

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS E ARTES
INSTITUTO DE HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE HISTÓRIA**

O TEATRO DE CHICO BUARQUE.

ANA CRISTINA RAMOS

ANA CRISTINA RAMOS

O TEATRO DE CHICO BUARQUE.

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História sob a orientação do Prof^o.Pedro Spinola Pereira Caldas

Uberlândia, Abril de 2006

ANA CRISTINA RAMOS

O TEATRO DE CHICO BUARQUE.

BANCA EXAMINADORA.

Professor Doutor: Pedro Espínola Pereira Caldas
Orientador

Mestrando : Christian Alves Martins

Mestranda :Maria Abadia Cardoso

DEDICATÓRIA

Agradeço a Deus, a Jesus e ao Espírito Santo, que me concederam o Dom da vida. Também pelo privilegio que me proporcionaram em cursar uma faculdade.

Aos meus pais que me apoiaram durante toda minha vida, principalmente minha mãe Maria das Graças Ramos “Uma grande guerreira de onde obtive não só uma excelente educação mais também o verdadeiro sentido do apoio incondicional para o termino desta faculdade” ; a minha irmã Ana Paula (ela sabe o que sinto) meus agradecimentos.

Aminha grande amiga de curso Anathalia Odete pela dedicação, companheirismo, apoio em todos os momentos principalmente os mais difíceis. Valeu Amiga.

Não poderia deixar de registrar o nomes de queridos amigos que estiveram comigo durante este período que são: Anderson, Érika , Elisângela, Fabiana , Roseli , as minhas madrinhas Ruth e Vera ,Obrigada pelo Apoio.

Outras pessoas me ajudaram indiretamente também e para estas pessoas gostaria de agradecer do fundo do coração .

A todos o meu eterno agradecimento por que:

“Deus nos brinda com os companheiros certos em cada época de nossas vidas”(A.P.R)

AGRADECIMENTO

Ao Professor e Doutor Alcides Freire Ramos meu muito Obrigado por acreditar no meu potencial e me oferecer a oportunidade de ter sido o meu orientador no primeiro momento.

Ao Professor e Doutor Pedro Spinola Pereira Caldas, que passou a me orientar neste trabalho, agradeço pela grandeza pessoal e profissional ao respeitar minhas dificuldades e ajudar-me a superá-las.

Agradeço também a Professora e Doutora Rosangela Patriota pelo profissionalismo simpatia e apoio e a Professora e Doutora Betina Ribeiro R. da Cunha pela compreensão , ajuda e apoio.

Ao João Batista , secretario do Instituto de História, pelo estímulo , amizade , companheirismo auxílio , obrigada por ser o meu verdadeiro (Anjo da Guarda).

A Todos os meus sinceros agradecimentos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPITULO I (Chico Buarque e o Teatro Engajado)	11
1.1 Panorama dos anos de 1960 e 1970	12
1.2 Teatro de Resistência	17
Chico Buarque em cena	22
CAPITULO II (As Peças de Chico Buarque na Ótica de alguns Historiadores)	28
2.1 Roda Viva e a crítica teatral	30
2.2 Roda Viva segundo a Ótica de Jacques Elias de Carvalho	31
2.3 Calabar e a idéia de Traição	36
2.4 Calabar e a idéia de traição segundo a ótica de Christian Alves Martins	36
2.5 Gota D' Água e suas re-significações	40
2.65 Comentários do texto segundo a ótica de Diógenes André Vieira Maciel	42
2.7 Ópera do Malandro; um tema atual e universal.	47
2.8 A trama analisada pela ótica de Claudia Rosa Santos.	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	52
NOTAS	54
ANEXOS	

ANEXOS I Roda Viva (1968) DE CHICO BUARQUE : A DRAMATURGIA E A CENA TEATRAL SOB A ÓTICA DA CRÍTICA ESPECIALIZADA.

ANEXOS II TEMPOS DE INTOLERÂNCIA: CHICO CONTA CALABAR

ANEXOS III DAS NAUS ARGIVAS AO SUBURBIO CARIOCA-PERCURSOS DE UM MITO GREGO DA MEDÉIA (1972) À GOTA D'ÁGUA (1975)

ANEXOS IV ÓPERA DO MALANDRO DE CHICO BUARQUE : HISTÓRIA , POLÍTICA E DRAMATURGIA.

RESUMO

Sem pretender ser uma biografia, o presente trabalho tem como objetivo contextualizar a vida e a obra de Francisco Buarque de Holanda, e particularmente suas peças teatrais, como parte ativa de uma época de muitos conflitos e mudanças na história do Brasil, o período que gira em torno das décadas de 1960 e 1970. Pretende-se aqui discutir e analisar, primordialmente, a importância da obra teatral de Chico Buarque como testemunho dos conflitos vividos por uma classe artística, dividida entre o desejo natural de criar, a urgência de se engajar na luta contra o regime militar e a necessidade de contestar os costumes sociais.

Para isto foram utilizados alguns artigos da revista *fênix* como base para a análise das peças teatrais *Rodas Viva* ; *Calabar* ; *Gota d'Água* e *Ópera do Malandro*.

INTRODUÇÃO

A comunicação, fenômeno que acompanha a civilização desde seus primórdios, está integrada aos processos culturais e à própria história construída pelo homem.

Conforme Pinto (2000, p.5)¹:

“Tal como a história em geral, a história da comunicação exige perspicácia do pesquisador para diagnosticar os processos de gestação dos fenômenos de comunicação, assim como sua utilização pela comunidade. É necessário estar atento ao conjunto das realidades que circundam o homem para compreender a presença da comunicação na sociedade, numa determinada conjuntura”.

Pinto (2000) entende a cultura como o meio artificial criado pelo homem, um ambiente secundário, uma vez que o ambiente primário está no conjunto das atividades necessárias à subsistência e cita E.B.Taylor para quem a cultura se constitui no “conjunto complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes...”.

O autor destaca três componentes desse complexo: o conjunto das relações dos homens entre si, que implicam no aprendizado, na aculturação, na transmissão da cultura, sendo um processo no qual está contida a pressão, a persuasão; o conjunto das formas de expressão, composto principalmente pelas expressões artísticas, como a literatura, o teatro, as artes plásticas e a música; o conjunto das relações entre o homem e o meio, composto pelas formas de dominação do binômio espaço-tempo, as tecnologias, entre elas, os meios de comunicação (Pinto).

Conclui-se, portanto, que a cultura de um povo ou uma nação existe e se modifica em função da sua própria história, do desenrolar de suas relações sociais, políticas e econômicas. É possível também afirmar que a dominação de um povo pelo outro ou de uma classe pela outra, passa pela difusão, através da pressão e persuasão, da cultura do dominante para o dominado.

Como por exemplo quando os índios se negaram a trabalhar como escravos para os portugueses, gerando assim o primeiro confronto entre colonizadores e nativos, os europeus tomaram duas atitudes: importaram escravos da África e iniciaram a aculturação dos nativos, através da educação promovida pelos jesuítas:

“Coube aos jesuítas perceber que na educação está a chave da moldagem cultural e ideológica e forma eles, sem dúvida, os primeiros a usar conscientemente os processos de comunicação na pedagogia, como se deduz da Ratio Studiorum, documento que consubstancia as diretrizes básicas da pedagogia jesuítica (Pinto, 2000, p. 11)”.

Da criação da Companhia de Jesus, em 1534, aos dias de hoje, um imenso caminho foi percorrido, ao longo dos quais as tecnologias foram avançando e as formas de dominação se modernizando. Mas se as técnicas se transformaram, os conteúdos e intenções permaneceram os mesmos, e assim não foi diferente nas décadas de 1960 e 1970, durante as quais Francisco Buarque de Holanda participou como autor ou co-autor de quatro peças teatrais.

Trata-se, portanto, de uma época, em sua maior parte, caracterizada pela ideologia dominante imposta pelo regime militar, na qual grande parte do meio artístico da nação viveu, ou sobreviveu, como resistente.

O objetivo desse trabalho é fazer uma análise crítica das quatro obras teatrais de Chico Buarque (Roda Viva. 1967, Calabar 1973, Gota d'água 1975, Ópera do Malandro 1978) , contextualizando essa obra como testemunha de uma época marcada principalmente pela

intolerância de um governo ditatorial, mas ao mesmo tempo, uma época de grandes mudanças sócio-culturais, muita criatividade artística e muitos avanços nas tecnologias de comunicação.

Espera-se que esse trabalho sirva como uma referência a mais para os estudantes de sociologia e história, e por que não, para os que também estudam artes, pois afinal, não há como separar o Chico Buarque, teatrólogo-engajado, do artista compositor-intérprete-escritor.

CAPÍTULO I

CHICO BUARQUE E O TEATRO ENGAJADO

A propaganda ideológica tem a função de formar idéias e convicções nos grupos e nos indivíduos. Molda comportamentos políticos e sociais, transformando o sistema cultural. Algumas vezes é clara e sua intenção é fácil de ser percebida e outras vezes não; nesse último caso tem um caráter subliminar, disfarçado²:

“(...) conseguem, muitas vezes, controlar todos os meios de comunicação, manipulando o conteúdo das mensagens, deixando passar algumas informações e censurando outras, de tal forma que só é possível ver e ouvir aquilo que lhes interessa (...)”(Garcia, 1982, p.11).

Durante o regime militar, a partir de 1964 no Brasil, a censura foi imposta de forma radical, proibindo qualquer manifestação, em qualquer setor, que contrariasse a ordem política vigente. Paralelamente, o modelo econômico foi reorientado permitindo uma abertura para às multinacionais e ao capital externo no país, diferentemente das orientações anteriores, que vinham da era do Presidente Juscelino Kubitschek(Garcia, 1982).

A propaganda ideológica gera a contrapropaganda (posta na ilegalidade durante uma ditadura), e como resultado surgem as “patrulhas ideológicas”(é a ação de uma pessoa ou de um agrupamento de pessoas, unidas por algum laço ideológico ou por algum ideal político, que na ânsia de defender suas idéias, vigia, patrulha, observa a alguém ou a um grupo considerado por si opositor. Este pode ser um oponente de seus ideários e passa a criticá-lo de forma constante, e por vezes contundente)de ambos os lados. É preciso ressaltar que, independentemente da mentalidade dos governantes, ou qualquer outro grupo em qualquer

outro setor, o estabelecimento da censura e das “patrulhas ideológicas” provoca atrasos sociais, políticos e culturais, que podem inclusive desaguar também em atrasos no desenvolvimento econômico e tecnológico.

Se num primeiro instante, toda a classe econômica dominante exigiu, apoiou ou aderiu ao golpe militar, depois de vários anos começou a se sentir incomodada e travada diante da situação. Em setembro de 1978, Boni, no cargo de superintendente da Rede Globo discursava para os militares na Escola Superior de Guerra³:

“Enquanto os governos europeus recorriam á censura, às pressões (...) o governo norte-americano permitiu que a imprensa, o rádio e a televisão crescessem livremente – com responsabilidade e em franca liberdade – nos Estados Unidos” (Ramos e Marcondes, 1995, p.89)

O fato é que a censura retira do meio, o oxigênio social tão necessário para que os indivíduos e grupos se sintam à vontade para criar, inovar, inventar e reinventar; e sem fazer uso de sua força criativa o homem se torna infeliz, estático, enfadado.

PANORAMA DOS ANOS 1960/1970

Os acontecimentos que marcaram os anos 60/70 são tantos, tão variados e tão complexos que exigiriam um trabalho extenso dedicado apenas a eles. Como neste trabalho não pretendemos fazer uma explanação longa faremos uma breve contextualização a cerca do tema. Foram duas décadas que promoveram avanços e transformações em praticamente todos os campos da vida humana, desde as comunicações até os costumes e relações políticas e sociais. Solimões (2006)⁴ traça um pequeno retrato social de 1968:

“Em 1968, a Tchecoslováquia se rebelou contra o domínio soviético, os estudantes franceses tomaram Paris, os hippies apareceram, os negros se impuseram, os Beatles desbundaram de vez e as mulheres queimaram os sutiãs. Foi uma revolução estética, política e cultural que mudou o rumo do século 20. No Brasil, as notícias sobre Praga e Paris incendiaram os estudantes, que saíram às ruas para protestar contra o regime militar instaurado em 1964. O país sentia os reflexos das mudanças internacionais e a população percebia que era importante protestar”.

Mais á frente, o mesmo autor resume o livro *1968: O ano que não terminou*, de Zuenir Ventura⁵ como *“A biografia romanceada de um país, com personagens verdadeiros que sonhavam com um conto de fadas”.*

Enquanto as transmissões ao vivo via satélite e o nascimento da Internet inauguravam a aldeia global, o mundo fervia em meio a conflitos ideológicos. *de propaganda no Brasil*,

Impensável nos dias de hoje, o 3º Congresso Brasileiro de Propaganda em 1978, que reuniu profissionais do setor e donos de agências, para discutirem ao mesmo tempo criação, cenário político, cenário social e desigualdades sociais. A necessidade de participar ou de se manifestar diante das transformações e contradições levaram o jovem publicitário Júlio Ribeiro, a fazer uma autocrítica, sob aplausos durante o encontro⁶:

“Num país de tanta gente rica, um grande número de pobres e uma enorme quantidade de miseráveis, a propaganda é um instrumento de desagregação social. Os publicitários devem acabar com a fantasia de que são cavalheiros da prosperidade, quando são, na verdade, jagunços do poder econômico”.
(Ramos e Marcondes, 1995, p.81).

Os autores Ramos e Marcondes (1975) consideram que a década de 70 “*desgovernou-se da história e mudou nosso rumo*”. O Teatro do Absurdo, a Arte Concreta, a Tropicália e inúmeros movimentos de vanguarda tomaram o Brasil e o Mundo:

“Nos anos 70, talvez pelo efeito letárgico das drogas, talvez pela liberação do sexo, talvez pelo barulho ensurdecedor do rock-and-roll, vivemos tudo e para todos os lados. Os que sobreviveram olham para trás com saudades e um certo orgulho, mas se consideram essencialmente sobreviventes. Até porque muitos naufragaram na viagem destes dez anos loucos. Uns de barato. Outros de porrada. Os primeiros, filhos de Jimi Hendrix. Os segundos, órfãos de Che Guevara (Ramos e Marcondes, 1995, p.75)”.

Na era política Juscelino Kubitschek, governou o Brasil entre 1956 e 1961, o país vivia um período de grande desenvolvimento, renovação e liberdade em todos os campos. O teatro, o cinema, as artes e os meios de comunicação se desenvolveram e o Brasil dava seus primeiros passos para acompanhar o processo de globalização que se iniciava. (Pinto, 2000, p.68).

Juscelino abriu novos caminhos para a indústria brasileira e procurou se aproximar da Europa para diminuir a dependência em relação aos EUA. Nesse período, surgiu o cinema Novo, o novo teatro, as ligas camponesas, movimentos populares, alfabetização de adultos e dentro desse clima o Brasil cresceu em consciência política e reivindicações populares (Pinto, 2000, p.69).

Com a renúncia de Jânio Quadros, o sucessor de Juscelino, antes de completar um ano de mandato, o país entrava em um período conturbado. Era 1961 e o país vivia um turbilhão político com a renúncia de Jânio Quadros e a posse tumultuada do vice João Goulart, que

contava com restrições entre a elite que comandava o país e grupos militares de direita. No “Manifesto do Oficina” publicado nessa época, o grupo teatral reivindicava que o teatro⁷:

“(...) Não pode, tampouco, esquecer os grandes temas morais, políticos, filosóficos, presentes em todas as épocas, em todos os teatros que tiveram alguma dignidade e presença histórica (...)” (Peixoto, 1982, p.31).

Em 1964 João Goulart é deposto pelo golpe militar e instala-se a partir daí uma ditadura que duraria cerca de 20 anos (Figura 1)⁸.



Figura 1 - Barricada militar em 1964

Fonte: TV Educativa

Chico Buarque, na época estudante de Arquitetura, surge em cena em 1965 quando sua canção “*Sonho de um carnaval*”¹ é defendida num festival na TV Excelsior (Figura 2). A partir daí o compositor/intérprete/escritor/teatrólogo vai se despontando no cenário artístico. Sua primeira incursão no teatro se dá no mesmo ano musicando o poema *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, cuja montagem é premiada no IV Festival Universitário de Teatro de Nancy, na França (UOL, 2006)⁹. Sua trajetória de vida é marcada por centenas de composições gravadas, shows e festivais no Brasil e no exterior, peças de teatro, livros publicados, participação em novelas e filmes.



Figura 2 - Chico Buarque, campeão de futebol de botão nos tempos de colégio, militante nos tempos da faculdade e adulto consagrado como compositor/cantor (UOL, 2006).

Seu posicionamento político e sua participação em passeatas, comícios e músicas em oposição ao regime lhe renderam inúmeros problemas com a censura, principalmente após a instalação do AI-5, que, segundo Ventura (1988), o presidente Costa e Silva, ao anunciar, confessou: *"Eu confesso que é com verdadeira violência aos meus princípios e idéias que adoto uma atitude como esta"*.

Dessa forma, o Presidente Costa e Silva anunciava no dia 13 de dezembro de 1968 o Ato Institucional Número Cinco, ou simplesmente AI-5, estabelecendo o fechamento do Congresso Nacional, Assembléias Legislativas, Câmaras de Vereadores, decretando a intervenção nos territórios, estados e municípios, cassando mandatos e suspendendo direitos políticos além de proibir também as manifestações e reuniões públicas.

A data, que coincide com uma superstição brasileira *"podia-se esperar uma sexta-feira, 13, cheia de desassossego"* e, independente do constrangimento do marechal ter sido sincero ou não, o Ato foi uma agressão e uma ducha fria na esperança dos que protestavam contra a ditadura. *"Costa e Silva, segundo seus exegetas, acreditava que o AI-5 acabaria em*

oito ou nove meses” (Ventura, 1988). No entanto o presidente Costa e Silva morreu antes do Ato que editou.

Endurecendo o regime, os militares passaram a reprimir reuniões nas ruas, manifestações de qualquer ordem e apareceram nas escolas as patrulhas ideológicas; com elas, o confronto e a violência entre esquerda e direita.

TEATRO DE RESISTÊNCIA

O teatro de resistência trata-se de um grupo de dramaturgos, um movimento teatral que se posiciona contra o regime militar de 64. Esse movimento de resistência ou engajamento se desenvolveu de 1964 a 1984, tendo se intensificado a partir de 1968 com a decretação do AI-5 e amenizado a partir de 1980 com a distensão do regime ditatorial. Conforme o artigo¹⁰ *Teatro de Resistência*:

“São textos que enfocam a repressão à luta armada, o papel da censura, o arrocho salarial, o milagre econômico e a ascensão dos executivos, a supressão da liberdade, muitas vezes apelando para episódios históricos ou situações simbólicas e alegóricas”.

Com a chegada do AI-5 e a censura, músicos, dramaturgos, escritores, jornalistas, enfim, todos que trabalhavam com a cultura no Brasil, são obrigados a se adaptar aos novos tempos, aceitando os cortes impostos pela censura ou se utilizando de metáforas para “dar o recado”.

“Muitos são proibidos ou mutilados, conhecendo a experiência do palco somente muitos anos após. A Resistência, de Maria

Adelaide Amaral (1942), de 1975, obra emblemática do período, só é montada cinco anos depois” (TV Educativa).

Destacam-se nesse cenário os teatros Opinião no Rio, Arena e Oficina em São Paulo, com participações importantes nos movimentos de oposição ao regime.

O Grupo Opinião, era um grupo carioca que centraliza, nos anos 60 no Rio, o teatro de protesto e de resistência, centro de estudos e difusão da dramaturgia nacional e popular. O grupo reúne ex-integrantes do CPC (Centro Popular de Cultura), posto na ilegalidade logo após o golpe militar de 64. No mesmo ano o show Opinião (Figura 3), que deu nome ao grupo, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, dirigido por Augusto Boal (do teatro Arena), abre no Rio a temporada de musicais teatrais de denúncias e protestos.



Figura 3 – Show Opinião no Rio em 1964 (TV Educativa, www.tvebrasil.com.br)

Em 1965 Millôr Fernandes e Flávio Rangel criam com enorme sucesso, *Liberdade, Liberdade*, uma coletânea de cenas de peças, poemas e canções.

O espetáculo seguinte é *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come*, que enfoca a situação de impasse das classes sociais, enfatizando a falibilidade ética de todas elas. O grupo abriu espaço para a arte popular vinda de várias partes do país, inclusive shows com compositores de escolas de samba. Em 1967 a montagem de *A saída, onde fica a saída?* Trata das perplexidades diante da guerra do Vietnã. Nessa montagem, o diretor João das Neves

utiliza o esquema do Coringa (um mesmo ator representa vários personagens), esquema esse introduzido no Brasil pelo Teatro de Arena.

Nos primeiros anos, sempre focando suas atividades como grupo de crítica ao regime estabelecido, o Opinião mesclou peças e shows com seminários, assembléias e reuniões. No entanto, divergências internas, que vinham desde 1967 deságuam num esfacelamento do quadro de artistas em 1969 e o Opinião vai aos poucos perdendo sua força e seu ímpeto inicial e o teatro passa a depender do aluguel de seu espaço para sobreviver. Em 1976 a peça *O último carro* revive os anos de sucesso no Rio e em São Paulo, onde sua apresentação rendeu-lhes um grande prêmio na Bienal em 1977:

“Para a encenação foram construídas réplicas de três vagões de subúrbio, colocados um em cada parede, alojando a platéia no espaço vazio formado no centro. É possível assim se acompanhar a ação, muitas vezes simultânea nos três vagões, que reúne uma população de personagens pobres, anônimos, sofridos, embarcados na composição que perdeu o maquinista e ruma, sem esperança, para algum incógnito destino (TV Educativa)”.

Nos anos seguintes o Opinião vai novamente caindo no ostracismo até se desfazer em 1983, quando João das Neves o último fundador remanescente se retira do grupo.

Nascido em 1958, o teatro Oficina seguiu uma trajetória tumultuada (crises financeiras, problemas com a censura e conflitos internos) e extremamente criativa (criando e recriando continuamente novas linguagens cênicas). Em sua longa trajetória, o Oficina somou sucessos e fracassos, tendo sido uma das principais bases de protesto e resistência ao regime militar que se instalou a partir de 1964. Para Peixoto (1982, p.7) o grupo seguiu:

“(...) numa trajetória desenfreada, que, entre outros episódios, inclui a poética do ‘teatro de agressão’, a reivindicação atualizada do antropofagismo dos modernistas de 22, a prática de experiências de contracultura, em direção a um verdadeiro suicídio”

Em sua história, o Oficina, plenamente engajado no espírito rebelde e inovador dos anos 60, passou inclusive pela experiência de negar a estrutura profissional e convencional do teatro. Na esteira do movimento hippie, que entre outras coisas, celebrava a vida em comunidade, o Oficina promoveu *“tentativas não bem sucedidas de cooperativismo e trabalho/vida em comunidade”* (Peixoto, 1982, p. 8); quando de seu nascimento, o Oficina, contando com estudantes e intelectuais de classe média, já assumiu uma postura de defesa da revolução proletária...de forma radical e agressiva.

Um outro ponto descrito por Peixoto remete à idéia de transformar o Oficina em “casa do autor brasileiro”. Na época o teatro Arena de São Paulo já era um grupo consolidado e com proposta de nacionalização dos autores de teatro; a peça *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri havia estreado com êxito em 22 de fevereiro de 1958.

O Oficina seguiu também essa tendência da nacionalização dos clássicos, que era inovadora, em contraste ao TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) que apresentava somente peças de autores estrangeiros. Contudo:

“O Oficina acabaria por ser uma espécie de síntese: anos mais tarde realizaria grandes espetáculos, como os do TBC, impregnados de uma ideologia de esquerda, como o Arena. Sobretudo, produto da classe média, seria o reflexo deformado e crítico desta mesma classe média: o feitiço contra o feiticeiro”. Peixoto (1982, p.14)

As origens do Arena são bem anteriores ao Oficina, pois sua fundação data de 1948 com o objetivo primordial de formar atores. Em seus primeiros anos o Arena seguiu a linha tradicional do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). Com a encenação, pela primeira vez no Brasil, de autores como Brecht, Ionesco e Beckett, com um novo formato através do laboratório experimental EAD (Escola de Arte Dramática), o teatro Arena vislumbrou a possibilidade de trilhar novos caminhos cênicos

Até então, todos os teatros tinham sua estrutura no estilo tradicional com amplas salas e muitos recursos cênicos, o que encarecia as produções e ingressos. O Arena, que tinha a forma de picadeiro de circo e que dispensa o grande aparato das salas especializadas, grandes produções, recursos cênicos. O Arena levou em abril de 1953, no Museu de Arte Moderna, a peça *“Esta noite é nossa”* de Stafford Dickens que rendeu grandes comentários sendo assim o jornal *O Estado de São Paulo* publicou a respeito¹¹:

“A estréia de hoje no Museu de Arte Moderna reveste-se de especial importância, porque uma nova técnica de apresentação, em que os autores são colocados no centro da sala de exibição, como nos circos, ficando circundados pelos espectadores(...)” (Magaldi, 1984, p.11)

Essa nova técnica, que exigia menos recursos, permitiu que peças do teatro engajado fossem apresentadas em diversos locais das capitais e do interior do Brasil, popularizando o movimento. Consta desta época que as peças eram encenadas nas portas das fabricas. Uma das fases mais significativas do Arena, dentro dessa nova técnica, se refere aos musicais com caráter de denúncia e como manifesto à liberdade; são dessa época as peças *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*.

CHICO BUARQUE EM CENA

O autor e teatrólogo Fernando Peixoto descreve Francisco Buarque de Holanda como uma unanimidade quando se trata de MPB, mas, a verdade é que a música não fugiu aos inúmeros conflitos, debates e inovações que caracterizaram os anos 60 e 70. Grupos de movimentos vanguardistas, como a Tropicália, criticavam Chico Buarque, que tinha no início de seu repertório marchinhas e sambas à moda antiga, sem caráter político.

As “patrulhas ideológicas” não se limitavam a grupos de direita. Relata Garcia (1982)¹² que o cineasta Cacá Diegues e o compositor/cantor Caetano Veloso se queixavam *“por serem exageradamente criticados por não assumirem as posturas exigidas por militantes esquerdistas”*.

Para Araújo (2004)¹³, *“Chico Buarque não é e nem nunca foi unanimidade nacional”*, apesar de todos os sucessos e a popularidade *“saudando Chico como uma espécie de novo Noel Rosa”*. Completa o autor:

“ Mas, talvez por isso mesmo, e porque sua música não sintonizava com as novidades estéticas do que viria a ser chamado de Tropicália, Chico sofria críticas de setores de vanguarda, que tinham no poeta concretista Augusto de Campos um dos principais porta-vozes. Desafinando o coro dos contentes com a ‘A banda’, Augusto de Campos preferia exaltar a canção ‘Um dia’, do mesmo festival, do ainda pouco conhecido Caetano Veloso” (Araújo 2004).

Como acontecia com o teatro, a música passava por experiências novas que incluíam novos sons, letras, harmonias, ritmos, e, para o poeta Augusto de Campos do movimento de

vanguarda Poesia Concreta, Chico representava um estorvo contra o avanço. Referindo-se ao pensamento de Augusto de Campos, relata Araújo (2004):

“O poeta dizia que era 'impossível fazer o novo com o velho 'e que 'na sua indecisão entre Noel e João Gilberto, Chico pagou tributo à redundância'. Para Campos, o fato de Chico ter sido rapidamente incensado pelos puristas do samba indicava que eles pretendiam fazer dele 'o último baluarte contra a evolução da música popular”.

Araújo continua relatando que, ao se ver identificado com o grupo dos chamados “quadrados” (antigos), Chico defendeu-se em um artigo de jornal em 1968: *“Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha”*. Mas, seja em função das pressões ou do auto-exílio a que ficou submetido na Itália (por força da repressão), a verdadeira resposta de Chico foi dada quando retornou diferente do exílio. As músicas *Deus lhe pague* e *Construção* marcam em definitivo a nova fase de um Chico com letras concretistas e arranjos tropicalistas, fase essa acentuada no show conjunto feito com Caetano Veloso na Bahia em 1972. Assim sendo ¹³

“(...) com a radicalização política do país no pós-AI-5, Chico, que antes até recebera afagos do então marechal-presidente Costa e Silva; mas agora, erguido como símbolo de resistência à ditadura - 'o nosso Errol Flynn', no dizer do cineasta Glauber Rocha -, o próprio Chico metaforizava o veto ao seu nome com os versos 'você não gosta de mim/ mas sua filha gosta'. A imagem apolínea, apolítica e de bom-moço do cantor ficara definitivamente para trás”.

Os versos descritos se referem a (“*você não gosta de mim, mas sua filha gosta*”) um rock composto por Chico Buarque, cuja letra tinha endereço certo: Geisel, o então Presidente da República. O rock intitulado *Jorge maravilha* foi composto em 1974, após a filha de Geisel ter declarado em entrevista que gostava das músicas de Chico Buarque. Um detalhe importante é que o autor utilizou o codinome Julinho de Adelaide, para fugir da censura.

Em 1965, Chico faz as músicas para o poema *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, cuja montagem ganha os prêmios de crítica e público no IV Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França. Nessa época conhece Gilberto Gil, Caetano Veloso e outros nomes ligados a movimentos renovadores da MPB (Música Popular Brasileira). A TV Record estava promovendo os festivais que marcariam época na música brasileira e a *Banda*, de Chico Buarque divide com *Disparada*, de Geraldo Vandré, o primeiro lugar no II Festival¹⁴.

O sucesso de Chico como compositor/intérprete estava definitivamente selado.

Em 1967 Chico escreve a peça *Roda Viva* (Figura 4) que estreou no Rio de Janeiro no início de 1968 com grande sucesso. Na sua segunda montagem, no mesmo ano em São Paulo, a peça virou um símbolo da resistência contra a ditadura e um grupo de cerca de 110 pessoas do grupo paramilitar CCC (Comando de Caça aos Comunistas) invadiu o teatro Galpão em julho daquele ano, espancou artistas e depredou o cenário. No dia seguinte, Chico Buarque estava na platéia para apoiar o grupo e começava um movimento organizado em defesa de *Roda Viva* e contra a censura nos palcos brasileiros¹⁵.

Roda Viva, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, utiliza a técnica e os artifícios do chamado “teatro da crueldade” (proposto pelo francês Antonin Artaud). O diretor chamou a esse tipo de encenação de “absurdo brasileiro” numa alusão ao movimento Teatro do Absurdo¹⁶:

“Os atores passeiam no meio da platéia, inquietam-na, provocam com sangue de fígado jorrado em suas roupas de domingo...teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos. Cada vez mais essa classe média que devora sabonetes e novelas estará petrificada e no teatro ela tem de degelar, na base da porrada”

Em 1969, Chico precisou de permissão do governo para sair do Rio e viajar para a França, onde fez shows, partindo depois para um auto-exílio na Itália. Ao retornar para o Brasil em 1970 suas músicas e posicionamento político estavam mais radicalizados e a música *Apesar de você* se tornou um dos maiores símbolos da resistência:

Depois de vender cerca de 100 mil cópias, a canção é censurada, o disco é retirado das lojas e até a fábrica da gravadora é fechada. Para o público, não havia dúvidas: o "você" da música era o general Emílio Garrastazu Médici, então presidente da República, em cujo governo foram cometidas as maiores atrocidades contra os opositores do regime. Ao ser interrogado sobre quem era o "você" da canção, Chico responde: "É uma mulher muito autoritária". Após este episódio, o cerco às suas composições endurece

Entre críticas, elogios e muito sucesso, Chico Buarque não pode ser acusado de não ter aceitado ou vivido todos os movimentos de resistência, libertação ou vanguardismo da época. Em novembro de 1972, dividiu com Caetano Veloso o palco do Teatro Castro Alves em Salvador, num show que marcou história. O show rendeu um disco, gravado ao vivo, de enorme sucesso, com canções de ambos os artistas, arranjadas com estilo nitidamente tropicalista

Sua peça teatral seguinte é *Calabar, ou, o elogio da traição*, cuja ação se passa no Brasil Colônia e na qual é relativizada a posição de Domingos Fernandes Calabar que preferiu o invasor holandês ao colonizador português. A peça (Figura 4), escrita em 1973 em co-

autoria com Ruy Guerra, foi uma produção que custou cerca de 30 mil dólares e empregava mais de 80 pessoas, mas, não foi liberada pela censura da época.

Após uma primeira liberação do texto e já com toda a montagem pronta para a estréia, o grupo esperou três meses para a aprovação final. No entanto, em 20 de outubro de 1974, a Polícia Federal proibiu a peça, proibiu o nome Calabar e “*como se não bastasse, ainda proibiu que a proibição fosse divulgada*”. O resultado foi um enorme prejuízo para autores e produtores.

Em 1975, Chico Buarque e Paulo Pontes escrevem a peça *Gota d'água* (Figura 4), uma readaptação de *Medeia* de Oduvaldo Viana Filho, baseada na peça homônima do grego Eurípides. A peça fala das traições e sofrimentos de um conjunto habitacional pobre e tem como pano de fundo a relação entre Joana e Jasão, um compositor popular que trai a companheira e se “vende” a Creonte, um empresário dono das casas do conjunto.

Em 1978 escreve *Ópera do malandro* (Figura 4), baseada na *Ópera dos mendigos* de 1728, do autor John Gay, e na *Ópera de três vinténs*, de 1928, de Bertolt Brecht e Kurt Weill. A peça foi um trabalho conjunto entre Chico Buarque e o teatrólogo Luís Antônio Martinez Corrêa. O texto final contou também com a colaboração de Maurício Sette, Marieta Severo, Rita Murtinho, Carlos Gregório e outros. Em junho de 1978, Chico redigiu um agradecimento especial.

“Agradecemos ao Dr João Carlos Muller pelo empenho com que lutou, junto à Censura Federal, pela liberação da peça (com cortes). Finalmente, cabe um abraço ao elenco da Ópera do malandro que compreendeu o nosso processo de criação e a ele se incorporou”

Chico Buarque Rio de Janeiro, junho de 1978. (UOL, 2006):

Chico Buarque em entrevista para a Revista Bravo em 2001 declarou:

“A razão de eu ter feito musicais está apenas nos convites dos parceiros. Não sou um homem de teatro, não domino a carpintaria dessa arte nem tenho autonomia na linguagem. Meus próximos trabalhos não terão nenhuma ligação com teatro; não é minha especialidade” (noolhar, 2004).

Apesar de não se considerar um teatrólogo, Chico, além das quatro peças de sua autoria, musicou outras seis peças *Morte e Vida Severina* em 1967, *Os Saltimbancos* (peça infantil) em 1977, *O Grande Circo Místico* em 1983, *O Corsário do Rei* em 1985, *Dança da Meia-Lua* em 1988 e *Cambaio em 2001*. O pano de fundo da maioria de suas obras musicais e teatrais foi, sem dúvida, declaradamente político.

Além do teatro, Chico se dedicou também à literatura, tendo escrito e publicado vários livros, sendo que o último, *Budapest*, recebeu o Prêmio Jabuti. Mas não há dúvida de que o que realmente marcou muito sua carreira foram as composições musicais e as participações nos festivais. Os festivais de música brasileira duraram 10 anos, até que foram extintos pelo governo, pois, afinal não podiam ceder aquele espaço em cadeia nacional de televisão e rádio à um grupo disposto a tudo pela busca da liberdade.

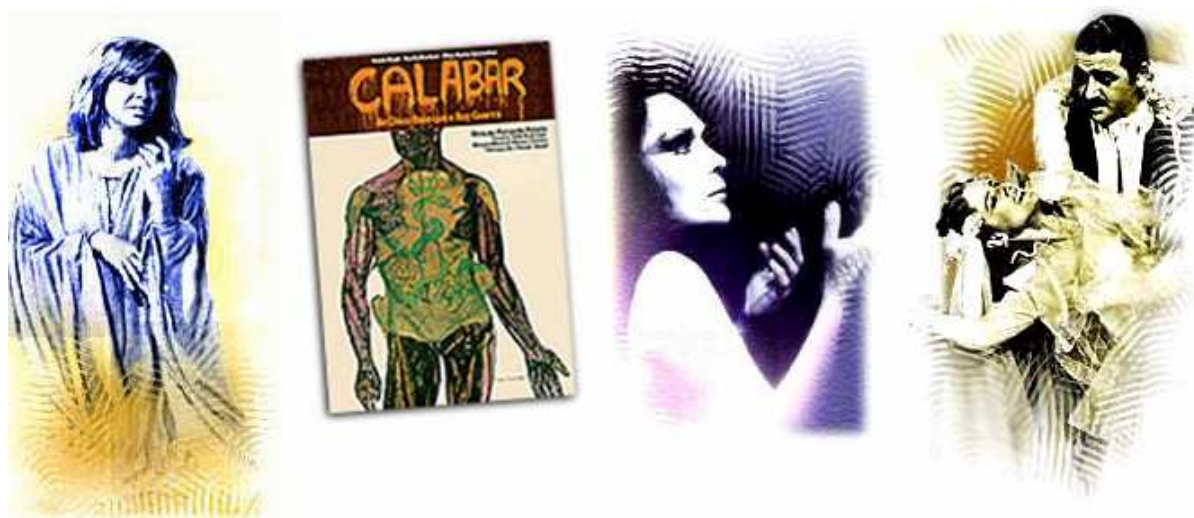


Figura 4 – Cartazes de Roda Viva, Calabar, Gota D’Água e Ópera do malandro (UOL)

CAPITULO II

AS PEÇAS DE CHICO NA ÓTICA DE ALGUNS HISTORIADORES

Este capítulo percorre os trabalhos¹ de quatro historiadores integrantes do NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e Cultura), ligado à UFU (Universidade Federal de Uberlândia). Nos subtítulos do capítulo procurou-se respeitar o pano de fundo de cada trabalho dos historiadores do NEHAC, ou seja, a ótica que cada historiador imprimiu à análise da peça, contextualizando a obra, o autor Chico Buarque e sua época. Assim, os subtítulos ficaram ligados aos historiadores e obras da seguinte forma:

Roda Viva e a crítica teatral está baseado no trabalho *Roda Viva (1968) de Chico Buarque: A dramaturgia e a cena teatral sob a ótica da crítica especializada* do historiador Jacques Elias de Carvalho. Em seu trabalho, Carvalho chama a atenção para o cunho de crítica social da peça (através da manipulação das massas pela mídia) e para a forte reação da crítica em relação à nova forma de teatro (teatro de agressão ou teatro do absurdo).

Calabar e a idéia de traição está baseado no trabalho *Tempos de intolerância: Chico conta Calabar* do historiador Christian Alves Martins. O historiador ressalta em seu trabalho a veia ao mesmo tempo humanista e política de Chico, como um artista engajado no seu tempo.

Gota D'Água e suas re-significações está baseado no trabalho *Das naus orgivas ao subúrbio carioca – percursos de um mito grego da Medeia (1972) à Gota D'água (1975)* do historiador Diógenes André Vieira Maciel. O historiador expõe os elementos da tragédia

grega e compara esses elementos em *Medéia* e *Gota D'Água*, concluindo que esta última termina com o elemento central da tragédia: o conflito insolúvel.

Ópera do Malandro; um tema atual e universal está baseado no trabalho *Ópera do Malandro de Chico Buarque: história, política e dramaturgia* do historiador Claudia .R.Santos. Sendo a peça *Ópera do Malandro* (1978) de Chico uma adaptação da *Ópera dos Mendigos* (1728) de John Gay e a *Ópera dos Três Vinténs* (1928) de Bertolt Brecht e Kurt Weill, o historiador Santos faz comparações históricas entre os três períodos estabelecendo o panorama em que cada uma foi escrita.

RODA VIVA E A CRÍTICA TEATRAL

A primeira incursão ao teatro, do já conhecido cantor/compositor Chico Buarque de Holanda, se deu com a peça *Roda Viva*, escrita por ele em 1967 e dirigida por José Celso Martinez, tendo estreado em 1968 no Rio de Janeiro e causado muita polêmica. A segunda montagem da peça aconteceu em São Paulo, onde o teatro Ruth Escobar foi invadido pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas), um grupo extremista de direita que espancou artistas e destruiu o cenário.

A peça utiliza como elementos: o *Coro* e as *Personagens*. O Coro é um elemento originado no teatro grego e designa um grupo de pessoas (narradores, dançarinos e cantores) que tem a função de narrar para a platéia, ou seja, colocar a platéia a par dos acontecimentos e personagens. Desde o teatro grego, o Coro foi se transformando e assumindo características próprias, dramatizando, por exemplo, entidades que representam os interesses, ora da mídia, ora do povo, ora do poder dominante. As *Personagens* podem ser estereotipadas e estáticas (o Bem ou o Mal, por exemplo) ou complexas (se aproximando mais ao espírito humano), sendo essas últimas sujeitas a transformações durante os acontecimentos.

Em linhas gerais, o texto escrito por Chico narra a trajetória de Benedito Silva, que sob o poder e o jugo da mídia televisiva é transformado em astro pop com o nome de Bem Silver, posteriormente “retransformado” em cantor de protesto com o nome de Benedito Lampião e finalmente é “morto” por essa mesma mídia.

Juliana, a namorada e Mané, o amigo, compõem o quadro das personagens íntimas que representam o universo de Benedito, sendo que mane não aceitou entrar no barco da *Roda Viva*. Anjo e Capeta são as personagens representantes dos mecanismos da mídia, o primeiro glorificando o astro e o segundo em busca das reportagens sensacionalistas. Tanto um quanto

o outro consideram Benedito uma mercadoria vendável como qualquer outra. Ibope completa o quadro das personagens:

O primeiro ato mostra a carreira meteórica do cantor/astro/pop e o segundo ato evidencia a fragilidade e impotência de Benedito diante do poder da televisão. Anjo e Capeta, cada qual à sua maneira continuam manipulando o cantor, que vive então seus conflitos internos e relembra os tempos de estudante ativista político numa longa conversa regada a cerveja com o amigo Mané. A tentativa de reaproximação com Juliana caracteriza a carência de um astro sem tempo para seus amores. As manipulações e transformações continuam até Benedito ser “morto” pela mesma mídia que o elevava à condição de astro.

Roda Viva Segundo A Ótica de Jacques Elias de Carvalho¹⁸

Para Carvalho a peça tem um cunho crítico tanto no sentido social quanto no de manipulação das massas pela mídia.

“Do ponto de vista da construção dramática, a peça é uma comédia musical, dividida em dois atos, que narra a ascensão e queda de um cantor popular que ingressa no mundo da fama”
(Carvalho, 2004, p.2).

A peça se inicia com o Coro entrando como “o povo esfarrapado (...) e sem nenhum direito à liberdade democrática”. A televisão é colocada como o mundo da ficção, aquele que tira o povo da realidade. A montagem de Zé Celso tem a intenção de levar a platéia a participar diretamente da peça; subitamente o Coro se transforma de povo em garotas propaganda e anda entre a platéia convidando: “Comprem! Comprem!”.

“O Ibope, figura eclesiástica venerada pelos artistas e pelo Coro, agora transformado em ‘macacas de auditório’, representa o controlador infalível de audiência” (Carvalho, 2004, p.4).

Carvalho faz uma revisão e análise do comportamento dos críticos perante *Roda Viva*. A forma pela qual a peça é encenada sob a direção de Zé Celso suscitou verdadeira polêmica, uma vez que a platéia era “convidada” a participar de uma forma por vezes agressiva e grotesca, o que levou muitos críticos a situá-la como “arte suja”, “teatro do absurdo” ou “sub-teatro”.

Segundo o historiador, o crítico Yan Michalski¹⁹ considera que o texto de Chico Buarque serviu apenas como roteiro para a encenação criada por José Celso Martinez. Vale lembrar aqui, que na época Chico ainda carregava a imagem de bom menino com suas músicas nitidamente influenciadas por Noel Rosa com temas samba/barraco/morena.

Para Carvalho:

“O espetáculo Roda Viva figura na memória de diversos artistas e intelectuais como um espetáculo construído tendo por base um simples roteiro de cena e que se valia do prestígio de um dramaturgo iniciante, que usava de seu reconhecimento como cantor e compositor, para arregimentação de público e uma jogada de marketing teatral e cultura”(2004, p.6).

O historiador entende que a diversificação de interpretações sobre a peça demarcou a separação entre o texto dramático e a cena teatral. Novamente o crítico Yan Michalski é citado como tendo rachado a peça, separando texto e encenação, dramaturgo e diretor:

“Nunca vi um público mais desorientado e perdido do que o fã clube adolescente de Chico Buarque que lotava o Teatro Princesa Izabel na estréia de Roda Viva. As meninas foram assistir a uma peça musical de Chico, com cuja arte possuem amplas afinidades, mas acabaram assistindo a um espetáculo de José Celso Martinez baseado num roteiro de Chico” (Michalski in Carvalho, 2004, p.7).

Carvalho considera que, se num primeiro momento Michalski promoveu uma simples separação entre texto e cena, num segundo momento considerou Chico como um artista inocente e sua platéia infantilizada, mesmo que o cantor/compositor, e agora, teatrólogo, tenha declarado em entrevista contida no folheto da montagem paulista:

“Foi uma primeira experiência que poderá se repetir. O trabalho com José Celso e Flávio Império já me valeu muitas lições. Dotados de notável espírito criador, deram a vida que faltava ao texto. E assisti com espanto a um espetáculo a cada fase crescente da comédia pequenina, que resultou num espetáculo em que acredito plenamente (...)” (Carvalho, 2004, p.8).

Conforme o historiador, as declarações do diretor José Celso também enfatizam o entendimento entre ele e Chico, compondo texto, músicas e cenas de acordo com o ideal de ambos. Mesmo assim, outros críticos se posicionaram de forma negativa com relação a *Roda Viva*, considerando o espetáculo não somente grotesco, mas também uma incitação “à luta armada contra a ditadura”. Outro ponto criticado se refere à “profanação religiosa” (Figura 4), uma vez que Anjo e Capeta são personagens interessados em explorar os ídolos e manobrar as massas.



Figura 4 - Uma das cenas consideradas como “profanação religiosa” em *Roda Viva*

(<http://www.lungov.com/paula/escola/chicob.doc>)

Para Carvalho a peça se torna para a esquerda um símbolo da luta contra a ditadura, para a direita um espetáculo subversivo (proibido no ano seguinte) e para outros um espetáculo de mau gosto, pornográfico. O historiador cita a reportagem intitulada *Freud explica isso* do jornal Estado de São Paulo de 23/08/68, na qual *Roda Viva* é considerada “Disforme, indigesta e reflete a opinião de que vale tudo para a expressão dramática”.

O historiador cita Fernando Peixoto²⁰, outro dramaturgo da época, que procura contextualizar, de forma mais clara, a peça e o tempo:

“(...) a desordem da arte reflete a situação do artista diante da crise política, econômica e social do Brasil e, especificamente, a sua única resposta diante do conflito em que está o pensamento brasileiro atual – a coragem de revelar o caos (...)” (Carvalho, 2004, p.11).

Carvalho conclui sua análise considerando que sob o ponto de vista do historiador, as críticas devem ser utilizadas como uma valiosa documentação, “uma fonte de pesquisa

inestimável” que deve ser analisada “à luz de seu momento histórico” e que, finalmente, “cabe a nós realizar essa tarefa tão complexa e intrigante, pois é nas reminiscências do passado que se localizam os anseios e as propostas que se perderam com o tempo”.

CALABAR E A IDÉIA DE TRAIÇÃO

Quando Chico retornou em 1970 de seu auto-exílio na Itália, o Brasil vivia ao mesmo tempo a expectativa da Copa do Mundo de futebol no México, o arrocho salarial, a censura imposta pelo AI-5, o “milagre brasileiro” com investimentos (empréstimos no exterior) pesados em obras públicas, e a propaganda ideológica do governo militar com slogans tipo “Brasil, ame-o ou deixe-o”, “Brasil, um país que vai pra frente” e outros.

O retorno trouxe um Chico politicamente mais atuante do que aquele que havia deixado o Brasil um ano antes. O choque de ver o Brasil dividido entre suas mazelas sociais e políticas, e ao mesmo tempo entregue ao ufanismo patriótico suscitado pela ditadura militar, levou o artista a criar, em co-autoria com Ruy Guerra, sua segunda peça teatral: *Calabar, ou, o elogio da traição*. A peça, cuja produção teve custos elevados e esperou meses pela liberação da censura, foi proibida, e, absurdamente, a proibição foi proibida de ser divulgada. Liberada e encenada muitos anos depois, a peça, já totalmente desvinculada da situação política de então, foi um fracasso de público.

O texto trata de Domingos Fernandes Calabar, que apoiou o invasor holandês no século XVII no nordeste brasileiro, sendo considerado pelo colonizador, Portugal, como um traidor da pátria (no caso, o Brasil). A peça de Chico e Ruy Guerra relativiza a “traição” de Calabar, numa clara alusão à idéia de “traição” que a ditadura militar no Brasil imputava àqueles que não a aceitavam (“Brasil, ame-o ou deixe-o”).

Calabar e a idéia de traição segundo a ótica de Christian Alves Martins²¹

Em seu trabalho de “*recuperar a historicidade da peça Calabar*”, Martins destaca, entre as várias qualidades de um Chico Buarque versátil, sua veia ao mesmo tempo poética e política, mas, sobretudo “*o artista humanista e, portanto, consciente da função social de sua arte*”. Conforme o autor:

“Suscitar renovação’. É desta questão que queremos refletir, pois desde a juventude parece ela estar ligada (consciente ou inconsciente) á vida de Chico Buarque, esse verdadeiro observador da complexa colméia social em que vivemos (Martins, 2004, p.2)”.

Martins entende que a intencionalidade política na obra de Chico está bastante clara, embora o artista a negue. Para isso o autor transcreve um trecho de documento recuperado pela pesquisadora Adélia Menezes, no qual Chico Buarque revela sua inspiração ao compor a música *Construção*:

“Na hora em que componho, não há intenção – só emoção. Em Construção, a emoção estava no jogo das palavras paroxítonas. Agora, se você coloca um ser humano dentro de um jogo de palavras, como se fosse...um tijolo...– acaba mexendo com a emoção das pessoas”.

Carlos Vesentini (in Martins, 2004) afirma que idéias como “*Calabar, o traidor*”, são construídas a partir das disputas pelo poder, ou seja, a idéia ganha legitimidade a partir de interesses ligados aos diversos setores que governam a nação.

“Assim, quando refletimos sobre a formação da memória histórica, nos perguntamos: quem merecerá ser lembrado pela História? Afinal, quais são os critérios para classificar um

traidor? E quem são, de fato, os heróis e os vilões? (Martins, 2004, p.5)”.

Martins situa *Calabar* no mesmo contexto das peças *Arena Conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, o chamado “Teatro de Resistência”, que se utilizava, na tentativa de fugir à censura, de figuras alegóricas e metáforas. Segundo o autor, em contraposição aos cortes e mutilações da censura, os dramaturgos eram obrigados a lançar mão de uma grande “explosão criativa”, a exemplo de situações semelhantes em diversas épocas da história humana.

Outro aspecto ressaltado pelo autor, diz respeito à intertextualidade da trilha sonora composta por Chico relacionando o Brasil do século XVII e o Brasil do início dos anos 70. Para exemplificar esse argumento Martins (2004, p.8) transcreve a letra de “*Vence na vida quem diz Sim*”. Parte da letra está transcrita a seguir:

Vence na vida quem diz sim

Vence na vida quem diz sim

Se te dói o corpo

Diz que sim

Torcem mais um pouco

Diz que sim

Se te dão um soco

Diz que sim

O historiador considera que o texto da peça, mesmo tendo transcorrido 30 anos, ainda é um trabalho atual e valoriza, sobretudo, o documento histórico, marca de um tempo recente e com problemas ainda atuais:

“(...) quando podemos identificar no texto dramático, marcas, códigos, enfim questões de âmbito geral de um processo

histórico, como o patriotismo, formando um certo paralelismo com a realidade histórica dos dramaturgos, e com nosso próprio tempo (Martins, 2004, p.9)(...)”.

A partir daí, Martins relaciona passado/presente e compara a história de Domingos Calabar, condenado e enforcado em 1635 com diversos fatos ocorridos em anos próximos à criação da peça: a execução do guerrilheiro Carlos Lamarca (ex-militar), em 1971, por agentes da repressão; a Revolução dos Cravos em Portugal que depôs a ditadura de Marcelo Caetano, a independência de Moçambique (terra de Ruy Guerra) em 1974, se libertando do jugo de Portugal; a relação de dependência Brasil/estados Unidos agravada com os vultosos empréstimos durante o regime militar.

O autor questiona:

“Além do mais, em 1970, o que significava ser herói ou traidor? A frase “vence na vida quem diz sim” questiona a submissão (pretensão da ditadura) e a convivência que se opõe à rebeldia da esquerda a ser combatida?” (Martins, 2004, p.11)

O autor relembra a Lei da Anistia, sancionada pelo presidente João batista Figueiredo há 25 anos, mas que até hoje não foi totalmente cumprida, uma vez que muitos desaparecimentos continuam sem esclarecimento e muitos torturadores continuam impunes.

Considera também que apesar da peça ter sido proibida, não deixou de dar o seu recado e fazer parte dos movimentos de resistência, e finalmente, entende que o teatro *“incorpora em sua materialidade, lutas simbólicas, ou seja, a imagem como instrumento de força na sociedade”* (Martins).

Gota D'Água e suas re-significações

Maciel²² esclarece no início de seu trabalho que sobre o gênero trágico predomina a “imitação da ação”, apesar da importância dos personagens. Originária na Grécia Antiga, a tragédia toma como objeto/produto da imitação/representação, o enredo. Dessa forma, através do enredo, dramaturgos fazem uma releitura de obras antigas para situá-las dentro de outro tempo (atual), variando a caracterização de personagens, lugares e “*o arranjo das ações e a maneira como se desenrolam*”.

Maciel cita Aristóteles, o qual ensina que na tragédia o enredo se concentra em torno de um conflito central; a queda (infortúnio) de um indivíduo ocorre por força de erros ou descomedimentos (“falha trágica”) e não por falhas morais. Albin Lesky também é citado pelo autor, ao afirmar que a existência de um “conflito insolúvel” é elemento básico para desencadear a idéia de tragédia.

Maciel observa que o termo *trágico* se distanciou de seu significado original, passando a designar em nossos tempos os “eventos fatídicos que acometem os indivíduos”. A ligação entre

Willians (in Maciel, 2004) liga essa moderna designação do termo às experiências culturais geradas pelo capitalismo, que segundo o autor é “uma força trágica, por excelência”, com suas desigualdades, humilhações, privações e injustiças.

Para Maciel.

“A tragédia moderna surge, então, como possibilidade de representação artística dialética entre essas dinâmicas e suas possibilidades de superação, mesmo que seja em meio a um ambiente hostil e propício à manutenção do capitalismo, protagonizado quase sempre, pelo proletariado”. (2004, p.3)

Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) se apropria dessa característica para trazer *Medeia* para o contexto brasileiro, explorando as tragédias do dia-a-dia de um povo sofrido, através da releitura da obra clássica grega, criando assim um especial escrito para a televisão brasileira em 1972. Três anos depois Chico Buarque e Paulo Pontes estabelecem uma nova proposta a partir do texto de Vianinha e escrevem *Gota D'Água*, uma peça teatral. Como o presente trabalho trata da obra de Chico Buarque, a comparação passado/presente será feita entre a *Medeia* de Eurípedes e a *Gota D'Água*, sem desmerecer o trabalho de Vianinha (Maciel, 2004).

Na lenda clássica grega, Medeia era respeitada, poderosa, “conhecedora da arte de curar e dotada de inteligência superior”. Na Grécia Antiga a mulher era considerada inferior; sem cidadania, direitos políticos e sem bens; sua função era estritamente procriar e dar continuidade à “estirpe masculina”. Na obra de Eurípedes, Medeia é rebaixada da posição de deusa para uma curandeira, uma feiticeira ardilosa e uma esposa ciumenta e infanticida.

No enredo euripidiano, Ama é amiga e confidente de Medeia, enquanto Jasão é o preceptor de seus dois filhos. Além dos próprios personagens, o Coro se encarrega de narrar e esclarecer os acontecimentos. Jasão e Medéia são as personagens centrais do conflito entre o poder masculino e a submissão feminina.

No início da peça, o pano de fundo do enredo fica delineado através de Ama, Jasão e o Coro. A platéia fica sabendo que Medéia, por amor a Jasão, deixou sua terra natal e traiu sua família, e que além de ter sido amiga e companheira de Jasão, o ajudou a se tornar poderoso. Depois de conquistar entre outras coisas, o *velocino de ouro* (pele de um carneiro mágico de lã dourada), Jasão abandona Medeia para se casar com a princesa, filha do rei Creonte.

Segue uma sucessão de cenas em que os vários personagens através de monólogos ou diálogos colocam suas posições, ficando caracterizado o pano de fundo da luta entre a mulher

(desesperada, traída e abandonada) e o poder masculino representado por Jasão e Creonte. Cresce na desesperada Medeia ódio e desejo de vingança. O Coro se encarrega da “*reflexão sobre os filhos e família, sobre o conjunto de expectativas lançadas sobre a vida das crianças...*” (Maciel).

Creonte, com receio de que a feiticeira Medéia faça algum mal à sua filha, aparece em cena para expulsar a “estrangeira” do país. Ela solicita ficar mais um dia, no que é atendida pelo rei e em seguida planeja envenenar todos os seus algozes. Jasão aparece para cobrar de Medéia os impropérios lançados contra ele e sua futura esposa, enquanto Medeia retruca acenando com toda a ajuda que o mesmo recebeu dela e sem a qual ele não seria ninguém:

Um outro personagem, Egeu, entra em cena e oferece abrigo a Medeia em troca de filtros mágicos. Medéia se finge de arrependida e envia presentes amaldiçoados para o rei e a princesa, que morrem queimados pelo feitiço. Finalmente, Medéia mata os próprios filhos, e, vingada e vitoriosa, foge para seu exílio deixando um Jasão sem, nem mesmo, a permissão de enterrar os próprios filhos (Maciel).

Comentários do texto segundo a ótica de Diógenes André Vieira

Maciel

O autor comenta o desenrolar do enredo através do qual se apresenta a transformação de uma Medéia traída e fragilizada em uma “deusa” vingativa e poderosa, capaz de matar até os próprios filhos para destruir o ex-marido.

Em *Gota D'Água*, o cenário é um bairro de casas populares, a Vila do Meio Dia, Medéia é Joana, a amiga confidente é Corina, e Jasão é um sambista que deve suas primeiras ocupações (de eletricitista) ao mestre Egeu. O pano de fundo central agora, é o conflito entre os moradores liderados por Egeu (em busca de prestações mais baixas) e o capitalista Creonte

(dono das casas do bairro). O *velocino de ouro* é o samba “Gota D’Água” que Creonte faz tocar em todas as rádios, promovendo Jasão, o futuro esposo de sua filha Alma.

Maciel (2004, p.15) relata que no primeiro ato, assim como na tragédia clássica, Corina, a amiga de Joana, se encarrega de colocar a platéia a respeito dos acontecimentos:

Minha filha, só vendo
tem resto de comida
nas paredes fedendo
a bosta, tem bebida
com talco, vaselina,
barata, escova, pente
sem dente. E ali. Menina,
brincando, calmamente
co`os cacos dos espelhos
estão os dois fedelhos...

A foto de Jasão é a única coisa arrumada em meio à sujeira e bagunça em que se transformou a vida de Joana. A fala da personagem Corina deixa isso claro:

É ver um terremoto
Que só deixa aprumado
no lugar certo a foto
daquele desgraçado
posando pro futuro
e pra prosperidade.

Na fala de Corina já fica delineada a tragédia que está por vir, envolvendo as inocentes crianças em torno do desespero de Joana (Maciel).

Chico e Paulo Pontes acrescentaram outros personagens á peça com o intuito de compor de forma mais completa o palco das figuras populares de um conjunto habitacional popular. A situação de Jasão e Joana é comentada por outros moradores na lavanderia e no bar, onde se destaca Cacetão, um gigolô.

“É fato que o conflito central se desenrola entre Jasão e Joana, e as relações desses dois com Creonte, mas esse conjunto de tipos populares acaba por fazer a função de “coro”, entremeando o texto com juízos de valor sobre o núcleo dramático principal” (Maciel, 2004, p.15).

Conforme o autor, Alma, a frívola futura esposa, é encarregada de “higienizar” a vida de Creonte num “processo de aprimoramento, capaz de apagar todas as marcas de sua relação com Joana”. Os conflitos internos de Jasão ficam caracterizados pela sua hesitação entre as promessas de um grande futuro e as ligações com suas origens; o amigo Egeu o rejeita. Creonte promete à Jasão a herança de seu império, a mão de sua filha e a promoção de suas músicas em troca de dois favores: dissolver o movimento reivindicatório liderado por Egeu e expulsar Joana da Vila; o motivo aparente para a expulsão de Joana é uma inadimplência de 6 meses, mas o motivo real é o receio da “macumba”, produto da religião afro-brasileira á qual se dedica Joana (Maciel)

Nas cenas seguintes, a exemplo da tragédia clássica, há uma discussão entre Jasão e Joana e o movimento de Egeu é desmantelado por Creonte com propostas de melhorias, liberação de juros atrasados e empregos para as mulheres. Por fim, Joana fica isolada e sem apoio de ninguém, nem mesmo Egeu, e uma força policial acompanha Creonte com a

finalidade de expulsá-la da Vila. Mais uma vez, como Medéia na tragédia grega, Joana pede mais um dia de permanência, agora, para “*arranjar um lugar para ficar com os filhos*”.

Conforme Maciel (2004, p.19), assim que Creonte sai com a polícia, segue o seguinte monólogo de Joana:

Quem te pariu só precisou de um dia.

O Juízo final vai caber inteirinho num só dia.

Quando você me deu um dia, você se traiu.

Creonte, você não passa de um imbecil.

Porque hoje você me deu muito mais do que devia.

Na cena seguinte Joana dialoga com Jasão fazendo crer que está arrependida. Depois envia pelos filhos quitutes envenenados como presente de casamento, mas Creonte expulsa as crianças da festa. A macumbeira Joana recorre aos orixás e descobre que “para matar um pouco de Jasão”, precisa matar seus filhos. Cantando o samba “Gota D’Água” Joana reflete sobre sua condição e a vingança que está por vir.

Para Maciel:

“È na voz de Joana que a canção atualiza toda a trama, fazendo-nos mergulhar no estado de alma da personagem (...). Emerge, portanto, da mulher-traída a consciência absoluta da mãe-assassina, descobrindo que ao extirpar um pedaço de Jasão acabou matando uma parte de si mesma” (2004, p.20).

Destaca-se então a solidão de Joana, “abandonada pelos amigos e humilhada pelos poderosos”, a quem só restou uma saída: o suicídio.

Maciel, descreve a cena final:

“No meio da festa de casamento, Egeu e Corina expõe aos pés de Jasão os corpos da mulher-abandonada e dos filhos. A tragédia foi concretizada. Não adianta os poderosos se recusarem a ver(...)”.(2004, p.20).

O autor termina lembrando que *Gota D'Água* expõe assim os elementos principais da *tragédia* grega Medéia, ou seja, o “conflito insolúvel” que termina de forma trágica, “a ciência mística” (religião afro-brasileira), a “estrangeira” Joana abandonada pelos amigos, a “vingança” da mulher traída e abandonada.

Ópera do Malandro; um tema atual e universal.

Em 1978 Chico Buarque de Holanda escreveu para o teatro a Ópera do Malandro, uma adaptação da Ópera dos Mendigos (1728) de John Gay e a Ópera dos Três Vinténs (1928) de Bertolt Brecht e Kurt Weill.

A crítica da época, de modo geral, recebeu *Ópera do Malandro* como um épico em termos de teatro musical, considerando a dramaturgia fraca, no entanto. Garcia (in Santos, 2002, p.30)²³, escreveu por ocasião da estréia em São Paulo:

“Roda Viva teve sucesso por questão de ocasião e Gota D’Água contou com o conhecimento técnico de Paulo Pontes. Ópera do Malandro com a inegável qualidade musical de Chico, será certamente um sucesso de público, como foi no Rio, sem que isso signifique qualidade teatro”l.

Na verdade, a peça foi e continua sendo sucesso no Brasil e em outras partes do mundo. Passados 25 anos da estréia brasileira, a peça foi remontada de modo luxuoso em Portugal, conforme anúncio colocado no site do teatro Coliseu do Porto: “Obra-prima do teatro musical de Chico Buarque estréia em Fevereiro em Portugal numa remontagem suntuosa” (Figura 5).

Em sua análise a respeito da obra, Santos considera que o olhar do historiador deve levar em conta não somente a obra (objeto de estudo) em si, mas também “investigar como um objeto foi produzido”. Em outras palavras, o autor enfatiza que não se pode esquecer “o contexto do fato como um conjunto de versões, e não como algo real”.

Quando a peça foi escrita a ditadura já havia arrefecido sua gana de censura e “o regime militar estava em vias de se esgotar”. O enfoque da peça se dirige então à crítica de

um sistema baseado nas grandes falcaturas concatenadas ou aceitas pelo poder econômico, ou, pode-se acrescentar aí, as contravenções que no entender da grande maioria da sociedade, não são devidamente punidos: os “crimes do colarinho branco”.

“Na estória, a pequena malandragem, caracterizada pelas falcaturas realizadas apenas localmente, cede lugar à inescrupulosidade do burguês, do industrial, que se ancoram numa malandragem bem mais sutil, institucionalizada de acordo com os padrões legais e com as mudanças por que passa a sociedade” (Santos, 2002, p.4).

Vale observar aqui, que uma análise da vida de Chico Buarque mostra um certo conflito entre um Chico Buarque que nunca quis admitir fazer parte de expressões tipo “artista da resistência”, mas, ao mesmo tempo em que se aproximava de partidos de esquerda, como o PCB, criticava os regimes fechados, dos quais evidentemente fazia parte a URSS (e ainda fazem, Cuba e Albânia). Pode-se também acrescentar que essa era uma contradição vivida por boa parte da nova geração da época, à qual Chico Buarque pertencia.

A trama analisada pela ótica de Claudia R. Santos.

A trama tem como centro três tipos diferentes de malandros: Max (um chefe contrabandista forra da lei), Duran (dono de bordéis legalizados) e Terezinha, filha de Duran e noiva de Max, e que se torna no decorrer da trama em “próspera empreendedora, capaz de assegurar os interesses das frações burguesas sobre as demandas das camadas subalternas”

Segundo o mesmo autor, o enredo estabelece ligações entre os períodos ditatoriais dos anos 40 e 70 uma vez que relaciona “a idéia de processo, no qual o conceito de modernização foi sendo construído” nos dois períodos. As canções, como nas demais obras de Chico, tem

um relação intercontextual que se casa perfeitamente com a peça, além de transgredirem o “vocabulário do poder através do uso de termos obscenos”

A similaridade entre as três obras está na “sátira ao universo burguês, o *happy-end* e a cooperação entre os guardiões da lei e os criminosos”. No entanto, apesar do fim próximo do regime instalado no Brasil, o pano de fundo se reveste da “modernização autoritária”, típica de regimes ditatoriais, que incluem entre seus inimigos aqueles que também se opõe à sua política econômica, ou seja, um sistema que não admite opositores e não respeita o pluralismo de idéias.

Para Marson (in Santos, 2002) a relação sujeito/objeto capacita ao historiador:

“(...) desfazer o lado fragmentado da aparência e refazer as conexões contraditórias dos diversos lados em sua totalidade, atravessando pelo ato da reflexão intrincadas relações, para aproximar-se do concreto (...)”.

Santos observa que quando John Gay escreveu a *Ópera dos Mendigos* em 1728, a vida política inglesa vivia uma fase em que ainda não prevaleciam regras e cada político abria por conta e interesse, disputando os “espólios do poder”. Segundo o autor:

“Os interesses mercantis de maior porte, fosse no setor financeiro ou no comércio, também se apoiavam em favores políticos e militares, pagos a bons preços” (Santos, 2002, p.15).

Mais à frente, complementa o autor que essa corrupção atinge na *Ópera dos Mendigos* não somente os altos escalões, “mas o meio social como um todo”. Na adaptação feita por Brecht e Weill em 1928, a música deste último impõe ao teatro um novo gênero, no qual texto, música e encenação se completam de modo que a música seja “usada num sentido

crítico”, coisa que, aliás, Chico Buarque utiliza muito bem na sua releitura das obras anteriores.

O autor frisa que o deslocamento temporal promovido por Chico, traz a peça para uma realidade brasileira na qual os efeitos da “redemocratização” após o Estado Novo de Vargas, deságuam no “triunfo do americanismo”. Processo sentido também na época do “milagre brasileiro” da década de 70, com o endividamento vindo dos empréstimos do capital estrangeiro. A personagem Terezinha representa o empresário moderno da época, que ao fundar a firma Maxtertex (fabricante de “náilon tropical”), se encontra ávida por dias de mais normalidade (fim da ditadura), juntamente com os demais setores da sociedade.

Para Santos , a peça seguiu as “prescrições brechtinianas”: a *atualização* do tema, a *politização* que aborda inflação, multinacionais e capital estrangeiro, a *universalidade* dos esquemas de corrupção, a *folclorização* através do malandro brasileiro típico.



À esquerda, um cartaz, e à direita, uma cena da suntuosa montagem portuguesa de Ópera do Malandro, 25 anos depois de sua estréia no Brasil (<http://www.coliseudoporto.pt>)²⁴

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observa-se na obra total de Chico Buarque um artista apaixonado pelo seu trabalho e uma versatilidade que se expressa sob a forma de compositor, intérprete, escritor e teatrólogo. Foi principalmente na música que Chico se destacou e alcançou fama e sucesso.

Mas, enquanto suas músicas compõe um mosaico que vai desde a música romântica até a chamada música de protesto, suas peças teatrais se caracterizaram principalmente pelo engajamento na luta pelas liberdades políticas e pela crítica aos costumes.

Talvez, exatamente por expressarem novas formas de teatro, como o “teatro de agressão” em *Roda Viva*, e conterem um forte crítica social, como a submissão ao poder em troca de sucesso, como em *Gota D’Água*, as peças de Chico Buarque tenham, e ainda tem sido, motivo de muitas críticas.

Apesar de Chico ter declarado em entrevistas que não se considera um “homem de teatro”, sua obra nessa área, sem dúvida nenhuma, já faz parte do acervo documental que municia o historiador. Por expressar os sentimentos da juventude de uma época, essa obra é importante, não só como testemunha de um período político conturbado da história do Brasil, mas, sobretudo, uma comprovação da capacidade da cultura se expressar através da arte, expressão essa que encontrou em Chico Buarque um artista com enorme poder criativo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Paulo César. Chico Buarque e as raízes do Brasil: Em questão, a falta de contato entre o cantor e o povo. Artigo de 13/Jun/2004 publicado no JB ONLINE. <http://jbonline.terra.com.br>. Acesso 27/02/2006.

CARVALHO, Jacques Elias. **Roda Viva (1968) de Chico Buarque: A dramaturgia e a cena teatral sob a ótica da crítica especializada**. Uberlândia, UFU - Universidade Federal de Uberlândia, *Revista de História e Estudos Sociais*, Ano I, Vol 1, Out/Nov/Dez 2004.

GARCIA, Nelson Jahr. **O que é propaganda ideológica**. *Coleção Primeiros Passos*. São Paulo, Brasiliense, 1982, 88 p.)

MACIEL, Diógenes André Vieira. **Das naus orgivas ao subúrbio carioca – percursos de um mito grego da Medeia (1972) à Gota D'água (1975)**. UFPB - Universidade Federal da Paraíba, *Revista de História e Estudos Sociais*, Ano I, Vol 1, Out/Nov/Dez 2004.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo**. São Paulo, Brasiliense, 1984, 100 p.)

MARTINS, Christian Alves. **Tempos de intolerância: Chico conta Calabar**. Uberlândia, UFU - Universidade Federal de Uberlândia, *Revista de História e Estudos Sociais*, Ano I, Vol 1, Out/Nov/Dez 2004.

noolhar. **Chico especial: óperas e outros dramas**. Artigo de 19 de junho de 2004 da revista eletrônica NoOlhar, www.noolhar.com. Acesso 27/02/2006.

PINTO, Virgílio Noya. **Comunicação e cultura brasileira**. São Paulo, Ática, 2000, 74 p.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural**. São Paulo, Brasiliense, 1982, 124 p.
----, **Roda Viva, volta inteira**. Artigo de 09/08/2001 publicado na revista eletrônica *La Insignia*. www.lainsignia.org. Acesso 01/03/2006

RAMOS, Ricardo e MARCONDES, Pyr. **200 anos de propaganda no Brasil: do reclame ao cyber-anúncio**. São Paulo, mem, 1995, 159 p..

SANTOS, C.R. **Ópera do Malandro de Chico Buarque: história, política e dramaturgia**. Dissertação de Mestrado. Uberlândia, Universidade federal de Uberlândia, 2002.

SOLIMÕES, Cícero. **O sonho de uma geração**. Resenha editorial do livro 1968: O ano que não terminou, de Zuenir Ventura. www.submarino.com.br. Acesso 26/02/2006.

TV EDUCATIVA. **Teatro de resistência**. Revista eletrônica *Pra não dizer que não lembrei das flores*. www.tvebrasil.com.br. Acesso 27/02/2006

UOL. **Chico Buarque: obra, vida, textos, sanatório geral**. <http://chicobuarque.uol.com.br>. Acesso 27/02/2006

VENTURA, Zuenir. **1968: O ano que não terminou**. São Paulo, Nova Fronteira, 1988,

314 p.

WIKIPÉDIA. **Chico Buarque de Holanda**. Dicionário eletrônico, <http://pt.wikipedia.org>
Acesso 01/03/2006.

<http://www.lungov.com/paula/escola/chicob.doc>. Acesso 21/03/2006.

<http://www.coliseudoporto.pt/default.htm>. Anúncio da peça Ópera do Malandro de Chico Buarque no site do teatro Coliseu do Porto. Acesso 21/03/2006.

NOTAS

1. PINTO, Virgílio Noya. **Comunicação e cultura brasileira**. São Paulo, Ática, 2000, p 5
- 2 GARCIA, Nelson Jahr. **O que é propaganda ideológica**. *Coleção Primeiros Passos*. São Paulo, Brasiliense, 1982, p 11
- 3 RAMOS, Ricardo e MARCONDES, Pyr. **200 anos de propaganda no Brasil: do reclame ao cyber-anúncio**. São Paulo, mem, 1995, p 89.
- 4 SOLIMÕES, Cícero. **O sonho de uma geração**. Resenha editorial do livro 1968: O ano que não terminou, de Zuenir Ventura. 2006
- 5 VENTURA, Zuenir. **1968: O ano que não terminou**. São Paulo, Nova Fronteira, 1988,
- 6 Ibidem, p 81
- 7 PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural**. São Paulo, Brasiliense, 1982, p.31
- 8 UOL. **Chico Buarque: obra, vida, textos, sanatório geral**. <http://chicobuarque.uol.com.br>. Acesso 27/02/2006
- 9 publicado pela TV Educativa www.tvebrasil.com.br. Acesso 27/02/2006
- 10 MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo**. São Paulo, Brasiliense, 1984, p11.)
- 11 Ibidem (1982)
- 12 ARAÚJO, Paulo César. Chico Buarque e as raízes do Brasil: Em questão, a falta de contato entre o cantor e o povo. Artigo de 13/Jun/2004 publicado no JB ONLINE. <http://jbonline.terra.com.br>. Acesso 27/02/2006.
- 13 Ibidem (2006)
- 14 WIKIPÉDIA, (2006). **Chico Buarque de Holanda**. Dicionário eletrônico, <http://pt.wikipedia.org> Acesso 01/03/2006.
- 15 noolhar. **Chico especial: óperas e outros dramas**. Artigo de 19 de junho de 2004 da revista eletrônica NoOlhar, www.noolhar.com. Acesso 27/02/2006.
- Capítulo II
- 16 Os breves resumos, feitos aqui, de cada peça, também estão baseados nos respectivos trabalhos dos historiadores do NEHAC
- 17 CARVALHO, Jacques Elias. **Roda Viva (1968) de Chico Buarque: A dramaturgia e a cena teatral sob a ótica da crítica especializada**. Uberlândia, UFU - Universidade Federal de Uberlândia, *Revista de História e Estudos Sociais*, Ano I, Vol 1, Out/Nov/Dez 2004
- 18 MICHALSKI, Y . Roda-Viva. *Jornal do Brasil*; p10, 18/01/1968.
- 19 Ibidem ,p 11
- 20 MARTINS, Christian Alves. **Tempos de intolerância: Chico conta Calabar**. Uberlândia, UFU - Universidade Federal de Uberlândia, *Revista de História e Estudos Sociais*, Ano I, Vol 1, Out/Nov/Dez 2004.
- 21 MACIEL, Diógenes André Vieira. **Das naus orgivas ao subúrbio carioca – percursos de um mito grego da Medeia (1972) à Gota D'água (1975)**. UFPB - Universidade Federal da Paraíba, *Revista de História e Estudos Sociais*, Ano I, Vol 1, Out/Nov/Dez 2004.
- 22 SANTOS, C.R. **Ópera do Malandro de Chico Buarque: história, política e dramaturgia**. Dissertação de Mestrado. Uberlândia, Universidade federal de Uberlândia, 2002.
- 23 <http://www.coliseudoporto.pt/default.htm>. Anúncio da peça Ópera do Malandro de Chico Buarque no site do teatro Coliseu do Porto. Acesso 21/03/2006.

ANEXOS



RODA VIVA (1968) DE CHICO BUARQUE: A DRAMATURGIA E A CENA TEATRAL SOB A ÓTICA DA CRÍTICA ESPECIALIZADA

Jacques Elias de Carvalho*

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

jacquelias@bol.com.br

RESUMO: O objetivo desse artigo é analisar a recepção do espetáculo *Roda Viva*, texto de Chico Buarque e direção de José Celso Martinez Corrêa, em 1968, pelos críticos teatrais e demonstrar como essas análises influenciaram trabalhos posteriores sobre a cena teatral.

ABSTRACT: The aim of this article is first to analyze the reception of the spectacle "Roda Viva", written by Chico Buarque and directed by José Celso Martinez Corrêa, in 1968, considering theatrical critics and also to demonstrate how these analysis influenced posterior works about the theatrical scene.

PALAVRAS-CHAVE: História e Espetáculo; Crítica Teatral; Chico Buarque; Roda Viva; Zé Celso Martinez Corrêa

KEYWORDS: History and Spectacle; Theatrical critique; Chico Buarque; Roda Viva; José Celso Martinez Corrêa

*Tem dias que a gente se sente
Como quem partiu ou morreu
A gente estancou de repente
Ou foi o mundo então que cresceu
A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda viva
E carrega o destino pra lá*

(Roda Viva – Chico Buarque)

Roda Viva é a primeira incursão do cantor e compositor Chico Buarque, autor conhecido naquele momento por suas composições musicais, nos caminhos da escritura teatral. Tal iniciativa, ao longo de sua carreira, se mostrou bastante frutífera, principalmente pelos diversos textos produzidos pelo autor que se tornaram

* Mestrando em História pela Universidade Federal de Uberlândia, bolsista do CNPq e integrante do NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura).

emblemáticos, polêmicos e contraditórios, símbolos de uma produção marcada pelos embates com a censura e os arbítrios do regime militar brasileiro¹.

Em 1967, o jovem dramaturgo escreveu um texto vigoroso, dinâmico, que carregava as marcas do seu tempo, pois evidenciava o diálogo com aqueles anos de intensa mobilização popular, problematizava a trajetória de um ídolo popular e a sua submissão a nascente indústria televisiva. Ao lado disso, abordava a própria elevação à condição de ídolo juvenil, oriundo da classe média, que deslumbrava uma parcela significativa de consumidores – grande parte feminina – com sua música requintada, marcadamente influenciada pela tradição noelnesca e pelo movimento que deixou marcas profundas na formação musical de diversos artistas daquele período, a Bossa Nova.

Do ponto de vista da construção dramática, *Roda Viva* é uma comédia musical, dividida em dois atos, que narra a ascensão e a queda de um cantor popular que ingressa no mundo da fama. As personagens são Benedito Silva – que no decorrer da peça muda de nome para atender aos apelos do público e se manter na mídia, tornando-se Ben Silver, e posteriormente Benedito Lampião – Juliana, Mané, Anjo da Guarda, Capeta; e o Coro². No texto de Chico, “as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”³. Apropriando da noção de Décio de Almeida Prado, as personagens ocupam lugar de destaque, são elementos importantes que, em muitas situações, assumem a condição de porta voz do autor teatral. As personagens de *Roda Viva* apresentam características próprias no desenvolvimento do texto dramático, no entanto, não chegam a ser consideradas estereótipos no sentido clássico⁴, mas podem

¹ Além de *Roda Viva*, Chico Buarque escreveu *Calabar, o elogio da traição* (1973), em parceria com o cineasta Ruy Guerra; *Gota d'água* (1975), com Paulo Pontes e *Ópera do Malandro* (1978), uma comédia musical inspirada na *Ópera dos mendigos*, de John Gay, e na *Ópera de três vinténs*, de Bertolt Brecht.

² Termo comum à música e ao teatro. Desde o teatro grego, coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados. Em sua forma mais geral, o coro é composto por forças não individualizadas e frequentemente abstratas, que representam os interesses morais ou políticos superiores. Sua função e forma variam ao longo do tempo, tendo características próprias desde o teatro grego até a atualidade. Em espetáculos, considerados *happenings* ou *performances*, que apelam à atividade física do público ou das comunidades teatrais, o coro encobre o costume do grupo solidificado, e celebra um culto. Para saber mais consultar: PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 75.

³ PRADO, D. de A. A Personagem no Teatro. In: *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 85.

⁴ As personagens consideradas estereótipos possuem uma concepção congelada. Falam ou agem de acordo com um esquema previamente conhecido ou extremamente repetitivo. São considerados instrumentos rudimentares do autor dramático, como o militar, o fanfarrão. No texto dramático podem ser utilizados como uma estratégia do autor para recompor toda uma situação e levar o público a um entendimento da cena.

ser caracterizadas como representantes de um determinado grupo social, agem como grupo, possuem atitudes que poderiam ser facilmente diluídas em seu meio social⁵.

A peça inicia-se com a presença do Coro entrando no palco. Não há qualquer rubrica sobre cenário. A liberdade de criação é muito ampla, porém a intenção do dramaturgo se realiza na rubrica de cena, que caracteriza o povo segundo suas intenções dramáticas. Nesse sentido, o “povo esfarrapado, entra em procissão entoando o canto religioso”⁶. A crítica social é evidente, pois o povo é sempre esfarrapado e sem nenhum direito à liberdade democrática. Em seguida, entra em cena Benedito que, quebrando relação entre palco e plateia, se dirige ao público com bastante naturalidade explicando as convenções do espetáculo e o seu lugar no enredo, o de personagem principal. As rubricas criam a ilusão da não-realidade, o mundo da televisão é um mundo de ficção. Coexistem dois mundos ficcionais: o mundo real, o da plateia, e o mundo fictício, da criação televisiva. É a ficção televisiva dialogando, em diversos níveis, com a ficção teatral.

O palco não é suficiente para os atores. “O povo transforma-se em garotas-propaganda que avançam sobre a plateia aos gritos de ‘compre! compre!’”, e a convida para participar do ritual teatral. Entra a personagem Anjo da Guarda que, com uma ironia peculiar, revela que será o responsável pela transformação do cantor desconhecido em um ídolo das multidões. Apesar de Benedito não ter voz, diz o Anjo,

⁵ Segundo Antonio Cândido: “... claro que a noção do mistério dos seres, produzindo condutas inesperadas, sempre esteve presente na criação de forma mais ou menos consciente, - bastando lembrar o mundo das personagens de Shakespeare. Mas só foi conscientemente desenvolvida por certos escritores do século XIX, como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência. A partir das investigações metódicas em psicologia, como, por exemplo, as da psicanálise, essa investigação ganhou um aspecto mais sistemático e voluntário, sem com isso ultrapassar necessariamente as grandes intuições dos escritores que iniciaram e desenvolveram essa visão na literatura...”. Antonio Cândido, ao refletir sobre a diversidade das personagens, utilizou a análise de Forster – em seu livro Aspectos do romance. Porto Alegre: Globo, 1969 – para classificar as personagens em “planas” e “redondas”. As personagens “planas” são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão estática, não reservando qualquer surpresa ao leitor. Essa espécie de personagem pode ainda ser subdividida em “tipo” e “caricatura”, dependendo da dimensão arquitetada pelo escritor. Em contraposição, as personagens classificadas como “redondas” são definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente ao leitor. São dinâmicas e multifacetadas, constituindo imagens totais, ou bem próximas do ser humano. Essas informações constituem um exercício, mesmo que muito elementar, de entendimento e contraposição das personagens que estarão presentes no texto dramático “Roda Viva”. Para saber mais, consultar: CANDIDO, A. A Personagem do Romance. In: *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 57.

⁶ HOLLANDA, C. B. *Roda Viva (Comédia Musical em dois atos)*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968, p. 15.

isso é o que menos importa. A partir daí, inicia-se o processo de transformação do ídolo, despido pelo Coro.

Para o Anjo, o cantor não passa de simples mercadoria, vendável, como qualquer produto na televisão. O enredo reforça o papel ocupado pela televisão e a fragilidade da personagem Benedito frente aos mecanismos da mídia. Anjo e Capeta fazem parte do mesmo universo, são faces de uma mesma moeda e representam o mundo da produção cultural, assim revelam ao público a sua aliança para que não haja nenhuma desconfiança por parte dos telespectadores.

O Ibope, figura eclesiástica venerada pelos artistas e pelo Coro, agora transformado em “macacas de auditório”, representa o controlador infalível de audiência. É ele que revela a aceitação da população de um determinado artista, programa ou qualquer atividade na televisão. O Coro se transforma em artistas “inválidos” que são jogados para fora do palco. “Diante da câmera, os artistas restantes estiram os braços afastando os concorrentes e procurando o primeiro plano. Quando se apaga a luz da câmera, voltam-se todos aos empurrões para outra câmera, em uma dança absurda”. Finalmente é revelado o ídolo: “para o delírio de todos, Benedito entra em cena carregado pelo Povo ao som de guitarras em ritmo de Iê-Iê-Iê”.

O ídolo das multidões está pronto. Benedito, transformado em Ben Silver, já é reconhecido em muitos lugares. Nesse momento as atenções se voltam para Mané, o antigo parceiro e amigo de Benedito Silver. Mané é o artista que não aceitou entrar na *Roda Viva* da produção cultural. Mané continua impassível durante a fala de Benedito que, ao justificar a sua opção frente ao mercado cultural, afirma que agora ele é o tal, um ídolo das grandes multidões. Quem não gostaria de ter um amigo famoso? Até aqui, a carreira do cantor foi meteórica, as falas didáticas do Anjo revelaram os procedimentos a serem tomados para transformar um simples cantor em um grande ídolo popular.

O segundo ato caracteriza-se pelo controle a que o ídolo deve estar submetido. A vida particular deve ser mantida em segredo. Inicia-se com Benedito cantando, para Juliana, a segunda parte da canção “Sem Fantasia”. A canção é um pedido de desculpas e uma tentativa de reconciliação, de sentir os carinhos de sua amada, pois a vida de ídolo das multidões não lhe permite tal atitude.

Juliana responde aos apelos de Benedito repetindo a mesma canção do primeiro ato. O diálogo do casal é interrompido pela entrada da câmera de TV e do Capeta. É a

invasão do espaço privado pela televisão. Benedito é acusado de ser casado, mas é salvo pelo Anjo que suborna novamente o Capeta, informando que Juliana é sua irmã. Benedito volta-se para o Mané, sempre na mesma posição, tomando cerveja e sentado numa mesa. A rubrica desta cena sugere que Mané poderia sair brindando com a platéia, com as autoridades presentes e até os censores, se estes permitirem etc. Segue-se um longo diálogo entre Mané e Benedito, regado a muita cerveja, lembrando as aventuras e os amigos do passado. Um ponto interessante: ambos foram integrantes do movimento estudantil e relembram os diversos amigos que morreram ou que foram presos. Tal perspectiva já se havia anunciado na última cena do primeiro ato, quando Benedito se refere ao amigo: “Mané, velho amigo de guerra (de guerra)”. Ao lembrar o seu passado, torna-se evidente a participação das personagens no Partido Comunista Brasileiro.

O desfecho dessa cena é que os dois bêbados, fazendo loucuras pelas ruas, são fotografados por Capeta. Não tarda e chega o Capeta para denunciar o ídolo das massas que anda completamente bêbado. A única saída encontrada pelo Anjo é a doação de todos os bens de Benedito para a caridade. Não tem outra saída. O Anjo propõe a transformação de Ben Silver, antes considerado reacionário, alienado e passivo, em um artista nacional, com um nome expressivo. Agora será um legítimo representante da cultura brasileira, um artista que mexe com os valores locais da cultura legitimamente nacional, agora será Benedito Lampião. A alusão ao cantor de protesto é nítida. Benedito Lampião passa uma temporada nos Estados Unidos. Ao viajar para o exterior, Benedito descarta a publicidade nacional e manda “os capetas provincianos se danarem”. Se desfaz a aliança entre o Anjo e o Capeta.

Enquanto isso, o Capeta monta uma publicidade difamatória do ídolo, classificando-o como bêbado, entreguista, casado e homossexual, além de ressaltar que Benedito vendeu a nossa música mais autêntica para as mãos do imperialismo ianque. Voltando da viagem ao exterior Benedito encontra uma situação muito complicada. A batalha entre Anjo e Capeta está muito forte. Vários manifestantes atacam o cantor, acusando-o de entreguista. O Povo se divide. A rubrica esclarece a cena.

O Anjo tem uma única alternativa, a morte de Benedito. As várias falas das personagens Capeta, Juliana, Anjo, Mané são reforçadas pelo Coro do povo que apoia a morte do seu ídolo. A rubrica de cena sugere a morte do ídolo em um desastre de automóvel. Nas palavras do “Capeta: Extra! Extra! Suicidou-se o ídolo Benedito

Lampião! Rei morto, Rainha posta! E pra Juju, a viúva do Rei, nada?”. Nesse momento, aparece Juliana, vestida à moda hippie, carregada nos ombros do Povo, como sugere a rubrica. Todos cantam, atirando flores na platéia, com exceção de Benedito e Mané.

Roda Viva tem como tema principal a relação de um cantor popular com a indústria televisiva, que o consome freneticamente. Em comparação com suas composições musicais, o texto dramático *Roda Viva* se mostrou muito simples, pois para alguns críticos, como Yan Michalski, o texto serviu apenas como um simples roteiro para a encenação, possuía apenas algumas indicações cênicas que o diretor José Celso Martinez Correa aprofundou na construção cênica⁷.

O espetáculo *Roda Viva* figura na memória de diversos artistas e intelectuais como um espetáculo construído tendo por base um simples roteiro de cena e que se valia do prestígio de um dramaturgo iniciante, que usava de seu reconhecimento alcançado como cantor e compositor, para uma arregimentação de público e uma jogada de marketing teatral e cultural. Em suma, o diretor teatral mais badalado daquele momento, José Celso Martinez Correa se juntava ao jovem cantor Chico Buarque para produzir um espetáculo que seria sucesso de público garantido⁸. Ao lado disso, a invasão do teatro Ruth Escobar e a proibição do espetáculo em todo o território nacional dava um elemento a mais na temporada de *Roda Viva*.

Tal situação gerou diversas interpretações sobre o espetáculo as quais demarcaram a separação imediata entre texto dramático e cena teatral. Ou seja, de um lado figurava os que defendiam uma postura que privilegiava o espetáculo, criação do diretor paulista, e no oposto, diversas interpretações que colocavam o texto dramático em primeiro plano desconsiderando completamente a cena. Essa separação entre texto e cena tem uma origem comum, pois foi demarcada, entre outras questões, pela recepção do espetáculo por diversos críticos que se debruçaram sobre a cena teatral. Dentre eles, Yan Michalski afirmou que:

⁷ *Roda Viva* foi encenada em 1968 sob a direção de José Celso Martinez Correa. Escrita em 1967, esta peça chega aos palcos no início do ano de 1968. Estréia no dia 17 de janeiro no Rio de Janeiro, na Guanabara, permanecendo em cartaz por três meses. Em São Paulo o espetáculo estréia no dia 17 de maio no Galpão do Teatro Ruth Escobar. Na noite de 17 de julho de 1968, o teatro foi invadido por um grupo de extrema direita, conhecido por CCC, Comando de Caça aos Comunistas. Destruíram cenários e espancaram atores. Em Porto Alegre, a temporada resumiu-se ao espetáculo de estréia, a 3 de outubro de 1968. Depois disso o espetáculo foi proibido em todo território nacional.

⁸ COSTA, I. C. *A Ilora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

...Nunca vi um público mais desorientado e perdido do que o fã clube adolescente de Chico Buarque de Hollanda que lotava completamente o Teatro Princesa Izabel na estréia de Roda Viva. E não era por menos. As meninas foram assistir a uma peça musical de Chico, com cuja arte possuem amplas afinidades; mas acabaram assistindo a um espetáculo de José Celso Martinez Corrêa baseado num roteiro de Chico; e as afinidades das meninas com a arte de José Celso já são muito discutíveis...⁹

Percebe-se que o crítico estabelece um determinado olhar para o espetáculo e institui a separação evidente entre dramaturgo e encenador. Está visível o percurso artístico de ambos e este se revela prioritariamente no público consumidor de seus trabalhos, pois os consumidores da música de Chico Buarque não se identificam com o teatro “anárquico” do diretor paulista. Assim:

...Será difícil, aliás, encontrar uma platéia que possua reais afinidades com este happening, este ritual pagão que José Celso criou, com uma ousadia suicida, com um talento admirável, mas também com uma selvageria que desta vez me pareceu decididamente exagerada. A impressão que o espetáculo me deixou é a que se trata, antes de mais nada, de uma catarsis particular do diretor, de sua luta pessoal contra os demônios interiores, com o qual o público tem muito pouco a ver...¹⁰

Nesse sentido, é nítida a desaprovação do crítico com a cena criada pelo diretor. Ao enfatizar a radicalidade cênica, Michalski busca uma justificativa para esse tratamento de choque proposta pelo espetáculo e que, segundo a sua concepção, se esgota nele mesmo¹¹. Com relação ao sucesso de público, Fernando Peixoto já nos alertou sobre o sucesso comercial do espetáculo, pois toda a temporada de *Roda Viva* foi marcada pelo êxito na bilheteria¹². No entanto, o mais importante é a insistência de Michalski em colocar em extremos o texto e a cena teatral.

...É por causa disso que Roda-Viva me pareceu ser, surpreendentemente, um dos espetáculos mais alienantes e alienador dos últimos tempos. E Chico Buarque,

⁹ MICHALSKI, Y. Roda-Viva. *Jornal do Brasil*, p. 10, 18/01/1968.

¹⁰ Idem, p. 10.

¹¹ Tal referência pode ser vislumbrada também no artigo de Anatol Rosenfeld, intitulado: Teatro de Agressão. “...Manifesta-se neste emprego ainda a vontade de, através do choque, romper a moldura estética a fim de tocar a realidade. É evidente que este recurso, geralmente ligado ao uso agressivo do obscuro, do repugnante e da blasfêmia, somente merece ser defendido quando tenha relevância como elemento significativo dentro do contexto de uma verdadeira obra-de-arte de cuja totalidade lhe vem o sentido. Sem isso se tratará de mera pornografia, de subliteratura ou subteatro...”. ROSENFELD, A. O Teatro Agressivo. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 53.

¹² PEIXOTO, F. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebelião cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

coitado, que compôs para Roda-Viva várias músicas de sua inconfundível lavra, não tem culpa nenhuma dessa alienação...¹³

A crítica, em toda a sua extensão, mapeia uma separação nítida entre texto e cena, ou seja, entre dramaturgo e encenador. A necessidade dessa separação se mostra de duas maneiras: ao tentar mapear o “público” que assistiria o espetáculo, Michalski ressaltava a “infantilidade” dos possíveis consumidores do trabalho do dramaturgo e a especificidade dos consumidores dos espetáculos teatrais dirigidos por José Celso. Essa separação, que a priori, se mostra na recepção do espetáculo, num segundo momento se insere na concepção e apreciação estética do crítico sobre o espetáculo. Se no início do texto, essa separação se dá na própria constituição desse público receptor, Michalski termina com uma abordagem em que visualiza essa separação nas contradições do próprio objeto artístico, permeado pela sua concepção teatral.

Em entrevista contida no folheto da montagem paulista, Chico afirmou que:

... Foi uma primeira experiência que poderá se repetir. O texto foi escrito com entusiasmo, ainda há muito a aprender. O trabalho com José Celso e Flávio Império já me valeu muitas lições. Dotados de notável espírito criador, deram a vida que faltava ao texto. E assisti com espanto a cada fase crescente da comédia pequenina, que resultou num espetáculo em que acredito plenamente...¹⁴

Se por um lado, Michalski enfatiza essa separação entre texto e espetáculo, Chico afirma que a criação cênica estava em consonância com as propostas contidas no texto dramático. Além disso, afirma que o espetáculo deu vazão aos anseios e possibilidades que estavam latentes no texto, criando assim uma perfeita harmonia entre o texto e a construção cênica. O diretor José Celso também declarou sua postura em relação ao espetáculo e ao texto produzido por Chico Buarque:

... Neste sentido Chico não se inicia no teatro, mas sim usa de uma linguagem mais próxima do teatro para comunicar-se. Sua peça é uma música, é cinema, é conto, enfim, é uma forma de expressão e de opção perante as coisas de Chico Buarque de Hollanda. E é óbvio que pelo nível de relação que ele conseguiu estabelecer com o público, pelo nível de sua arte, de sua linguagem, sua peça testemunha uma força comunicativa de suas músicas. Neste sentido não é um passo gigante para um caminho de realização de autor teatral, nem creio que Chico pretenda isso, mas um passo na conquista de expressão de toda a estética com seu público. Amanhã ele

¹³ MICHALSKI, Y. Op. cit., p. 10.

¹⁴ Entrevista de Chico para o Folheto da montagem paulista de Roda-Viva – 1968. Entrevista disponível no site: www.chicobuarque.com.br.

poderá fazer um filme ou uma novela, por que não? E estará dando seu passo na realização de sua obra de criação...¹⁵

Na perspectiva do diretor, o texto também compõe o espetáculo e, acima de tudo, integra a produção artística do compositor. Ao colocar *Roda Viva* no diálogo com a obra do compositor, José Celso integra espetáculo e texto em um mesmo movimento de criação. Essa sintonia entre texto e espetáculo, proclamado tanto pelo autor, quanto pelo diretor, não alcançou respaldo na crítica especializada que constituiu um olhar dicotômico entre cena e texto.

Um outro crítico também comentou o espetáculo e estritamente sobre a cena teatral ele afirmou o seguinte:

...Roda Viva é disforme e indigesta. Reflete a opinião de que vale tudo para a expressão dramática... Do espetáculo redundam, concretos, apenas exacerbados incitamentos à agitação. A exortação consubstancia em slogans do jaez e de "só o povo armado derruba a ditadura", e em violentas investidas contra a mesma burguesia de corpo presente. Tais agressões materializam-se em obscenidades mímica e cenográfica...¹⁶

Diante dessas considerações, percebe-se que a peça causou um certo constrangimento na crítica, pois a grande questão colocada fora o exagero pornográfico do espetáculo e os palavrões que, segundo os críticos citados, mostravam-se ineficazes diante da platéia, não compunham o universo proposto pelo texto e se exauriam na própria ação dramática, não tendo nenhum efeito no espectador. Ao lado dessa postura, o espetáculo também foi alvo de análises mais aprofundadas que o relacionaram a toda uma situação nacional e à postura de diversos segmentos da esquerda brasileira naquele momento.

Numa outra perspectiva, existiram aqueles que perceberam o espetáculo como uma ruptura em relação à arte produzida até aquele momento¹⁷. Essa ruptura se dava contra toda aquela situação instaurada pelo governo militar e a capacidade da esquerda brasileira de realizar uma leitura coerente daquele momento, portanto, tais análises eram sempre confusas e inocentes. *Roda Viva* tinha como alvo a própria constituição dos

¹⁵ Entrevista de José Celso Martinez Corrêa publicada no programa original da peça *Roda Viva*. Disponível no site: www.lilicabunquie.com.br.

¹⁶ CARVALHO, A. C. Freud explica isso. *O Estado de São Paulo*, 23/08/68. Citado em SILVA, A. S. da. Oficina: do teatro ao Te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

¹⁷ A Arte numa Roda Viva: as marcas da Inocência Perdida, Revista Visão, 01/03/1968. S/A. In: Revista *Dionysos*. Rio de Janeiro. MEC/SEC/SNT, nº 26, janeiro, 1982. Especial Teatro Oficina.

segmentos da esquerda brasileira que estava enfrentando seu mais duro golpe e não respondia a essa situação. A chamada “arte suja”, da qual fazia parte os trabalhos de Glauber Rocha, Cactano Veloso e Gilberto Gil, Carlos Diegues e José Celso, lutava contra a concepção artística que colocava o artista como mito, cultor do belo e um suave marginal que a sociedade respeita e paga desde que saiba se comportar e que não choque, não atemorize¹⁸. Assim:

... Não foi por acaso que surgiu a denominação de “arte suja” depois de espetáculos como Terra em Transe, O Rei da Vela e Roda Viva. Os artistas brasileiros divorciaram-se do esteticismo e da arte como fonte de entretenimento e passaram a usá-la para uma missão mais urgente que pode requerer até violência, mau gosto, agressão e choque: a missão de revelar concretamente a complexidade da realidade brasileira...¹⁹

Essas considerações demonstram uma preocupação central, ou seja, o papel das esquerdas, principalmente dos artistas, diante da realidade nacional. O radicalismo dessas novas tendências da chamada “arte suja” era uma tentativa de dessacralização do artista em meio a essa situação complexa e opressora da realidade nacional.

... As novas tendências no teatro, no cinema, na música e nas artes plásticas brasileiras de hoje não são exclusivamente morais nem exclusivamente estéticas; são principalmente destinadas a revelar a realidade em que vive: nem bela nem boa; nem esquemática e nem simples...²⁰

Assim, nota-se um diálogo muito mais amplo do que aquele que enfatiza texto e cena, dramaturgo e encenador etc, pois existe uma questão de fundo que tenta explicar a radicalidade do espetáculo e o direcionamento da criação teatral envolvendo tanto o autor como o diretor. A perda da inocência está diretamente relacionada ao lugar ocupado pelas obras artísticas naquele momento e que contrariava qualquer tentativa didática de conscientização do público.

...O ponto em que Roda Viva foi levada muito longe, de maneira irreversível, reside, sem dúvida, na alteração da relação público ator – Roda Viva caminha na direção de um teatro físico. O espetáculo não se dirige ao raciocínio frio do espectador nem intensamente à sua emoção, no sentido corriqueiro da palavra. A identificação do público com o espetáculo é muito pouco, busca-se uma relação

¹⁸ Idem, p. 171.

¹⁹ Idem, p. 171.

²⁰ Idem, p. 172.

menos tímida, mais dinâmica, mais provocadora. O teatro feito no Brasil nunca teve sentido, nem função específica, nem causa própria. Agora, o que está em causa é a função mesma da arte e do teatro, em nosso difícil momento histórico. O espectador não pode permanecer em sua cadeira assistindo, envolvido ou não na ação, mas em todo o caso, ao menos fisicamente, se não mentalmente, passivo. Exige-se que ele aja. O espetáculo não acontece diante dele, acontece com ele. Incita-o à ação, provoca com ferocidade e irreverência...²¹

As palavras de Fernando Peixoto, citadas no documento, revelam a dinâmica da cena teatral e a relação principal que está em questão, o debate entre palco e platéia que norteou toda a construção do espetáculo *Roda Viva* e que não tem como objetivo principal colocar um processo didático em primeiro plano. Assim, o espetáculo torna-se portador do caos que diversos artistas estão vivenciando naquele momento.

...A desordem da arte reflete a situação do artista diante da crise política, econômica e social do Brasil e, especificamente, a sua única resposta possível diante do conflito em que está o pensamento brasileiro atual – a coragem de revelar o caos...²²

A diversidade das análises dos críticos e a pluralidade de concepções sobre o espetáculo, ultrapassam meramente o gosto estético e revelam uma concepção teatral que aparece em diversos momentos nos documentos²³. Ao constituir um determinado “olhar” ou “olhares” sobre o espetáculo *Roda Viva*, a crítica especializada demarcou os caminhos a serem trilhados por uma diversidade de trabalhos que se debruçaram sobre a cena teatral construída pelo diretor paulista²⁴.

Iná Camargo Costa analisa o espetáculo tendo por base a separação entre autor e diretor, tentando demonstrar os elementos épicos existentes no texto e que não foram explorados na construção cênica. Nessa perspectiva, *Roda Viva* tem que ser pensado como uma continuidade das propostas elencadas pelo *Show Opinião*, tendo por base a relação do músico com os meios de produção, ou seja, a indústria cultural, presente nos dois trabalhos. Ao realizar tal análise, texto e espetáculo são alocados em lugares diferenciados e a encenação perde toda sua intencionalidade.

²¹ Idem, p. 173.

²² Idem, p. 175.

²³ BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

²⁴ Escolhi dois trabalhos importantes no cenário nacional que abordaram o espetáculo *Roda Viva* e que possuem concepções completamente diferenciadas da cena e do texto teatral: São eles: SILVA, A. S. da. *Oficina: do teatro ao Te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981 e COSTA, I. C. *A hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, citado anteriormente.

Se por um lado a autora elabora um olhar diferenciado para o texto, extraindo dele elementos que o caracterizam como uma construção épica, por outro aborda o espetáculo como uma realização ingênua e sem nenhuma carga explosiva e contraditória que dialogasse com a realidade nacional.

... José Celso, como ele mesmo explicou em sua histórica entrevista, tratou de identificar o público consumidor (a platéia) ao sistema produtor da mercadoria consumida – confusão que Chico Buarque jamais faria – e, à falta de disposição (política) para acentuar criticamente o material oferecido pelo texto, optou por atacar e responsabilizar por tudo o elo final e visível do processo, com vantagem de contar com sua presença física, ao alcance da mão²⁵.

Ao realizar essa divisão, a autora está afinada com o direcionamento e o olhar de diversos críticos daquele período que, como foi exemplificado, colocaram texto e cena em instâncias separadas. A cena perde toda a sua dimensão e o texto vem para o centro do debate. Não que essa proposta não seja válida, mas, nesse caso, separar o texto e a cena é construir uma análise descolada do seu momento histórico.

Armando Sérgio da Silva, dialogando com a encenação em uma outra perspectiva, aborda o espetáculo enaltecendo a sua radicalidade cênica, pois tal prerrogativa direciona toda a sua estrutura narrativa do seu livro – trabalho que recupera a trajetória do Grupo de Teatro Oficina ao longo dos seus primeiros dez anos de atuação. Dessa maneira, percebe-se que Silva está em descompasso com o trabalho anterior e muito mais afinado com a crítica que relaciona o trabalho a uma crise maior dentro das artes e na trajetória do próprio diretor José Celso Martinez Corrêa. Ao direcionar sua indignação para o público, para a pequena burguesia e para os intelectuais de esquerda, Zé Celso radicaliza um processo que havia iniciado em *O Rei da Vela*, construindo uma análise caótica da realidade brasileira.

O autor demonstra que o espetáculo *Roda Viva* agredia a platéia moral e fisicamente, pois as cenas de profanação religiosa, o avanço dos atores contra a platéia e o ataque físico aos espectadores era uma busca do diretor paulista por um teatro ritual, voltado para uma participação ativa da platéia. As referências a Antonin Artaud são claras, porém aclimatizadas à radicalidade que exigia das artes na situação brasileira daquele momento histórico.

²⁵ COSTA, I. C. Op. cit., p. 183.

... O que se buscava, por meio dessa montagem, era a crítica veemente à realidade do país, mediante a um processo em que, cada vez mais, se procurava experimentar a relação palco e platéia, reformulando a antiga relação proposta pelo grupo, já tida e havida como sucesso durante anos de sua história. No que diz respeito a essa ira irracional, tão comentada e alvo de tantas críticas, não passava de um gesto de desespero, ao qual se somaram tantos outros nas ruas, como reações pouco racionais à situação de liberdade, totalmente acachapada, pelo qual passava a nação... o ato político aqui confunde-se com o estético. É o artista angustiado, tentando, talvez de maneira inócua, mas sem concessões, dar uma resposta à opressão...²⁶

Segundo o autor, fruto da falta de liberdade daquele momento histórico, o espetáculo demonstrava um processo de radicalidade latente no Teatro Oficina, nas posturas do diretor Zé Celso e, principalmente, num grupo de atores jovens e inexperientes, a força necessária para a encenação de *Roda Viva*.

Em ambos os trabalhos, entender o espetáculo *Roda Viva* tornou-se uma tarefa fundamental e importante para a organização das questões propostas por esses autores, porém não conseguiram escapar das armadilhas deixadas pelas críticas e estabelecer um olhar histórico para o espetáculo. Pelo contrário, marcaram posicionamentos que foram construídos no passado pelo debate entre os críticos e a cena teatral. Assim, nunca é demais lembrar as afirmações de Roland Barthes que problematizou o lugar do crítico na sociedade e que serve perfeitamente para nortear o trabalho do historiador.

... É com efeito ao reconhecer que ela mesma (a crítica) não é mais do que uma linguagem (ou mais exatamente uma metalinguagem) que a crítica pode ser, de modo contraditório mas autêntico, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, histórica e existencial, totalitária e liberal. Pois, por um lado a linguagem que cada crítico escolhe falar não lhe desce do céu, ela é uma das algumas linguagens que sua época lhe propõe, ela é objetivamente o termo de um certo amadurecimento histórico do saber, das idéias, das paixões intelectuais, ela é uma necessidade; e por outro lado essa linguagem necessária é escolhida por todo crítico em função de uma certa organização existencial, como exercício de uma função intelectual que lhe pertence particularmente... a crítica não é uma “homenagem” à verdade do passado, ou a verdade do “outro”, ela é construção da inteligência de nosso tempo...²⁷

Dessa maneira, podemos observar que a crítica teatral foi uma fonte de pesquisa inestimável por esses autores que se debruçaram sobre o espetáculo, porém suas análises desconsideraram uma questão crucial: a crítica é um documento, portanto,

²⁶ SILVA, A. S. Op. cit., p. 168.

²⁷ BARTHES, R. Op. cit., p. 163.

produzido dentro de determinadas situações e condições históricas. Pensar de outra maneira é reforçar uma visão estreita da cena teatral²⁸.

Uma outra questão fundamenta essas observações. No ansio de construir uma história da cena teatral, diversos críticos ocupam lugar de destaque, pois produziram observações valiosas e construíram importantes análises sobre o período. Para o historiador que trabalha com essas concepções, percebemos que:

...A diferença do seu colega que exuma uma peça inédita de arquivo, o historiador, aqui não é nunca o primeiro leitor do documento. Ele aborda esse documento através de uma escala, um sistema de referências, uma 'história de literatura', que já separou o joio do trigo hierarquizando as escritas, as obras e os autores. Portanto, é necessário, sem ocultar o valor estético das obras, lhes creditar a priori uma igual carga documental, sujita à verificação posterior...²⁹

Dessa maneira, pensar essas questões e problematizá-las à luz do seu momento histórico torna-se uma proposição urgente para pesquisadores que resolveram trilhar os caminhos e descaminhos da cena teatral. Cabe a nós realizar essa tarefa tão complexa e intrigante, pois é nas reminiscências do passado que se localiza os anseios e as propostas que se perderam com o tempo.

²⁸ "... O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, pleno conhecimento de causa..." LE GOFF, J. Documento/Monumento. p. 102.

²⁹ PARIS, R. A Imagem do O operário no Século XIX pelo Espelho de um "Vaudeville". In: *Revista Brasileira de História*, v. 8, n 15, set.87/fev. 88. São Paulo, p. 82.



TEMPOS DE INTOLERÂNCIA: CHICO CONTA CALABAR

Christian Alves Martins*

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

revistafenix@revistafenix.pro.br

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo recuperar a historicidade da peça *Calabar – o elogio da traição* (1973) escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra. Produzida em plena Ditadura Militar, o que criou obstáculos à montagem da peça, é uma alegoria histórica passada na época das Invasões Holandesas, no Brasil, do século XVII. Aborda a questão da lealdade e da traição, numa clara alusão à conjuntura política do período em que foi escrita. A partir da compreensão da História através do Teatro, buscaremos analisar os embates políticos e relações de poder a partir da relação passado/presente, além da utilização da alegoria histórica como estratégia artística para denunciar as mazelas sociais.

ABSTRACT: This work aims to bring back the historicity from the play *Calabar – The praise of betrayal* (1973) written by Chico Buarque and Ruy Guerra. Made under the Military Dictatorship, which provided some obstacles to the play montage, is a historical allegory lived in the Dutch Invasions time, in Brazil, of the seventh century. The issue about loyalty and betrayal is approached, in a clear allusion to the political conjuncture of the period in which it was written. From the understanding of History through Theatre, we will search to analyse political resistance and power relations from the past/present relation, besides the use of the historical allegory as artistic stratagem to report social troubles.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque – História e Teatro – Calabar

KEYWORDS: Chico Buarque – History and Theatre – Calabar

Há homens que lutam um dia e são bons;
Há outros que lutam um ano e são melhores;
Há aqueles que lutam muitos anos e são muito bons;
Mas há os que lutam toda a vida;
Esses são imprescindíveis”.

Bertolt Brecht

* Aluno Especial do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia e integrante do NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura).

Que nada falte
Que nada sobre
O pão do rico
O pão do pobre¹

Nestes singelos versos já se reconhece o Chico profundamente inquieto, política e socialmente falando, e apresentando uma verve perceptível, posteriormente em composições consagradas como *Cálice*, *Apesar de Você*, *Construção* e *Deus lhe pague*.

Ora, observando o conjunto da obra deste grande artista, ao longo de sua história, não fica difícil perceber, também, a politização que parte de seu legado está impregnada. Isto nos leva a uma instigante interrogação: Há ou não intencionalidade inerente na sua produção artística?

Em um depoimento, no ano de 1973, recuperado pela pesquisadora Adélia Bezerra de Menezes, na obra “*Desenho Mágico – poesia e política em Chico Buarque*”, o compositor nega qualquer “intencionalidade social” na música *Construção*, afirmando que:

Na hora que componho, não há intenção – só emoção. Em *Construção*, a emoção estava no jogo de palavras (todas proparoxítonas). Agora, se você coloca um ser humano dentro de um jogo de palavras, como se fosse... um tijolo – acaba mexendo com a emoção das pessoas².

Por outro lado, contrariando o poeta sexagenário, a autora já asseverava que: “há que se equacionar devidamente a afirmação segundo a qual não existe ‘intenção’ na hora de criar. Pode não haver a intencionalidade de uma denúncia, de um recado político, mas, conforme o próprio Chico diz, há o artesanato verbal. E só com ‘emoção’ dificilmente ele encontraria as proparoxítonas certas para seu desenho lógico”³.

Política e arte em Chico nunca estiveram tão em evidência como no início da década de 1970. Historicamente, estes anos testemunharam os reflexos do Ato Institucional n.º 5, em outras palavras, a supressão das liberdades individuais e políticas, período mais áspero da Ditadura Militar que dominava o Brasil.

O país, neste período, estava sob o comando dos militares desde o golpe de 1964. A censura e a repressão, nessa época, tentavam anular a produção cultural,

¹ SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 32.

² O Globo, 15/07/79 Apud MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico – poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 149.

³ Ibid, p. 150.

Que nada falte
Que nada sobre
O pão do rico
O pão do pobre¹

Nestes singelos versos já se reconhece o Chico profundamente inquieto, política e socialmente falando, e apresentando uma verve perceptível, posteriormente em composições consagradas como *Cálice*, *Apesar de Você*, *Construção* e *Deus lhe pague*.

Ora, observando o conjunto da obra deste grande artista, ao longo de sua história, não fica difícil perceber, também, a politização que parte de seu legado está impregnada. Isto nos leva a uma instigante interrogação: Há ou não intencionalidade inerente na sua produção artística?

Em um depoimento, no ano de 1973, recuperado pela pesquisadora Adélia Bezerra de Menezes, na obra *“Desenho Mágico – poesia e política em Chico Buarque”*, o compositor nega qualquer “intencionalidade social” na música *Construção*, afirmando que:

Na hora que componho, não há intenção – só emoção. Em *Construção*, a emoção estava no jogo de palavras (todas proparoxítonas). Agora, se você coloca um ser humano dentro de um jogo de palavras, como se fosse... um tijolo – acaba mexendo com a emoção das pessoas².

Por outro lado, contrariando o poeta sexagenário, a autora já asseverava que: “há que se equacionar devidamente a afirmação segundo a qual não existe ‘intenção’ na hora de criar. Pode não haver a intencionalidade de uma denúncia, de um recado político, mas, conforme o próprio Chico diz, há o artesanato verbal. E só com ‘emoção’ dificilmente ele encontraria as proparoxítonas certas para seu desenho lógico”³.

Política e arte em Chico nunca estiveram tão em evidência como no início da década de 1970. Historicamente, estes anos testemunharam os reflexos do Ato Institucional n.º 5, em outras palavras, a supressão das liberdades individuais e políticas, período mais áspero da Ditadura Militar que dominava o Brasil.

O país, neste período, estava sob o comando dos militares desde o golpe de 1964. A censura e a repressão, nessa época, tentavam anular a produção cultural,

¹ SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 32.

² O Globo, 15/07/79 Apud MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico – poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 149.

³ Ibid, p. 150.

principalmente aquela que questionava o autoritarismo do governo militar. Neste período, a dramaturgia nacional era alvo de um intenso patrulhamento que cerceava a liberdade de autores teatrais e, por extensão, também de músicos, de políticos, de escritores, de educadores e tantos outros.

Visado pela sua popularidade neste período, Chico Buarque, opta pelo drama do auto-exílio, indo residir na Itália, interrompendo os seus projetos, e sendo “obrigado a cortar uma sequência profissional”⁴. De volta à pátria, Chico, foi forçado a compreender a dura situação em que se encontrava o país, e naturalmente reconhecer seu compromisso, como artista, na ação política democrática e de transformação social. Corrobora nossa idéia a fala do poeta:

Eu vim realmente começar a entender o que estava acontecendo quando cheguei de volta, em 1970. Era uma barra muito pesada, vésperas de Copa do Mundo. Foi um susto chegar aqui e encontrar uma realidade que eu não imaginava. Em um ano e meio de distância dava para notar. Aqueles carros entulhados com os ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’, ou ainda ‘ame-o ou morra’ nos vidros de trás. Mas não tinha outra. Eu sabia que era o novo quadro, independentemente de choques ou não. ‘Muito bem, é aqui que eu vou viver’. Que realmente eu já estava aqui de volta. Então fiz o *Apesar de Você*⁵.

Chico reporta muito bem esse período em que o Brasil era governado pelo general Emílio Garrastazu Médici (1964-1974). Seu governo foi marcado pelo emprego de várias campanhas publicitárias para estimular o ufanismo em nosso país. Ao mesmo tempo que a nação vivia a euforia do “Milagre Econômico” (de 1970 a 1973, o PIB cresceu a taxas superiores a 10% ao ano) e do tricampeonato mundial de futebol, também convivía com a forte oposição armada.

Trechos de músicas como “Pra frente, Brasil” ou “Eu te amo, meu Brasil” e slogans como “Ninguém mais segura este país” ou o adesivo “Ame-o ou deixe-o”, além da campanha vitoriosa da Seleção Brasileira, no México, em 1970, se tornaram armas ideológicas por potencializar o sentimento de brasilidade contra a resistência de alguns setores da sociedade.

Foi nesta atmosfera histórica que emerge a fascinante história do homem que abandonou os portugueses para auxiliar os holandeses a conquistar parte do Nordeste Brasileiro do século XVII, recebendo a alcunha de “traidor” e executado em Porto

⁴ O Globo, 15/07/79 Apud MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico – poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 22.

⁵ Ibid, p. 36.

Calvo aos 35 anos, através da peça teatral de 1973, escrita pelas mãos de Chico Buarque e Ruy Guerra intitulada *Calabar – O elogio da traição*⁶.

Domingues Fernandes Calabar, este “nome maldito” por onde se gravitam toda a trama da peça, faz parte da chamada história oficial (quem nunca ouviu falar, no ensino fundamental, sobre os heróis e vilões da Invasão Holandesa no século XVII?), e que, portanto, como outros “traidores” transitam pela memória coletiva.

No caso de *Calabar*, sua suposta traição é rememorada, sobretudo, em assuntos que implicam a relação entre a nação e o capital estrangeiro. Para corroborar isto, basta lembrarmos do episódio em que o político Leonel Brizola, em um discurso no diretório do PDT em 2002, denominou o então Presidente da República Fernando Henrique Cardoso de Calabar: “Agora, vocês sabem, nós temos um Calabar nos tempos modernos. Que é como comparo o papel que o senhor Fernando Henrique Cardoso faz. Ele está entregando o Brasil! É um governo que vende a pátria! Isso aí não há a menor dúvida...”⁷.

Recuperando esse discurso do falecido político que se faz valer da historiografia para ilustrar seu discurso, lembramos da interessante obra “*A teia do fato*”, de Carlos Vesentini. Nela, o autor discute sob o ponto de vista teórico-metodológico a memória histórica enquanto campo de luta entre vários agentes sociais.

Ele explica, em seu livro, que idéias como “Calabar, o traidor” vão se construindo a partir das lutas de representações durante as disputas de poder. Afirma, ainda, que “Como vencedor, a apropriação da idéia garante-lhe legitimidade para dirigir a obra, a ser, como ainda faculta-lhe cindir o tempo, instaurando um passado capaz de caracterizar um vencido, abrir um futuro, e localizar uma realização”⁸.

Assim, quando refletimos sobre a formação da memória histórica, nos perguntamos: quem merecerá ser lembrado pela História? Afinal, quais os critérios para classificar um traidor? E quem são, de fato, os heróis e os vilões?

Revisando a historiografia brasileira, Chico Buarque e Ruy Guerra, apropriam-se do processo histórico brasileiro, seguindo o rastro artístico de espetáculos como *Arena*

⁶ Os autores definiram o título da peça com base no famoso Encomium moriae (1509: Elogio da loucura), escrito pelo filósofo holandês Erasmo de Roterdã, na Inglaterra, na casa de Thomas More. Por meio de uma aparente crítica da razão, o autor critica a corrupção eclesiástica, o dogmatismo da filosofia escolástica e a superstição.

⁷ Disponível em: www.pdt.org.br/personalidades/bz110200.htm Acesso em: 01 de junho de 2004.

⁸ VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 132

conta Zumbi e Arena conta Tiradentes, inspiradas nas obras do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, para expor alegoricamente as mazelas políticas e sociais de uma época.

Recordando a assertiva de Carlos Queroz Telles que afirmava que “se for fazer peça histórica, precisa admitir rigor histórico”, percebemos que Ruy Guerra percebeu esta ligação quando afirmou, na época: “Foi preciso frearmos um pouco nossa sapiência, para que a peça não acabasse uma aula e a gente não ficasse ostentando erudição. Mas o que lemos dava para até para fazer conferências sobre a fascinante e incrível época de Calabar”.

Este depoimento certamente é um forte indício de que os dois teatrólogos sabiam da importância do rigor histórico na confecção da peça, daí a exaustiva pesquisa sobre o assunto.

Afinal, como seria possível a dramaturgia resgatar processos históricos que não estivessem coadunados com o patrimônio histórico de seu público? Como escrever sobre a vida e morte de Tiradentes sem falar do enforcamento?

Roger Chartier, importante historiador francês, sobre este assunto afirma que “a ficção do teatro não visa a reproduzir uma situação do ‘real’, mas pretende extrair, através da ilusão que ela postula e desmente ao mesmo tempo, os próprios procedimentos pelos quais, contraditoriamente, o social é construído”⁹.

A sátira musical *Calabar – o elogio da traição*, recupera a saga histórica das Invasões Holandesas do século XVII e seus personagens, (momento importante, sobretudo para a historiografia militar) para retratar sentimentos unificadores, como a lealdade e a traição, que resumiriam o espírito do Brasil de 1973, ano em que a peça foi escrita.

O impressionante emprego da alegoria histórica no texto dramático, neste caso, constrói um campo representativo que merece ser analisado. Afinal, a linguagem figurada, durante os *Anos de Chumbo* no Brasil, representou importante estratégia de luta política contra a Censura Federal. Pressionados pela ameaça da mordada na produção cultural brasileira, os artistas converteram essa repressão em estímulo criativo.

A repressão possui relação direta com a explosão criativa no meio artístico, neste período, bastando para isto ver a enorme produtividade teatral no chamado “Teatro de

⁹ CHARTIER, Roger. *Formas e Sentido* – Cultura Escrita: entre a distinção e a apropriação. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003, p. 119.

Resistência”¹⁰. A peça “*Calabar*”¹¹ escrita sob olhos cerrados do AI-5 e a Censura, provoca nos dramaturgos, o emprego de linguagens metafóricas em seus textos. Muitos, na forma integral, foram proibidos ou mutilados, conhecendo a experiência do palco somente muitos anos depois.

Para justificar a hipótese da explosão criativa, ocorrida sob a coerção de ditaduras, busquemos a abalizada opinião do filósofo do Existencialismo, Jean Paul Sartre que discute essa temática relativa à Resistência Francesa, durante a II Guerra Mundial, afirmando que:

A própria crueldade do inimigo levava-nos até aos extremos de nossa condição, obrigando-nos a fazer a nós próprios perguntas que são iludidas em tempo de paz: aqueles de nós – e que francês não esteve uma vez ou outra neste caso? – que conheciam alguns pormenores relativos à Resistência interrogavam-se angustiosamente: ‘Se me torturarem, agüentarei?’. Assim se punha o próprio problema da liberdade e estávamos à beira do conhecimento mais profundo que o homem pode ter de si próprio. Porque o segredo dum homem não é o seu complexo de Édipo ou de inferioridade, é o próprio limite da liberdade, é o poder da resistência aos suplícios e à morte¹².

Além da questão alegórica que nos surpreende em *Calabar*, outro aspecto que nos suscita importantes reflexões, está ligado à relação passado/presente entre o Nordeste do século XVII e o Brasil de 1973.

Nesse sentido, uma atenção especial se faz necessário na trilha sonora da peça que parece estar perfeitamente associada ao texto dramático.

Há intertextualidade presente nas composições de Chico Buarque, sua marca registrada, ao lermos que “...a mais breve sutileza intertextual, consegue censurar e

¹⁰ O termo Teatro de Resistência qualifica um movimento teatral e um conjunto de dramaturgos que se colocam contra o regime militar de 64. São textos que enfocam a repressão à luta armada, o papel da censura, o arrocho salarial, o milagre econômico e a ascensão dos executivos, a supressão da liberdade, muitas vezes apelando para episódios históricos ou situações simbólicas e alegóricas. Desenvolveu-se entre 1964 e 1984, embora a grande concentração esteja entre 1969 (decretação do AI-5 e arrocho da censura) e 1980 (início da distensão). (...) Duas realizações coroam este movimento de resistência: A encenação em 1979 de *Rasga Coração*, texto de Oduvaldo Vianna Filho datado de 1972, que tem de enfrentar dura e longa batalha com a censura, sendo liberado apenas após sua morte. E a visita de Augusto Boal em 1980, vivendo no exílio, com seu Teatro do Oprimido. O Texto de Oduvaldo Vianna Filho trata das lutas do Partido Comunista, e o *Oprimido*, idealizado por Augusto Boal, disponibiliza técnicas teatrais às vítimas de situações opressivas. Tais eventos coroam um movimento que, tendo partido do protesto, amadurece até a defesa do direito à liberdade de expressão (Disponível em: <www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/teatro> Acesso em: 01 de junho de 2004)

¹¹ As próximas citações que se referirem à peça *Calabar* – o *elogio da traição* serão representadas apenas pela palavra “*Calabar*”.

¹² SARTRE, 1971, p. 71, apud SANTOS, Cláudia Regina. *Malandragem em questão: reflexões sobre a “Ópera do Malandro” de Chico Buarque*. Monografia do Curso de História, Universidade Federal de Uberlândia, 1998, p. 89.

reverter a postura ideológica e cultural encontradas no texto-fonte”¹³. Sem tirar os créditos de Ruy Guerra, Chico, este artesão da palavra, soube transformar em poesia o protesto, ou o protesto em poesia, como podemos verificar na música *Vence na Vida Quem Diz Sim* em que, se discutem temas candentes daquele período como liberdade, tortura e traição:

Vence na vida quem diz sim.
Vence na vida quem diz sim.
Se te dói o corpo,
Diz que sim.
Torcem mais um pouco,
Diz que sim.
Se te dão um soco,
Diz que sim.
Se te deixam louco,
Diz que sim.
Se te babam no cangote,
Mordem o decote,
Se te alisam com o chicote,
Olha bem para mim.
Vence na vida quem diz sim,
Vence na vida quem diz sim.
Se te jogam lama,
Diz que sim.
Pra que tanto drama,
Diz que sim.
Te deitam na cama,
Diz que sim.
Se te criam fama,
Diz que sim.
Se te chamam vagabunda,
Montam na cacunda,
Se te largam moribunda,
Olha bem para mim.
Vence na vida quem diz sim,
Vence na vida quem diz sim.
Se te cobrem de ouro,
Diz que sim.
Se te mandam embora,
Diz que sim.
Se te puxam o saco,
Diz que sim.
Se te xingam a raça,
Diz que sim.
Se te incham a barriga
De feto e lombriga,
Nem por isso compra a briga,

¹³ BARROS, Maria Irenilce Rodrigues. *As canções de Chico Buarque numa perspectiva intertextual*. Dissertação de mestrado do Curso de Letras. Universidade Federal de Uberlândia, 2000, p. 15-17.

Olha bem pra mim.
Vence na vida quem diz sim,
Vence na vida quem diz sim¹⁴

Ou então a emblemática *Fado Tropical*, com seus arranjos melancólicos e melodia lusitana, que fala sobre patriotismo, autoritarismo e ingratidão:

Oh, minha mãe gentil.
Te deixo, consternado,
No primeiro abril.
Mas não sê tão ingrata,
Não esquece quem te amou.
E em tua densa mata
Se perdeu e se encontrou
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal¹⁵

Desta forma, fica claro, a partir de um exame lúcido da peça, que “*Calabar*” não pode ser considerado uma obra inocente, e muito menos concluir que o texto está envelhecido. É bom lembrarmos que o livro está na vigésima quarta edição, achando-se esgotado nas principais livrarias do país. Isto mostra a contemporaneidade da peça, apesar dos 30 que se passaram.

Nesse sentido, fica claro o valor da obra artística como documento histórico, quando podemos identificar no texto dramático, marcas, códigos, enfim questões de âmbito geral de um processo histórico, como o patriotismo, formando um certo paralelismo com a realidade histórica dos dramaturgos, e com nosso próprio tempo.

O uso do processo histórico como estratégia artística para conduzir a mensagem da peça, justifica a importância do emprego do passado nos embates políticos e sociais de seu tempo. Le Goff¹⁶ desenvolve a questão do envolvimento do passado na disputa de poderes escrevendo que relativamente ao pretérito: “Não podemos rejeitá-lo, temos é de o pôr ao serviço das lutas sociais e nacionais”.

A partir desta relação passado/presente poderemos levantar algumas hipóteses que indicariam a rica historicidade que “*Calabar – o elogio da traição*” carrega.

¹⁴ HOLLANDA, Chico Buarque & GUERRA, Ruy. *Calabar – o elogio da traição*. São Paulo: Civilização Brasileira, 9ª. ed. 1976, p. 80-81.

¹⁵ HOLLANDA, Chico Buarque & GUERRA, Ruy. *Calabar – o elogio da traição*. São Paulo: Civilização Brasileira, 9ª. ed. 1976, p. 14.

¹⁶ LE GOFF, J. Memória. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984, p. 36.

A luta armada liderada por Calabar durante as Invasões Holandesas possui relação com a guerrilha durante a Ditadura Militar? A revisão de sua história, evidenciada pela questão da traição, não seria alusiva a Carlos Lamarca, capitão do exército que desertou no final na década de 1960 para colaborar com a luta armada contra os próprios militares? Em um depoimento a Regina Zappa, Chico comenta que:

A idéia da peça era discutir a traição, mas a traição com uma finalidade louvável. Era como discutir se o Lamarca, um militar que passou para o lado da guerrilha, era ou não um traidor. Havia um paralelo evidente. O interesse era esse na época. Mais tarde, a peça foi encenada, mas não tinha mais graça¹⁷.

Realmente são fortes os indícios que estabelecem uma relação entre Domingos Fernandes Calabar condenado e enforcado em 1635 por traição à coroa portuguesa, com Carlos Lamarca, líder da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), morto por agentes da repressão militar em setembro de 1971, pouco tempo antes da criação da peça, após ser caçado no sertão da Bahia.

Outra hipótese: Chico Buarque e Ruy Guerra não teriam intenções desveladas durante a confecção da obra, ao refletirem sobre a Ditadura Portuguesa, interrompida poucos meses depois da publicação da peça? O moçambicano Ruy Guerra não teria motivos especiais para discutir a questão colonial, haja vista que sua terra natal obteve sua independência apenas em abril de 1974, pondo fim no regime salazarista em Portugal?

Quando a peça foi escrita, do outro lado do Oceano Atlântico, Portugal estava na eminência de um movimento militar que tinha como objetivo a derrubada do regime do ditador Marcelo Caetano e a redemocratização do país, que mais tarde ficou conhecido como Revolução dos Cravos.

A partir da frase, mencionada no texto teatral, “o que é bom para Portugal, é bom para o Brasil”¹⁸ seria possível buscar na relação colônia/metrópole equivalência com a relação Brasil/Estados Unidos na década de 1970? Não seria uma crítica ao chamado “Milagre Brasileiro”, a fantástica aceleração da economia e os altos investimentos em obras públicas, que nos custaram um vultuoso endividamento externo?

¹⁷ SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 75.

¹⁸ HOLLANDA, Chico Buarque & GUERRA, Ruy. *Calabar – o elogio da traição*. São Paulo: Civilização Brasileira, 9ª. ed. 1976, p. 32.

O simbolismo dos “macaquinhos de marfim”¹⁹, célebre imagem representada por três chimpanzés, o primeiro com as mãos na boca, o segundo com as mãos nos olhos e o terceiro com as mãos nas orelhas, não denotariam a omissão de algumas lideranças nacionais frente à Ditadura?

Os três primatas não seriam a representação da presença das três raças brasileiras: Branco (Sebastião Souto), Negro (Henrique Dias) e Índio (Filipe Camarão), e seus conflitos relativos à identidade nacional que persistem desde o Brasil colonial?

Não estariam criticando a acomodação e o medo da população em relação ao governo autoritário e repressor do presidente Emílio Garrastazu Médici (1905-1985)? A busca pela identidade representada por Calabar e Mathias de Albuquerque possui relação com os impasses da esquerda e do papel dos intelectuais e artistas pós-64?

A fala de Sebastião Souto, um dos personagens da peça, ilustra muito bem esta suposição:

Já estou arrependido do que vou fazer, sem saber porque faço e porque me arrependo a cada instante. Queria que as coisas fossem mais imediatas. Queria saber do certo e do errado. Queria não ter dúvidas²⁰.

Além do mais, em 1970 o que significava ser herói ou traidor? A frase: “Vence na vida quem diz sim”²¹ questiona a submissão (pretensão da ditadura) e a conivência que se opõe à rebeldia da esquerda a ser combatida? As relações de força e a valorização da obediência, mascarada pelas palavras de ordem durante a Ditadura, fica evidente na música *Você Vai me Seguir*.

Você vai me seguir
Aonde quer que eu vá.
Você vai me servir,
Você vai se agachar,
Você vai resistir,
Você vai se acostumar.
Você vai me agredir,
Você vai me adorar,
Você vem me pedir,
Você vai se gastar.
E vem me seduzir,
Me possuir, me infemizar.

¹⁹ Ibid, p. 42.

²⁰ HOLLANDA, Chico Buarque & GUERRA, Ruy. *Calabar – o elogio da traição*. São Paulo: Civilização Brasileira, 9ª. ed. 1976, p. 40.

²¹ Ibid, p. 81.

Você vai me trair,
Você vem me beijar
Você vai me cegar,
E eu vou consentir.
Você vai conseguir
Enfim me apunhalar.
Você vai me velar,
Chorar, vai me cobrir,
Vem me ninar, me nina, nina, menina²²

Que tipo de traição estaria sendo elogiada no presente? Afinal, quem eram os traidores da pátria? Os exilados ou os omissos que permaneceram no Brasil durante o truculento Regime Militar? Então pensamos no recente 25 anos da promulgação da Lei de Anistia, pelo então presidente João Baptista Figueiredo, e percebemos que continua sendo uma lei inacabada.

É bom não nos esquecermos de que a impunidade, talvez a maior ferida provocada pela repressão militar durante o Regime, ainda continuam expostas. Tanto a punição dos torturadores e esclarecimento do paradeiro daqueles considerados “desaparecidos” pelos órgãos oficiais ainda continuam sem desfecho.

Calabar é morto “para que não diga as coisas que não devem ser ditas”²³ e “...os grandes culpados não estão na arraia-miúda”²⁴ seria um indicativo de que os verdadeiros traidores não estariam entre a população brasileira e sim representado pelos próprios militares?

No trecho “eu quase me surpreendo a contestar as ordens que me chegam não sei de onde ou em nome de quem”²⁵ não teria relação com a insegurança de alguns agentes do governo que, segundo os autores, ao contrário de Calabar, não seguiam suas convicções?

A música “*Caminhando (Pra não dizer que não falei das flores)*” de Geraldo Vandré possui uma estrofe que parece coadunar perfeitamente com nossas suposições

Há soldados armados, amados ou não
Quase todos perdidos de armas na mão
Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição

²² HOLLANDA, Chico Buarque & GUERRA, Ruy. *Calabar – o elogio da traição*. São Paulo: Civilização Brasileira, 9ª. ed. 1976, p. 60.

²³ Ibid, p. 32.

²⁴ Ibid, p. 30.

²⁵ Ibid, p. 31.

*De morrer pela pátria e viver sem razão*²⁶

Por fim, o desprezo da interpretação, sob a ótica dos colonizadores, por Calabar não teria relações com os valores nacionais pregados pelos militares como lealdade e disciplina? O tema é recorrente se observarmos boa parte de alguns manuais de História. Neles, não há reflexão e a história oficial dificilmente é questionada.

Fica evidente como o texto dramático demonstra um excelente material de pesquisa, a partir do ponto de vista da estratégia alegórica, a partir da apropriação do passado, para discutir uma época, através da relação passado/presente. Ainda assim “Calabar”, proporciona outras reflexões, uma vez que a peça representou “um dos marcos mais rumorosos de todos esses anos de luta entre o teatro e a censura”²⁷.

Recordemos que a montagem original da peça fora proibida definitivamente em 1974, depois de meses da chamada “censura econômica”. A produção da primeira encenação de “Calabar” fora muito trabalhosa, pois o espetáculo contava com um grande elenco, além da técnica, figurinos e cenários. A morosidade da Censura Federal, durante as intermináveis exames da peça, provocaram complicações na manutenção financeira do espetáculo, sufocando a produção da peça.

Por parte dos consumidores da obra, os chamados leitores sociais, é possível notar outras interpretações durante a recepção a partir do movimento de circulação da peça, nesse caso de “Calabar”. O receptor social produz resignificações a partir de sua própria realidade, provocando “reapropriação, desvio, desconfiança ou resistência”²⁸.

Para nós, refletir sobre a importância da análise da recepção, fica ainda mais claro quando lembrarmos que após ser liberada, a remontagem da peça “Calabar – o elogio da traição” é realizada em 1980, mas sem provocar entusiasmo ao público, pois, fica evidente que os receptores sociais já eram outros, o momento político havia mudado e a normalidade democrática não motivava mais o público.

Já para os profissionais do teatro, por exemplo, a não-encenação da peça “Calabar” em 1973, devido à avaliação da peça pelos censores, provocou uma

²⁶ A música chegou ao 2.º lugar no Festival de Música da TV Globo. Apesar de perder o 1.º lugar para *Sabiá* (Chico Buarque/Tom Jobim), a música, preferida pelo público, é cantada em uníssono, proporcionando um dos momentos mais emocionantes da MPB.

²⁷ MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão – uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 1985, p. 56.

²⁸ CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: A História entre Certezas e Inquietude*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002, p. 53.

repercussão negativa na classe teatral, e que, supostamente, tiveram que repensar seus projetos a partir de então.

Pensando, teoricamente, após a censura de *Calabar*, já em 1974, o acontecimento teria sido apropriado pelos diretores teatrais, que após serem resignificados, foram transformados em práticas sociais, como a reelaboração de seus planos estéticos a partir de então.

Nem por isso a resistência democrática foi invalidada na peça, pois apesar da censura da encenação, e até mesmo da proibição da imprensa notificar o nome da peça, a alegoria e a poesia do texto ficaram marcados para a posteridade como armas artísticas de denúncia, como podemos verificar no trecho em que fica claro a reflexão sobre temas como nacionalismo e imperialismo:

Um dia este país há de ser independente. Dos holandeses, dos espanhóis, portugueses... Um dia todos os países poderão ser independentes, seja lá do que for. Mas isso requer muito traidor. Muito Calabar. E não basta enforcar, retalhar, picar... Calabar não morre. Calabar é cobra de vidro. E o povo jura que o cobra de vidro é uma espécie de lagarto que quando se corta em dois, três, mil pedaços, facilmente se refaz²⁹.

Fica evidente a importância desta peça teatral para a compreensão do passado. *Calabar – o elogio da traição* é um exemplo marcante de como a obra artística pode contribuir na pesquisa histórica, por proporcionar aquilo que são os fundamentos da História Cultural, ou seja, analisar os propósitos através da arte – aqui, no caso, o texto teatral - e sua relação com a realidade em que foi produzido.

Todo o esforço na busca pela historicidade da peça *Calabar – o elogio da traição* significa compreender a partir das representações nela contidas, as práticas sociais dela surgidas. É materializar a importância do estudo da História para compreender o mundo em que vivemos, para que os historiadores não sejam meros colecionadores de histórias.

No caso da arte teatral, parafraseamos Carlos Queiroz Teles, lembrando que história é história, ficção é ficção. Mas recordemos que sendo o texto dramático fomentador de resignificações, como por exemplo, novas práticas sociais, a peça teatral incorpora em sua materialidade, lutas simbólicas, ou seja, a consagração da imagem

²⁹ Texto encaminhado ao Serviço de Censura e Diversões Públicas. Arquivo Nacional/DF, proc. 316, livro 1 / reg. 2.079-NA/DF Apud ALENCAR, Sandra Siebra. A Censura versus o Teatro de Chico Buarque de Hollanda, 1968-1978. Acervo. Rio de Janeiro. V. 15, n.º 2, p. 101-114. jul/dez 2002.

como instrumento de força na sociedade. Esta idéia amplia a área de observação do historiador, na medida em que ele poderá transitar pelos mais diferentes campos de linguagem.

Assim o historiador ao embrenhar-se por estes outros campos de linguagens poderá ampliar o lugar social da História. Sem essa relação, a produção de conhecimento não teria fins, e, conseqüentemente, como já afirmamos, desconstruiria sua identidade.

Aproveitando o ano do sexagésimo aniversário de Chico Buarque, fazemos um convite para a leitura atenta de *“Calabar, o elogio da traição”*, observando sua historicidade e refletindo sobre sua contemporaneidade. Seguramente, será uma bela forma de homenagear este artista que, inegavelmente, procurou através de sua obra “suscitar a renovação” da sociedade em que viveu.



DAS NAUS ARGIVAS AO SUBÚRBIO CARIOCA – PERCURSOS DE UM MITO GREGO DA *MEDÉIA* (1972) À *GOTA D'ÁGUA* (1975)

Diógenes André Vieira Maciel*

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

revistafenix@revistafenix.pro.br

RESUMO: Trata-se de um estudo das relações entre dois textos brasileiros da segunda metade do século XX, a saber, o *script* televisivo de *Medéia* (1972/Oduvaldo Vianna Filho) e o texto dramático de *Gota d'água* (1975/Chico Buarque e Paulo Pontes). Além do diálogo desenvolvido entre esses textos, busca-se entender as relações estabelecidas com a tragédia clássica *Medéia*, de Eurípides. Para tanto, propomos uma leitura que considere o texto de 1972 como fonte para o de 1975, mas que compreenda as diferenças implicadas no desenvolvimento do enredo (*mythos*) em cada um deles, considerando que eles têm como objeto-modelo a “lenda” da feiticeira da Cólquida, tal qual está expressa em Eurípides, colocada aqui à disposição da representação da realidade nacional.

ABSTRACT: This article is meant to understand the relation between two Brazilian literary texts from the beginning of 20th Century, the TV script *Medeia* (1972) from Oduvaldo Vianna Filho and *Gota d'água* (1975) from Chico Buarque & Paulo Pontes. Besides the relation between these two texts, this article tries to enlighten the relation between them and the classical tragedy *Medea*. In order to achieve this goal, we propose to understand the TV script *Medeia* as an inspiration to *Gota d'água*, considering the differences related to the development of *mythos* in which one of the texts and that they have a common inspiration: the legend of Medea, according to Euripides.

PALAVRAS-CHAVE: tragédia; *Medéia*, dramaturgia brasileira

KEYWORDS: tragedy; Medea, Brazilian dramaturgy

*O homem nasce da mulher e tem
Vida breve. No meio do caminho
Morre o homem nascido da mulher
Que morre para que o homem tenha vida.
A vida é curta, o amor é curto. Só
A morte é que é comprida ...*

(Vinícius de Moraes, in *Orfeu da Conceição*)

* Doutor em Letras. Bolsista do Programa PRODOC/CAPES, desenvolvendo o projeto “Minorias e conflito social no teatro brasileiro moderno (1948-1975): memórias e representação das classes subalternas em perspectiva nacional-popular”, como parte das atividades da Linha de Pesquisa “Memória e produção cultural”, da área de concentração em Literatura e Cultura, do Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPB.

Como ponto de partida para os estudos sobre a tragédia, sempre devemos recorrer às reflexões de Aristóteles, na *Poética*. Vejamos sua clássica definição de tragédia:

É pois a Tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade tem por efeito a purificação dessas emoções.¹

Definindo-se a tragédia como “imitação de uma ação”, normatizou-se, por consequência, um dos traços estilísticos fundamentais do gênero dramático. Portanto, mesmo que neste gênero as personagens sejam essenciais ao desenvolvimento da ação, sobre elas há uma preeminência, como nos diz Daisi Malhadas,² do enredo (ou Mito, como irá preferir Eudoro de Souza em sua tradução). Segundo Malhadas, em Aristóteles o enredo (*mythos*) é definido como “sistema de atos” (*synthesis tôn pragmaton*), diferentemente da acepção relativa às lendas (*mythoi paradedomenoi*) que também comparece na *Poética* quando o filósofo refere-se aos mitos tradicionais que servem de base à composição das tragédias. Assim, teríamos a *lenda* como objeto-modelo [da imitação/representação] e o *enredo* como objeto-produto [da imitação/representação]. Daí a variação da representação empreendida por diferentes poetas, mesmo quando tratam de uma mesma lenda, pois, no objeto-produto [o enredo] é que variam a caracterização de certas personagens, os espaços, os reconhecimentos, o arranjo das ações e a maneira como se desenrolam as catástrofes, por exemplo.

Aristóteles nos ensina, ainda, que a estrutura dramática é determinada pela concentração do enredo em torno de um conflito central. A mutação do destino, pela peripécia, núcleo da situação trágica por excelência, que promove a queda do indivíduo da Fortuna para o Infortúnio, ocorre não por uma falha moral, mas por um erro, um descomedimento. Essa “falha trágica” é essencial para a estruturação “correta” e “perfeita” do enredo:

É pois necessário que um Mito bem estruturado seja antes simples do que duplo, como alguns pretendem; que nele se não passe da

¹ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993, p. 37.

² MALHADAS, Daisi. A definição de tragédia por Aristóteles. In: _____. *Tragédia grega: o mito em cena*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003. p. 17-27.

infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem, a qual, como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior. [...]

A mais bela Tragédia, conforme as regras da arte, é, portanto a que for composta do modo indicado. Por isso erram os que censuram Eurípedes, por assim proceder nas suas Tragédias, as quais, na maior parte das vezes terminam no infortúnio. Tal estrutura, já o dissemos, é a correta. [...]³

Para Albin Lesky,⁴ em seu importantíssimo trabalho em torno da problemática do *trágico*, um dos elementos básicos para o desencadeamento desse efeito é a presença de um conflito insolúvel. Assim sendo, parece-nos que o conceito ainda corrente de *trágico*, descendente direto da tragédia grega, reflete um tipo de desenlace, fincado no completamente insolúvel, aparecido num dado momento durante o processo de evolução da forma trágica e que foi apontado por Aristóteles como a maneira “correta” de proceder.

Partindo da compreensão marxista acerca das estruturas sociais, Raymond Williams,⁵ em seu livro *Tragédia moderna*, tece um raciocínio acerca do *trágico* em torno de certos setores do pensamento ocidental que negam a possibilidade de vivência de experiências *trágicas* na época moderna e que dissociam, inclusive, o emprego do adjetivo “trágico” das ocorrências cotidianas e que envolvem pessoas comuns, desqualificando, assim, as experiências destas pessoas. Aparece-nos aqui uma questão importante: ao tratar do *trágico*, temos de considerar que essa palavra se desligou, gradativamente, da forma artística e converteu-se em adjetivo, que serve também para designar eventos fatídicos que acometam certos indivíduos, independentemente de sua classe social, diferentemente da concepção de casta verificada na tragédia ática. Essa palavra, também, diz respeito a certos traços estilísticos de que uma obra pode estar imbuída, em maior ou menor grau, independentemente de seu gênero. Dessa maneira, a compreensão de Williams sobre a tragédia em nossos tempos recai sobre o resultado da experiência social, política e econômica do capitalismo (força *trágica*, por excelência), expressa em dinâmicas como desigualdade, humilhação, violência, privação, injustiça. A tragédia moderna surge, então, como possibilidade de representação artística da dialética entre essas dinâmicas e suas possibilidades de superação, mesmo que seja em

³ ARISTÓTELES, *Poética*, p. 69.

⁴ LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

⁵ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

meio a um ambiente hostil e propício à manutenção do capitalismo, protagonizado, quase sempre, pelo proletariado.

O perfeito entendimento dessa dialética é que possibilita, como afirmava Oduvaldo Vianna Filho referindo-se ao caso específico brasileiro, atingirmos uma forma de representação da experiência concreta das classes subalternas sob um ponto de vista nacional-popular.⁶ Esta percepção recai, principalmente, sobre a busca do sentido *trágico* presente nas “tragédias do dia-a-dia”, o que acabaria reabilitando o sentido primeiro da tragédia, de natureza geral e pública, e ampliando a experiência *trágica* para além da alta posição social dos seus protagonistas primeiros.

Em uma de suas últimas entrevistas, concedida a Ivo Cardoso em fevereiro de 1974, Vianinha expõe conceitualmente essa sua concepção da tragédia, que acaba por se tornar um ponto instigante de seu pensamento. Vejamos o trecho:

O.V.F. – [...] Conquistar a tragédia é, eu acho, a postura mais popular que existe: em nome do povo brasileiro, a conquista, a descoberta da tragédia, você conseguir fazer uma tragédia, olhar nos olhos da tragédia e fazer com que ela seja dominada. Quando Sófocles escreveu a primeira tragédia grega o povo grego devia sair em passeata, em carnaval – “finalmente temos a nossa tragédia”, “descobrimos, olhamos, estamos olhando nos olhos os grandes problemas da nossa vida, da nossa existência, da condição humana”. É isso que eu acho que tem que ser procurado (a pergunta não era exatamente essa), é isso que eu estou procurando, tentando utilizar todas as formas enriquecedoras que a vanguarda trouxe em termos de comunicação e elaboração de teatro. [...] Eu acho que isso deve ser aplicado num nível de descoberta realmente em profundidade da tragédia – não fugir dela, não mascarar nada, ir ao máximo às condições da nossa fragilidade, descobrir até o fundo as nossas impotências, as nossas incapacidades, que eu acho que é aí só que a gente retira lá do fundo da alma. (...) ⁷

Essa idéia de tragédia, na realidade, de *trágico*, pressupõe a existência de um conflito, a vivência dele e a busca de sua superação, tudo isso realizado, dramaturgicamente, com vistas à obtenção do efeito e da compreensão do *trágico*.⁸

⁶ Para uma compreensão crítica acerca do nacional-popular, a partir da perspectiva de Antonio Gramsci, e de suas relações com o projeto encabeçado pelos setores de esquerda que “dirigiam” a produção artístico-cultural brasileira nos anos de 1950-60, notadamente o teatro, e que atinge a o período de abrandamento da ditadura militar nas décadas subsequentes, cf. MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

⁷ Para a transcrição, na íntegra, desta entrevista cf. PEIXOTO, Fernando. (org.) *Vianinha: teatro, televisão, política*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 174-187. A citação refere-se à página 183.

⁸ Cf. BETTI, Maria Silvia. *Vianinha*. São Paulo: EDUSP, 1997.

Neste trabalho, proponho uma leitura das trilhas percorridas pela “lenda”⁹ de Medéia, a princesa feiticeira da Cólquida, tal qual está formalizada na tragédia homônima de Eurípides, até chegarmos a dois textos de nossa moderna dramaturgia: o *script* do especial televisivo *Medéia* (1972), de Oduvaldo Vianna Filho e o texto de uma das mais importantes peças teatrais da segunda metade do século XX, *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes.

Pretendemos demonstrar como a formalização de Eurípides [objeto-produto], em torno das narrativas míticas (*mythoi paradedómenoi*) sobre Medéia, torna-se objeto-modelo da representação empreendida nos demais, relação esta que é continuada por nossos dramaturgos, principalmente se considerarmos que o texto de 1975 tem como fonte o de 1972, fato já bem conhecido na crítica estabelecida.¹⁰

Passemos, agora, a alguns apontamentos em torno da “lenda” de Medéia e da maneira como Eurípides monta o seu enredo, baseado nos mitos tradicionais. Nas tradições antigas, Medéia era uma figura muito respeitada e poderosa, dotada de características bem mais positivas do que as apresentadas por Eurípides, representada quase sempre como conhecedora da arte de curar e dotada de uma inteligência

⁹ Vale destacar aqui que estamos designando por “lenda” o enredo (*mythos*) da tragédia euripídica em relação aos demais textos que compõem o *corpus* de nossa análise, a saber:

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*; inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho. 28. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

EURÍPIDES. *Medeia; Hipólito; As troianas*. Trad. do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Teatro: Caso Especial – *Medéia*. *Cultura Vozes*, Petrópolis, n. 5, p. 127-158, set/out 1999.

¹⁰ Entre outros, podemos destacar MARQUES, Fernando. O banquete da meia dúzia: fontes e estruturas de *Gota d'água*. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 08, Brasília, p. 03-14, jul.-ago. 2000. “Paulo Pontes e Chico Buarque, os autores do musical, adaptavam a grega *Medéia*, de Eurípides, a partir da concepção de Oduvaldo Vianna Filho, morto em 1974. Mais que mera concepção, as idéias de Vianinha se haviam materializado no Caso Especial que escrevera para a TV no início dos anos 70. Paulo e Chico devem ao criador da *Medéia* televisiva o achado de trazer para a atualidade dos subúrbios cariocas a trama da grande peça clássica. [...]” Destaque-se, também, MACIEL, Op. cit., p. 126-127: “[...] Dentre as adaptações de clássicos empreendidas por Vianinha, aquela que atingiu maior êxito foi *Medéia* (1972), que em sua versão televisiva foi estrelada por Fernanda Montenegro. Essa adaptação do texto de Eurípides para a televisão, empreendida por Oduvaldo Vianna Filho, acabou sendo usada como texto base para a concepção de *Gota d'água*, na realidade, desenvolvendo planos do próprio Vianinha, que veio a falecer em 1974, antes de concretizar sua vontade de levar *Medéia* aos palcos. O *script* desse especial foi publicado e nos dá conta dos procedimentos adotados pelo autor para a atualização. O enredo clássico é transposto para o ambiente carioca. A vida num conjunto residencial precário e um samba como pano de fundo da tragédia, como também a transformação da feiticeira bárbara em devota do candomblé, soluções que serão desenvolvidas ao máximo por Chico Buarque e Paulo Pontes, são, na realidade, achados de Vianinha.”

superior.¹¹ Essa transmutação de sentidos representa a mudança de um poder, baseado na fertilidade do solo e na agricultura, para um outro, preocupado com a formação de classes e hierarquias sociais.

A situação da mulher, na Grécia do tempo de Eurípides, era marcada pela extrema desvalorização: elas não gozavam de vida social, direitos políticos e de cidadania; não tinham bens, não os herdavam e não podiam fazer negócios; seu único valor residia em, através do parto, dar continuidade à estirpe masculina. Medéia torna-se, pois, um símbolo da transição do matriarcado para o patriarcado. Ela é “rebaixada” da posição de deusa da cura e da sabedoria, nos cultos primitivos, passa a ser vista como uma feiticeira poderosa, ardilosa e ameaçadora e, por fim, acaba sendo representada como uma esposa ciumenta e infanticida. Diante de todo esse contexto, não é de se espantar que, em Eurípides, essa personagem ganhe sua identidade canônica: a da mulher que mata os próprios filhos para se vingar do marido que a abandonou.¹²

O enredo euripídiano é o que segue: a ação começa no prólogo, composto por um monólogo da Ama e um posterior diálogo com o Preceptor dos filhos de Medéia, que nos põe a par de tudo o que se passa dentro da casa, diante da qual os próximos eventos se desenrolarão. Abandonada pelo marido, a “estrangeira”, que deixou sua terra natal e traiu sua família, desespera-se diante por conta da união anunciada entre Jasão e a filha do rei Creonte. Seu desespero, transmutado em ódio e desejo de vingança, volta-

¹¹ Cf. RINNE, Olga. *Medéia: o direito à ira e ao ciúme*. Trad. Margit Martinec e Daniel Camarinha da Silva. São Paulo: Cultrix, 1999.

¹² Em versões mais antigas, os filhos de Medéia eram mortos pelos coríntios, em resposta ao assassinato de Creonte e de sua filha, sendo-lhes rendido um culto bastante conhecido. A tragédia de Eurípides, *Medéia*, escrita em 431 a.C., é um dos episódios finais de um longo entrelaçamento de lendas da mitologia grega, envolvendo o ciclo dos Argonautas, a busca do *velocino de ouro* e a figura dessa poderosa feiticeira, filha do rei Aietes. Este rei, filho de Hélio, o deus-Sol, governava a Cólquida, onde guardava o *velocino de ouro*, na verdade, a pele de um carneiro mágico e de lã dourada, trazido para a Cólquida por Frixo, parente de Jasão. Este era filho do rei de Iolco, que fora expulso do trono pelo seu meio-irmão Pelias. Para restituir o trono ao seu herdeiro natural, Pelias impõe que o jovem guerreiro recupere o *velocino de ouro*, trazendo-o de volta para sua terra natal. Para conseguir tal empreitada, Jasão organizou uma missão, convocando os mais nobres guerreiros da Grécia, que embarcaram na nave Argó rumo à Cólquida. Chegando lá, Jasão foi submetido a árduas provas pelo rei Aietes. Medéia sob influência de Hera apaixona-se por Jasão, auxilia-o na conquista com os seus famosos poderes mágicos, após impor ao herói, no templo de Hécate (deusa padroeira da feitiçaria e bruxaria), um juramento de fidelidade eterna. Vencidas as provas e conseguido o objetivo, os dois fogem para Iolco. Ao saber da fuga da filha, Aietes manda o filho Ápsirto resgatá-la, mas Medéia mata e esquarteja o irmão, espalhando os despojos no mar para desnortear os perseguidores. Na terra de Jasão, Medéia rejuvenesce o velho pai do marido fazendo uso de porções mágicas. O rei Pelias também quis ser rejuvenescido, mas Medéia, novamente instigada por Jasão, mata o usurpador com a sua magia e os dois acabam tendo que fugir para Corinto. Lá eles se casam e, depois de alguns anos, Jasão abandona Medéia, em favor da filha do rei Creonte. É desse ponto que começa a tragédia de Eurípides, na realidade, uma elaboração de um conjunto de lendas tradicionais sobre Medéia, postas à disposição dos conceitos que este tragediógrafo tencionava transmitir.

se, pouco a pouco, em direção aos próprios filhos. No párodo, que marca a entrada do Coro, percebe-se já um entrelaço de opiniões, entre as coríntias, a favor do apaziguamento do ódio e do pranto dirigidos a um marido não merecedor, e Medéia, que de dentro da casa, clama aos deuses, testemunhas do juramento de fidelidade proferido por Jasão, por vingança contra o perjuro e a sua noiva.

Conduzida pela Ama, Medéia aparece em cena para explicar-se diante das mulheres, e ela desfila as razões de seu sofrimento: está sozinha, proscrita, sem poder retornar à casa de seu pai. Apresenta-se Creonte, seguido por seu séquito, para expulsá-la do país junto com os dois filhos, alegando medo de que algum mal recaia sobre sua filha, resultado da “ciência” da “bárbara”. Segue-se um debate (o *agón*) entre Medéia e o rei, que finda com a súplica da personagem por mais um dia de permanência em terras coríntias. Concedido o dia, Medéia declara ao Coro, num longo monólogo, os seus reais objetivos – ela exterminará os seus algozes com os seus venenos, após ter conseguido um refúgio.¹³

Num outro movimento do mesmo monólogo, Medéia esquece-se do Coro, e, como tomada por Hécate, dirige-se a si mesma, chamando-se pelo próprio nome, consciente de seus próprios artifícios, de suas artes, que não lhe abandonariam na humilhação e na vergonha. É nesse momento que ela se reapropria de sua própria identidade, ligada à estirpe divina do Sol, abdicada e esquecida por conta de seu amor desmedido por Jasão.¹⁴ Esse monólogo termina com a exortação da tendência natural das mulheres para o mal, que reaparece em vários outros momentos do texto, seja pela boca de Medéia, seja pela boca dos outros personagens.

Segue-se outra cena de enfrentamento, dessa vez entre Medéia e Jasão, colocados frente a frente. Cinicamente, Jasão vem cobrar-lhe os impropérios lançados contra ele e contra Creonte. Medéia, furiosa, desteece, um a um, os fios da teia que a uniu a Jasão: sua inestimável ajuda em sua jornada à Cólquida que lhe permitiu recuperar o *velocino*, o assassinato do rei Pelias, o exílio em Corinto e a quebra dos sacros juramentos. Jasão, também, faz sua exposição de motivos: ele não atribui a Medéia o seu sucesso na expedição, e sim à deusa Afrodite. Depois, passa a elencar as compensações logradas por Medéia com o casamento: ela passou a viver em terras civilizadas (a Grécia) ao invés do seu país de origem (a Cólquida) e a sua “ciência”

¹³ EURÍPIDES, *Medéia*, p. 34, v. 434-447.

¹⁴ *Ibidem*, p. 34-35, v. 456-467.

passou a ser respeitadíssima, coisa que não ocorreria se ela ainda morasse “nos confins da terra”.

Jasão se retira diante das maldições e impropérios de Medéia. Entra Egeu, que, em troca de filtros mágicos que lhe darão fertilidade, oferece asilo para Medéia após a consumação de sua vingança. Conseguindo o dia de permanência, arquitetada a vingança e tendo asilo seguro, Medéia põe em curso os seus planos. Manda chamar Jasão e, dissimuladamente, pede perdão pelos seus excessos e envia, pelas mãos dos filhos, adornos (um véu finíssimo e um diadema dourado) para a jovem noiva. Voltando as crianças, começam os prenúncios da catástrofe que se abaterá sobre sua casa, alternando-se a consciência da mãe assassina e da mulher abandonada, que não se quer ver vencida em seus planos:

Queridos filhos meus! Agora vos espera
para meu desespero um mundo diferente,
outra morada onde estareis eternamente
sem vossa mãe! [...]
Não! Não posso!
Adeus meus desígnios de há pouco! Levarei
meus filhos para fora do país comigo.
Será que apenas para amargar o pai
vou desgraça-los, duplicando a minha dor?
Isso não vou fazer! Adeus, meus planos... Não!
Mas, que sentimentos são estes? Vou tornar-me
alvo de escárnio, deixando meus inimigos
impunes? Não! Tenho de ousar! A covardia
abre-me a alma a pensamentos vascilantes.
[...]
Jamais dirão de mim que eu entreguei meus filhos
à sanha de inimigos! Seja como for,
perecerão! Ora: se a morte é inevitável,
eu mesma, que lhes dei a vida, os matarei!
De qualquer modo isso terá de consumir-se.¹⁵

A esse monólogo, segue uma reflexão do Coro sobre filhos e família, sobre o conjunto de expectativas lançadas sobre a vida de crianças que, não se sabe se o destino as encaminhará para a morte cedo ou tarde. Chega um mensageiro mandando Medéia fugir de Corinto, pois o rei e a princesa morreram consumidos nas chamas desencadeadas pelo presente enviado através das crianças. Cumpriu-se a primeira parte da vingança. Dentro de casa, Medéia dá prosseguimento às suas resoluções e mata os dois filhos. Jasão chega à sua antiga casa e vê a antiga esposa, a bárbara enjeitada, a

¹⁵ Ibidem, p. 60-61. v. 1160-1169; 1188-1197; 1205-1209.

salvo no Carro do Sol (o famoso *deus ex-machina*, tão criticado por Aristóteles, na *Poética*), seu avô, sobrevoando a casa e não permitindo ao pai nem mesmo enterrar o corpo dos próprios filhos. Ela, vitoriosa, vingada, parte para o seu novo exílio.

Como podemos ver, na tragédia de Eurípides, Medéia surge como vítima do egoísmo masculino que transmuta o seu amor em sede de vingança, resultando no assassinato dos próprios filhos, como o último meio para ferir o marido perjuro. Pelas mãos desse tragediógrafo, Medéia se opõe, portanto, à imagem de mãe amorosa, cultivada pela cultura patriarcal.¹⁶ Eurípides foi, portanto, transformando no transcurso do drama essa *persona*, fazendo-a transitar entre a mulher abatida e digna de pena até uma onipotente presença, cercada por sua natureza divina no desenlace da ação, como bem leu a professora Deborah Boedeker:

[...] De fato, no início da peça, Medéia é antes de tudo um objeto de pena, recém-abandonada pelo homem por quem traiu sua casa e família, e prestes a ser expulsa do país. No final da tragédia, todavia, e embora de uma certa maneira, Medéia tenha se autodestruido, ela adquiriu um profundo e perturbador poder, tal como os comentadores têm reconhecido. “Medéia, a humana está morta; em seu lugar assumiu a vitoriosa deusa da vingança.” [...] ¹⁷

Assim, de acordo com o argumento de Boedeker, essa complexa *persona*, que se (trans)forma no curso da ação, nos é apresentada através de um processo de adjetivação, desencadeado pelo que as outras personagens dizem a seu respeito, como também, pela maneira como ela mesma se vê. Assim, em muitos momentos da tragédia esses adjetivos vão sendo trazidos à tona em termos de metáforas que criam uma área de intersecção entre Medéia e elementos da natureza, bestas mitológicas, assassinos legendários, além de “simples” designativos como *mãe* e *mulher*, em várias acepções.

Podemos, agora, buscar a maneira de reduzir essa estrutura do enredo euripídiano a um esquema simplificado, sobre o qual nos debruçaremos em busca do

¹⁶ Cf. RINNE, Op. cit., p. 11.

¹⁷ BOEDEKER, Deborah. Becoming Medea: assimilation in Euripides. In: CLAUSS, James Joseph, JOHNSTON, Sarah Iles. *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997. p. 127-148. Ver no original: “(...) Indeed, at the beginning of the play Medea is above all an object of pity, recently abandoned by the man for whom she betrayed home and family, and now about to be exiled. By the end of the tragedy, however, although in a sense Medea has destroyed herself, she has also acquired a profound and disturbing power, as commentators have recognized. ‘Medea the human being is dead; into her place has stepped the victorious goddess of vengeance.’ (...)” (p. 127-128)

entendimento dos passos percorridos pelos nossos dramaturgos na construção de suas próprias tramas. Vejamos:

- [1] Antes de Medéia entrar em cena é a Ama que nos coloca diante do problema, anunciando seu temor pela vida das crianças face ao desvario da “estrangeira”;
- [2] Entra o Coro, que convoca Medéia com a finalidade de apaziguar os seus ânimos;
- [3] Medéia, finalmente, aparece diante das mulheres para expor o seu sofrimento;
- [4] Entrada de Creonte e primeira cena de enfrentamento, na qual Creonte expulsa Medéia do país;
- [5] Medéia negocia um dia de permanência e começa a planejar a sua vingança;
- [6] Entrada de Jasão e segunda cena de enfrentamento, seguida pela exposição de motivos de um e de outro;
- [7] Entrada de Egeu e negociação do exílio seguro em Atenas;
- [8] Medéia e Jasão se reencontram e ela entrega os presentes amaldiçoados pelas mãos dos filhos;
- [9] Narração da morte de Creonte e Glauce, através de um mensageiro;
- [10] Assassinato dos filhos;
- [11] Jasão vê os filhos mortos. Fuga de Medéia para Atenas.

Passemos, assim, ao cotejo com os textos brasileiros em questão. Na *Medéia* (1972), de Oduvaldo Vianna Filho, a princesa feiticeira da Cólquida atualiza-se na figura de uma macumbeira do subúrbio carioca, a Grécia transforma-se num conjunto residencial brasileiro, e os castelos tornam-se quadra de Escola de Samba. Medéia, antes sacerdotisa da deusa Hécate, agora é devota dos orixás do panteão afro-brasileiro. Jasão abandona a primeira mulher, apesar de toda a sua dedicação, em busca do seu sucesso como compositor, que seria reforçado com o seu casamento com Creusa, a filha de Creonte. A construção da personagem exposta desde o início do texto é calcada na humilhação causada pela traição e pelo abandono a que esta personagem fora submetida.

Somos apresentados, logo no *Prólogo* a uma Medéia desesperada pelo abandono, sem explicações, por parte de Jasão de Oliveira. A ação é ambientada no interior do apartamento da protagonista, localizado num “conjunto residencial popular já velho”.¹⁸ Vejamos a rubrica e a primeira fala da personagem:

¹⁸ VIANNA FILHO, Teatro: Caso Especial – *Medéia*, op. cit., p. 130. Daqui por diante seguirá a sigla Med. e a paginação.

Prólogo

Abre. Conjunto residencial popular já velho. São muitos prédios. Pobreza. Lixo. É noite. Falta de luz em corredores e pátios. Crioulos reunidos embaixo, cantam a música “Água do Rio” (De Noel Rosa de Oliveira e Anesca do Salgueiro) – CORTE – Apartamento de Medéia no conjunto pobre. Percebe-se que é cuidado com capricho. Medéia sentada numa cama, na sala, ouve no rádio a música “Água do Rio”, ódio no rosto, na alma, na vida. Geme feito bicho acuado. Rosna. Na pia, num canto da sala – pacote de vela, alguidar, dalias, farofa, imagens de umbanda na sala. Seu Exu, Ogum. Fotos de Jasão, com fantasia da ala dos compositores de escola de samba, uma capa de revista com Jasão, faixas de cidadão samba.

MEDÉIA – ...Me traiu, homem... (Meio resmunga. Meio rosna quase)... me traiu, Jasão... punhalada, punhal no escuro, não é?... tem volta... tem... retorno... ódio. Quero meu ódio todos... vem mais meu ódio... (Med., p.130)

Essa ação é assistida pelos dois filhos (uma menina e um menino) e pela vizinha Dolores. Percebe-se que, na descrição do espaço, o dramaturgo opõe à desorganização e sujeira do conjunto residencial a aparência interna do apartamento da protagonista, ainda “*cuidado com capricho*”, à que se opõe, de outro lado, a expressão do seu estado de espírito (“...*ódio no rosto, na alma, na vida. Geme feito bicho acuado. Rosna.*”) Ainda no prólogo, em outro plano do desenvolvimento da narrativa, vemos os preparativos do casamento entre Jasão e Creusa Santana, filha do presidente da Escola de Samba Unidos do Guadalupe, o rico Creonte Santana, que anuncia a expulsão iminente de Medéia, e dos filhos, ao antigo marido. A ação volta ao apartamento, onde, alucinada, Medéia rasga com uma faca as antigas roupas do ex-marido:

MEDÉIA- Vingança, vizinha. Vingança, eu preciso como ar, como água, como coração batendo. Estou só rasgando as roupas dele! Ele rasgou a minha vida! Tirou meus passos, meu caminho, minha cabeça erguida, meu rosto que eu podia mostrar na rua cheio de paz e soberania, tirou tudo. Me deixou dele só a traição. [...] (Med., p. 132)

O *Prólogo* do texto de Vianinha, dada a própria transposição, difere do que se apresenta na tragédia de Eurípides (em [1] e [2]). Ao invés das falas da Ama e do Preceptor, que caracterizam Medéia e sua ira em comparação a uma leoa (como podemos ver nos versos 206-211, por exemplo), ou da narração dos propósitos de Jasão, temos a ação *in presentia*. Excluído o prólogo e a entrada de coro, de natureza narrativa e a favor da explicação dos eventos que se sucederão, no novo texto, essas explicações têm que estar postas para leitor/espectador logo de imediato, para não prejudicar o

desenvolvimento/entendimento do novo enredo. A Ama que nos punha em contato com o que acontecia dentro da casa e descrevia o estado de espírito de sua senhora, que gritava sua dor, agora, tornada Dolores, também é espectadora silenciosa do desespero da protagonista que se desenrola em cena aberta, diante do público.

A esse primeiro bloco¹⁹ segue-se uma curiosa cena na casa de Creonte, enquanto Creusa prova a indumentária que está sendo preparada para o seu casamento. Simultaneamente a essa cena, Dolores e Egeu, seu marido, pegam as crianças na casa da protagonista, temendo pela segurança delas. Segue uma cena de Medéia, num Cemitério, fazendo um “trabalho” contra a nova noiva, enquanto expõe suas motivações:

MEDÉIA – Vim pedir ódio. Vim pedir a coragem da vingança! Quero vingança, seu Ganga! Vingança é o único alento do oprimido, sua única esperança! Vingança, seu Ganga, quero minha cabeça fervendo! Gosto de sangue na minha boca. O homem pai dos meus filhos, que ajudei com a minha juventude, vai se casar com outra. Ele viajou seis meses, voltou, não deu sinal, foi na boca anônima que ouvi que ele ia se casar – pelo meu homem confici nesta vida tão sobressaltada e agora eis-me abandonada, com dois filhos, sem dinheiro, sem parente para me receber e chorar minha raiva mais do que eu. (Esta fala de Medéia é entrecortada de pequenos *flashes* da noiva arrumando seu vestido. Arrumando a grinalda. Rindo. Pegando o buquê.) (Ela dança a música de Jasão. A mãe pede para ela ficar quieta.) Eu já estou morta. Mas, a morte só não basta. Eu quero o vento da desgraça (Imagens intercaladas da face de Medéia arrasada, do vento da noiva, de uma faca no chão no meio de um círculo de velas).

CORTE – Noiva em cima da cadeira sente uma forte pontada. Grita. Cai. (Med., p. 135)

O medo de Creonte da ciência bárbara de Medéia, que só será expresso em [4], é motivado no texto de Vianinha pela cena acima. Sendo sua filha atingida pelas “macumbas” da antiga mulher de Jasão, Creonte Santana decide ir até ao conjunto residencial para expulsá-la.²⁰ Acompanhemos um trecho do encontro de Creonte e Medéia:

¹⁹ Reunindo [1], [2] e [3].

²⁰ O diálogo do texto de Vianinha com o de Eurípides torna-se patente quando ele também caracteriza a personagem como leoa, em analogia à fala da Ama, a qual nos referimos acima, quando Creonte chega ao conjunto residencial com os seus asseclas: “MEDÉIA, leoa tira a mão do homem de cima de seus filhos. Dá um tapa na cara do homem. Os outros vêm ferozes, agarram Medéia com violência. Ela não reage. Firme. Não se debate. Levam Medéia. Dolores se abraça com as crianças. [...]” (Med., p. 138)

MEDÉIA – Eu sei que a presença da pessoa traída incomoda muito os traidores, fora eu ter sido traída, que crime mais cometi?

CREONTE – Ainda nenhum, mulher, fora as promessas !

M. – Mas o que é que eu fiz, homem?

C. – Medo. Me dá medo. Quem gosta de sentir medo? O inimigo sibilando por perto? Você não morre agora, Medéia, porque tem dois filhos do homem que vai casar com minha filha. Levante as mãos para o céu em concha, suba para sua casa, arrume suas coisas, teus feitiços e saia de Guadalupe. (Med., p. 139)

Após o primeiro enfrentamento, temos a negociação por mais um dia de permanência no conjunto residencial, através de argumentos que se apóiam na fragilidade da figura feminina diante da masculina.²¹ Concedida a possibilidade de permanência, inicia-se a arquitetura da vingança. Medéia só pode recorrer aos amigos e ela recorre a Egeu. Destaque-se que o marido de Dolores é taxista e tem uma dívida de gratidão com Medéia que, com suas ervas e rezas, o curou de forte dores que o impediam de trabalhar; algo bastante semelhante com a negociação vista em Eurípides, em troca de um filtro de fertilidade.²² Jasão, posteriormente, aparece para justificar-se – diz que nunca abandonará a família, e que os filhos poderiam até mesmo ficar no orfanato que Creonte mantém.²³ Discurso racional, com fins objetivos e precisos, desligado de emoção. Em oposição, temos o discurso de Medéia inflamado pela ira, pela humilhação:

JASÃO – [...] Mas você não pensa nos teus filhos, em nada e espuma, você mesmo provoca tua desgraça ... não pode reclamar de punição quem chama por ela.

MEDÉIA – Eu não pensei nos meus filhos? Você pensou? Pensou em mim? Deixei minha casa execrada de meu pai, meu irmão, toda minha gente. Te dei dois filhos, e você não, não fez legal nossa união e eu aceitei, cega de confiança. Porque íamos esperar dias melhores e

²¹ Vejamos, um trecho do diálogo:

MEDÉIA – Por favor, Creonte... pelo menos me dá mais um dia... não posso ir agora, às duas da manhã, sem destino...

CREONTE – Você quer tempo pra fazer uma maldade.

M. – Casa tua filha, homem, ela é linda, é jovem, é eleita. Casa tua filha, derrama tua festa, teu chope, soa os tambores... me deixa com minha raiva. Não é permitido ter?... Me dá mais um dia só. Você tem medo de um dia, de mim... mulher? (Se ajoelha) Sou mulher, Creonte, assustada... sem força pra carregar o peso da ingratidão de Jasão... Creonte, não me transforme em agressora... a vítima sou eu... (TEMPO)

C. – Tenho muito medo em fazer bondade a inimigo. Mas teus filhos também são de Jasão. Um dia só, Medéia. Nem minuto mais. Um dia. (Sai Medéia fica ali no chão, se estende no chão. Chora.) [Med., p. 139-140]

²² Como vimos em [7].

²³ Como vimos em [6].

trabalhei por você e ouvi teus desânimos, tua vacilação, você perdeu empregos, ganhava misérias por aí tocando violão, e eu trabalhando, você ficou doente seis meses na cama, e eu na tua cabeceira, minha pele secando, os músculos afrouxando, mas ali, nunca perdi o ânimo e te ajudei a pagar tuas roupas, paguei para você comprar o direito de gravar o um primeiro disco que só nós ouvimos e mais ninguém!? Se você não tivesse filhos, Jasão, podia ir embora e eu nem me incomodava, porque um homem que não é capaz de manter na fortuna um amor que o sustentou na desgraça, é um fraco e não merece misericórdia. (Med., p. 143)

Resta descobrir como a vingança se concretizará. Como ferir o traidor? Medéia teria que matar um pouco de Jasão e fazê-lo sofrer tanto quanto ela, fazendo-o sentir uma perda irreparável – ela resolve assassinar os próprios filhos! Acompanhamos os últimos preparativos para o casamento, a cerimônia e a festa. No último momento, Medéia dirige-se a Jasão e pede-lhe, como sinal de paz, que os seus filhos possam ir ao casamento com presentes seus para Creonte e a filha.²⁴ Ao invés da vestes e adornos enfeitados, Medéia mata Creonte e Creusa com doces envenenados. Seu plano é matar também os filhos, com o mesmo veneno. No entanto, Jasão chega no momento decisivo e as crianças são salvas, final divergente daquele apresentado na tragédia clássica. Medéia fica sabendo do que aconteceu na festa²⁵ e inicia-se, à maneira de *thriller* policial, uma perseguição à assassina. Medéia, ajudada por Egeu, foge em seu táxi – solução da adaptação para o *deus ex machina* da Grécia – e acaba por se matar. Seu último pedido é que Egeu oculte o seu corpo, jogando-o no mar, para que todos pensem que ela saiu impune. A consciência da consolidação extremada de seu ato vingativo, por natureza contrário ao que se espera da mãe e da mulher, faz com que sua agressividade volte-se para si mesma e reflita externamente de maneira autodestrutiva.

Em *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, mantêm-se as soluções de adaptação encontradas por Vianinha, contudo, a protagonista não se chama mais Medéia e sim Joana. O conflito de poder tem como pano de fundo os reclames dos tipos populares que lutam pela diminuição do preço da prestação de suas casas, localizadas não mais em Guadalupe, mas na Vila do Meio Dia. Jasão, mais uma vez, corre atrás de sua carreira de sambista. O *velocino de ouro* é o samba “Gota d'água”.²⁶

²⁴ Como vimos em [8].

²⁵ Como vimos em [9].

²⁶ Considerando as especificidades do texto dramático em relação à teledramaturgia, veremos um maior número de personagens e o desenvolvimento mais distenso do enredo. Portanto, torna-se difícil esgotarmos nesse espaço o cotejo das relações entre os textos, dessa forma, nos concentraremos em apenas alguns episódios, para procedermos a nossa análise. As referências aos trechos da peça serão indicadas pela sigla Gd., seguida da paginação correspondente.

O primeiro ato tem como espaços privilegiados a lavanderia e o bar, por onde circulam os moradores da Vila do Meio-Dia, discutindo os destinos de Joana e Jasão. Na lavanderia, o centro da conversa é Corina, já no bar o diálogo circula em torno de Cacetão, um gigolô. O coro das mulheres de Corinto, que na tragédia clássica comentava a ação desesperada de Medéia, fragmentou-se em *Gota d'água* nos vários personagens, homens e mulheres, mantendo, contudo, a função de analisar e criticar os protagonistas, preocupando-se com a ordem dos sentimentos. É fato que o conflito central se desenrola entre Jasão e Joana, e as relações desses dois com Creonte, mas esse conjunto de tipos populares acaba por desempenhar uma função de “coro”, entremeando o texto com juízos de valor sobre o núcleo dramático principal.

Corina é a personagem mais próxima de Joana e, tal qual a Ama da tragédia clássica, é através dela que nos é dado o conhecimento do que acontece dentro da casa da protagonista, que só virá à cena mais adiante. Enquanto as outras mulheres prosseguem em seu trabalho, ela relata o completo desespero de Joana e a desordem em que se encontra a sua casa:

CORINA

Minha filha, só vendo
Tem resto de comida
nas paredes fedendo
a bosta, tem bebida
com talco, vaselina,
barata, escova, pente
sem dente. E ali, menina,
brincando calmamente
co'os cacos dos espelhos,
estão os dois fedelhos...
É ver sobra de feira,
ramo de arruda, espada
de São Jorge, bandeira
do Flamengo, rasgada
por cima da cadeira
E ali, se lambuzando,
não entendendo nada,
um pouco se espantando
co'o espanto dos vizinhos
estão os dois anjinhos...
É ver um terremoto
que só deixa aprumado
no lugar certo a foto
daquele desgraçado
posando pro futuro
e pra posteridade
E ali, num canto escuro,
na foto da verdade,

brincando nos esgotos,
estão os dois garotos...
Os dois abortos...
[Gd: 4-5]

Essa fala de Corina revela alguns dados interessantes. Em meio à desordem da casa de Joana, como que abalada por um terremoto, ainda repousa, calmamente, a foto de Jasão. Lembrança concreta de sua presença física na casa, essa foto, serve como reminiscência do aparente equilíbrio que Joana vivera em sua companhia. Diferentemente do que encontramos na *Medéia* (1972), o espaço de Joana não está mais “cuidado com capricho”, ao contrário, ele está em desordem, anunciada pelo “resto de comida nas paredes”, “bebida com talco”, “barata”, “pente sem dente”, “cacos dos espelhos”, todos elementos que apontam para a definição do lar destruído, metáfora do caos interno pelo qual passa essa personagem, na realidade, a única coisa que restou da antiga união (além dos filhos). No modo como Corina se refere às crianças, o desenlace da trama aparece esboçado: brincando com “cacos de espelho” ou nos “esgotos” – espaço e brinquedo, certamente, estranhos a crianças –, os meninos são referidos como “fedelhos”, “anjinhos” e “abortos”, palavras em que podemos perceber uma gradação de sentidos, do mais positivo ao mais negativo (construindo-se, claramente, referências ao universo semântico da morte). Mais uma vez, a constatação do abandono e da desgraça fica a cargo da amiga, da confidente, como acontecia na tragédia clássica. Encontramos, ainda, nesta fala, dois elementos recorrentes tanto em Vianinha, quanto em *Gota d'água*: a presença de signos da religiosidade afro-brasileira professada por Joana (“ramo de arruda”, “espada de São Jorge”), como também o destaque reservado à fotografia de Jasão que, em meio à desordem, permanece intacta “posando pro futuro e pra posteridade”, enquanto na “foto da verdade” a tragédia começa a se desenhar.

Somos levados, posteriormente, a acompanhar um diálogo entre Jasão e Alma, a filha de Creonte. Alma, apesar de toda a sua frivolidade pela qual ela é caracterizada, tem consciência do papel que desempenha na vida do seu futuro marido: “higienizar” todas as referências ao seu passado e fazer com que ele passe por um processo de aprimoramento, capaz de apagar as marcas de sua relação com Joana, últimos resquícios da “raiz” que ainda o prende ao povo. Desse aprimoramento, Jasão sairia pronto para o sucesso e para a felicidade. No entanto, Jasão hesita – ele preza a sua identidade e a sua relação com o povo. Creonte, que aparece na sequência deste diálogo, tem reservado

para Jasão alguns objetivos. Casando com Alma ele será o herdeiro de todo o império econômico, inclusive da Vila de onde ele veio. Disfarçadamente, o poderoso pede, em troca do sucesso que ele imprimiu ao samba (fazendo-o tocar em todas as rádios), que Jasão vá até a Vila para dissolver o movimento organizado por Egeu, companheiro de Corina, de não pagamento das prestações, contra os juros abusivos.

Os argumentos de Creonte são impecáveis e colocam o jovem diante de interesses que a partir daquele momento também têm de ser seus – a defesa de um patrimônio financeiro que será seu com o casamento. É anunciada, também, a decisão de expulsar Joana, da Vila, alegando a inadimplência de seis meses e o medo que o trânsito da personagem pela “macumba” desperta em Creonte. Jasão sai com a dura missão de enfrentar os dois pilares de sua formação: mestre Egeu, que lhe ensinou a profissão de eletricitista, e Joana, mulher com quem foi casado durante dez anos, a quem deve advertir das resoluções de Creonte.

O samba “Gota d’água” é ouvido no rádio da lavanderia, enquanto as vizinhas executam uma coreografia representando o trabalho de lavar-estender-passar roupa. É ao som dessa música que Joana aparecerá em cena pela primeira vez. A fala de Joana, marcada pela amargura de seu sofrimento e pelo desejo de vingança que se desenha, dá seqüência à maneira como Corina se referiu aos seus filhos, no início da peça, anunciado a desgraça que está por se concretizar.

JOANA

[...]

Se eles acordam, minha vida assim
do jeito que ela está destrambelhada,
sem pai, sem pão, a casa revirada,
se eles acordam, vão olhar pra mim
Vão olhar pro mundo sem entender
Vão perder a infância, o sonho e o sorriso
pro resto da vida... Ouçam, eu preciso
de vocês e vocês vão compreender:
duas crianças cresceram pra nada,
pra levar bofetada pelo mundo,
melhor é ficar num sono profundo
com a inocência assim cristalizada
[Gd: 42-43]

Jasão chega na Vila e vai logo falar com o mestre Egeu, que o ignora, desprezando os seus objetivos. Joana fica sabendo que Jasão está na Vila e vai ao seu encontro. A conversa entre os dois é tensa. Jasão tenta explicar os motivos do abandono:

ele está procurando melhorar de vida para poder, entre outras coisas, ajudar Joana e os filhos:

JASÃO	[...] Cedo ou tarde a gente ia ter que separar Quando eu te conheci, tava pra completar vinte anos, não foi? Eu nem tinha completado [...] É claro que, daqui pra frente, cada hora do dia só vai servir pra nos separar [...] Ou quer que eu também fique velho, só por causa da tua velhice?... Acho melhor procurar uma pessoa na mesma faixa de idade... Quer dizer...
JOANA	Jasão, pega a tua mocidade e enfia ...
JASÃO	Joana, você tem que se acalmar
JOANA	Acalmar, é claro ... É dever do injustiçado manter sempre a cabeça fria, a qualquer custo Enquanto que a raiva, é um privilégio do injusto Por isso é que você tá tão qualificado a gritar comigo e pedir calma em resposta [Gd: 73-74]

O primeiro ato termina com uma discussão inflamada entre Jasão e Joana, seguida por uma corrente de boatos, em ritmo de coco, que invade o palco.

No segundo ato, há uma concentração de forças em torno do desfecho que está se esboçando desde o início da peça: a vingança de Joana está se direcionando para os filhos. Como último recurso capaz de mudar o seu destino, ela busca os orixás, aos quais rende devoção. Prepara-se um ritual em que orixás, santos católicos e deuses olímpicos são conjurados a favor do desespero da mulher abandonada. A presença de Joana é ameaçadora para Creonte, que teme sua religião e a maneira encontrada para eliminar o incômodo é expulsar Joana, da Vila, junto com os dois filhos. Jasão, mais uma vez, se dirige a Joana para pedir-lhe que se mude antes que Creonte a retire, à força. O jovem músico oferece ajuda financeira para criar as crianças e Joana reage violentamente. Para ela não há argumentos que a convençam – em seu entendimento, a casa é sua por direito.²⁷

²⁷ Cf. Gd., 121-122.

A expulsão se aproxima. Egeu, que antes se rebelava contra a correção monetária das prestações, passa a organizar também um movimento de apoio a Joana. Junto com os outros moradores da Vila, ele vai falar diretamente com Creonte que desmantela o movimento com propostas de melhoria nos edifícios, liberando todos dos juros referentes ao atraso, acatando, assim, uma proposta que Jasão lhe fizera anteriormente. Mais ainda, todas as mulheres são contratadas para trabalhar nos preparativos das bodas. Para ele só não existe discussão sobre a situação de Joana e mais nenhum morador abre a boca para contestá-lo. Nem mesmo Egeu. Joana encontra-se, portanto, sozinha. Até mesmo aqueles que julgava seus iguais foram seduzidos pelo cheiro do dinheiro de Creonte. É nesse momento que o conflito começa a precipitar-se para o desfecho: Joana não serve nem para Jasão, nem para os seus companheiros. Seus gritos não podem mais ser ouvidos, todos estão do lado de Creonte, menos Egeu, que também foi silenciado.

O próprio Creonte, acompanhado por uma força policial, vai à Vila do Meio-Dia para expulsar Joana. Desesperada, a personagem negocia mais um dia de permanência sob pretexto de arranjar um lugar para ficar com os filhos. É o suficiente: concedido o dia, a vingança prenunciada, desde o início da peça, começa a ser posta em prática:

CREONTE	(...) Agora, eu vou lhe falar com toda a clareza: se amanhã à noite você inda estiver aqui, eu acabo de vez co'essa novela Não vai sobrar cama, nem porta, nem janela, Sabe? Eu quebro essa merda. Eu quebro tudo, ouviu?
	<i>(Sai com a polícia)</i>
JOANA	Ouvi sim, Creonte, um dia. Um dia, preciso mais do que isso? Por que? Pra que? Quem te pariu só precisou de um dia. O Juízo Final vai caber inteirinho num só dia Quando me deu um dia, você se traiu, Creonte, você não passa de um imbecil, Porque hoje me deu muito mais do que devia [Gd: 151]

A essa fala, segue o reencontro de Joana e Jasão, que é trazido à cena por Corina. Num simulacro de discurso racional, dissimuladamente, Joana confunde o amante, fazendo acreditar que sua fúria arrefeceu. Os planos de vingança começam a se tornar ações: o primeiro plano é matar a noiva, mandando pelos filhos, no dia do

casamento, quitutes envenenados. Creonte, no entanto, expulsa as crianças da festa. Novamente, Joana recorre aos orixás e descobre o que já deixava transparecer desde o início da peça: não bastava matar a nova noiva, ou seu pai que a expulsara, ela teria que matar um pouco de Jasão, assim, a vingança volta-se para os filhos.

Na última hora, com sua decisão tomada, ela reflete conscientemente sobre o que fará através do mesmo samba “Gota d’água”, tantas vezes cantado e que parece ter sido o ponto de partida para a sua desgraça. É na voz de Joana que essa canção atualiza toda a trama, fazendo-nos mergulhar no estado de alma da personagem, sintetizando toda a correnteza de sentimentos e dúvidas que permeiam a consciência da mulher, que atingindo o máximo de sua doação acionou sua auto-destruição. É essa consciência, que mesmo sob o mando dos orixás, permite que a personagem hesite diante da precipitação dos fatos que terão como fim o assassinato dos próprios filhos.

Emerge, portanto, da mulher-traída a consciência absoluta da mãe-assassina, descobrindo que ao extirpar um pedaço de Jasão acabou matando uma parte de si mesma. O *deus ex machina* da tragédia clássica – o Carro do Sol – recurso divino que permite a fuga de Medéia para o exílio em Atenas, ressalta o caráter da Medéia antiga, banhada pelas águas da vingança contra a quebra do juramento. No caso da Medéia brasileira, num contexto em que o divino não tem mais a possibilidade de interferir na ação, e numa solução técnica diferente, mas ao mesmo tempo próxima da de Vianinha, destaca-se a solidão de Joana, humilhada pelos poderosos e abandonada pelos amigos. Para ela só resta o suicídio, fuga de sua própria tragédia diária. No meio da festa de casamento, Egeu e Corina expõem aos pés de Jasão os corpos da mulher-abandonada e dos filhos. A *tragédia* foi concretizada. Não adianta os poderosos se recusarem a ver.

Mesmo que estejamos num momento histórico em que a tragédia, enquanto forma, torna-se de difícil realização, ele, ao mesmo tempo, abriga uma série de conflitos insolúveis. Desde Eurípides, que teceu um conjunto de narrativas míticas sobre Medéia, a história de amor-abandono-vingança está à disposição de uma outra discussão, poucas vezes considerada, em torno da situação da mulher e do “estrangeiro”, do “bárbaro”, lançado em meio a uma cultura extremamente fechada como a grega. Sem direitos, a não ser aqueles de natureza divina ou relativa à sua ascendência desvalorizada naquela outra civilização, Medéia tem que reagir com as armas que ela bem conhece: a astúcia, a negociação, a dissimulação de seus sentimentos e a sua “ciência”. Perseguimos aqui a maneira pela qual o tragediógrafo grego construiu o seu enredo, dando destaque a essas

características da personagem e canonizando sua imagem de mãe-assassina. É esse enredo que é, como demonstramos, tomado como objeto-modelo da representação empreendida por nossos dramaturgos, num momento histórico do Brasil em que qualquer “bárbaro” que falasse uma língua diferente da hegemônica deveria ser expulso, muitas vezes sem exílio certo. Tendo clareza de que essa vereda ainda não está plenamente desbravada, esperamos ter apontado, ao menos, alguns atalhos.

ÓPERA DO MALANDRO DE CHICO BUARQUE: HISTÓRIA, POLÍTICA E DRAMATURGIA.

Santos, em sua dissertação de mestrado objetivou, através de um entrecruzamento entre História e Literatura, redimensionar a dramaturgia de Chico Buarque de Holanda tendo como objeto de estudo a peça *Ópera do Malandro* de 1978.

A peça *Ópera do Malandro* foi uma adaptação baseada em duas peças: *Ópera dos Mendigos* (1728) de John Gay e a *Ópera dos Três Vinténs* (1929) de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Foi escrita em um momento quando o regime militar encontrava-se na iminência de se esgotar e retrata outra época no palco a da década de 40. A peça retrata o processo de modernização autoritária, onde a pequena malandragem cede lugar a inescrupulosidade do burguês, do industrial.

Ópera do Malandro gira em torno de três malandros que são as personagens principais, Max, Duran e Teresinha, porém possuem perfis diferentes. Max é chefe contrabandista, fora-da-lei que está prestes a se casar com Teresinha, filha de Duran, que é tido como um cidadão que zela pela lei, e dono de uma cadeia de bordéis. Duran é contra o casamento de sua filha, contudo Teresinha surpreende os dois e se torna uma ótima empreendedora.

O autor também faz uma análise das músicas da peça e para isso utiliza das discussões de Menezes¹. Ela coloca que Chico aprofunda sua crítica social ao tocar em temas considerados tabus para a época como a desespiritualização da mulher e do amor.

Em um primeiro momento, Santos procurou discutir a estrutura dramática e os temas das peças *Ópera dos Mendigos*, *Ópera dos Três Vinténs* e *Ópera do Malandro* dentro da contextualização histórica. Posteriormente, o autor tendo como referência o processo de

¹ MENEZES, A. B. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1982, p. 177.

modernização, implantado pelo governo militar, tenta resgatar o enredo da peça sem destituí-lo de sua historicidade.

Finalmente, o autor procurou descrever, sob o ponto de vista histórico, o papel desempenhado pelo teatro político e, logo em seguida, analisar as peças e a atuação política de Chico Buarque.

Para a análise de *Ópera do Malandro* devemos buscar as origens de seu texto em *Ópera dos Mendigos* de John Gay² e na *opera de Três Vinténs* de Bertolt e Kurt Weill³. Uma semelhança é o fato das obras mesclarem música e encenação, na forma de ópera. Todas essas peças giram em torno de uma “ópera popular” sendo como uma paródia da ópera tradicional, apesar de serem escritas em épocas diferentes, os personagens são caricaturescos e revelam a sátira ao universo burguês, e a corrupção entre os guardiões da lei e os criminosos.

Em *Ópera dos Mendigos*, Gay satiriza explicitamente o contexto social e político de sua época, a corrupta Inglaterra, no início do século XVIII, do primeiro-ministro Robert Walpole. A Inglaterra passava por uma fase de capitalismo industrial onde não prevaleciam regras e formas burocráticas ou racionais, cada político agia por compra e interesse, e como recompensa atribuía-se algum cargo público. Walpole tornou-se conhecido principalmente por aperfeiçoar o sistema de corrupção.

Gay, em sua obra, retrata os anos de 1720 do nepotismo, do desvio de dinheiro público, e na compra de eleitores, propinas e pensões, e o cinismo religioso. Na peça, o centro da ação se passa em torno de Macheath e seu bando.

Peachum é um receptor de objetos roubados e ao mesmo tempo um pegaladão. Sua filha Polly se casa em segredo com Macheath um famoso ladrão de estradas. No início os Peachum não aceitam, mas posteriormente, concordam que o casamento pode ser aceito desde que o marido de Polly seja morto e deixe sua fortuna.

² GAY, J. *L'Opera des Gueux*. Trad. Renée Villoteau. Paris: L'Arché, 1959.

³ BRECHT, B. & WEILL, K. *Ópera dos Três Vinténs*. Berlim, 1928.

Macheath é avisado do plano pela esposa e se esconde em uma taberna, duas prostitutas o denunciam e ele acaba preso. Lucy, a filha do carcereiro, tenta ajudá-lo e a fuga é arruinada com a chegada de Polly. Quando Macheath é recapturado, Lucy e Polly imploram por sua vida.

A personagem mendigo-autor explica sobre a apropriada moral que a trama teria com o enforcamento de Macheath. Contudo, o ladrão é trazido ao palco e absolvido. Deste modo, a *Ópera dos mendigos* faz lembrar que a corrupção não atinge somente os altos escalões, mas a todo o meio social.

Já a *Ópera de Três Vinténs* de Brecht, escrita 200 anos depois da obra de Gay, pretende atacar a estrutura sócio-econômica de seu tempo e a ascensão do fascismo, na decadente República do Weimar. Brecht realiza um deslocamento espaço temporal em sua obra que se passa na sociedade londrina do século XIX.

O enredo de Brecht conserva a maior parte do original de John Gay. Uma diferença é a cena do casamento entre Macheath e Polly celebrado comicamente em uma estrebaria vazia, onde os bandos de ladrões colocam uma mobília roubada e até o chefe de polícia participa da cerimônia.

Na trama Jonatham J. Peachum, é chamado de “rei dos mendigos” e vive a explorar a caridade alheira. Peachum quando descobre que sua filha Polly casou-se com Macheath começa a questioná-la e ela lhe responde que ele tem como se virar e lhe oferecer uma vida digna.

Quando Peachum descobre que possui negócios semelhantes aos de Macheath (também conhecido como Mackie ou Mac) e que a única diferença está no respaldo legal que um possui e o outro não, resolve denunciar ele a polícia por bigamia. Preso ele consegue escapar com a ajuda de Lucy, uma de suas conquistas. Quando é preso de novo apela para seu amigo chefe de polícia que não pode ajudá-lo devido às ameaças de Peachum de colocar um

exército de mendigos nas ruas. Mac só é salvo por um mensageiro do rei que, montado em um cavalo branco, lhe trás o perdão, um título de nobreza e uma renda perpétua.

Essa peça aborda a questão do crime, juntamente com a consolidação do capitalismo. *O autor procura estabelecer um paralelo entre as traições e as delinquências das camadas mais baixas e a corrupção, a iniquidade, mas profunda das camadas superiores*⁴.

Brecht, ao mesmo que continua o enredo de Gay, ele ilumina a leitura de seu antecessor, pois trata de uma abordagem crítica constituída de novos olhares e também ilumina a obra de quem lhe sucede (Chico Buarque).

A música em Brecht deve ser usada como uma crítica aos dilemas da burguesia. E, segundo o próprio dramaturgo, apesar do teor crítico das músicas, elas conquistaram o público, que as ouviam em discos e cantavam.

No que diz respeito ao enredo da peça o espectador dever esforçar-se para uma visão mais complexa para enfocar os traços de personalidade de cada personagem. O importante em *Ópera dos Três Vinténs* não é somente mostrar que os burgueses são ladrões, e sim evidenciar que no jogo entre eles cada um só pode conduzir com ou outro a menos que rompa com a sociedade.

Já a adaptação de Chico Buarque de 1978 identifica sua personagens às de Gay e procura manter a estrutura do texto de Brecht. A trama de *Ópera do Malandro* se passa nos anos 40 em fins do Estado Novo e seus principais personagens são Max, chefe de contrabandistas e fora-da-lei e Duran, dono de uma rede de bordéis e a empreendedora Terezinha, esposa de Max e filha de Duran.

A essência dramática desta obra de Chico pode ser percebida nos diálogos e nas canção. Este também realiza um deslocamento temporal, pois falam do processo de

⁴ SANTOS, C. R. dos. *Ópera do Malandro de Chico Buarque: história, política e dramaturgia*, 2002 p.22.

redemocratização do início dos anos 40 para sutilmente falar da modernização autoritária, do final dos anos 70, com o americanismo do desenvolvimento industrial, os cartéis, multinacionais, ao lado do recrudescimento do regime ditatorial.

Vale ressaltar que o cômico nas três peças pode representar que corromper-se e socializar-se numa sociedade de mercado pode ser a mesma coisa. Segundo Santos (...) *a Inglaterra do primeiro-ministro Walpole, a República de Weimar e a ditadura militar brasileira serviram de palco ao mesmo propósito de seus respectivos autores, a crítica à construção do capitalismo industrial, que deixa entrever em sutis desvios sociais a estrutura excludente, corrupta e hipócrita na qual se aloja.*⁵

Em *Ópera do Malandro* o fio condutor é a institucionalização do “modo malandro de ser”, as personagens tentam se adequar ao processo de modernização. O texto de Chico é dividido em introdução, prólogo, 1º ato, 2º ato, prólogos 2, epílogo ditoso e epílogo do epílogo. A rubrica no texto descreve a cena, a iluminação e as personagens. Essa adaptação air.da adquire novas passagens da Música Popular Brasileira criando um ambiente tipicamente tropical.

Chico, a exemplo de Brecht, também realiza um deslocamento espaço-temporal, apesar de sua narrativa encontrar-se no presente, enfoca o Brasil da era Vargas. Pressupondo as experiências e sua postura ativa e crítica socialmente e a sua aproximação ao Partido Comunista Brasileiro, demonstrou com o final da peça *Ópera do Malandro* a vitória, dos grupos política e economicamente dominantes na sociedade brasileira, cuja desonestidade os transfigura numa espécie de malandro que representa o burguês dos anos 70 que conduz as rédeas da sociedade capitalista.

Em *Ópera do Malandro*, os três malandros Max, Duran e Teresinha podem ser chamados de personagens principais da peça. Devido ao fato de tratar de aspectos históricos

⁵ SANTOS, C. R. dos. *Ópera do Malandro de Chico Buarque: história, política e dramaturgia*, 2002 p.52.

do Brasil, e o estilo de linguagem caracterizado como vulgarismos do cotidiano a peça é de cunho realista.

A partir de 1945, a principal figura é Getúlio Vargas que representou certo relacionamento entre Estado e Sociedade que deveria levar o país a modernidade, mas atrás da propaganda o que existia era uma política repressora. Duran se utiliza da estratégia de usar a legislação para iludir o trabalhador.

Teresinha ao se casar com Max, busca ascensão social e status, usando o Know-how do pai e os empreendimentos de Max, e tenta dar uma feição “moderna” aos negócios obscuros de Max. Deste modo, ela espera aperfeiçoar suas posições enquanto setores dominantes e para isso ela precisa além da adesão de Duran, a malandragem de Max e seus capangas adquira uma roupagem nova.

Max representa o arquétipo do malandro “regenerado”, pois sua roupagem e a amizade com o inspetor Chaves o impedem de ser detido pela lei. Podemos dizer que Max se regenera apenas por trocar o lenço no pescoço pelo colarinho brando, pois a sua união com Teresinha e Duran, o fizera adotar outro tipo de malandragem a malandragem “industrialmente maquinada”.

A americanização do nome de Max mostra os Estados Unidos como modelo de sociedade moderna. Esse ponto também pode ser visto com a adaptação dos capangas de Max a esses novos tempos, pois com esforço. *Ao ensinar-lhes o inglês para os seus próprios “benefícios”, ela demonstra o papel que o capital vai assumir no cotidiano das pessoas, o que exige uma nova forma de conduta, nem sempre adquirido imediatamente.*⁶

Os capangas ao falarem errado, aos mascarem chicletes, assobiarem, mostram a não aceitação das ordens de Teresinha e são expulsos. Como trabalhadores agora estão subjugados ao capital industrial.

⁶ SANTOS, C. R. dos. *Ópera do Malandro de Chico Buarque*: história, política e dramaturgia, 2002 p.44.

Teresinha funda a “Maxtertext Limitada” a firma agora tem estrutura legal, está dentro dos padrões internacionais e aos invés de “malandrinhos” de caráter artesanal tem-se agora a malandragem em escala industrial. Mesmo que, cientes de sua condição de excluídos, os capangas e as prostitutas terminaram por se adequarem à modernização.

João Alegre é um autor inédito da peça chamada *Ópera do Malandro*, João Alegre chama a presidente da Morada da Mãe Solteira, Vitória (mulher de Duran). Após isso, João Alegre canta *O Malandro* no prólogo, *Homenagem ao Malandro* no prólogo 2 e reaparece na trama comandando a passeata contra a corrupção organizada por Duran para pressionar Chaves a liquidar Max. Vitória ao tentar suspender a passeata é atropelada com Duran e Chaves e com raiva inicia uma discussão com Duran (Produtor) e João Alegre para que a peça tenha um final descecente. Teresinha, Max e os outros personagens discutem tal situação.

Logo depois, começa o epílogo onde todos as personagens cantam a *ópera*, em meio a isso, João Alegre vai surgindo no fundo do palco sentado ao volante de um conversível anos 40.

Devido à importância da análise das músicas, inicialmente vamos avaliar a canção *Viver do Amor* na primeira cena onde Vitória, responsável pela educação das prostitutas, canta. Nessa música, o autor trabalha com os dois sentidos da palavra amor que significa sentimento profundo e sexo e Vitória ensina a uma nova prostituta do bordel que fazer amor é um meio de ser admitido no mercado de trabalho.

Na terceira cena Duran, Vitória e Teresinha, discutem o casamento desta com Max, ela explica a mãe que se casou por amor e canta *Teresinha*.

Devido às reivindicações das prostitutas por novos acessórios elas são coagidas por Duran discutem os “benefícios da lei”. Duran e Vitória cantam *Sempre em Frente*.

A canção da cena quatro é *Geni e o Zepelim*, onde Genival um travesti que contrabandeia jóias, perfumes e seda, participa dos planos de Vitória e Duran, outras vezes ajuda Max. Na canção percebemos que Geni comporta-se como Salva-vidas tanto daquele que está amparado pela lei, como do contraventor.

Outra canção que merece atenção é o *Malandro*, cantada por João Alegre e descreve a malandragem e os vícios que o rodeia. *Homenagem ao Malandro* também cantada por ele, mostra que João Alegre se depara com um universo constituído por outros tipos de malandros adeptos da malandragem institucionalizada. Nesta canção ele fala com um universo constituído por outros tipos de malandro. O malandro sempre envolvido com a polícia e a marginalizado perante a sociedade deixa de existi e dá lugar ao malandro, legalizado, que inclui “gravata e capital” e “nuca se dá mal”.

Na canção a *Ópera* João Alegre é quem inicia e representa a imposição do trabalho industrial. A crença no progresso faz com que os ex-funcionários sonhem tornar-se um doutor. Chaves é peça chave na construção dessa “nova sociedade” e deve usar a coerção para assegurar o grupos dominantes no poder oferecendo-lhes “proteção policial” ou a lei.

O canto reconciliador de sogro e genro objetiva sacralizar a família de acordo com a conduta cristã. Assim os objetivos de Terezinha e Max passam a ter a ajuda de Duran. A musica dos funcionários de Duran, e o de Geni também traduzem essa situação quando as primeiras escolhem deixar o sexo artesanal para amar em escala industrial e Geni, em seu canto, mostra que o sol nasce para todos os setores política e economicamente.

A última estrofe da *Ópera* é cantado por todas as personagens com o intuito de exaltar a “modernização” do país. As novidades anunciadas dão a entender que finalmente o país concretiza a modernização econômica.

Na peça, o capital externo, o estímulo ao mercado de consumo e a transformação dos proletariados, são atingidos pela aliança entre Terezinha, Max e Duran.

No epílogo dos epílogos, João Alegre canta *O Malandro nº2* que ironiza o destino do malandro na sociedade. João Alegre fala do fim de uma malandragem incabível, “o modo malandro de ser” adquire outra conotação, é adepto de uma malandragem que faz do elemento trabalho sua razão de ser. A personagem João Alegre mostra ao longo do texto como a pequena malandragem foi sendo absorvida pelos mais poderosos

Nos anos 60 e 70 o Brasil passa por uma reorientação econômica que o permite concretizar o Capitalismo. A modernização brasileira se apóia no autoritarismo e atinge seu ápice. O quadro político-institucional, baseado no Estado Novo deve ceder a política de perfil liberal implementada em 1946.

No governo de Kubistcheck com a mudança da capital do Rio de Janeiro para Brasília, cujos traços arquitetônicos são marcadamente modernos dá a entender que o Brasil finalmente aderiu a modernização. Na década de 70, o capitalismo se consolida e o “moderno” deixa de ser um projeto, mas o passado ainda vinga por meio da presença do autoritarismo estatal. Deste modo, a malandragem que Max, Teresinha e Duran correspondem a um dado momento que reivindica mudanças, para que o projeto de modernização autoritária não seja comprometido. Assim, justifica-se a localização da *Ópera do Malandro* no final do estado Novo, não somente pra driblar a censura mas como forma de abordar a crise presente na época em que Chico escreve.

Em *Ópera do Malandro* também podemos observar que o malandro de lenço no pescoço cede lugar ao de colarinho branco anunciando o fim de uma era a sobrevivência do Capital. A malandragem, mas uma vez adquiriu roupagem nova.

A feição “moderna” dada pelo impulso do personagem Terezinha apenas preparou o terreno para que nas décadas posteriores, especialmente no Brasil dos anos 90 o autoritarismo se renovasse por trás de um discurso ideológico.

Neste momento, partiremos para a discussão do papel da dramaturgia “engajada” principalmente nas décadas de 50 e 70. O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) foi uma companhia de Teatro profissional organizada em São Paulo por Franco Zampari em 1948, foi caracterizado por seu alto padrão de qualidade, por peças sofisticadas.

O teatro de Arena, de São Paulo foi importante por ter, segundo os críticos, inaugurada a chamada “dramaturgia nacional”. Foi criado em 1953 por José Renato e objetivava levar o teatro onde o público estivesse, pois produzia os espetáculos a baixo custo.

Depois da vinda de integrantes do Teatro Paulista de Estudante, o teatro de Arena estava em crise, pois estes tentavam realizar um teatro político e de outro lado estavam aqueles resistentes a qualquer mudança. Essa crise só se resolveu com a montagem da peça por Jose Renato *Eles não usam black tie* de 1955 de Gianfrancesco Guarnieri.

Esta peça trouxe como novidade o fato da primeira vez entrar em cena o proletariado e trás em sua trama o problema da greve e representou um marco para a dramaturgia comprometida socialmente. O impacto no público da peça de Guarnieri levou a realização do Seminário de Dramaturgia que visava incentivar a criação de textos que se identificassem ao comprometimento dessa peça.

Augusto Boal⁷ diferencia quatro etapas do trabalho do grupo Arena: A primeira etapa denominada “não era possível continuar assim” negava a estética proposta pelo TCB. Havia a insatisfação com o panorama do teatro caracterizado como “alienado” o que levou o Arena a tentar combater o italianismos do TCB.

⁷ BOAL, A. Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas, 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.p. 176.

A segunda etapa foi denominada de “A Fotografia” começou em 1958 com a encenação de *Black-tie* e com o início das discussões promovidas pelo Seminário. Em 1962, deu-se início a “nacionalização dos clássicos” a terceira etapa caracterizada pelas peças adaptadas de acordo com o contexto sócio-político brasileiro.

A quarta etapa do Arena se caracterizava pelos “musicais” que objetivava articular música e texto através das *Noites de Bossa* e nos *shows* de música folclórica e espetáculos musicais.

Em 1961, é criado o Centro Popular de Cultura (CPC) com a peça *A mais-valia* de *acabar seu Edgar* de *Vianinha*, que havia deixado o Arena por não corresponder aos seus anseios. O CPC foi levado ao país afora, contudo foi literalmente demolido após o golpe de 64 deixou marcas na atividade teatral que se seguiu.

O grupo Oficina de José Celso Martinez Corrêa teve sua produção vinculada a um crescente debate entre o ser social e o individual e apoiou-se em obras estrangeiras, mas de acordo com a realidade brasileira.

No entanto, com o golpe de 64, levou um novo delineamento para as posições políticas dos artistas, mas os mais engajados não desistiram e a expressão foi recompensada no exercício das artes mostrando a importância da arte na proposta de redemocratização.

O *show Opinião* foi a primeira reação de setores culturais a ditadura militar. O espetáculo foi de Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa e Paulo Pontes e estreou em 11 de dezembro de 1964. Foi protagonizado por Nara Leão, João do Vale e Zé Keti e simbolizava a insubordinação ao que se assistia através das canções de protestos e hinos. Nesse sentido, a música passa a ser sinônimo de resistência ao regime instalado. A música em espetáculos refletia numa fase que projetava estratégias de resistência à pressão do regime.

Devido a nova ordem pós 64, os artistas e intelectuais se manifestaram no campo cultural e Chico Buarque pertence a essa geração politizada. Maciel⁸ procurou avaliar a trajetória de alguns segmentos da pequena burguesia que utilizaram dos palcos para reflexões de esquerda.

O autor mostra que houve uma divisão ente a geração antes do TCB ou TCB e focaliza que a geração pós TCB é a mais engajada e voltada para a perspectiva revolucionária.

Em 1943, Os Comediantes começaram a recrutar artistas das camadas médias da burguesia dando início a substituição dos antigos saltimbancos. As atrizes eram vistas como prostitutas e atores como vigaristas. Com a encenação, neste mesmo ano, da peça *Vestido de Noiva*, de Néelson Rodrigues e a criação do TCB inaugurara o teatro moderno no Brasil.

O Teatro Brasileiro de Comédia deu o primeiro passo para a respeitabilidade do teatro brasileiro. A razão para este pequeno setor da burguesia só haver se interessado até então pela arte é que alguns intelectuais não estavam satisfeitos com a mediocridade da pequena-burguesia.

No entanto, essa revolução trazida com a criação do TBC não tirou os artistas da condição marginal, e os pequenos-burgueses que passaram a compor o teatro nessa época estavam voltados a reagir aos conflitos peculiares a seus valores. O resultado desta, contudo não passou de um comportamento conformista.

Para Maciel, a geração depois do Teatro Brasileiro de Comédia pretendia a transformação da sociedade juntamente com um período de radicalização política. Contudo, para esse autor o golpe de 1964 acabou por sucumbir esse projeto sobre Chico Buarque,

⁸ MACIEL, L. C. *Quem é quem no teatro brasileiro* (estudo sócio-psicanalítico de 3 gerações) In: Revista Civilização Brasileira, Caderno Especial n2(Teatro e Realidade Brasileira), Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, julho de 1968, p. 69-74.

Werneck⁹ afirma que o golpe deixou Chico desesperançado, o processo de modernização autoritária acaba por chocar segmentos de esfera cultural. Menezes¹⁰ distingue três vertentes na obra de Chico: o lirismo nostálgico, a variante utópica e a vertente crítica.

A vertente nostálgica representa a decepção política do autor diante da derrota das esquerdas com o golpe de 64. Caracteriza-se pelo saudosismo, imagens de infância, o retorno ao passado de forma passiva e imobilista. Está presente em músicas como: *A televisão*, *Olé Olá*, *A banda*, *Roda Viva*.

A variante utópica retrata uma recusa do presente, mas revelando uma autocrítica ao imobilismo saudosista, apresentam uma necessidade radical de mudanças do presente, e de um futuro libertador, mesclando crítica social e utopia. São exemplos: *Apesar de você*, *Cálice*, *Deus lhe pague*, *O que será*.

A terceira vertente é a vertente crítica, caracterizada por linguagem sutil e indireta, em canções emblemáticas. É uma denuncia de uma realidade excludente, alienante trágica, e se apresenta em peças teatrais como *Roda Viva*, *Calabar*, *Gota D'Água* e *Ópera do Malandro*.

A peça *Roda Viva*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa em 1968 que fala sobre a música de classe média diante do sistema de mercado, mostra que o povo é miserável, sem cidadania e alienado pela religiosidade manipulável.

O ano de 1968 foi marcado por medidas arbitrárias, por um prejuízo ao teatro Brasileiro. A AI-5 oficializou o terrorismo e colocou em recesso o Congresso Nacional e as Assembléias Legislativas.

A produção cultural foi marcada por proibições cortes, agressões, mas não atingiu no início as produções de Chico, pois se utilizando do aspecto lúdico da linguagem, do

⁹ WERNECK, H. *Errol Flynn a Contragosto* In: Letra e Música incluindo gol de Letras de Humberto Werneck e carta ao Chico de Tom Jobim. S. P: Cia. Das Letras, 1989, p. 119.

¹⁰ MENEZES, A. B. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 200, 2. ed. p. 43-141.

uso da ironia ele manifestou no teatro sua forma de resistência. Dessa forma, Chico ao tematizar sobre a ocupação holandesa em *Calabar*, a crítica ao populismo e a manipulação do povo em *Gota d'Água* e a crítica a corrupção e ao capitalismo em *Ópera do malandro* ele procura revelar os impasses e fissuras de seu presente à luz do passado.

A peça *Calabar: O Elogio da Traição* também indica o posicionamento político do autor. Essa peça foi escrita juntamente com Ruy Guerra e foi censurada e a imprensa proibida de notificar o fato. A peça aborda a questão do nacional como um valor negativo e representa ainda a tentativa de desmistificar a História do Brasil, a dessacralização da História em geral, através da sátira. Nela percebemos também o dilema vivido pela esquerda armada nos anos 70.

Em *Gota d'Água* de Chico com Paulo Pontes, de 1975, mostra a estagnação do modelo econômico autoritário instalado no país com o golpe militar. É uma abordagem politicamente densa e trata da corrupção, populismo, reformismo das reivindicações e exploração imobiliária. Nesta peça, se percebe as preocupações inerentes ao momento histórico da produção da obra, como o “milagre brasileiro” onde parte passou a usufruir do consumismo enquanto a outra parte do povo estava cada vez mais pobre. Existe também a preocupação em tentar compreender porque o povo havia desaparecido das artes produzidas no país, e procuram trazer o povo brasileiro à cena e aproximar-se das camadas populares.

Já em *Ópera do Malandro* acentua-se o perfil “engajado” do artista não somente no diálogo com a realidade do país, mas na radicalização do uso da linguagem. Segundo Santos: (...) podemos atribuir à personagem do malandro da *Ópera* um duplo sentido: seria política ou administrador corrupto, mas também o próprio Chico Buarque que dá seu recado, de modo indireto, mas ferinamente.¹¹

¹¹ SANTOS, C. R. dos. *Ópera do Malandro de Chico Buarque: história, política e dramaturgia*, 2002 p. 97.

Santos, ao final do trabalho, percebe que Chico na *Ópera do Malandro* trouxe personagens adeptos de uma malandragem política, de “colarinho branco” dentro do processo de modernização autoritária. E também afirma que o deslocamento espaço-temporal realizado por Chico serviu para informar sobre o momento presente do escrito.

Santos também coloca que, como Chico Buarque, John Gay e Bertolt Brecht fizeram do palco um lugar de denúncia, mostrando que a hipótese levantada pelo autor está de acordo.

O autor ainda afirma que *Ópera do Malandro* revela impasses vividos por toda uma geração.

Ao Final, conclui que a palavra no caso de Chico Buarque foi seu ponto de apoio para que pudesse enfrentar a ditadura e que os diálogos entre História e Teatro, e também arte e política são capazes de propiciar um frutífero diálogo.

Ao final destas discussões percebemos a grandeza da obra de Santos, que atingiu seu objetivo de articular História e Arte. Todas as questões levantadas pela autora estão devidamente fundamentadas no contexto histórico, além de promover uma ampla discussão.