente diferente e novo para mim.²²⁶

Em 1985, a *Ópera do malandro* foi vertida para o cinema. Chico Buarque escreveu o roteiro, reestruturando a trama e refazendo os personagens. A direção do filme foi confiada a Ruy Guerra.

²²⁶ Declaração de Chico Buarque citada por Rosental Calmon Alves em “Ópera de Chico Buarque estréia na Argentina”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 01/08/1981, p. 6.

Considerações finais

No decorrer dos últimos dois anos, estive bastante envolvido com a pesquisa que resultou na presente dissertação. Num primeiro momento, este estudo intitulou-se *A dramaturgia de Chico Buarque*, uma vez que minha intenção inicial era ater-me à abordagem analítica dos textos de *Roda-viva*, *Calabar*, *Gota d'água* e *Ópera do malandro*. De antemão, eu tinha consciência da necessidade da contextualização histórica dessas obras e do correlacionamento delas com o momento social brasileiro em surgiram.

A leitura de um extenso material jornalístico produzido a propósito das montagens mais importantes das peças do autor fez com que eu ampliasse não só a abordagem inicialmente prevista como o próprio *corpus* da pesquisa. Percebi que, em vez de realizar um trabalho cerradamente preso à dramaturgia em questão, seria de maior interesse tratar também das circunstâncias que envolveram sua criação e sua concretização em espetáculo. Portanto, busquei apresentar, ainda que brevemente, a situação política do Brasil por ocasião da escritura e da estréia de cada peça, traçar um panorama das vigências culturais nas maiores cidades do país, mostrar de que modo cada texto se realizou como espetáculo e expor sua recepção crítica. Tal ampliação de abordagem determinou que o título deste trabalho passasse a ser *O teatro de Chico Buarque*. Além disso, incluí *Os saltimbancos* entre as obras a serem estudadas, uma vez que, como se viu, o próprio Sergio Bardotti declarou Chico um co-autor da adaptação do conto “Os músicos de Bremen” para o teatro.

Estes ensaios caracterizam-se por um tratamento antes extenso e informativo que aprofundado e teórico. O período de tempo no qual se insere o aparecimento das obras focalizadas abrange, basicamente, os anos de 1968 a 1978. Como se sabe, essa é uma década das mais conturbadas da história do Brasil, com profundas repercussões ainda hoje na sociedade nacional. Este trabalho, que tanto ressalta o diálogo do teatro de Chico Buarque com seu tempo, acompanha, através do estudo de cada peça, várias etapas pelas quais passou o processo político-social no país, nessa época. Os interessados no período podem encontrar aqui um painel das principais linhas de pensamento e ação então em voga.

Esta dissertação almejou dar uma pequena contribuição à história do teatro brasileiro. Apesar de ter produzido uma dramaturgia composta por apenas cinco textos, todos, sob certo sentido, resultado de parcerias em sua autoria, Chico Buarque produziu uma obra teatral de inegável importância. Polêmica, datada para alguns, crítica, brechtiana, essa obra é fomentadora do debate acerca de problemas brasileiros que ainda não foram superados. Retrato e crônica de seu tempo, ela ainda tem muito a dizer, mesmo aos seus mais acerbos críticos. Espetáculos que resultaram dos textos dramaturgicamente de Chico Buarque estão entre os de maior repercussão na história da nossa cena, sendo emblemáticos do modo como se levava uma peça ao palco durante a última ditadura no Brasil e dos embates dos artistas contra a censura e o aparelho repressivo institucionalizado.

Ao final deste estudo, mirando como um todo o teatro criado por Chico Buarque, ressaltam suas principais características. Fundamentalmente, é um teatro que deseja falar sobre seu tempo, ao seu tempo. É ainda, de certo modo, produto e determinação de seu tempo. A realidade brasileira é seu tema constante. Declaradamente tributário das concepções teóricas e da prática de Bertolt Brecht, o autor aprecia o trabalho em parceria e a recriação intertextual de clássicos da literatura ocidental ou de interpretações oficiais de momentos importantes da história do Brasil. Busca a reflexão e o debate através de um procedimento épico-narrativo que expõe um problema complexo a ser discutido. Em vez de um rígido encadeamento de cenas, cada cena praticamente vale por

si. Os acontecimentos freqüentemente não se processam de maneira linear, mas em curvas, com idas e vindas. As peças de Chico Buarque são musicais, forma teatral rara em toda a trajetória do palco brasileiro. Sua dramática se faz por meio de uma muitas vezes bem sucedida mistura ou mesmo síntese entre o trágico e o cômico. Assim, grandes temas da humanidade são tratados em linguagem popular, às vezes francamente chula, na boca de personagens rebaixados, ainda quando mitificados. Possuindo sérias implicações políticas, a obra teatral de Chico Buarque toma uma posição claramente favorável aos interesses populares e às liberdades democráticas, inserindo-se, como já se disse, nas manifestações de resistência contra o regime que se instalou no Brasil em 1964.

Bibliografia

LIVROS

I - De Chico Buarque

BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

_____ e GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985.

_____. *Chapeuzinho amarelo*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.

_____. *Chico Buarque: letra e música 1*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

_____. *Chico Buarque: letra e música 2*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

_____. *Estorvo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

_____. *Fazenda modelo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

_____ e PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

_____. *Ópera do malandro*. São Paulo, Cultura, 1978.

_____. *Roda-viva*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1968.

_____. *Os saltimbancos*. In: Programa de *Os saltimbancos*. São Paulo, s/e, 1980, pp. 25-41.

II - Sobre Chico Buarque e/ou sua obra

CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque: análise poético-musical*. Rio de Janeiro, Codecri, 1982.

CESAR, Lígia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. Curitiba, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPR (Dissertação de mestrado), 1990.

FERNANDES, Rofran. “Roda-viva”. In: *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência*. São Paulo, Global, 1985, pp. 65-74.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo, HUCITEC, 1982.

PANDOLFO, Maria do Carmo. “Gota d’água: a trajetória de um mito”. In: *Monografias*. Rio de Janeiro, MEC/ SNT, 1979, pp. 145-224.

REIS, Ana Virgínia Heine. *Mito e história no teatro de Chico Buarque*. Rio de Janeiro, Departamento de Letras da PUC (Dissertação de Mestrado), 1980.

RIDENTI, Marcelo. “O paraíso perdido de Benjamim Zambraia: sociedade e política em Chico Buarque”. In: *Coleção Documentos/ Série Teoria Política*, nº 33. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados/ USP, 1997.

SILVA, Armando Sérgio da. “Roda-viva – a radicalização de um processo”. In: *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo, Perspectiva, 1981, pp. 157-169.

III - Anos 60, 70 e 80

ABREU, Capistrano de. *Capítulos da história colonial e Os caminhos antigos e o povoamento do Brasil*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1982.

- ARNS, D. Paulo Evaristo (Prefácio). *Brasil: nunca mais*. Petrópolis, Vozes, 1985.
- ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis, Vozes, 1987.
- ARAÚJO, Arturo Gouveia de. *Os homens cordiais: a representação da violência oficial na literatura dramática brasileira pós-64*. João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba/Coordenação de Pós-Graduação em Letras (Dissertação de mestrado), 1991.
- ARRABAL, José et alii. *Anos 70: Teatro*. Rio de Janeiro, Europa, 1979-1980.
- _____ e LIMA, Mariangela Alves de. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Teatro*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- BRIGAGÃO, Clóvis. *A militarização da sociedade*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- CALLADO, Antonio. *Tempos de Arraes*. Rio de Janeiro, José Álvaro, 1985.
- CARDOSO, Fernando Henrique. *Autoritarismo e democratização*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.
- CASTELLO BRANCO, Carlos. *Os militares no poder* (vol. I). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1977.
- COHN-BENDIT, Danny et alii. *A revolta estudantil*. Rio de Janeiro, Laudes, 1968.
- _____ e GABEIRA, Fernando. *Nós que amávamos tanto a revolução: diálogo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1985.
- _____. *Nós que amávamos tanto a revolução: 20 anos depois*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- COMISSÃO DOS FAMILIARES DOS MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS et alii. *Dossiê dos mortos e desaparecidos políticos a partir de 1964*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1995.
- DINES, Alberto et alii. *Os idos de março e a queda em abril*. Rio de Janeiro, José Álvaro, 1964.

- FERNANDES, Florestan. Apontamentos sobre a “Teoria do autoritarismo”. São Paulo, HUCITEC, 1979.
- FERNANDES, Heloísa. *Os militares como categoria social*. São Paulo, Global, 1979.
- FON, Antônio Carlos. *Tortura: a história da repressão política no Brasil* (Comitê Brasileiro pela Anistia). São Paulo, Global, 1979.
- FURTADO, Celso (Coordenação). *Brasil: Tempos Modernos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1968.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*. Rio de Janeiro, Codecri, 1980.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas/A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo, Ática, 1987.
- HERMIDA, Antônio José Borges. *Compêndio de história do Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1971.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- _____ e GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60* (Col. Tudo é História). São Paulo, Brasiliense, 1987.
- IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.
- KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata*. Rio de Janeiro, Codecri, 1981.
- KLEIN, Lúcia e FIGUEIREDO, Marcus. *Legitimidade e coação no Brasil pós-64*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1978.
- LAGO, Mário. *1º de abril: estórias para a história*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.
- MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro, Avenir, 1979.
- _____. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- MONIZ, Edmundo. *O golpe de abril*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

- MUSSUMECI, Víctor. *História do Brasil* (Primeiro volume). São Paulo, Editora do Brasil, 1972.
- OLIVEIRA, Eliézer Rizzo de. *Forças Armadas: política e ideologia no Brasil: 1964-1969*. Petrópolis, Vozes, 1976.
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo, Ática, 1990.
- PEREIRA, Carlos Alberto e MIRANDA, Ricardo. *O nacional e popular na cultura brasileira: Televisão*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- POERNER, Artur José. *O poder jovem: história da participação política de estudantes brasileiros*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo, EDUNESP, 1994.
- SADER, Emir. *A transição no Brasil: da ditadura à democracia?*. São Paulo, Atual, 1991.
- _____. *Anjo torto: esquerda (e direita) no Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1995.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos (Org.). *Maria Antônia: uma rua na contramão*. São Paulo, Nobel, 1988.
- SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Sessenta e quatro: anatomia da crise*. São Paulo, Vértice, 1986.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- SILVA, Juremir Machado da. *Muito além da liberdade*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1991.
- SINGER, Paul. *A crise do “milagre”: interpretação crítica da economia brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Vida e morte da ditadura: 20 anos de autoritarismo no Brasil*. Petrópolis, Vozes, 1984.
- SORJ, Bernard (Org.). *Sociedade e política no Brasil pól-64*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

- SOUTO MAIOR, Armando. *História do Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977.
- SPINDEL, Arnaldo. *O que são ditaduras* (Col. Primeiros Passos). São Paulo, Brasiliense, 1985.
- STEPAN, Alfred. *Os militares na política: as mudanças de padrões na vida brasileira*. Rio de Janeiro, Artenova, 1975.
- VÁRIOS. *Ciclo de estudos do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro, Inúbia, 1976.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.
- WISNIK, José Miguel et alii. *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro, Europa, 1979-1980.

IV - Geral

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo, Ars Poetica, 1992.
- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. Lisboa, Portugalia, s/d.
- _____. *Teatro Completo* (12 volumes). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1973.
- _____. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- CACCIAGLIA, Mário. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo, T.A. Queiroz/EDUSP, 1986.
- CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo, Graal, 1995.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1990.

- DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro. SNT/DAC-FUNARTE/MEC, 1978.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- EURÍPIDES. *Medéia*. São Paulo, Abril Cultural, 1976.
- FRYE, Northop. *Anatomia da crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- GAY, John. *The beggar's opera*. New York, Modern Library, 1952.
- GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos de Grimm*. São Paulo, Melhoramentos, 1968.
- JAEGER, Werner. *Paideia*. São Paulo, Martins Fontes, 1979.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- MADDALUNO, Fernanda Bastos de Moraes. "Intertextualidade: teatro grego e teatro contemporâneo em língua portuguesa". In: *Intertextualidade no teatro e outros ensaios*. Niterói, EDUFF, 1991, pp. 13-52.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, SNT/DAC-FUNARTE/MEC, 1978.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Movimento*. São Paulo, HUCITEC/Secretaria de Estado da Cultura, 1985.
- _____. *Teatro em pedaços*. São Paulo, HUCITEC, 1980.
- PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1988.
- _____. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- _____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1988.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

ROSENFELD, Anatol. *Mito e herói no teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1989.

_____. *O teatro épico*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1965.

_____. *Teatro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1990.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1986.

_____. *Paródia, paráfrase & cia.* (Série Princípios). São Paulo, Ática, 1985.

WILLET, John. *O teatro de Brecht*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.

PERIÓDICOS

AGUIAR, Flávio. “Traição para dar e vender”. In: *Última hora*. São Paulo, 15/07/1974.

_____. “Muito mais que uma gota d’água”. In: *Movimento*. São Paulo, 02/02/1976.

ALBÂNIO, Carlos. “Traga o seu binóculo para assistir a ópera”. In: Programa de *Ópera do malandro*. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.

ALBUQUERQUE, Manoel Maurício de. “Grã-Bretanha: *Ópera do mendigo*”. In: Programa de *Ópera do malandro*. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.

_____. “Alemanha: *Ópera dos três vinténs*”. In: Programa de *Ópera do malandro*. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.

_____. “Brasil: *Ópera do malandro*”. In: Programa de *Ópera do malandro*. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.

- ALMEIDA, Sérgio Pinto de. “O Brasil malandro de Chico Buarque”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 24/10/1979, p. 27.
- ALVES, Rosental Calmon. “Ópera de Chico Buarque estréia na Argentina”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 01/08/1981, p. 6.
- AULER, Marcelo. “Eu sou um cidadão de classe média e nada me impede de estar do lado do povo” (Entrevista com Chico Buarque). In: *Movimento*, n° 69. São Paulo, 25/10/1976, pp. 16-19.
- AZEVEDO, Marinho de. “Medéia carioca”. In: *Veja*. São Paulo, 07/01/1976, p. 76.
- BEIRÃO, Nirlando. “A cobra junta os cacos”. In: *Istoé*. São Paulo, 02/04/1980, pp. 42-45.
- BELINKY, Tatiana. “*Os saltimbancos*, contagiantes”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 30/05/1980, p. 35.
- BORGHI, Renato et alii. “*Calabar* voltou numa tarde mineira”. In: Programa de *Calabar*. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.
- BUARQUE, Chico. Discurso na Câmara Municipal de São Paulo, quando lhe foi conferido o título de Cidadão Paulistano de 1967. *Jornal da Tarde*, 29/12/1967.
- CADENGUE, Antonio. “A cultura brasileira, penhorada, agradece”. In: *Ensaio*, n° 1. Rio de Janeiro, s/e, Janeiro/ 1979, pp. 23-29.
- CAMBARÁ, Isa. “Chico: uma ópera sem unanimidade”. In: *Folha de S. Paulo*, 21/08/1978, p. 21.
- CARDOSO, Irene de Arruda Ribeiro. “Memória de 68: terror e interdição do passado”. In: *Tempo social: revista de sociologia da USP*. São Paulo, 2 (2): 101-112, 2° semestre/ 1990.
- CARVESAN, Luiz Carlos. “Nova versão da *Ópera do malandro*”. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 23/10/1979, p. 26.
- CASTILHO, Carlos. Texto sobre a sonoplastia de *Roda-viva* (Sem título). In: Programa de *Roda-viva*. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.
- CORDEIRO, Carlos. “*Gota d’água*: renasce a dramaturgia brasileira”. In: *Vida das Artes*, janeiro, fevereiro/ 1976, pp. 42-43.

- CORRÊA, José Celso Martinez. “Oficina”. In: *Arte em Revista*, n.ºs. 1-4. São Paulo, 1972, pp. 61-65.
- ECHEVERRIA, Regina e SANTOS, Joaquim Ferreira dos. “Memórias de uma nação”. In: *Veja*. São Paulo, 02/08/1977, pp. 64-67.
- FRANCO, Luiz Carlos. “O incrível ‘malandro’ Chico Buarque”. In: *Shopping News*. São Paulo, 21/10/1979, p. 66.
- FEBROT, Luiz Izrael. “Duas peças exemplares”. In: *O Estado de S. Paulo* (Suplemento Cultural). São Paulo, 28/08/1977, p. 11.
- GARCIA, Clóvis. “Chico Buarque: compositor, sim. Dramaturgo, não.”. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 31/10/1979, p. 20.
- GARCÍA-GUILLÉN, Mario. “El teatro brasileño de hoy: *Gota d’água* revela los grandes contrastes sociales del país”. In: *Anuário das Artes*. São Paulo, 1978, pp. 13-14.
- GIRON, Luís Antônio. “Comando de Caça aos Comunistas diz como atacou *Roda-viva* em 68”. In: *Folha de S. Paulo* (Ilustrada). São Paulo, 17/07/1993, p. 1.
- GODOY, Carlos Ernesto de. “*Saltimbancos*, para serem vistos e ouvidos”. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 22/10/1977, p. 4.
- _____. “Texto forte”. In: *Anuário das Artes*. São Paulo, 1978, p. 14.
- GRILLO, Cristina. “General fez Censura vetar *Roda-viva*”. In: *Folha de S. Paulo* (Ilustrada). São Paulo, 03/06/1990, p. E-16.
- _____. “Pai de Chico foi usado para proibir *Calabar*”. In: *Folha de S. Paulo* (Ilustrada). São Paulo, 03/06/1990, p. E-1.
- KUBRUSLY, Maurício. “... e as mulheres do Chico”. In: *Folha de S. Paulo* (Folhetim, n.º 81). São Paulo, 06/08/1978, pp. 10-11.
- LIMA, Mariangela Alves de. “Paixões e modo de produção”. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 31/10/1979, p. 20.
- LUIZ, Macksen. “*Gota d’água* está de volta, emocionando os jovens”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 24/06/1980.
- _____. “Ao compasso (e descompasso) do malandro”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 28/07/1978, p. 1.

- MACHADO, Ana Maria. “Chico Buarque e os saltimbancos fazem um bom musical para todas as idades”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 29/07/1977, p. 1.
- MAGALDI, Sábato. “A luta dos atores contra o texto de Chico. Quem venceu?”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 16/05/1980, p. 20.
- _____. “O universal brasileiro”. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 27/05/1977, p. 20.
- _____. “Com a *Ópera do malandro*, Chico Buarque frustra uma esperança”. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 31/10/1979, p. 20.
- MARCONDES, Marleine de Paula e TOLEDO, Ferreira de. “O conceito de traição (a propósito de *Calabar*)”. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 11/11/1984, p. 10.
- MARINI, Ruy Mauro. “O compromisso de 37”. In: Programa de *Ópera do malandro*. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.
- MENDONÇA, Paulo. “Texto e direção”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 25/05/1968.
- MICHALSKI, Yan. “Roda-viva”. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18/01/1968, p. 10.
- _____. “A voz ativa de *Roda-viva*”. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31/01/1968, p. 2.
- _____. “Dois ex-bandidos anistiados em São Paulo”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 18/05/1980, p. 2.
- _____. “Um clássico sempre vigoroso”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 01/07/1980, p. 5.
- OSCAR, Henrique. “Atacados teatros paulista e carioca”. In: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 24/07/1968.
- PEIXOTO, Fernando. “*Gota d’água*”. In: *Movimento*, nº 16. São Paulo, outubro/ 1975, p. 24.
- _____. “Em busca da realidade perdida”. In: *Movimento*, nº 81. São Paulo, 17/01/1977, p. 15.

- _____. “Duas vezes *Calabar*”. In: Programa de *Calabar*. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.
- _____. “Uma reflexão sobre a traição”. In: Programa de *Calabar*. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.
- _____. “Depoimento sobre o espetáculo”. In: Programa de *Calabar*. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.
- _____. “Calabar: ontem e hoje”. In: *Voz da Unidade*. São Paulo, 08 a 14/05/1980, p. 7.
- PERRONE, Charles. “Dissonance and dissent: the musical dramatics of Chico Buarque”. In: *Latin America Theatre Review*, n° 22, Lawrence, Spring/ 1989, pp. 81-94.
- PIETROCOLLA, Luci Gatti. “Anos 60/ 70: do sonho revolucionário ao amargo retorno”. In: *Tempo social: revista de sociologia da USP*. São Paulo, 8 (2): 119-145, outubro/1996.
- PUCCI, Cláudio. “Coração explode em outro lugar”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 05/11/1979, p. 26.
- _____. “Ressurreição de Calabar, ou um lagarto que deu certo”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 05/05/1980, p. 26.
- _____. “Quando o bom humor também faz pensar”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 13/05/1980, p. 29.
- RANGEL, Maria Lucia. “Praça Tiradentes: um público mais próximo de Jasão e da correção monetária”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 30/06/1976, p. 5.
- _____. “De Chico para todas as crianças”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 24/07/1977, p. 1.
- RIOS, Jefferson del. “Chico Buarque desafina na *Ópera do malandro*”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 02/11/1979, p. 27.
- _____. “*Calabar* ou a dúvida no meio do caminho”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 25/05/1980, p. 31.
- RODRIGUES, Maria da Paz. “A ópera do Chico”. In: *Folha de S. Paulo* (Folhetim, n° 81). São Paulo, 06/08/1978, pp. 8-10.
- ROSSI, Clóvis. “Chico Buarque verá *Ópera* na Argentina”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 25/01/1981, p. 31.

- SAMPAIO, Mateus. “A platéia em *Saltimbancos*”. In: *Movimento*. São Paulo, 06/11/1977.
- S/a. “Chico Buarque”. In: Programa de *Roda-viva*. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.
- S/a. “*Roda-viva*: perguntas e respostas”. In: Programa de *Roda-viva*. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.
- S/a. “Depredado o *Roda-viva*”. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 19/07/1968, p. 11.
- S/a. “*Roda-viva* destruída”. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 19/07/1968, p. 1.
- S/a. “O teatro todo destruído a pauladas”. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 19/07/1968, p. 3.
- S/a. “Artistas pedem punição dos agressores”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 20/07/1968, p. 1.
- S/a. “Hely: a punição para os culpados”. In: *A Gazeta*. São Paulo, 20/07/1968.
- S/a. “Quebra-quebra no Galpão”. In: *A Gazeta*. São Paulo, 20/07/1968.
- S/a. “Artistas querem processar Abreu Sodré pela agressão ao elenco de *Roda-viva*”. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20/07/1968, p. 18.
- S/a. “*Roda-viva* não saiu de cena”. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 20/07/1968, p. 1.
- S/a. “Proteção do teatro chega a *Roda-viva*”. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 20/07/1968, p. 5.
- S/a. “Público não teve medo e foi ver *Roda-viva*”. In: *A Gazeta*. São Paulo, 20/07/1968, p. 2.
- S/a. “Teatro acusa MAC”. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20/07/1968, p. 5.
- S/a. “Só uma atriz reconheceu seu agressor”. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 22/07/1968.

- S/a. “Agentes do DOPS guardam o Galpão”. In: *A Gazeta*. São Paulo, 22/07/1968, p. 2.
- S/a. “Artistas mostrarão na rua prejuízos que extremistas causaram à peça *Roda-viva*”. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23/07/1968, p. 7.
- S/a. “Sodré promete justiça aos artistas”. In: *A Gazeta*. São Paulo, 23/07/1968, p. 4.
- S/a. “*Roda-viva*: polícia procura agressores”. In: *Diário de São Paulo*. São Paulo, 27/07/1968, p. 1.
- S/a. “Quem será a próxima vítima?”. In: *Teatro em Revista*, v. 1, nº 2. Porto Alegre, outubro/ 1968, pp. 7-9.
- S/a. “Zé Vale-tudo”. In: *Veja*. São Paulo, 04/12/1968, pp. 54-57.
- S/a. “*Roda-viva* prova que ainda é transgressiva”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 21/11/1985, p. 42.
- S/a. “A invasão (holandesa): crônica”. In: Programa de *Calabar*”. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.
- S/a. “A roda-viva de *Calabar*”/ “Dialética da traição”. In: Programa de *Calabar*. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.
- S/a. “Calabar revisitado”. In: *Veja*. São Paulo, 25/07/1973, p. 84.
- S/a. “Calabar: l’avortement dun spectacle ou comment interdire sans... interdire”. In: *Travail Théâtral*, nº 15. Lausanne, Avr./ Juin, 1974, pp. 141-142.
- S/a. “Uma proposta de anistia para Calabar, numa salada teatral”. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 08/05/1980, p. 21.
- S/a. “*Calabar* no palco paulista”. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 08/05/1980, p. 31.
- S/a. “E *Calabar* chega à cidade. Sem censura.”. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 25/03/1980, p. 19.
- S/a. “Calabar, a dúvida na História”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 08/05/1980, p. 35.
- S/a. “*Gota d’água*”. In: *Movimento*, nº16. São Paulo, outubro/1975, p. 24.

- S/a. “*Gota d’água: um grande texto mal encenado*”. In: *O Estado de S. Paulo*, 22/05/1977, p. 35.
- S/a. “*Bichos e crianças numa alegre revolução*”. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 12/10/1977, p. 17.
- S/a. “*Saltimbancos, no final*”. In: *Folha de S. Paulo* (Folhetim). São Paulo, 06/07/1978.
- S/a. “*Um pastoral de Newgate*”. In: Programa de *Ópera do malandro*. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.
- S/a. “*A Ópera dos três vinténs ou os poderes do teatro*”. In: Programa de *Ópera do malandro*. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.
- S/a. “*Getúlio Vargas para crianças*”. In: Programa de *Ópera do malandro*. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.
- S/a. “*Memórias de Madame Satã*”. In: Programa de *Ópera do malandro*. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.
- S/a. “*Ópera do malandro leva Chico Buarque à Argentina*”. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 29/07/1981, p. 20.
- S/a. “*Ópera na Argentina tem os ingressos esgotados*”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 29/07/1981, p. 32.
- S/a. “*Chico: ‘Será que os paulistas vão pensar que o espetáculo é meu?’*”. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 23/10/1979, p. 18.
- S/a. “*Ópera do malandro, sem os erros da montagem carioca*”. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 24/10/1979, p. 18.
- S/a. “*Marlene, personagem de Chico*”. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 22/10/1979, p. 25.
- S/a. “*Chico: revendo a Ópera do malandro*”. In: *Jornal da Tarde*. São Paulo, 12/09/1979, p. 16.
- SCHIMIT, Carlos Von. “*Viva Roda-viva*”. In: *Artes*, nº 3. São Paulo, 1968, p. 8.
- SOARES, Dirceu. “*100 mil espectadores viram Saltimbancos em São Paulo*”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 25/05/1978, p. 36.

- _____. “Chico e sua ópera em São Paulo”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 12/09/1979, p. 29.
- SODRÉ, Nelson Werneck. “Nelson Werneck Sodré”. In: Programa de *Ópera do malandro*. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.
- SUSSEKIND, Flora. “Carta marcada”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 24/07/1981, p. 9.
- SOUZA, Maria Eduarda Alves de. “Os saltimbancos: um ano de sucesso”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B). Rio de Janeiro, 04/04/1981, p. 8.
- VENTURA, Zuenir (Edição). *Luta Democrática*. Rio de Janeiro, s/d.
- _____. “Da tragédia à farsa”. *Veja*. São Paulo, 02/08/1977, pp. 67-68.
- _____. “Como falar ao povo?” (Entrevista com Chico Buarque). *Veja*. São Paulo, 02/08/1977, pp. 70-72.
- VIANNA, Luiz Werneck. “O americanismo”. In: Programa de *Ópera do malandro*. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.
- VIVIANI, Maria Elisabeth. “Paulo Pontes, João das Neves e Guarnieri”. In: *Opinião*. São Paulo, 04/03/1977, pp. 21-22.
- ZANOTTO, Ilka Marinho. “O talento perdido em Calabar”. In: *O Estado de S. Paulo*, 17/05/1980, p. 20.
- _____. “Acertos, só nas intenções”. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 31/10/1979, p. 20.