

CLAUDIA REGINA DOS SANTOS

**DRAMATURGIA ENGAJADA NO BRASIL: AS PRODUÇÕES *CALABAR: O ELOGIO
DA TRAIÇÃO E GOTA D'ÁGUA***

**FRANCA
2013**

CLAUDIA REGINA DOS SANTOS

**DRAMATURGIA ENGAJADA NO BRASIL: AS PRODUÇÕES CALABAR: O ELOGIO
DA TRAIÇÃO E GOTA D'ÁGUA**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para a obtenção do Título de Doutor em História. Área de Concentração: História e Cultura Social.

Orientadora: Prof.^a Dra. Tânia da Costa Garcia

**FRANCA
2013**

Santos, Cláudia Regina dos

Dramaturgia engajada no Brasil: as produções Calabar:
o Elogio da traição e Gota d'água / Cláudia Regina dos Santos.

Franca : [s.n.], 2013

xxx f.

Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual
Paulista Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

Orientador: Tânia da Costa Garcia

1. Teatro e sociedade. 2. Brasil – História – Século XX.
3. Teatro - Aspectos políticos. 4. Arte e sociedade. I. Título.

CDD-972.0981

CLÁUDIA REGINA DOS SANTOS

DRAMATURGIA ENGAJADA NO BRASIL: AS PRODUÇÕES *CALABAR: O ELOGIO DA TRAIÇÃO E GOTA D'ÁGUA*

Tese apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como pré-requisito para a obtenção do Título de Doutor em História.

Área de concentração: História e Cultura

Linha de Pesquisa: História e Cultura Social

Banca Examinadora

Presidente: _____
Prof^a Dra. Tânia da Costa Garcia

1 Examinador:

2 Examinador:

3 Examinador:

4 Examinador:

Franca, 13 de Junho de 2013.

À memória de minha madrinha Maria de Lourdes

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

À Prof^a Dra. Tânia da Costa Garcia, pela oportunidade, pela atenção e orientação ímpar durante esses quatro anos de curso.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento de meu estudo.

À Maísa, secretária do Curso de Pós-graduação em História, pela compreensão e ajuda concedida.

À minha família (querida e extensa...), meus pais, Francisco e Maria, à nossa Cici, meus irmãos, cunhados, sobrinhos, primos e tios, pelo incentivo constante nos tempos de aflição.

Aos grandes amigos, Sírley, Cristina, Deborah, Conceição, Daniele, Raquel, Júnior, Cláudia Cruz, pelo companheirismo.

Por fim, em especial, às duas Marias, a minha mãe e a minha madrinha. Tenho a honra de tê-las ao meu lado em todos os momentos importantes. Neste, a confiança e o estímulo permanecem graças a elas. Dedico-lhes esta tese, não como forma de retribuir todo o seu carinho, pois não há como retribuir. É apenas um pequeno modo de expressar o meu amor e a alegria de tê-las na minha vida.

SANTOS, Cláudia Regina dos. **DRAMATURGIA ENGAJADA NO BRASIL: AS PRODUÇÕES CALABAR: O ELOGIO DA TRAIÇÃO E GOTA D'ÁGUA**. 2013. 223 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2013.

Resumo

Duas obras sobre o teatro engajado no Brasil dos anos 1970 são fundamentais, *Calabar: O elogio da traição* (escrita em 1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra, e *Gota d'água* (1975) de Chico Buarque e Paulo Pontes. Nelas, percebe-se a dimensão assumida pelo diálogo entre arte e política num tempo em que o campo intelectual-artístico procurava se expressar apesar de sufocado pela vigília constante da censura oficial. Produzidas entre um curto espaço de tempo, as motivações estéticas e políticas dos autores, com pontos comuns e divergentes em cada obra, bem como os desdobramentos da veiculação no circuito social e da recepção são aqui discutidas. A apropriação do discurso nacional-popular, um tema tão caro às esquerdas nos anos 1960, em *Calabar* e *Gota* mereceu por nós maior destaque, com o registro de que, nos 70, os autores dialogavam com outro momento histórico, no qual os impasses da ditadura militar ensejavam problemáticas não mais sob a perspectiva da década anterior. Assim, buscamos, por meio do mapeamento das peças e da análise (poética) das músicas, discos, programas e artigos sobre as produções, dimensionar a arte engajada teatral das décadas de 1960 e 1970, com enfoque no projeto cultural de embate ao regime militar por intelectuais e artistas.

Palavras-chave: História do Brasil – século XX. Dramaturgia engajada. Arte.

SANTOS, Cláudia Regina dos. **CALABAR: O ELOGIO DA TRAIÇÃO E GOTA D'ÁGUA**. 2013. 223 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2013.

Abstract

Two theatre performance about the engaged theater in 1970s Brazil are fundamental, *Calabar: O elogio da traição* (written in 1973) by Chico Buarque and Ruy Guerra, and *Gota d'água* (1975) by Chico Buarque and Paulo Pontes. In them, one realizes the extent assumed by the dialogue between art and politics at a time when the intellectual-artistic sought to express themselves though stifled by constant vigil of official censorship. Produced between a short time, the aesthetic and political motivations of the authors with common and divergent points in each work, as well as the consequences of the social circuit placement and reception are discussed. The appropriation of popular national discourse, a theme so dear to leftists in the 1960s, in Calabar and Gota d'água Last straw merited for us the most attention to the record that in 70, the authors dialogued with another historical moment in which the impasses of the dictatorship military will provide an opportunity for no more problematic from the perspective of the previous decade. Thus, we seek, through the mapping and analysis of the parts of the songs, albums, programs and articles about the productions, theatrical counteract engaged art of the 1970s to 60 by scaling the project of cultural clash with the military regime by intellectuals and artists.

Key words: Brazil's history. Engaged theater. Art.

SANTOS, Cláudia Regina dos. **Dramaturgie engagée au Brésil: les productions “Calabar: o elogio da traição” et “Gota D’Água”**. 2013. 223 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2013.

Résumé

Deux ouvrages sur le théâtre engagé au Brésil dans les années 1970 sont fondamentales, *Calabar: o elogio da traição* (écrit en 1973) Chico Buarque et Ruy Guerra, et *Gota D’água* (1975) Chico Buarque et Paulo Pontes. En eux, on se rend compte de la mesure prise par le dialogue entre art et politique à un moment où l'intellectuel et artistique ont cherché à exprimer, mais étouffée par surveillance constante de la censure officielle. Produite entre un court laps de temps, les motivations esthétiques et politiques des auteurs dont les points communs et divergents dans chaque travail, ainsi que les conséquences de la mise en place de circuit social et la réception sont discutées. L'appropriation du discours populaire nationale, un thème si cher aux gauchistes dans les années 1960, à *Calabar* et *Gota* nous a mérité la plus grande attention à l'enregistrement que dans 70 ans, les auteurs ont dialogué avec un autre moment historique dans lequel les impasses de la dictature militaire ensejavam plus problématique du point de vue de la décennie précédente. Ainsi, nous cherchons, à travers la cartographie et l'analyse des parties et des musiques, des albums, des programmes et des articles sur les productions, contrer l'art engagé théâtral des années 1970 à 60, en escaladant le projet de choc culturel avec le régime militaire par des intellectuels et artistes.

Mots-clés: Histoire du Brésil - XXe siècle. Dramaturgie engagé. Art.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo I A politização dos musicais e a dramaturgia dos anos 1950.....	21
1.1 O elemento musical nos espetáculos modernos.....	25
1.2 O Arena, o Oficina e o Opinião: o engajamento das experiências.....	27
1.3 A construção do diálogo entre teatro e música.....	45
1.4 A Bossa Nova no teatro.....	48
1.5 A vertente tropicalista no teatro musical.....	55
Capítulo II <i>Calabar: o elogio da traição: A construção dramaturgica de um musical.</i>	59
2.1 O teatro épico de Brecht em <i>Calabar</i>	66
2.2 A peça <i>Calabar</i> dividida em atos.....	71
2.3 O segundo ato em <i>Calabar</i>	87
Capítulo III <i>Gota d'água: olhares políticos e estéticos da obra.</i>	96
3.1 Os textos-fontes de <i>Gota d'água</i>	96
3.2 A adaptação de Vianinha: A tragédia cotidiana.....	100
3.3 Os autores, a obra e seus dilemas.....	106
3.4 <i>Gota d'água</i> musicada: texto e encenação.....	109
3.5 A tragédia em <i>conta gotas</i> na peça.....	113
3.6 Segundo ato: O desfecho da tragédia diária.....	134
Capítulo IV A recepção crítica de <i>Calabar</i> e <i>Gota d'água: coerências e controvérsias da arte engajada na década de 1970</i>	164
4.1 O drama de <i>Calabar</i> encenado.....	165
4.2 Os olhares da crítica sobre <i>Gota d'água</i>	172
Considerações finais.....	192
Referências bibliográficas.....	194
Fontes.....	201
Anexos I.....	203
Anexos II.....	210
•	
Anexos III.....	214

Introdução

A obra de Chico Buarque, apesar de já haver sido bastante discutida em diversos estudos,¹ cujos enfoques se dirigem por vezes à qualidade poética de seus versos, outras, ao papel a ele atribuído, a partir de sua música, como porta-voz de uma geração sufocada pela vigília constante dos censores da ditadura no setor da cultura, e outras, ainda, aos seus romances,² deixa espaços a serem preenchidos por pesquisas sobre sua dramaturgia, a qual foi ao encontro do código musical como instrumento político-estético-cultural, nos anos 1960 e 1970.

O início da carreira desse compositor carioca, Chico Buarque, ocorreu em 1965, quando o diretor da Universidade Católica de São Paulo (TUCA), Roberto Freire, lhe solicitou que musicasse o poema *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto para a peça. Em meio aos festivais de MPB na televisão dessa década, Chico tornava-se cada vez mais conhecido e a “única unanimidade nacional” nas palavras de Millôr Fernandes. A resposta à imagem de ídolo imposta ao compositor a seu contragosto surgiu em 1967, com a escritura do musical *Roda Viva*, que foi montado no ano seguinte pelo diretor José Celso Martinez Correa. A polêmica encenação do espetáculo obteve êxito junto ao público, bem como a atenção dos censores federais. Antes de ser totalmente censurado, um episódio marcaria sua repercussão pelos anos seguintes: a invasão, pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), em julho de 1968, do teatro Ruth Escobar em São Paulo, e, na ocasião, o espancamento de artistas, acompanhado da depredação ao cenário.

Na década de 1970, Chico retornou ao teatro com *Calabar e Gota D'água*, que discutiremos adiante, e *Ópera do Malandro*. Essa última, escrita em 1978, foi baseada na *Ópera de Três Vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill, e na *Ópera dos Mendigos* (1728), de John Gay. Dirigida por Luiz Antonio Martinez Corrêa, a *Ópera* aborda a pequena malandragem, ainda *artesanal*, mas que, aos poucos, com o processo

¹ Dentre tais estudos, destacam-se: SEHBE, A. M. (Org.). **Palavra prima**: as faces de Chico Buarque. Caxias do Sul, RS: Educs, 2006; FERNANDES, R. de (Org.). **Chico Buarque do Brasil**: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004; MENEZES, A. B. de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000; MENEZES, A. B. de. **Desenho Mágico**: poesia e política em Chico Buarque. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

² BUARQUE, C. **Leite derramado**. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

_____. **Budapeste**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

_____. **Benjamim**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

_____. **Estorvo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

de *americanização* da sociedade brasileira na década de 1940, adquiria escala industrial. O deslocamento temporal na obra, anos 1940/1970, foi o modo de o autor tematizar os dilemas do agir histórico, os impasses de seu próprio tempo, nesse caso os efeitos dos anos de repressão militar e da chamada modernização conservadora.³

Na relação do compositor Chico com o teatro, é interessante notar que, diferentemente daqueles que o antecederam na escritura de musicais, ele foi autor das peças, além de ter escrito suas canções. Daí podermos observar nas obras citadas maior entrosamento entre música e teatro.

Em 1973, Chico escreveu, com o moçambicano Ruy Guerra, *Calabar: O Elogio da Traição*, parceria, aliás, responsável também pela versão das músicas do espetáculo *O Homem de La Mancha* (1972). A vasta contribuição artística de Guerra, que se radicou no Brasil em 1958, é notada ainda no cinema, tendo ele dirigido, dentre outros, os longas *Os Cafajestes*, *Os Fuzis*, *Os Deuses e os Mortos*, *Ópera do Malandro*, *Kuarup*, *Estorvo* e *O Veneno da Madrugada*. Além disso, escreveu letras musicais em parceria com diversos compositores, como Edu Lobo, Francis Hime, Sérgio Ricardo, Baden Powell, Marcos Vale, Carlos Lyra, Dulce Nunes.⁴

Já em 1975, foi a vez da parceria de Chico com Paulo Pontes, ator e autor paraibano, cuja trajetória remonta ao vínculo com o PCB e à participação em produções politizadas como o espetáculo *Opinião*, à montagem de peças como *Um Edifício Chamado 200* (1971), *Check-up* (1972) e *Dr. Fausto da Silva* (1973), e dos musicais *Brasileiro: Profissão, Esperança* (1970 e 1974), uma homenagem a Dolores Duran, e *O Homem de La Mancha* (1972).⁵ Pontes atuava ainda na TV – passou pela Tupi e depois migrou para a Rede Globo, onde, junto a Vianinha, produziu a série *A Grande Família* (1973) –, um veículo comunicacional definido por ele como democrático. Quando de sua morte em 1976, aos 36 anos, deixou inconclusos vários trabalhos, como *O Dia em que Frank Sinatra Veio ao Brasil* (outra obra em parceria com Chico), *Luna Bar* e a adaptação dos versos *Senhor Presidente* de Miguel Angel Astúrias. Tendo sido adepto do projeto nacional-popular no campo artístico, Pontes defendia um teatro

³ A *Ópera do Malandro* foi tema da dissertação de mestrado da Autora desta Tese: SANTOS, C. R. dos. **Ópera do Malandro de Chico Buarque**: História, política e dramaturgia. Dissertação (Mestrado em História Social) Programa de Pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, 2002. 141f.

⁴ Cf. HISTÓRIA do cinema brasileiro. Disponível em www.historiadocinemabrasileiro.com.br/Ruy-guerra. Acesso em 02 mai. 2012.

⁵ Nessa adaptação da Broadway, o texto ficou a cargo de Pontes e Flávio Rangel, enquanto a elaboração das músicas foi de Chico e Ruy Guerra. Cf. VEIGA, R.; JAKOBSKIND, A. (Orgs.). **Paulo Pontes**: A arte da resistência. São Paulo: Versus, 1977. (Coleção Testemunhos e Teatro, v. 1). p. 22.

obstinadamente dirigido ao *povo* e que o representasse. Essa preocupação perpassa o prefácio de *Gota D'água* claramente: “[...] O fundamental é que a vida brasileira possa, novamente, ser devolvida, nos palcos, ao público brasileiro”.⁶

Por meio das peças *Calabar: o elogio à traição* (1973) e *Gota D'água* (1975), enfocamos o modo como o discurso da arte engajada dos anos 1960 foi articulado nessas produções. O conceito de engajamento, segundo Sartre, concerne à atuação do intelectual, o qual, por meio da palavra em ensaio e prosa, se posiciona a serviço de causas humanistas e públicas. Mas, conforme nota Marcos Napolitano, no Brasil e em outros países da América Latina o engajamento predominou em artes ligadas a imagens, ritmos e sons.⁷

Assim, era notável o entrosamento entre as chamadas artes de espetáculo, a saber, a música, o teatro e o cinema, da segunda metade da década de 1950 aos anos 1960.

Na dramaturgia, a veiculação do projeto nacional-popular teve como uma de suas importantes referências a peça *Eles não Usam Black Tie* de Gianfrancesco Guarnieri, dirigida por José Renato em 1958, a partir da qual um teatro centrado nos problemas do proletariado urbano passou a orientar as demais produções engajadas dos anos posteriores.

A ideia de apropriação do universo popular e a produção de uma cultura identificada às massas aproxima-se aos escritos de Antonio Gramsci. Para esse, o nacional-popular configura-se como prática e discurso contra-hegemônicos. Caberia aos envolvidos a construção de uma cultura nacional-popular capaz de consolidar uma nova hegemonia.

Porém, no Brasil, não se pode dizer que essa ideia gramsciana tenha estruturado o pensamento das esquerdas. No teatro brasileiro, em especial a dimensão dada ao nacional-popular assumiu contornos próprios, conforme a perspectiva de autores e grupos dramaturgicos ligados ao PCB, que buscavam representar nos palcos sujeitos sociais excluídos. Daí as produções do Teatro de Arena de São Paulo, que encenavam conflitos urbanos com foco no proletariado, em peças como *Black Tie*, terem sido precursoras na construção do projeto nacional-popular no teatro. Projeto veiculador de uma arte com os objetivos de emancipar e conscientizar as massas.

⁶ BUARQUE, C.; PONTES, P. *Gota d'água*. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 16.

⁷ NAPOLITANO, M. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Revista Estudos Históricos*, v. 2, n. 28 (2001). Disponível em: bibliotecadigital.fgv.br. Acesso em mar. 2013.

Nos anos 1960, esse projeto foi apropriado pelos denominados Centros Populares de Cultura da UNE, constituídos por artistas, intelectuais e estudantes, alguns filiados aos PCB, que também defendiam o posicionamento do artista na conscientização do povo como modo de romper com o subdesenvolvimento e a dominação.

De acordo com o primeiro texto *teórico*⁸ do CPC, o *Manifesto* redigido por Carlos Estevam Martins, integrante do ISEB, a arte nacional-popular com foco na revolução deveria ser comprometida em termos políticos, contraposta à “arte pela arte”. Nessa direção, o nacional-popular seria definido como a apropriação da cultura do povo, elemento condensador de uma arte revolucionária, “capaz de conscientizar, libertar as massas e conduzi-las ao seu papel histórico, a revolução”.⁹

Após o golpe de 1964, a arte pautada nos valores nacionais populares continuou, mas com contornos diversos, em espetáculos como o *Show Opinião*, uma forma híbrida de apresentação que conjugava elementos de um show musical a elementos teatrais. O *Opinião* se configurou como um belíssimo espetáculo em termos estéticos com fins políticos.

Ainda nessa década cabe destacar o *Rei da Vela* de Oswald de Andrade e *Roda Viva* de Chico Buarque, montagens do Grupo Oficina. Em *O Rei da Vela*, de 1967, o diretor José Celso Martinez Correa pretendeu “provocar” a cena teatral engajada, apropriando-se do teatro de revista, da ópera e do circo e lançando uma peça que se contrapunha ao padrão estético “pequeno burguês”.

A encenação de *Roda Viva*, em 1968, também dialogava com o projeto nacional-popular, mas numa direção crítica ao exercício da arte militante que se fazia até então. A agressividade simbólica no palco era uma resposta à impotência diante dos desafios históricos, vivenciados tanto pelo artista quanto pelo público. Aqui, o papel da arte, fosse a ligada ao teatro, ao cinema ou à música, naquela complexa realidade, era colocado em xeque.

O Oficina revelava assim essa preocupação central por meio da chamada “arte suja”, expressão que surgiu depois do aparecimento do filme *Terra em Transe* e das

⁸ Expressão de CONTIER, A. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998.

⁹ GARCIA, T. C. O nacional-popular e a militância de esquerda no Brasil e na Argentina nos anos 1960: uma análise comparativa do Manifesto do Centro Popular de Cultura e do Manifesto Del Nuevo Cancionero. In: *Arte e Política no Brasil*, EGG André (Org.). No prelo.

peças *O rei da Vela* e *Roda Viva*. A respeito disso, registra-se o seguinte trecho extraído da *Revista Visão* de 1968:

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 brasileira¹⁰.

Atrelados ao delineamento dessa arte dita “agressiva” estavam os impasses vividos pela esquerda de então como a fragmentação do PCB em 1967, uma crise de público,¹¹ os efeitos da promulgação do AI-5 em dezembro de 1968 e a instalação da censura oficial ao campo cultural. Daí as montagens do Oficina terem se tornado uma referência para pensar o rumo tomado pela arte engajada nos anos posteriores. O denominado teatro agressivo do grupo já anunciava a crise do projeto nacional-popular nos palcos, crise que expunha a fragilidade desse projeto em atrair seu público alvo à discussão de problemas diretamente a ele relacionados.

Outros elementos iriam ainda repercutir na postura de artistas e intelectuais militantes: uma nova Constituição, a Lei de Segurança Nacional e a Lei de Imprensa. Como resposta, músicos e diretores passaram a utilizar a denominada “linguagem da fresta” em suas produções. Apesar desse recurso, na virada da década de 1960, a impressão era a de um “vazio cultural”¹² dada a radicalização da censura, por um lado, e o enfoque cada vez maior na montagem centrada no corpo, no som e na luz, e na figura do diretor. Nesse tipo de montagem o “povo” havia sumido dos palcos, a favor de textos que tendiam mais ao formato *alegórico* do que ao *realista* ou às condições de vida das camadas subalternas.¹³

¹⁰ 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, p. 171. (Especial Teatro Oficina).

¹¹ A partir de 1967, iniciou-se uma “crise” de público, registrada em diferentes dimensões, segundo Marcos Napolitano: na “implosão ideológica” do espectador do teatro, potencializada por peças “agressivas” como *O Rei da Vela* e *Roda Viva*; no cinema engajado, voltado para círculos pequenos devido à invasão das produções norte-americanas, aos problemas de distribuição, bem como à opção estética adotada pelos cineastas; e na “abertura” do público à música popular, numa escala crescente graças à dinâmica do mercado fonográfico, radiofônico e televisivo. Isso não quer dizer que uma mesma pessoa não transitasse por essas três áreas, mas que a relação “artista-obra-público” passa a ser distinta para cada uma dessas artes nos anos posteriores. Ver NAPOLITANO, M. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 28 (2001). Disponível em: bibliotecadigital.fgv.br. Acesso em mar. 2013.

¹² COUTINHO, C. N. No caminho de uma dramaturgia nacional-popular. **Arte em revista**, São Paulo, ano 3, n. 6, p. 60-1, out. 1981.

¹³ MACIEL, D. A. V. **Considerações sobre a dramaturgia nacional-popular**: do projeto a uma tentativa de análise. Disponível em: www.gelbc.com.br. Acesso em abr. 2013.

Assim, a dramaturgia, que, de fins dos anos 1950 até os 60, se debruçara sobre os problemas sociais, se via num processo de “despolitização”, pois, aparentemente, estava incapaz de refletir sobre a realidade nacional. Será?

Na primeira metade dos anos 1970, assistia-se a peças compromissadas com o social que procuravam reaproximar as diferentes artes, como a música e o teatro, e atrair um público massivo para a plateia. Esse argumento se justifica, no caso de *Calabar* e *Gota D'água*, por tê-las escrito um compositor de música popular, Chico Buarque, junto a um cineasta oriundo do Cinema Novo, Ruy Guerra, e um teatrólogo militante, Paulo Pontes.

A essa altura, depois do afastamento da plateia do teatro e do cinema engajados, a música, confirmando a proposição de Napolitano,¹⁴ havia sido a única arte a consolidar uma “multidão” de apreciadores, algo tão almejado pela esquerda desde as renovações estéticas politizadas do final da década de 1950. Não por acaso, portanto, Guerra e Pontes, em suas diferentes trajetórias, perceberam o potencial da música na materialização de uma dramaturgia que pudesse atrair maior público para espetáculos com proposições políticas.

Assim é que a bandeira do nacional-popular voltou aos palcos em peças como *Calabar* e *Gota D'água*. Escritas num curto intervalo de tempo, e guardados os questionamentos específicos de cada fase, a *razão de ser* de cada obra brotou da perplexidade dos autores com seu próprio tempo e, de forma similar, com os efeitos do milagre econômico, com o processo de pauperização enfrentado por grande parte da população e com os entraves institucionais do arbítrio ao avanço da sociedade civil.

Assim, para a análise desses objetos, cabem as seguintes perguntas: os valores políticos dos anos 1960, pautados no nacional-popular, ainda estão em pauta na década de 1970? Como isso se configura nas peças *Calabar* e *Gota D'água*? Quais os limites e o significado da linguagem musical na construção estética das obras? Essas questões, para serem respondidas, devem considerar o diálogo estabelecido por Chico e parceiros com outros espetáculos musicais, a saber, os vinculados ao épico de Bertolt Brecht, bem como ao teatro musicado. Ao lado disso, no campo historiográfico, qual a contribuição desta pesquisa em termos de dimensionamento dos embates políticos e culturais que permeiam a geração pertencente às décadas de 1960 e 1970? Considerando-se que as

¹⁴ NAPOLITANO, M. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Revista Estudos Históricos*, v. 2, n. 28 (2001). Disponível em: bibliotecadigital.fgv.br. Acesso em mar. 2013.

obras somente adquirem significado caso se examine a relação entre “o próprio texto, o objeto que comunica o texto e o ato, que o apreende”,¹⁵ como os textos são *ressignificados* no presente caso tendo a música assumido um papel “orgânico” em *Calabar* e “secundário” na estrutura de *Gota D’água*?

Nessa direção, torna-se legítimo e pertinente o estudo de objetos artísticos constituídos de agentes que vivificam um dado momento histórico. Edward Palmer Thompson, entre outros, ilustra essa perspectiva, ao elucidar como alguns poetas da Inglaterra do século XVIII, William Blake, John Thelwall e Samuel Taylor Coleridge, lidaram com os desdobramentos do jacobinismo em suas obras. Essa reflexão possibilitou a Thompson referenciar não somente o modo como esses artistas enxergaram a sua própria época, mas também a construção de um sentido histórico metamorfoseado em arte, no presente caso em poesia:

Os historiadores, não menos que os poetas e os críticos, têm seus “fragmentos de tempo”. Quero focalizar dois desses pontos, cuja importância se irradia para frente e para trás. Ambos provêm dos anos 1797-1798, com os poetas em Stowey e Alfoxden. Ambos devem ser vistos dentro do clima do jacobinismo, isolados, sujeitos a uma incessante vigilância externa e, ainda assim, ao mesmo tempo, num clima de recolhimento e confusão – o momento em que as *Lyrical Ballad* foram escritas, o primeiro rascunho de “The Ruined Cottage” e possivelmente algumas passagens que iriam se encaixar no *Prelude*.¹⁶

Acrescente-se que discutir o objeto artístico enquanto fragmento constituído de possibilidades em termos históricos requer pensar também no modo como ele é apropriado por um sujeito ou um grupo de sujeitos. Essa discussão encontra em Roger Chartier outro importante interlocutor quando ele se manifesta a respeito das transformações de uma obra ao ser interpretada. O autor não é o único a lhe atribuir significações, pois, no momento em que a obra se torna um produto de consumo, um livro, por exemplo, abrem-se possibilidades para a sua compreensão muitas vezes impensáveis para seu criador.

A recepção, nesse caso, é a pedra de toque para pensar como o “consumo cultural”, conforme Chartier, longe de ser enquadrado em tempos e lugares, torna-se sujeito a desvio, reinterpretação, variação. A relação com a obra, um romance, uma peça teatral, uma imagem, passa a ser então de decomposição para que haja uma possível

¹⁵ CHARTIER, R. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, L. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins, 2001, p. 220-221.

¹⁶ THOMPSON, E. P. **Os Românticos: A Inglaterra na era revolucionária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 61.

recomposição por aquele que a percebe. Esse é o papel do crítico e, guardadas as diversas nuances entre um trabalho e outro, esse é o papel do historiador.

Enquanto objeto de estudo na História Cultural, o estatuto de um texto contrapõe-se à concepção de mero reflexo da realidade. Mesmo o texto mais “objetivo”, um estudo estatístico, por exemplo, está imbuído de historicidade em sua escritura e composição, portanto não mantém uma relação de transparência com a realidade que procura apreender. Chartier escreve:

Jamais o texto, literário ou documental, pode anular-se como texto, isto é, como um sistema construído segundo categorias, esquemas de percepção e de apreciação, regras de funcionamento, que remetem às suas próprias condições de produção. A relação do texto com o real constrói-se de acordo com modelos discursivos e recortes intelectuais próprios a cada situação de escritura. O que leva a não tratar as ficções como meros documentos, supostos reflexos da realidade histórica, mas a estabelecer sua especificidade enquanto texto situado em relação a outros textos e cuja organização e forma visam a produzir algo diferente de uma descrição.¹⁷

Tais considerações remetem, portanto, às possibilidades históricas encontradas na obra de arte e que, para se concretizarem, requerem uma dada metodologia, procedimentos específicos no tratamento da documentação levantada e na interlocução com o referencial teórico. Com o apoio de métodos e técnicas, a historicidade constituída em romances, filmes, peças teatrais permite questionar atribuições valorativas, consideradas dentro de uma hierarquia como *crystalizadas*, a obras e autores.¹⁸ Assim, problematizam-se objetos outrora somente considerados sob o ponto de vista estético, que negligenciava uma área de pesquisa bastante frutífera na investigação de momentos da História.

Nessa perspectiva, como deve o historiador proceder à pesquisa teatral? Primeiro, considerar os documentos relativos, o texto dramático e a encenação. Em relação a essa última, mesmo que não haja registros fílmicos, a memória dos participantes e espectadores, como artistas, diretores, críticos teatrais, notícias jornalísticas, ao lado do estudo das temáticas e da narrativa, de fragmentos como figurinos, cenários, iluminação, fotos de cena permitirão responder a questões postas e

¹⁷ CHARTIER, R. *À beira da falésia*. Porto Alegre: UFGS, 2002, p. 56.

¹⁸ Diferentemente de colegas que lidam com documentos originais encontrados nos arquivos, o historiador, nesse caso, deve considerar que ele não será o primeiro leitor de um dado documento, ou seja, lidará com um conjunto de referências hierarquizadas com relação aos autores e obras. Assim, caberá a esse profissional o tratamento das obras a partir dos procedimentos necessários à pesquisa, cuidando, simultaneamente, do valor estético que carregam. Essa discussão está posta no seguinte artigo: PARIS, R. A imagem de um operário no século XIX pelo espelho de um vaudeville. *Revista Brasileira de História*. São Paulo (8,15), p. 61-69, Anpuh-Marco Zero, set.1987-fev.1988.

ensejar interpretações. Para além das análises internas, interpretar os textos, sob a perspectiva do momento de sua escrita, bem como do período de suas montagens (como ilustração, John Gay e o parlamento inglês do século XVIII em a *Ópera dos Mendigos*, e a sua adaptação por Bertolt Brecht em 1928 durante a República de Weimar ao encenar a *Ópera de Três Vinténs*).¹⁹ Nesse processo, o diálogo com a historiografia deve a todo momento permear o estudo.

Tendo como referência esses pressupostos teórico-metodológicos, na exposição dos capítulos discutimos, ainda, como os autores utilizaram a música, enquanto elemento dramático, articulando-a ao enredo, em meio a recursos cênicos como o teatro épico, no caso de *Calabar*, e a tragédia, no caso de *Gota D'água*, para pensar conjunturas específicas da Ditadura. À música coube uma função de facilitadora de comunicação com o público. E devido ao êxito alcançado, muitas das canções adquiriram autonomia em relação às peças, sendo apropriadas no decorrer do tempo em situações não limitadas ao campo político, extrapolando, assim, para o sentimental ou o romântico. São os casos, por exemplo, de *Tatuagem* e *Não Existe Pecado ao Sul do Equador*, de *Calabar*, gravadas por diferentes intérpretes, como Elis Regina e Ney Matogrosso, e as de *Gota D'água: Bem-querer*, gravada por Maria Bethânia, *Flor da Idade* e *Gota D'água* (a canção). Procuramos analisar, então, a performance das canções no enredo, bem como os diversos sentidos adquiridos no circuito social.

Para a análise de *Calabar*, escrita em 1973, mas, devido à censura, somente encenada em 1980, tivemos as seguintes fontes: a 19^a edição da peça no formato livro pela Civilização Brasileira; o cd **Calabar, o elogio da traição ou Chico Canta**, lançado pela Abril Coleções em 2010, e as canções *Cala a Boca*, *Bárbara*, *Fado Tropical*, *Anna de Amsterdã*, *Tatuagem*, *Vence na Vida Quem Diz Sim*, *Eu Vou Voltar*, *Cobra-de-vidro*, *Não Existe Pecado ao Sul do Equador*, *Tira as Mãos de Mim*, *Boi Voar não Pode*, *Anna e Bárbara* e *O Elogio da Traição*; a entrevista intitulada **A Roda Viva de Calabar: Dialética da Traição**, concedida por Chico e Ruy ao DCE da PUC do Rio de Janeiro em 1973, que consta na Introdução do livro; textos produzidos por Fernando Peixoto, diretor da montagem de *Calabar* em 1980; depoimentos de Chico Buarque sobre a peça no dvd **Bastidores**; as críticas da imprensa a respeito da encenação em 1980; fotografias do espetáculo; e periódicos e livros editados e reeditados.

¹⁹ A esse respeito consultar: PATRIOTA, R. O teatro e o historiador: Interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, A. F.; PEIXOTO, F.; PATRIOTA, R. (Org.). **A História invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 26-58.

Já no estudo de *Gota D'água*, as fontes de pesquisa foram: a 29ª edição da peça no formato livro pela Civilização Brasileira; os depoimentos e os trechos da peça colhidos do dvd **Bastidores**; os cds **Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo** de 1975,²⁰ e **Meus caros amigos** de 1976;²¹ ambos remasterizados pela Polygram em 1993; o disco **Gota d'água de Paulo Pontes e Chico Buarque** de 1977,²² gravado por Bibi Ferreira, esse último pela RCA, e as músicas gravadas *Gota D'água*, *Bem-querer*, *Flor da Idade* e *Basta um Dia*; as críticas jornalísticas sobre as montagens da peça no período de 1975 a 1977; fotografias das montagens; o jornal-programa do espetáculo; bem como artigos de jornais, revistas e livros sobre a encenação do texto.

No trabalho, dividimos nossa exposição em quatro capítulos. No **Capítulo I, A politização dos musicais e a dramaturgia dos anos 1950**, reportamos-nos à modernização do teatro brasileiro, frisando as experiências do Teatro de Arena, do Oficina e do Opinião. No **Capítulo II, Calabar: O elogio da traição: A construção dramaturgicamente de um musical**, discutimos a contraposição dos autores da peça à visão maniqueísta sobre o mulato Calabar na historiografia e ao tema da traição. No **III, Gota D'água: Olhares políticos e estéticos da obra**, enfocamos as proposições de Gota e os dilemas pelos quais passaram os envolvidos em sua produção. Assinalamos que nos restringimos à análise poética das composições musicais. Finalmente, no **Capítulo IV, A recepção crítica de Calabar e Gota D'água: coerências e controvérsias da arte engajada na década de 1970**, tendo como referência que “uma obra não existe isolada” [...], pois ela é “ela mesma e mais tudo o que se escreveu sobre ela”,²³ detemo-nos sobre a observação das críticas acerca das peças, e aos seus desdobramentos em relação às intenções dos autores.

²⁰ BUARQUE, C.; BETHÂNIA, M. **Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo**. Rio de Janeiro: Polygram: 1993. 1 disco compacto: digital, estéreo. A.A.D. 842.013-2.

²¹ BUARQUE, C. **Meus caros amigos**. Rio de Janeiro: Polygram: 1993. 1 disco compacto: digital, estéreo. A.A.D. 836.018-2.

²² BUARQUE, C.; FERREIRA, B. **Gota d'água de Paulo Pontes e Chico Buarque**. Rio de Janeiro: RCA Victor 103.0212, 1977.

²³ MAGALDI, S. et al. **Os princípios da crítica**. São Paulo, 22 set.1997, p. 84 (mimeo) (grifos nossos).

Capítulo I

A politização dos musicais e a dramaturgia dos anos 1950

Alguns estudos sobre o teatro moderno brasileiro demarcam seu início aproximadamente em 1938, com o Teatro do Estudante e o Teatro Duse, de Paschoal Carlos Magno. A seguir, nos anos 1940, vieram as inovações estéticas do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a divulgação, por vários autores, de temáticas nacionais atreladas ao momento de redemocratização política. Também nesse período foram encenadas peças que representaram inovações no palco, como *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, e *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade, além de terem participado nas montagens diretores estrangeiros, recém-chegados da Europa após a Segunda Guerra. Porém, anterior a esse cenário, localiza-se a importância da Semana de Arte Moderna na década de 1920, em São Paulo, que, no teatro, apesar da escassez de propostas instigantes, como aquelas verificadas nas áreas da música, pintura e literatura, contou com o *Rei da Vela* de Oswald de Andrade, só encenada em 1967 pelo grupo Oficina, devido à censura imposta pelo Estado Novo.

Na constituição do moderno teatro, há que se destacar a importância da Escola de Arte Dramática (EAD) e do TBC, de São Paulo, ambos criados em 1948, cujos pressupostos enfatizavam a profissionalização de dramaturgos e diretores, preocupados com a questão da *brasilidade*.

O TBC, fundado pelo empresário Franco Zampari, em sua primeira fase, amparado pela presença de diretores estrangeiros recém-chegados da Europa, buscava estruturar as companhias teatrais, com os olhos no mercado de bens culturais que se formava e sedimentava em São Paulo:

Havia, enfim, um teatro em São Paulo, havia atores. Faltavam, porém, diretores. Foi quando Franco Zampari chamou Celli, então em Buenos Aires, e, logo em seguida, Ziembinsky e Jacobbi radicados no Rio, mais tarde, Salce e Bolini da Itália. Com esses excelentes diretores, trabalharam cenógrafos do gosto e competência de Aldo Calvo, Túlio Costa, Mauro Francini; com eles, formou-se um maquinista, um técnico capaz e consciencioso como é Arquimedes Ribeiro.

[...]

E o TBC firmou-se, cresceu e multiplicou-se. Houve – e ainda há – períodos de crise – e quantos! – houve obstáculos difíceis a vencer, houve – e ainda há – como só acontece em nossa terra a absoluta, e inexplicável incompreensão, a cegueira dos nossos governos, alheios e cegos a tudo que se faz pela cultura da nossa terra! Houve, é certo, altos e baixos na vida do TBC, estes relativos, seja dita a verdade, que jamais deixou o TBC de apresentar –

pelo menos do ponto de vista técnico e interpretativo – espetáculos que não fossem perfeitamente aceitáveis.²⁴

A cidade de São Paulo, em meados do século XX, assistia a um movimento de urbanização e industrialização intenso, responsável pela dinamização não só da economia, mas também do cenário cultural, com a institucionalização de museus, teatros e do cinema. Junto ao TBC, as bienais e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz foram cruciais na promoção de uma nova linguagem *vanguardista*.

No âmbito social, havia a presença numerosa do operariado e um eminente alargamento dos estratos médios. Obras específicas então abeberam dessa fonte. O teatro, quase ausente do movimento modernista, estava fortemente inspirado nos anos 1940 e 1950, tendo, nos já citados TBC e EAD, as mais importantes referências. Nesse contexto, as dramaturgias de Jorge Andrade e Nélon Rodrigues foram as ditas inovações do teatro.

Em relação a Rodrigues, alguns críticos atestam que *Vestido de Noiva* (1943), dirigida por Ziembinski no Rio de Janeiro e encenada pelo grupo Os Comediantes, inaugurou essa fase. Assim sendo, o crédito da noção de moderno teatro é devido também aos cariocas, os quais não ficariam presos às reminiscências do velho teatro de revista.

Na crítica a esse teatro e sobre a importância de Os Comediantes, há uma interessante passagem na obra de Heloísa Pontes, **Destinos mistos: Os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)**,²⁵ sobre o debate entre Décio de Almeida Prado, então colunista da **Revista Clima**,²⁶ e Procópio Ferreira:

Frente à indecisão do ator, Décio não hesitou em lhe mandar o seguinte recado pela revista: “Sr. Procópio, raramente a arte permite acomodações. Decida-se de uma vez num sentido ou noutro, escolha entre ganhar mais dinheiro, ou a arriscar um pouco do que ganhou em novas experiências”. A busca da inovação, ausente em Procópio, era a marca de Os Comediantes. No entender de Décio, o grupo de teatro carioca estava “contribuindo decisivamente” para que o teatro brasileiro alcançasse o nível do teatro “universal”. A “ousadia” do Sr. Nelson Rodrigues parecia-lhe “extremamente importante e fecunda, ao procurar novos caminhos, sacudindo a pasmeira que vai por aí”.²⁷

²⁴ MESQUITA, 1958, p. 11, apud MARTINS, L. H. **Tempo e memória: No texto e na cena de Jorge Andrade**. Uberlândia: Edufu, 2008.

²⁵ PONTES, H. **Destinos mistos: Os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

²⁶ O grupo constituinte desse periódico, cujo patrono no campo intelectual foi Mário de Andrade, insere-se entre os modernistas defensores de uma arte com feição nacional. Os principais expoentes foram: Décio de Almeida Prado, Ruy Coelho, Lourival Gomes Machado, Gilda de Melo e Souza e Antonio Candido. (Conf. PONTES, 1998, apud MARTINS, 2008, p. 49).

²⁷ PONTES, 1998, p. 107, apud MARTINS, 2008, p. 46.

Já na edição especial da **Revista Dionysos** sobre o TBC em 1980, Sábado Magaldi afirma ter sido a montagem de *Vestido de Noiva*, com um texto nacional, a precursora da modernização dramaturgica no Brasil,²⁸ e não as produções oriundas dos egressos da EAD e encenadas no TBC.²⁹

No entanto, coube ao diretor do TBC, Franco Zampari, consolidar em São Paulo o projeto de modernização das artes cênicas, quando da criação de uma companhia empresarial. Alberto Guzik argumenta:

O TBC não pode ser considerado como o iniciador da modernização do teatro brasileiro. Essa palma forçosamente cabe aos Comediantes, ao Teatro de Estudante de Paschoal Carlos Magno, aos grupos amadores liderados por Alfredo Mesquita e Décio de Almeida Prado. Mas foi o TBC o sistematizador dessa modernização, lançando entre nós uma companhia organizada empresarialmente, contando com uma direção artística dotada de nítidos, embora muitas vezes contraditórios princípios estéticos. O TBC estabeleceu critérios de qualidade para seu repertório, pôs em prática uma noção definida de profissionalismo.³⁰

Essa ideia passava não apenas pelo campo cultural, mas também pelo comercial nas mãos de Zampari, o qual concluiu que a cidade ofertava um campo profícuo às artes, tornando o teatro também um produto de consumo.³¹ Nesse sentido, seria São Paulo, ao invés do Rio, que corresponderia, em meados do século XX, à crescente efervescência nos planos da economia e da cultura.

Para os paulistanos, aliás, a Semana de 1922 fora decisiva. Não é propósito, aqui, discorrer sobre os modernistas no processo de mudanças pelo qual passava o teatro, mas há que se fazer menção a eles, dada a sua importância:

Os modernistas de 1922 estariam na base dessa cultura urbana, por reorientarem o olhar para a captação de ângulos novos da vida paulistana. Se desde esse momento a questão da cultura é, em São Paulo, um problema eminentemente urbano, em meados do século tal simbiose traduziu-se em expressões renovadas, das quais a criação das instituições da cultura é mero desdobramento. Os intelectuais de 22, ao transformarem a cultura numa

²⁸ MAGALDI, S. Origens do teatro paulista. **Revista Dionysos**. Especial Teatro Brasileiro de Comédia. Ministério da Educação e Cultura, Funarte, n. 25, set. 1980. p. 55.

²⁹ Nesse processo, há que se mencionar que a ideia de teatro moderno fora introduzida por meio de uma figura pouco discutida na historiografia cênica: o teatrólogo Renato Vianna, que, na Semana de 1922, junto a Heitor Villa-Lobos e Ronald de Carvalho, encenou o texto *A Última Encarnação do Fausto*: “Propunha com o espetáculo a imediata transformação estética, transgredindo códigos vigentes, tanto na direção dos atores quanto na encenação como um todo (ou, como uma unidade). O Guerreiro da Quimera manteve levantada essa bandeira pelas duas décadas seguintes, formando grupos de vida efêmera, mas de grande significado dentro do processo renovador. Culmina seu gesto com a instituição do Teatro-Escola, em 1934, quando a ideia do teatro de equipe e da busca de novos meios criativos, de novas linguagens, contaminou de vez a geração que iria dominar a cena nos anos 40”. Conf. ANTAPROFANA. Notáveis rupturas e transgressões levam o teatro brasileiro a uma nova realidade artística. Disponível em: www.antaprofana.com.br. Acesso em: 10 nov. 2010.

³⁰ *Ibidem*, p. 5.

³¹ *Ibidem*, p. 24.

questão essencialmente urbana, retrataram a vida que se modernizava, mas, sobretudo, construíram nova ordem de percepções. E quando a realizaram abriram sendas para os posteriormente concretizarem “uma consciência moderna decisiva”.³²

Dessa clara apropriação das ideias dos “antropófagos”, a Escola de Arte Dramática³³ corroborou o projeto do TBC na divulgação de um moderno teatro. Esse, segundo a escola, haveria que romper necessariamente com o improvisado e a inspiração. O aprendizado de matérias como mímica e história do teatro, estética e dicção seriam agora imprescindíveis ao solapamento do teatro amador.

Nessa direção, Jorge Andrade, natural de Barretos (SP), ao se estabelecer na capital paulista, soube responder às inovações propostas pela EAD e concretizá-las no TBC, responsável pelas encenações de seus primeiros textos. Nos palcos paulistanos, mostrou-se a visão negativista do dramaturgo sobre a sociedade desenvolvimentista de então. São tematizadas as rupturas sociais em andamento, como o desmoronamento da velha ordem agrária e a repercussão, no campo, das constantes migrações.

No caso de Andrade, é difícil demarcar quais peças estabeleceram inovações cênicas. Algumas específicas, no entanto, são referenciadas pelo olhar da crítica, que delineia a receptividade de novas temáticas e estruturas nos palcos nacionais. Para Sábado Magaldi, o aspecto formal de *A moratória*, encenada em 1954, era também elemento de inovação.³⁴ A ação, transcorrida em dois campos distintos, trata das agruras provocadas pela crise de 1930 no interior das famílias que viviam da renda de terras.

Já a encenação de *Pedreira das almas*, em 1957, aliou o projeto do TBC de profissionalizar a produção à expectativa de Andrade no que concerne à busca do *homem brasileiro*. Segundo outro reconhecido crítico da época, Alberto D’Aversa, a

³² ARRUDA, M. A. do. **Metrópole e cultura:** São Paulo no meio século XX. São Paulo: EDUSC, 2001. p. 32-33.

³³ Quanto à trajetória dos membros da EAD, Luiz Humberto Martins elucida que “em 1942, Alfredo Mesquita criou o Grupo Experimental de Teatro. Um ano depois, Décio e Lourival Gomes Machado fundaram o Grupo Universitário de Teatro. Mais tarde, em 1948, se juntariam à EAD Décio, como professor regular de história da arte, e Lourival Gomes Machado, conferencista no domínio da arte. Ainda em 1948, ligaram-se ao recém-criado TBC, cujo principal mecenas era Franco Zampari (1889-1966)”. (PONTES, 1998, p. 107, apud MARTINS, L. H. **Tempo e memória:** No texto e na cena de Jorge Andrade. Uberlândia: Edufu, 2008, p. 49).

³⁴ Martins situa: “A evolução paralela das histórias deu ao plano do passado um valor dinâmico, no qual ele muitas vezes interrompe uma cena do presente para acrescentar-lhe novos dados. O contraponto abre caminhos para a narrativa, que se enriquece assim de sugestões e de possibilidades plásticas. O jogo dos planos, ademais, ao invés de fragmentar os efeitos cênicos, possibilitou, no caso, o choque mais fundo da única realidade existente para as personagens. Passaram-se três anos, mas a concentração do tema vem ressaltar o imperativo absoluto do apego à terra”. (*A MORATÓRIA*, 1954, apud *ibidem*, p. 62).

peça, dirigida, aliás, por ele próprio, em 1957, no décimo aniversário do TBC, é tomada como um divisor de águas para a modernização da dramaturgia nacional:

Afirmo, e tomo toda a responsabilidade em sede estética, que com Pedreira das Almas nasce, para a dramaturgia brasileira, uma nova forma de teatro que chamarei “teatro de expressão” para não se confundir com “expressionismo”, porquanto pela primeira vez se propõe uma linguagem que, sem renunciar a uma felicidade poética, é, ao mesmo tempo, exemplarmente teatral, impondo aos intérpretes uma seriedade não só filológica – aqui filologia quer dizer cultura – mas também humana, porque poesia é, antes de mais nada, presença do humano.³⁵

Afirma-se assim que Andrade, no conjunto de sua obra³⁶, integrou ativamente o movimento de modernização das artes cênicas na década de 1950. Como visto, esse processo chamava por uma formação profissional específica, pela ênfase do texto na prática teatral e pela incorporação nas peças das raízes da brasilidade.

Surge, então, a questão: como o elemento musical foi assimilado ao novo panorama do teatro brasileiro?

1.1 O elemento musical nos espetáculos modernos

Desde a década de 1960, iniciou-se uma convergência entre as diferentes linguagens artísticas, motivada pelo comprometimento com um processo de transformação política da realidade, a construção de uma nova hegemonia, a partir do campo da cultura. Daí os diálogos entre música e teatro e cinema. Se o teatro carrega a música para a cena, a música, ou melhor, seus intérpretes serão muitas vezes teatrais,³⁷ dramáticos. Essa relação entre música e teatro ou o inverso, embora não fosse uma novidade³⁸, assumia agora nova conotação.

³⁵ D’ AVERSA, 1958, p. 6, apud MARTINS, L. H. **Tempo e memória**: No texto e na cena de Jorge Andrade. Uberlândia: Edufu, 2008, p. 63.

³⁶ Ver os seguintes textos de Andrade presentes no volume **Marta, a árvore e o relógio**, publicado em 1970: *As confrarias* (1969), *Pedreira das almas* (1957), *A moratória* (1954), *O telescópio* (1951), *Veredas da salvação* (1957/63), *Senhora da boca do lixo* (1963), *A escada* (1960), *Os ossos do barão* (1962), *Rastro atrás* (1963) e *O sumidouro* (1969). Conf. *ibidem*, p.11.

³⁷ É o caso de Maria Bethânia, por exemplo, no *Show Opinião*, o qual será adiante discutido.

³⁸ No Brasil, o teatro musicado remonta à revista ou à comédia de costumes produzida a partir de meados do século XIX, cujas experiências aliaram a música, o humor e a crítica política e social. Os efeitos exagerados, os quais repousavam na mímica, no gestual e em diferentes quadros, ora de canto e dança, ora cômicos, constituíram-se, conforme Décio de Almeida Prado, em “nossa única tradição teatral”, e tornaram-se um legado, não raro apropriado pela moderna dramaturgia no país a partir da década de 1950. Ver PRADO, D. de A. **História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)**. São Paulo: Edusp, 1999, p. 117.

Do mercado emergente no contexto dos anos 1950 e da qualidade técnica desenvolvida nos palcos pelo TBC, a linguagem teatral passava a incorporar o elemento musical na estrutura cênica, o que não representou nenhuma inovação, haja vista o teatro de revista anteriormente ter-se utilizado de tal recurso. Entretanto, o dado de continuidade e ao mesmo tempo de ruptura com o passado a partir dessa época é notório, dada a constatação de dois apanágios: o engajamento político e ideológico e a função dramática das canções em um contexto político bem mais polarizado.

Alguns dos adolescentes espectadores do TBC revelaram-se em fase posterior os mais atuantes na estruturação de uma arte cênica com clara função social entre eles Antunes Filho, José Renato, Flávio Rangel, José Carlos Martinez Correa, César Vieira, Carlos Queiroz Telles, Augusto Boal, Renato Borghi, Flávio Império, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri. Esses aprenderam bastante com as novas companhias, como o TBC e a EAD, bem como o método épico de Bertolt Brecht.

Até 1938, a linguagem cênica estava centrada na figura do ator, responsável unicamente pela resposta emocional do público. Entre palco e plateia havia que existir uma relação necessariamente amistosa:

Quem não conhece Procópio Ferreira já ouviu muito desse homem. Uma geração inteira de espectadores conhecia o ator, mesmo quando não sabia nada sobre a peça que estava sendo encenada. Procuravam no espetáculo a presença de um determinado ator.

O ator que centralizava o interesse do público desenvolvia uma habilidade especial para captar as reações da plateia, mesmo que para isso tivesse que mutilar um texto e alterar o ritmo e a duração de um espetáculo. O encanto da representação se apoiava exatamente sobre esse contato imediato.³⁹

Os grupos que surgiram a partir de então, como Os Comediantes, O Grupo de Teatro Experimental, o Teatro de Estudante e o Grupo Universitário de Teatro, abriram-se a outro processo, menos espontaneísta, atribuindo não só ao ator, mas também ao dramaturgo e ao encenador responsabilidades pelo espetáculo.

Os jovens que constituíam tais grupos logo despertaram para uma proposta mais elevada em termos de estética e conteúdo. Nesse sentido, o elemento musical desses espetáculos tornou-se crucial como código facilitador de comunicação com a plateia e, assim como nas revistas, assumiu um compromisso com a denúncia social. Mas a conotação dos idos de 1950 era outra.

³⁹ **DIONYSOS**. Especial Teatro Brasileiro de Comédia. Ministério da Educação e Cultura, Funarte, n. 25, set. 1980, p. 23.

1.2 O Arena, o Oficina e o Opinião: o engajamento das experiências

No repertório dos musicais modernos, nos palcos brasileiros, a Companhia de Teatro de Arena de São Paulo converteu-se em referência para se pensar os desdobramentos da dramaturgia após uma série de iniciativas com o propósito de modernizar tanto a que já se realizava quanto a por se realizar.

Em contrapartida às sofisticadas peças produzidas pelo TBC, o Arena, criado por José Renato em 1953, consagrou-se, nas palavras do crítico Sábato Magaldi, como o “baluarte do movimento nacionalista depois da encenação de *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri”.⁴⁰ Seu maior mérito está, segundo os críticos, em ter enfatizado a denominada *dramaturgia nacional*.⁴¹

O objetivo inicial desse grupo era levar o teatro onde o público estivesse, tendo na arena a possibilidade de encenar a baixos custos e com pequenos recursos. Aos poucos, o Arena deu um salto em sua produção devido à chegada de integrantes do Teatro Paulista de Estudante (TPE), especialmente Gianfrancesco Guarnieri, Flávio Migliaccio e Oduvaldo Vianna Filho, que, ligados à esquerda, trouxeram consigo a ideia da *arte como instrumento conscientizador*. Aliás, mais tarde, em 1957, esse se tornaria também o *projeto* de Augusto Boal, que, recém-chegado dos Estados Unidos, onde fizera cursos de direção e dramaturgia, passaria a integrar o Arena.

É fundamental que se note que os ideais desses jovens na aposta de uma possível transformação social estavam em consonância com o processo histórico vivenciado no período, final da década de 1950 e início dos anos 60. O adjetivo “novo”, ao lado da utopia *nacionalista* em voga, sublinhava todo o espírito da época: cinema novo, arquitetura nova, bossa nova, além da análise do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), apoiada na oposição entre a velha e a nova sociedade.⁴² Essa nova sociedade deveria surgir, segundo os isebianos, do engajamento de artistas e intelectuais, inspirados pelo materialismo histórico, às causas que permitissem a libertação nacional e a resolução dos problemas do “povo”.

⁴⁰ MAGALDI, S. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Global, 1997, p. 214.

⁴¹ Rosângela Patriota define o conceito de “dramaturgia nacional” como textos teatrais que apresentavam as camadas subalternas da sociedade como protagonistas de textos dramáticos, abordando, como efeito, questões pertencentes à realidade brasileira, que passaram então a ser encenados no Teatro de Arena de São Paulo. (Cf. PATRIOTA, R. *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal – A Narrativa Épica no ‘Teatro de Arena’ de São Paulo. **ArtCultura**. Revista do Nehac. Universidade Federal de Uberlândia. Vol. I, n. II, 2000, p. 87).

⁴² GARCIA, M. **Do teatro militante à música engajada: A experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro), p. 37.

Dada a importância do ISEB, nos estenderemos, aqui, um pouco mais sobre o teor dos estudos do grupo que o integrava e sua confluência com as ideias artísticas tidas como engajadas. Dentre os intelectuais do Instituto, que nasceu em 14 de julho de 1955 como órgão do Ministério da Educação e Cultura, na iminência de Juscelino Kubitschek assumir a presidência, destacavam-se Hélio Jaguaribe, Cândido Mendes de Almeida, Guerreiro Ramos, Álvaro Vieira Pinto, dentre outros, preocupados em promover uma política de desenvolvimento do país atrelada à intensificação da indústria, com ênfase na exportação de bens primários. O investimento de técnica e capital estrangeiros era considerado como um obstáculo à ampliação da indústria nacional. Daí o projeto teórico do grupo ter recebido a alcunha de “nacional-desenvolvimentismo”.

Uma das obras de maior repercussão na época, **Formação e problema da cultura brasileira** de Roland Corbisier, outro integrante do Instituto, defendia um plano capaz de superar as estruturas coloniais e atrasadas, e incentivar a emancipação cultural, bem como a econômica, por meio da industrialização. Na obra, o autor define esse projeto nos seguintes termos:

[...] a transformação das estruturas de base, que implica a substituição das importações, a criação da indústria nacional e o do mercado interno [...] se realiza [...] por meio de comportamentos livres, racionalmente planejados e executados. Essa transformação das estruturas de base [...] acarreta e provoca, por sua vez, transformações paralelas e simétricas no plano da educação e da cultura”.⁴³

O pensamento isebiano está, assim, correlacionado à movimentação política nas artes, o que pode ser atestado no seguinte depoimento de Augusto Boal, citando o caso do Teatro de Arena:

Nesse período juscelinista, período de nacionalismo – mesmo que tivesse muita coisa errada – era um nacionalismo que se baseava também muito na penetração do capital americano, mas, de qualquer maneira, havia um certo desenvolvimento real. O período de Brasília foi o período em que houve um desenvolvimento da siderurgia, houve um desenvolvimento da indústria em geral. O Brasil, realmente... quer dizer, as metas do Juscelino eram fazer cinquenta anos em cinco. Evidentemente, ele não conseguiu isso, mas ele conseguiu um avanço espetacular da economia brasileira, mesmo se continuasse atrelado ao Fundo Monetário Internacional...

Nesse período, aparece o Teatro de Arena, mas também apareceu o Cinema Novo. Nelson Pereira dos Santos é mais ou menos dessa época. Um pouco antes de nós, no Arena. A Bossa Nova é também desse período. E mesmo o desenvolvimento das artes plásticas, também, coincide.

Então, você veja que havia todo um desenvolvimento artístico que não era só do Arena. Quer dizer, isso fazia parte de uma... eu não diria revolução porque

⁴³ CORBISIER, R. **Formação e problema da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: ISEB, 1958, p. 169.

não era uma revolução, mas de uma conturbação social positiva – não é? – que desenvolvia o Brasil.⁴⁴

Os limites do alcance das atividades do Arena ao social são também mencionados pelo teatrólogo, que argumenta:

[...] O Arena tinha, além disso, metas próprias, também. Além da meta nacionalista geral, nós tínhamos a nossa que era que esse desenvolvimento devia vir em favor, em função do povo e não em função de elites apenas. Quer dizer, não em função da classe média apenas. Então nós, embora víssemos que havia um desenvolvimento da sociedade brasileira grande, víamos que havia as camadas sociais mais trabalhadoras e as camadas sociais desempregadas – que não tinham trabalho, que não tinham terra, não tinham emprego – essas camadas continuavam miseráveis. Nós víamos o progresso da sociedade, mas nas classes de média para alta e o resto, não. Proletários, muito pouco, comparativamente. Então, nós éramos a favor desse progresso, sim, mas que esse progresso fosse mais popular, também.⁴⁵

De acordo com as palavras de Boal, a trajetória do Arena pode ser descrita como composta de erros e acertos. Mas, por certo, a montagem, por José Renato, da peça *Eles não usam black-tie*, em 1958, significou um enorme impulso para os jovens dramaturgos de então, preocupados em como expressar seus novos anseios no palco. De autoria de Guarnieri, *Black-tie* tornou-se um marco para as expectativas do grupo no âmbito político e dramático, por remeter à ilustração “novo”, tão almejado no campo artístico, quanto por intelectuais, os já mencionados isebianos.

A novidade nessa obra, segundo Iná Camargo Costa, dizia respeito aos novos temas introduzidos na dramaturgia brasileira veiculada até então, pois entrava em cena pela primeira vez o proletariado. A trama trata do conflito de uma família de trabalhadores pertencentes à favela, que se defronta com um novo problema em seu cotidiano, a greve. Isso torna-se mais elucidativo, segundo a própria autora:

Recorrendo ao repertório da velha lógica formal, poderíamos dizer que a extensão (o tamanho) desse assunto é maior que o veículo (o diálogo dramático). Coerente com o assunto, Guarnieri delimitou a ação da peça tomando a greve como eixo. Dividiu-a em três atos, dos quais o primeiro cobre o período de constatação da sua necessidade até a assembleia que a aprova; o segundo dá conta dos preparativos e delineia as atuações dos trabalhadores a favor e contra; o terceiro cobre o início da greve bem sucedida e suas consequências na vida dos participantes diretos e indiretos. Mas não nos esqueçamos de que a divisão em atos é um poderoso recurso técnico do texto dramático.⁴⁶

⁴⁴ Trecho recolhido de Interview d’Augusto Boal. In: ROUX, R. **Le Theatre Arena (São Paulo 1953-1977) – Du “théâtre em rond” au “théâtre populaire”**. Provence: Université de Provence, 1991, p. 614-615.

⁴⁵ Cf. Interview d’Augusto Boal. In: ROUX, R. **Le Theatre Arena (São Paulo 1953-1977) – Du “théâtre em rond” au “théâtre populaire”**. Provence: Université de Provence, 1991, p. 614-615.

⁴⁶ COSTA, I. C. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 24.

Mesmo as ressalvas feitas pela autora quanto à problemática da greve não corresponder a uma dada ordem de dramaticidade, já que os recursos oferecidos pelo drama são limitados diante da amplitude do assunto abordado, não a impedem de reconhecer a dimensão da peça de Guarnieri para a história do teatro no Brasil.

Costa explica que desde *Deus lhe pague*, escrita por Joracy Camargo nos anos 1930, e peças de Abílio Pereira de Almeida para o TBC, o teatro brasileiro tem tematizado a luta de classes, mas convenientemente e de acordo com os interesses dos grupos dominantes socialmente. Como Guarnieri mantinha ligações com o Partido Comunista Brasileiro,⁴⁷ o assunto “greve”, trazido à tona, representou o momento de intensa agitação que o país então vivia, no tangente às reivindicações trabalhistas e às organizações sindicais.

Costa afirma que, entretanto, nem artistas, nem intelectuais estavam, em termos estéticos, à altura de compreender a ocupação dos trabalhadores nos espaços da cena política e social desse momento. Daí, justifica a autora, Guarnieri haver optado por um drama, uma forma bastante prestigiada especialmente durante os anos 1950, para tematizar uma greve.

Ocorre, porém, segundo ela, que a estrutura *conservadora* da peça acabou por entrar em contradição com o seu conteúdo *progressista*:

A peça funciona como interessante radiografia do processo vivido pelo país: o avanço progressista das lutas dos trabalhadores era basicamente contido pelas formas conservadoras para as quais ele era canalizado – do PCB, em sua política de aliança de classes, passando pelo PTB, o principal instrumento de intervenção governamental nas organizações trabalhistas, aos sindicatos, federações e confederações devidamente controladas pelo Ministério do Trabalho. E seu sucesso indica até que ponto mesmo os jovens de maior sensibilidade política continuavam pensando com as categorias estéticas produzidas pela experiência histórica das classes dominantes no Brasil.⁴⁸

Tais *categorias estéticas* mencionadas por Costa não anulam, entretanto, a fundamental inovação dramatúrgica da peça de Guarnieri. Entendemos que os aspectos

⁴⁷ É importante resgatarmos o pensamento político do PCB nessa época, a partir da Declaração de Março de 1958, que priorizava o desenvolvimento capitalista brasileiro. Mas a dependência estrangeira, bem como os “resquícios feudais” haviam que ser ultrapassados para o alcance desse empreendimento. O dilema entre progresso e atraso era a tônica das discussões no interior do Partido. Dentre os setores progressistas “estavam todas as forças nacionais, e mesmo entre as elites era possível localizá-las: a burguesia nacional, setores de latifundiários e mesmo grupos da burguesia internacional que tivessem contradições com os monopólios norte-americanos. Era necessário uni-los com a classe operária, os camponeses e a pequena burguesia urbana numa ampla Frente Única contra as forças do atraso: o imperialismo norte-americano e as relações semifeudais na agricultura”. (Cf. REIS FILHO, D. A. **A Revolução Faltou ao Encontro: Os Comunistas no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 23-24).

⁴⁸ COSTA, I. C. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 39.

estéticos concernem à formação de diretores e autores daquele momento que ainda não estavam totalmente sintonizados com o referencial de teatro épico de Bertolt Brecht⁴⁹ enquanto base das criações artísticas. Mas isso não se tornou um empecilho para o que o conteúdo *progressista*, ainda que numa estrutura formal, segundo Costa, associada às “classes dominantes”, tivesse um peso muito maior na significação da peça, validando-a como uma expressão política, numa utilização às avessas, em termos ideológicos, de uma estética conservadora.

Para Edélcio Mostaço, *Black-tie* consolidou o “engajamento” artístico do grupo TPE no Arena, bem como demonstrou a fase de amadurecimento da companhia:

[...] a peça de Guarnieri foi a primeira gerada em meio a muito suor derramado naquela arena, árduas discussões ali travadas madrugada adentro e do estudo sistemático desenvolvido em torno da obra de Stanislavski, contexto este que não esgota nem explica a obra, mas lhe dá o cenário de nascedouro.⁵⁰

Mostaço ressalta, ainda, que após o sucesso alcançado por *Eles não usam black-tie*, todo o teatro paulista se viu de algum modo imbuído de referências do “novo” teatro. Além de *Black-tie*, outros textos de Gianfrancesco Guarnieri, *Gimba*, *Presidente dos Valentos*, que também tem o morro como cenário, montado pelo Teatro Popular de Arte em 1959, e *A Semente*, de 1960, que descreve os bastidores do PCB, seu funcionamento e a repressão a uma greve operária, constituem, segundo esse crítico, “obra pioneira do teatro voltado para a realidade e debruçado sobre ela, não declinando inclusive de portar uma tocha iluminadora de outros rumos para a dramaturgia brasileira”.⁵¹

Ao lado disso, o impacto surpreendente junto ao público ensejou o Seminário de Dramaturgia, organizado de modo a incentivar a criação de textos que se identificassem com o comprometimento da obra de Guarnieri.

A coordenação das reuniões ficou a cargo de Augusto Boal,⁵² que contou com nomes como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Milton Gonçalves,

⁴⁹ Abordamos, nesta Tese, o método de encenação teatral de Brecht, o denominado teatro épico, no capítulo sobre a estrutura dramática da peça *Calabar*.

⁵⁰ MOSTAÇO, E. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 36.

⁵¹ *Ibidem*, p. 36-37.

⁵² Para evidenciar os dois anos de debates e sessões de críticas constituintes do Seminário, a peça *Revolução na América do Sul*, texto escrito por Augusto Boal, é bastante elucidativo, por ser tido como uma síntese dos conhecimentos dramáticos obtidos pelo autor. As ideias brechtianas foram apropriadas por Boal nessa obra polêmica, que se trata de uma sátira à democracia populista, por meio de um musical

Nelson Xavier, Vera Gertel, Flávio Migliaccio, Chico de Assis, José Renato. Para situar a produção inédita de textos originados dos vários debates ocorridos nesse evento, Boal descreveu as quatro etapas constituintes do trabalho do grupo Arena de São Paulo, na segunda metade dos anos 1950 e início dos 60.⁵³

Iniciada em 1956, a Primeira Etapa, denominada *Não era possível continuar assim*, negava a estética proposta pelo TBC que dominava o teatro paulista. A Segunda Etapa do Arena, chamada por Boal de *A fotografia*, veio como uma resposta ao “italianismo do TBC” por meio das seguintes peças: estreou em 1958, com a encenação de *Black-tie*, e prosseguiu adiante, correspondendo ao início das discussões promovidas pelo Seminário de Dramaturgia, com as obras *Chapetuba Futebol Clube e Bilbao, via Copacabana* (de Vianinha); *A farsa da esposa perfeita* (de Edy Lima); *Quarteto de empregada* e *Gente como a gente* (de Roberto Freire); *Revolução na América do Sul* (de Augusto Boal); *Fogo Frio* (de Benedito Ruy Barbosa); *O Testamento do Cangaceiro* (de Francisco de Assis); e *Pintado de Alegre* (de Flávio Migliaccio). Diante da reavaliação do teatro encenado nesse momento, 1962, o grupo deu início à *Nacionalização dos clássicos*, a terceira etapa, na qual as peças eram adaptadas da conjuntura socioeconômica brasileira. Assim, foram montadas *O noviço* (de Martins Penna), *A mandrágora* (de Maquiavel), *O melhor juiz, o rei* (de Lope de Vega), *Tartufo* (de Molière) e *O inspetor geral* (de Gogol). A derradeira etapa da trajetória do Arena se caracterizou pelos *Musicais*, com os quais o grupo pretendia contar uma história não de uma perspectiva cósmica, mas sim de uma perspectiva terrena, bem localizada no tempo e no espaço: a perspectiva do Teatro de Arena e de seus integrantes. A história não era narrada como se existisse autonomamente: existia apenas referida a quem contava. A articulação entre música e texto se deu por meio das *Noites de Bossa*, presentes na Rua Teodoro Bayma, e nos shows de música folclórica e espetáculos que circulavam em outros locais. Em 1964, especificamente, o *Show Historinha*, com roteiro de Gianfrancesco Guarnieri e Paulo José, realizou-se no Teatro Paramount. E já em fins

cômico e demolidor. A propósito do trabalho desse notável dramaturgo, consultar PATRIOTA, R. 'Revolução na América do Sul' de Augusto Boal – A Narrativa Épica no 'Teatro de Arena' de São Paulo. **ArtCultura**. Revista do Nehac. Universidade Federal de Uberlândia. Vol. I, n. II, 2000, e ainda BOAL, A. **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

desse mesmo ano a união entre a canção e o teatro engajados teve sua maior expressão com o espetáculo *Opinião*.⁵⁴

Entretanto, quando se pensa o Arena sob o ponto de vista das etapas descritas por Augusto Boal, algumas observações devem ser feitas quanto à forma acrítica encontrada por ele para pormenorizar a trajetória do grupo, especialmente em relação aos *Musicais*. É o que salienta Lúcia Mac Dowell Soares sobre as fases que ele delimitou

[...] como se fossem inevitáveis e não faz referências nem às suas crises estéticas, nem às influências do golpe militar de 64. Segundo ele, tudo ocorre de acordo com uma providencial ordem natural das coisas, em que o Arena ia atravessando as únicas etapas possíveis. Tal visão é insuficiente. É certo que o Arena sempre caracterizou-se por uma resistência cultural e uma tendência à reformulação de seus passos anteriores. Porém é faltar com a verdade a difusão da ideia de que o TA encontrou nos musicais a forma ideal que estaria sendo perseguida. [...] Na verdade, o Arena já trazia em si mesmo, antes das possíveis implicações na arte decorrentes do golpe de 64, um esgotamento de fórmulas estéticas. Sem dúvida, a companhia teria que encontrar uma resposta formal a esta questão. Mas nada determinava que fosse o musical, forma que aliava a uma trava relativamente simples o envolvimento emocional da plateia. As ideias encontravam sua expressão conotativa na música, dispensando portanto o arranjo minucioso das peripécias da ação dramática [...].

Nesse ponto, discordamos da autora, que deprecia a eficácia dramática do teatro musical. Ela deixa de perceber a música como importante elemento dramático nessa forma de encenação, tendo sido apropriada, pelos autores engajados brasileiros, de Bertolt Brecht, figura central quando se aborda a politização dos palcos. Prossegue Soares:

Se os musicais serviram como um movimento de resistência à ordem vigente e como um mantenedor da frequência ao teatro, eles pouco avançaram na dramaturgia nacional. [...].
O texto nacional comprometido com uma visão engajada da realidade brasileira havia surgido em 1958, inaugurando uma vertente fecunda para a dramaturgia brasileira. Esta, no entanto, não encontrará no Arena pós-64 sua continuidade.⁵⁵

Em que pesem as ponderações de Soares sobre a eficácia política da dramaturgia do Arena após o golpe militar, e suas importantes ressalvas quanto à “ordem natural” de uma sucessão de coisas, desvinculada de impasses estéticos e políticos, pela qual o Arena teria passado de acordo com o olhar de Boal, é inegável que o *Opinião*, dirigido por ele em fins de 1964, é uma referência fundamental à encenação dos musicais

⁵⁴ BOAL, A. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

⁵⁵ SOARES, L. M. M. D. O teatro político do Arena e de Guarnieri. *Monografias/1980*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/INACEN, 1983, p. 27-28.

engajados, tendo continuidade, sim, em várias produções com o mesmo caráter, inclusive os objetos de estudo desta Tese, *Calabar e Gota d'água*.

Mas, não se pode negar, Boal omitiu as contradições e dilemas vivenciados, resultados das posições políticas divergentes no interior da Companhia. A saída do grupo de um de seus mais importantes expoentes, Oduvaldo Vianna Filho, resultou dessa crise.

Segundo Vianinha, em depoimento à revista **Movimento**, o Arena, limitado às dificuldades do dia a dia, já não correspondia aos seus anseios de um teatro comprometido socialmente:

[...] O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa. Não que o Arena tenha fechado seu movimento em si mesmo; houve um raio de ação comprido e fecundo que foi atingido com excursões, com conferências etc. Mas a mobilização nunca foi muito alta porque não podia ser muito alta. E um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização. É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa. O Teatro de Arena, esbarrando aí, não teve capacidade, naquele movimento, de superar esse antagonismo. O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação. Isto sem dúvida repercutiria em seu repertório, fazendo surgir um teatro que denuncia os vícios do capitalismo, mas que não denuncia o capitalismo ele mesmo. O Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado.⁵⁶

A inviabilidade, assim, de realização de espetáculos capazes de atingir as “camadas revolucionárias”, confrontar efetivamente a economia de mercado e expandir a produção teatral, que se apoiasse, ao mesmo tempo, em organizações e instituições partidárias da esquerda, resultaria, então, na criação do Centro Popular de Cultura (CPC).⁵⁷

⁵⁶ FILHO, O . V. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, F. (Org.). **Vianinha**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 93.

⁵⁷ É fundamental notar que o Movimento de Cultura Popular (MCP), sob o comando de Miguel Arraes, no Recife, serviu de inspiração à criação do CPC. O movimento extrapolou o programa pedagógico inicialmente proposto, para permear o âmbito da *cultura popular*, efetivando então festivais de música, cinema, teatro, bem como mantendo Centros e Praças de Cultura. Para maiores informações sobre o

A história do CPC se iniciou em 1961, com a montagem da peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Vianinha, e direção de Chico de Assis. Após o êxito obtido no teatro da Faculdade de Arquitetura, os promotores da encenação, a fim de manter a mobilização gerada em torno do espetáculo, optaram por montar um curso de História da Filosofia, que seria ministrado pelo então professor José Américo Peçanha. Como o público era basicamente composto de estudantes, a União Nacional de Estudantes foi procurada para sediar o evento. Logo em seguida, Vianinha, Carlos Estevan Martins, Leon Herszman, entre outros, em parceria com a UNE, passaram a desenvolver o projeto de *arte popular* – abrangendo várias áreas como cinema, literatura, teatro, música, artes plásticas – denominado Centro Popular de Cultura.

Edécio Mostaço escreve que teoricamente o CPC da UNE tornou-se a mais abrangente experiência da *cultura popular* levada pelo país afora, apesar de suas realizações terem sido mínimas.⁵⁸ No *anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura*, Carlos Estevam traça a distinção de três categorias de arte: a primeira é a chamada a *arte popular*, que, ao oferecer seu produto às camadas urbanizadas e semiurbanizadas, estabelece com elas uma mera relação de produtor e consumidor. A segunda, a *arte do povo*, típica das regiões agrárias e semiagrárias, onde artista e povo não se distinguem em suas funções, reflete uma consciência bastante atrasada. Finalmente, o terceiro tipo, a arte popular revolucionária, é a desenvolvida pelo CPC, e inicia-se pela essência do povo, que só se torna vivenciada pelo artista quando esse se defronta profundamente com a questão do poder e da consequente opressão do governo sobre governados.⁵⁹

Algumas críticas, com o decorrer dos anos, foram feitas a essa postura *ideologizante do povo* nos discursos cepecistas, inclusive por seus próprios

MCP, conferir o artigo Que foi o MCP. **Arte em Revista**. São Paulo: Kairós-Fapesp, ano 2, n. 3, 1980, p. 67.

⁵⁸ O *agit-prop* (agitação e propaganda), uma combinação de militância e linguagem cênica popular, eclodiu na Rússia pós-revolucionária e teve sua versão “cabocla” nos Centros Populares de Cultura da UNE. O radicalismo ideológico e forma do *agit-prop* na Europa e na ex-URSS, no início do século XX, promovido pelos Partidos Comunistas, objetivava informar, educar e mobilizar o espectador para a ação. Silvana Garcia observa que o “o agit-prop é, ao mesmo, tempo, função e estratégia: cumpre papel de disseminador dos ideais da Revolução, enquanto organiza e alimenta a ação cultural dos trabalhadores, consolidando, consequentemente, a própria Revolução. Subsidiariamente, essa ação cultural conduz a uma formulação estética que engendra um conceito original de teatro. Ou seja, elege novas formas que estabelecem uma nova ideia de teatro”. (GARCIA, S. **Teatro de Militância**: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva/Ed. Da USP, 1990, p. 20).

⁵⁹ MOSTAÇO, E. **Teatro e política**: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta Editorial, 1982. p. 60.

integrantes.⁶⁰ Aqui, importa frisar que, apesar de o CPC haver sido literalmente demolido após o golpe de 1964, período em que redefinia sua linha de atuação, o organismo cultural deixou eminentes herdeiros, bem como novas exigências e ideias para a atividade teatral que se seguiu. Entre suas produções mais importantes para o palco constam *Brasil, versão brasileira*, *Filho da besta torta do Pajeú* (ambas de Vianinha), *Auto dos 99%* e *A vez da recusa* (de Carlos Estevam), além de terem sido incluídas *Black-tie* e *Revolução na América do Sul* em seu repertório.

E em recusa ao *agit-prop* do CPC e à posição de teatro de esquerda e popular do Arena, há que situarmos o grupo Oficina, encabeçado por José Celso Martinez Correa, e sua experiência no seio da dramaturgia desse período – final da década de 1950 e início dos anos 60. Singular quanto ao estilo e à estrutura textual, essa produção esteve vinculada a um crescente debate entre o ser social e o ser individual, apoiando-se em obras estrangeiras, mas que possuíam conotações artisticamente compatíveis com a realidade brasileira.

O existencialismo veiculado por Jean Paul Sartre, Albert Camus e Gabriel Marcel fazia parte de acirrados debates de uma intelectualidade universitária, que procurava definir seus próprios rumos numa abordagem nova e libertária dentro da arte dramática. Neste sentido, a montagem do grupo Oficina voltou-se para o pensamento dito existencialista, que deveria então permear suas encenações.

Assim, em 1960, especificamente, estreava um espetáculo duplo, composto inicialmente por *Calígula* de Camus, e, na segunda parte, pela adaptação que Sartre realizou da tragédia *Electra* de Eurípides, chamada *As moscas*, montagens assinadas pelo professor Jean-Luc Descaves.

Sobre a importância da produção de textos estrangeiros, Edécio Mostaço constata:

Esta evidente volta às fontes do pensamento existencialista, se não propiciou espetáculos consistentes e dramaticamente ágeis (afora tratar-se de textos pesados e de duvidosa eficiência teatral), propiciou um aprofundamento no pensamento destes autores, submersão esta que viria radicalizar algumas posições diluídas até então no seio do Oficina e ajudar o grupo a assumir novos rumos de ação, não apenas na determinação do projeto cultural do

⁶⁰ O tema do CPC pode ser revisto em: PEIXOTO, F. (Org.). **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989; BERLINCK, M. T. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papyrus, 1984.

Oficina enquanto teatro universitário, como nas vidas particulares de vários de seus membros que começam a optar pela profissionalização.⁶¹

A partir desse amadurecimento, Augusto Boal e José Celso se aproximaram para adaptar o roteiro cinematográfico de Sartre, *A Engrenagem*, um texto com apelo político explícito, por dar ênfase às revoluções coloniais e à necessária expulsão do imperialismo. Para o integrante do Oficina, a peça representou uma importante contribuição à história do *povo* brasileiro no que se refere ao dimensionamento de sua realidade.

Há que se lembrar ainda que essa montagem era feita principalmente para aguardar a chegada de Sartre, acompanhado de Simone de Beauvoir, à América Latina. A visita seria especialmente a dois países: Cuba e Brasil. O Oficina não poderia deixar, então, de demonstrar aos intelectuais um teatro brasileiro de acordo com seu pensamento, comprometido com o existencial e apoiado na libertação nacional.

Nesse aspecto, José Arrabal corrobora a tese de que José Celso, em sua formação política e ideológica, tinha compromissos específicos,

[...] arqueológicos com certas correntes existencialistas. Sartre, basicamente, está presente nos seus modos de engajamento na luta cultural. A ruptura com isso é um processo árduo que nos últimos anos da década de 60 ainda carece de condições para se efetivar. Vendo de hoje o processo, creio que a experiência de luta cultural empreendida por José Celso, no exterior, em Portugal e Moçambique, é determinante fundamental de toda uma alteração significativa nesse seu modo de comprometimento com uma intervenção do teatro e das artes, na sociedade, esclarecendo mais profundamente o sentido de sua militância de criador.⁶²

Há que se considerar que, mesmo na fase anterior ao golpe de 1964, redefinidor da ação cultural da esquerda brasileira como um todo,⁶³ José Celso encontrava-se alguns

⁶¹ MOSTAÇO, E. **Teatro e política**: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 52.

⁶² ARRABAL, J. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. **Anos 70 – Teatro**. Rio de Janeiro: Europa Emp. Graf. e Edit. Ltda., 1979-1980, p. 21.

⁶³ É necessário observar que a esquerda partidária, no pré-1964, passava por dissensões internas, surgindo, como alternativas políticas ao PCB, o PC do B (Partido Comunista Brasileiro) e a ORM-POLOP (Organização Revolucionária Marxista-Política Operária). As subdivisões, no entanto, com o golpe militar se pulverizaram nessa conjuntura, exprimindo, de certa forma, a dispersão, a desmoralização, a desorganização dos movimentos sociais. Um dos aspectos principais que nos ajudam a compreender a divisão concerne ao “[...] desmoroamento de referências. O processo contra a cúpula do PCB reproduzia-se com as demais direções que não conseguiam encontrar alternativas. Se a direção do PCB fora ‘culpada’ pela vitória dos militares, os novos dirigentes também seriam responsabilizados pela lentidão com que se operava a inversão da paisagem da luta de classes no país. Instaurou-se o desencanto com a discussão e a organização política, privilegiando-se a “prática”, ou seja, atos e ações que tivessem efeitos mediatos. O empirismo condicionou a emergência de grupos e organizações autossuficientes em

passos à “frente” em termos de debates estéticos e dramáticos, já que possuía uma postura bastante divergente quanto ao *teatro progressista* do momento. Nesse caso, a palavra *progressista* refere-se à ideia de *vanguarda* na cena política que a esquerda cultural, ilustrada principalmente na prática do Arena, expressava, fosse na idealização do *povo*, ou no papel da arte concebida em sua função *conscientizadora* dos grupos ditos *subalternos*.

Quando da montagem de *Pequenos Burgueses* de Górkí, por meio da metodologia stanislavskiana, em 1963, o Oficina reafirmou o compromisso político com o seu tempo, entretanto sem encampar a frente nacional-popular, a mola propulsora ideológica da esquerda naquele período. Para o grupo, a perspectiva revolucionária deveria se voltar ao público presente no teatro, pois esse era quem estava sendo mobilizado contra a propaganda dos militantes. Edelcio Mostaço enfatiza:

Negando atrelar-se aos compromissos *populares* então em voga, o Oficina atingia com certo tiro o alvo da questão naquele momento: a classe que frequentava o teatro era a pequena burguesia, e era ela quem estava sendo mobilizada contra a propaganda revolucionária. Portanto um apelo à conscientização só poderia ser efetivado dentro da perspectiva da mesma classe. O Oficina, negando na prática a encampar a frente nacionalista que carregava o grosso da produção artística, fazia por seu público um duplo trabalho: propunha-lhe uma opção ideológica claríssima; ao não mistificá-lo, permitia que esta opção se efetivasse fora das paredes do teatro.⁶⁴

Finalmente, o *Show Opinião*, realizado pelo Grupo homônimo, inaugurou nos palcos cariocas, em dezembro de 1964, a primeira reação de setores culturais à ditadura militar, marcando o reencontro do Arena de São Paulo com ex-cepecistas. O espetáculo, de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, com direção de Augusto Boal, em consonância com as premissas do teatro épico de Bertolt Brecht, segundo as quais a canção comenta a narrativa, de modo a levar o espectador a refletir sobre a representação,⁶⁵ abarcou composições estéticas e formas de abordagem política inovadoras, contribuindo para a chamada resistência democrática aos desdobramentos do pós-golpe.

âmbito regional e mesmo municipal. Argumentavam que a ‘prática’ ensinaria o caminho. Não havia mais tempo a perder com discussões que a nada levavam”. (REIS FILHO, D. A. **A Revolução Faltou ao Encontro: Os Comunistas no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 52).

⁶⁴ MOSTAÇO, E. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p.

73.

⁶⁵ Sobre o teatro épico de Brecht, consultar Capítulo II desta Tese.

O *Opinião* integra a etapa dos *Musicais*, de 1965 a 1970, descrito no quadro evolutivo do Arena⁶⁶ exposto por Boal e, como salientamos anteriormente, foi decisivo na estruturação das peças engajadas dos anos seguintes, que utilizariam o repertório musical como elemento dramático. Como bem afirma Rosângela Patriota:

[...] a união entre a canção de protesto e o teatro engajado permitiu a criação de novos caminhos estéticos. A elaboração do “sistema coringa” e a aproximação com as reflexões de Brecht sobre o “teatro épico”, entre outros procedimentos, possibilitaram que o Arena redimensionasse sua atuação artística e política. A escolha de “situações históricas” para refletir sobre o tema da liberdade proporcionou a construção de uma “identidade” entre palco e plateia, que se tornou um dos marcos da resistência artística.⁶⁷

Após a tomada do poder pelos militares em 1964, o teatro tornara-se uma das presenças mais notáveis no setor cultural. Naquele momento de inquietações estéticas, o musical, especialmente, teve enorme repercussão entre os que optaram pela resistência democrática, a começar pelo espetáculo estreado em dezembro, no mesmo ano do golpe, o *Show Opinião*, apresentado pelo grupo teatral Opinião, oriundo do esfacelamento do CPC da UNE.

No *Show*, as canções desenham algumas situações da realidade brasileira de Norte a Sul, urbana e rural, expressas em versos de partido alto e em desafios feitos pelos intérpretes em cena.⁶⁸ Manifesta-se ainda o ideário cepecista de *arte revolucionária*, e as estratégias do Partido Comunista Brasileiro, ditadas na Declaração de Março de 1958.⁶⁹

Esse musical foi o primeiro trabalho encenado pelo Grupo. Seguiram-se a ele *Liberdade, liberdade* (1965) de Flávio Rangel e Millôr Fernandes; *Telecoteco Opus n. 1* (1965) de Oduvaldo Vianna Filho e Thereza Aragão; *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966) de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar; *A saída, onde fica a saída?* (1967) de Armando Costa, Ferreira Gullar e Antônio Carlos Fontoura; *Antígona* de Sófocles (tradução de Ferreira Gullar); *A ponte sobre o pântano* (1971) de Aldomar Conrado; *O último carro* (1976) de João das Neves, dentre outros.⁷⁰

⁶⁶ Citado em nota deste Capítulo.

⁶⁷ PATRIOTA, R. História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais**: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: UFU, 2001, p. 189.

⁶⁸ CAMPOS, C. de A. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP, 1988, p. 8.

⁶⁹ Sobre essa Declaração, conferir nota deste capítulo.

⁷⁰ RELATÓRIO DA PRODUÇÃO TEATRAL DO GRUPO OPINIÃO. Texto datilografado, sem data. Acervo Funarte – Rio de Janeiro.

Embora denominado *show*, não há uma concepção estrita para denominar esse espetáculo, já que fugia aos padrões convencionais de uma peça: não possuía cenários, tendo sido apresentado numa espécie de arena, e os três “atores/cantores”, vestindo-se de forma despojada, com camiseta e calça *jeans*, abordavam suas trajetórias, falando de si próprios. Mas também não pode ser chamado de *show* musical, propriamente, já que os depoimentos ou testemunhos com alusões históricas e as interpretações com forte apelo gestual constituíam o roteiro. Assim, entendemos que há uma junção de linguagens no *Opinião*, a musical e a teatral, que o tornam um tipo híbrido de espetáculo, por ocupar as fronteiras dessas formas de expressão.

Além dessa peculiaridade, conforme Kátia Paranhos, o espetáculo inaugurou uma abordagem inédita, a qual “continha testemunhos, música popular, participação do público, apresentação de dados e referências históricas, enfim, um mosaico de ‘canções funcionais’ e de tradições culturais”.⁷¹

A produção, pelos dramaturgos Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, deu-se a partir das entrevistas deles com os participantes da primeira versão: João do Vale, Zé Kéti e Nara Leão. Na história, eles informam como se interessaram pela música popular brasileira e os dilemas de sua classe social.

Há ainda que se lembrar da importância de Nara para o espetáculo não só como uma das protagonistas, mas também como uma das fontes para a sua produção, a partir do lançamento, em fase anterior, do LP *Opinião de Nara*, com o qual Viana havia tomado contato e se inspirado para, junto a Pontes e Costa, montar o *Show*.

Na área da música, a propósito, os produtores foram atrás de outras importantes fontes, como se observa na transcrição a seguir:

[...] Cartola, Heitor dos Prazeres, o pai de Cartola, dona Zica, Sérgio Cabral, Elton Medeiros pra ouvir em versos de Partido Alto. Cavalcânti Proença nos ajudou a achar os desafios mais célebres do Cego Aderaldo. Jorge Coutinho escreveu uma cena usando tudo que sabe de gíria. Antônio Carlos Fontoura traduziu as letras e escreveu a apresentação das músicas de Pete Seeger. Ferreira Gullar traduziu José Martí. Nos ensaios, Boal, Dorival Caymmi Filho, os músicos e mais os três modificaram o texto, a sequência das músicas etc. *Opinião* foi feito mais ou menos assim.⁷²

⁷¹ PARANHOS, K. Engajamento e intervenção sonora no Brasil no pós-1964: a ditadura militar e os sentidos plurais do *show* Opinião. **Revista Pitágoras** 500, v. 02, abr. 2012, p. 75. Disponível em: www.publilionline.iar.unicamp.br. Acesso em: 20 jul. 2012.

⁷² COSTA, A.; FILHO, O. V.; PONTES, P. **Opinião**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965, p. 10. (Acervo Funarte).

A direção do espetáculo ficou por conta de um dos principais expoentes do Teatro de Arena, Augusto Boal, que já havia dirigido um texto de Vianinha, *Chapetuba futebol clube*, em 1959. Boal, aliás, com a experiência adquirida do Opinião, é quem daria forma mais tarde, a partir de 1965, ao ciclo de musicais do Arena (conforme já dito neste Trabalho), junto a Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo.

Como forma de viabilizar um espetáculo que abordasse temas como a reforma agrária, a desigualdade de renda, as dificuldades dos migrantes nordestinos, a crescente pauperização do favelado, os dramaturgos encontraram no teatro musicado, imbuído das convenções do teatro de revista, dos versos de cordel, dos diversos gêneros musicais (samba, baião, MPB), um caminho inovador na História do Teatro Brasileiro de comunicação com o público.

Assim é que Nara Leão – substituída posteriormente por Maria Bethânia⁷³ –, Zé Kéti e João do Vale, os integrantes da peça, em cena, traduzem as trajetórias da menina rica ligada à bossa nova intimista que posteriormente passa a despontar na arte politizada; do favelado representante do samba raiz; do nordestino pobre cantador de xotes e baião.

João do Vale, maranhense, filho de pais agricultores, ao mudar para o Rio de Janeiro, atuou como pedreiro em construções, ao mesmo tempo em que procurava artistas para gravar suas composições. Em seu depoimento são notórias a falta de reconhecimento, por parte do mercado nacional, de um músico nordestino e as dificuldades de se viver em sua terra.

Já a fala de Nara responde ao conservadorismo de críticos e músicos do período (início dos anos 1960) que não aceitavam uma cantora “elitista” interpretar sambas e baiões. Ela destaca ainda a mudança pela qual passava a música bossanovista, com a valorização do samba suburbano e da arte enquanto instrumento político. Essa postura no *Show* desencadeou fervorosos ataques encabeçados pelo polêmico José Ramos Tinhorão, para quem o espetáculo era idealista e oportunista. Nesse sentido, ele argumenta:

⁷³ Por recomendação médica, o problema de garganta da Nara, que era contralto, e não soprano, a impedia de continuar nos palcos, pois a sacrificava muito. A casa superlotada do espetáculo, com um sistema de som inadequado, bem como as duas sessões diárias nos finais de semana passaram então a exigir uma substituta para Nara, que, por sua vez, indicou Bethânia. Consultar: CABRAL, S. **Nara Leão**: Uma biografia. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001, p. 86.

[...] a decisão anunciada pela cantora Nara Leão queria dizer, então, era apenas que neste novo momento de apropriação da cultura, por parte da classe média, a consciência da alienação estava gerando outra fase de idealismo. O que houve, na realidade, é que o grupo simbolizado na antiga deusa da bossa-nova percebeu a falsidade cultural que consistia em cantar composições jazzísticas com letras em que a novidade do impressionismo nascia da falta de sintaxe, e revelava a ausência de conteúdo que transformava todas as músicas numa espécie de melado musical.

Para sanar esse mal, o idealismo dos responsáveis pela nova tendência juntou o oportunismo talentoso do compositor urbano Zé Kéti à ingênuo autenticidade do compositor nordestino João do Vale, descoberto, a despeito do seu sucesso como compositor de baiões em todo o Nordeste, há 15 anos.⁷⁴

Entretanto, acusar de oportunismo ou falta de caráter a apropriação, pela classe média e por uma geração de novos artistas, do samba do morro ou do baião é desconsiderar as possibilidades de criação surgidas num momento ímpar da cultura brasileira, no qual as várias artes convergiram para um objetivo comum: resistir no campo da estética aos ditames do arbítrio político. Mais: definitivamente, é *andar no escuro* ao defender a ideia de que existem culturas estanques. Ao lado disso, conforme situa Nara na passagem anterior, o encontro entre várias vertentes da música só pode indicar um salto positivo para o artista, que amplia seu repertório e o enriquece, obviamente, para o público.

Paulo Francis também atacou o *Opinião*, por sua inércia em termos de ação política. A crítica do jornalista não recaí sobre os intérpretes e a música, considerados “muito agradáveis”, mas sobre a tentativa de se fazer do espetáculo um instrumento de denúncia e resistência contra a Ditadura. Segundo ele, predomina no palco o sentimentalismo, apanágio da esquerda brasileira,⁷⁵ mas não assumida pela categoria.

Concordamos, no entanto, com Kátia Paranhos quando observa que, sim, havia um sentimento predominante no espetáculo - de forma alguma a ser banalizado ou julgado como apolítico - de acreditar justamente na transformação do social, por meio das relações ali estabelecidas entre a plateia, a produção e os intérpretes:

Suas origens musicais, o passado dos integrantes no cenário de oposição e intervenção política, bem como as peculiaridades dos atores estreados, tornam-se intrigantes peças de um complexo quebra-cabeças que faz desse espetáculo uma importante referência na trajetória engajada do teatro brasileiro.⁷⁶

⁷⁴ TINHORÃO, J. R. **Música Popular**: Um tema em debate. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 84.

⁷⁵ FRANCIS, P. Novo rumo para autores. **Revista Civilização Brasileira**, n. 1, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 217.

⁷⁶ PARANHOS, K. Engajamento e intervenção sonora no Brasil no pós-1964: a ditadura militar e os sentidos plurais do *Show Opinião*. **Revista Pitágoras** 500, v. 02, abr. 2012, p. 64. Disponível em: www.publionline.iar.unicamp.br. Acesso em: 20 jul. 2012.

Por trás dos relatos, em meio às canções, encenavam-se a linha cômica do teatro musicado e temáticas polêmicas ao arbítrio recém-instalado: a opressão do poder, a “vontade” do combate e resistência organizada aos ditames, a carestia social, e a veiculação da arte politizada, ao mesmo tempo, aliada à indústria cultural.

O grupo, diante do fracasso da esquerda com o golpe, inaugurou no período vários formatos estéticos que iriam permanecer no decorrer dos anos 1960 e na virada para a década de 70. Segue, nesse sentido, o comentário de Sírley Cristina Oliveira sobre as positivities de um tipo de espetáculo como o *Show Opinião*:

[...] um show dramático estruturado a partir da música popular brasileira apresentava muitas vantagens. Em primeiro lugar, o explícito interesse do público pelas músicas e o sucesso delas nos canais massificados da mídia garantiram aos produtores da peça o total dos ingressos. Ao lado disso, as músicas engajadas reforçaram o propósito político do texto teatral. Tanto é assim que um bom número das canções que compunha a cena de Opinião carregava fortes elementos de protesto social, de denúncia, de repúdio ao funcionamento das estruturas políticas e sociais praticados no País pelos militares.

Nesse sentido, a música popular produziu mensagens tanto diretas quanto metafóricas e alegóricas de oposição ao regime militar. [...].⁷⁷

Por se tratar de uma forma híbrida de espetáculo, merece neste Trabalho destaque maior, inclusive por haver se tornado, conforme a afirmação de Oliveira, um veiculador da chamada *música de protesto*, em linha ascendente naquele momento. Haja vista as trinta e três canções, dirigidas por Dori Caymmi, terem sido em sua maior parte escritas por Edu Lobo, João do Vale, Carlos Lyra, Ary Toledo, Heitor dos Prazeres, Sérgio Ricardo, Zé Kéti e Vinícius de Moraes, compositores ditos engajados.

Nesse processo, do emaranhado de inquietações que nasceram a partir da metade da década de 1960, as produções do teatro, do cinema e da música cresceram em consonância com novos canais midiáticos, como a TV e o mercado cultural, cada vez mais integrados a tais linguagens. Essa integração não significou o empobrecimento estético, ou, inversamente, a alienação de autores considerados engajados. Trata-se de uma época de efervescente participação na esfera cultural sob uma perspectiva engajada ou não. A contradição era pensar a inserção de artistas questionadores do regime no próprio sistema, um dos temas abordados no próprio *Show Opinião*.

⁷⁷ OLIVEIRA, S. C. **O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda**: em cena, o *Show Opinião* (1964). 2011. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011, p. 222.

Ao traçar, assim, um breve panorama da atuação dos grupos de teatro moderno brasileiros, constatamos o quanto a perspectiva de mudança acompanhava as temáticas e produções, especialmente dos espetáculos musicais. Até aqui, conforme avalia Renato Ortiz, “cultura e política caminhavam juntas, nas suas realizações e nos seus equívocos”.⁷⁸ Diante da efervescência política, acreditava-se, na década de 1950 e nos primeiros anos dos 60, na viabilidade de uma revolução social, dada a ressonância de uma crescente mobilização em torno das chamadas “reformas de base”, abrangendo as questões agrária, tributária, educacional, além de uma equitativa distribuição de riqueza.

Inseridas nesse quadro, as organizações compromissadas de alguma forma com a denominada *frente nacionalista* no pós-golpe caíram na ilegalidade, sem que tivessem tempo para esboçar qualquer reação: o ISEB, o CPC e o MCP se viram desmantelados; a Universidade de Brasília e demais universidades de envergadura passaram a sofrer expurgos intermináveis.

Contudo, Roberto Schwarz sublinha o papel da arte no âmbito da esquerda, após a instalação da Ditadura:

[...] em 1964 instalou-se no Brasil o regime militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo. [...]. Entretanto, para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia da cultura da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia – que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo – é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69. Assinala, além da luta, um compromisso.⁷⁹

Não restam dúvidas de que, com o autoritarismo, a ausência de canais para participação e expressão foi compensada no exercício das artes – ao menos por um certo período –, tendo, no campo estético, especialmente, na aliança entre teatro e música, um setor ímpar na proposta de redemocratização. Examinaremos essa ideia a seguir.

⁷⁸ ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 110.

⁷⁹ SCHWARZ, R. Cultura e política - 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 62.

1.3 A construção do diálogo entre teatro e música

A ideia de que a música participante, em meados da década de 1960, inovou o nível de politização, independentemente de sua adesão aos princípios do mercado, possui vários adeptos. No presente Capítulo eles serão abordados com o fim de se elucidar que tipo de “matéria política” ou movimentos teriam constituído a Música Popular Brasileira, e qual foi o diálogo que ela estabeleceu com o teatro de resistência aos ditames da Ditadura Militar produzido nesse momento. A Bossa Nova nacionalista e a Tropicália expressariam alguns desses movimentos.

No caso da Bossa Nova, delineava-se no início dos anos 1960, anteriormente ao golpe de 1964, um quadro no qual o projeto nacional-popular iria constituir o sentido da moderna MPB. Segundo Napolitano, o projeto nacional-popular foi “um movimento dos artistas e intelectuais de ‘ida ao povo’”, que visava à construção de intercâmbio entre diversas culturas, reorganizando uma consciência nacional em torno do sujeito povo, entendido como “carente de expressão cultural e ideológica”.⁸⁰ No campo artístico, então, o elemento popular é a pedra de toque dos sons, das imagens e das letras voltadas à construção de um homem novo, contraposto aos valores sociais burgueses.

É importante salientar que a categoria nacional-popular remete ao pensamento de Antonio Gramsci, que propõe em sua obra uma abordagem do nacional contrária, ou pelo menos divergente, às das manifestações hegemônicas, ou seja, aquelas que concernem aos modos de vida, ou ao desenvolvimento de forças antagônicas, de relações de domínio, que se traduzem nos debates e conflitos políticos.⁸¹ Uma contra-hegemonia, segundo Gramsci, deveria ser posta em prática por aqueles que se encontram fora do poder, de modo a se construir uma nova “cultura nacional-popular”, em oposição a uma “cultura alienada”, despreocupada com a abordagem de problemas nacionais, resultado de nossa dependência econômica e política. Em termos sucintos, como bem elabora Tânia da Costa Garcia, “a forma de se contrapor ao poder hegemônico seria contra-atacar com um discurso contra-hegemônico – o nacional-

⁸⁰ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p. 12-3.

⁸¹ Sobre o complexo conceito de hegemonia e cultura popular conferir SCHLESENER, A. **Hegemonia e cultura**: Gramsci. Curitiba, Ed. UFPR, 1992, p.19, bem como GRAMSCI, A. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

popular –, cuja capacidade agregadora e mobilizadora possibilitaria a vitória das massas”.⁸²

As artes, nessa direção, teriam um papel fundamental, ao reatualizarem as representações populares e “conscientizarem o povo” enquanto sujeito da História. No Brasil, no âmbito artístico, o CPC, especialmente, conforme anteriormente mencionado, não se estruturou, propriamente, a partir desses pressupostos, mas, como salienta Garcia, aproximou-se deles,⁸³ ao advogar o potencial mobilizador da cultura como instrumento revolucionário, com uma produção engajada, nessa tentativa de reatualização e conscientização.

Tentativa essa, conforme entendemos, extremamente utópica: não há como um setor exclusivo, o CPC, por exemplo, reinventar uma nação, que se constrói por meio de lutas ou posições a todo momento confrontadas. Emerge dessa luta um campo de representações culturais, no qual vários grupos sociais apropriam-se das manifestações de um e outro, num imbricamento de sentidos, e não no sobrepeso de um único polo.⁸⁴

Mas, em inícios da década de 1960, a esquerda artística e intelectual acreditava na construção da dita “cultura nacional-popular”.⁸⁵ Essa confiança foi a responsável pela aliança entre o teatro e a música engajados, como veremos adiante.

Na música, esse desejo de transformação social por meio da arte levou à criação de novos parâmetros poéticos e musicais pela geração de intérpretes e compositores de então.⁸⁶ Entre os artistas Geraldo Vandré, Nara Leão, Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, César Roldão Vieira, a canção tomou forma participante ou de “protesto”, por se inspirar nas ideias de cunho nacionalista e popular propagadas pelo Teatro de Arena, pelos Centros Populares de Cultura, pelos debates da UNE, bem como pelos intelectuais

⁸² GARCIA, T. da C. O nacional-popular e a militância de esquerda no Brasil e na Argentina nos anos 1960: uma análise comparativa do Manifesto do Centro Popular de Cultura e do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. In: EGG André (Org.). **Arte e Política no Brasil**. No prelo.

⁸³ Ibidem, p. 06.

⁸⁴ Cf. CHARTIER, R. **História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro. Ed. Bertrand Brasil, 1992.

⁸⁵ GARCIA, op. cit., p. 03.

⁸⁶ Conforme Marcos Napolitano, a questão da abertura e da ruptura a novas referências não é novidade na história do Samba. Tais debates já haviam sido travados entre Noel Rosa e Wilson Batista, bem como entre Ismael Silva e Donga: “O próprio Pixinguinha, tido como um dos ‘pais fundadores’ da ‘autêntica’ música brasileira, sempre esteve atento às novas possibilidades formais. Por exemplo, a inclusão do saxofone, acrescentando novos timbres sonoros ao tradicional *Choro*, acarretou muita controvérsia na época, levando à acusação de que Pixinguinha estava se ‘vendendo’ para a música estrangeira, após sua temporada parisiense, em 1922”. Ver NAPOLIANO, M. **Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969)**. São Paulo: Annablume, 2001, p. 26.

ligados ao ISEB. Essa proximidade visava, a exemplo do que pretendiam os fundadores do CPC carioca, Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, a ampliar o público do teatro, conclamando-o para as peças e *shows* em novos espaços, como auditórios de faculdades e praças públicas. Entre 1961 e 1964, artistas se puseram numa “mambembice revolucionária” pelo país, apontando os dedos para operários e camponeses, espantados diante da confiança daqueles jovens em fazer da arte uma força mobilizadora.⁸⁷

Arnaldo Contier enfatiza:

Essa concepção da História internalizou-se em alguns compositores, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, ou dramaturgos, como Oduvaldo Vianna Filho, através da mitificação dos chamados novos lugares da memória: o morro (favela + miséria + periferia dos grandes centros urbanos industrializados) e o sertão (populações famintas, manipuladas pelo imaginário conservador, o messianismo religioso – catolicismo + culturas afro-brasileiras – e o mandonismo político local – coronelismo).⁸⁸

E em nome de um projeto comum – a revolução –, os setores artísticos, em especial o teatro e a música popular brasileiras, se imbricavam, a despeito das críticas desencadeadas, em torno de uma ideia: a defesa obstinada de uma arte revolucionária.

Antes de adentrar os desdobramentos dessa aliança, é necessário lembrar, porém, uma referência da chamada moderna MPB: a Bossa Nova, fundada com o LP *Chega de Saudade*, gravado em 1958 por João Gilberto, com arranjos de Tom Jobim, pela Odeon.⁸⁹ O repertório retoma compositores da chamada tradição, como Ary Barroso e Dorival Caymmi, ao lado de canções de Jobim, Carlos Lyra, e letras de Vinícius de Moraes e Ronaldo Bôscoli. A releitura, nesse disco, é filtrada com elementos profundamente inovadores para o Samba:

⁸⁷ PECAUT, D. **Os intelectuais e a política no Brasil**. São Paulo: Ática, 1989, p. 152.

⁸⁸ CONTIER, A. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Revista Brasileira de História**, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998.

⁸⁹ Conforme Adalberto Paranhos, a BN emerge de uma série de contribuições anteriores, por exemplo, a do compositor e ex-professor de violão de Carlos Lyra, Garoto, bem como do samba-canção de Custódio Mesquita, das novidades violonistas injetadas por Dorival Caymmi, ao lado de outro “grande” do violão, Norival Carlos Teixeira, o Valzinho. Na interpretação, sobressai o estilo sincopado de Mário Reis no final dos anos 1920 e início dos 30, do qual João Gilberto apropriou o charmoso intimismo vocal. Registre-se ainda Noel Rosa, o primeiro compositor a usar o termo bossa em *São coisas nossas* de 1932.

A *cultura de fossa* das casas noturnas, escolas de Johnny Alf e Tom Jobim, também propiciou o surgimento da BN. “Românticos” como Lúcio Alves e Dick Farney, pautados no modo de cantar e tocar piano norte-americanos, marcantes nos anos 50, repercutiram sobre os ditos *precursores* do movimento. Nessa direção, há que se mencionar Dolores Duran, que se apropriava do *scat singing*, identificado por uma de suas discípulas, Leny Andrade.

Paranhos situa ainda a importância de Os Cariocas, que já nos anos 1940 reprocessavam harmonias norte-americanas, expressando-se como “o mais criativo conjunto vocal deste país”. Ver: PARANHOS, A. Novas bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB). **História e Perspectivas**. Uberlândia, n. 3, p. 42, jul./dez. 1990.

A voz [...] era tratada como mais um instrumento, pensada dentro da estrutura geral da obra e de sua interpretação. O violão passava a ser o instrumento básico da nova postura musical: de instrumento tradicionalmente solista e de acompanhamento melódico [...] passa a funcionar como instrumento harmônico-percutivo, abrindo-se para uma técnica mais sofisticada na construção dos acordes. [...] A Bossa Nova reservava ao contrabaixo um destaque na marcação rítmica e, no caso dos arranjos de Tom Jobim, valorizava os timbres mais graves e elegantes das violas em detrimento dos violinos. Como elemento de ligação na tessitura das canções, comentário sutil de algumas frases melódicas, o piano dedilhado nota por nota – tocado pelo próprio Tom Jobim – completava o quadro.⁹⁰

Ainda no início dos anos 1960, compositores ligados à Bossa Nova passaram a se preocupar com a distância entre a sua arte e os problemas sociais brasileiros. Nessa direção, eram bastante atuantes Carlos Lyra, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Nelson Lins e Barros. A questão central estava em como aliar “forma e conteúdo” para atingir as camadas populares. Os ditos pais fundadores da Bossa Nova, Tom Jobim e João Gilberto, com exceção de Vinícius de Moraes (considerado engajado), foram tachados de “antipopulares e entreguistas”, por continuarem a valorizar a forma, diante daqueles que se aproximaram da vertente nacionalista com foco no conteúdo. Essa visão dualista é extremamente problemática, pois muitos foram os artistas que tematizaram questões políticas e sociais, embora não se enquadrem num ou noutro posicionamento.⁹¹

Em que pese esse dilema, é inegável que o movimento da Bossa Nova lançou uma profunda transformação no campo musical que, dados os seus desdobramentos, iria repercutir em outras esferas da cultura, como o teatro. Nesse caso, o diálogo se fez, mas a partir das várias perspectivas da música bossanovista, entre elas a da canção engajada, o que resultou no teatro musical.

Retomemos, a seguir, a análise do legado BN para a música e o teatro, no decorrer dos anos 1960 e 1970.

1.4 A Bossa Nova no teatro

O *show* no Carnegie Hall em 21 de novembro de 1962, em Nova York, ocorreu com o intuito de consolidar no exterior a BN, que há algum tempo já era gravada por

⁹⁰ NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001, p. 29-30.

⁹¹ PARANHOS, A. Novas bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB). **História e Perspectivas**. Uberlândia, n. 3, p. 42, jul./dez. 1990.

músicos americanos. Os seguintes artistas participaram do evento: João Gilberto, Tom Jobim, Carlos Lyra, Luís Bonfá, Roberto Menescal, Agostinho dos Santos, Maurício Marconi, Chico Feitosa, Sérgio Ricardo, O Sexteto de Sérgio Mendes, Oscar Castro Neves e Quarteto.

Para alguns, o espetáculo marcou a cisão entre as duas vertentes abordadas no item anterior, mas, registre-se, isso apenas do ponto de vista ideológico, ou seja, para pretensões políticas dos artistas engajados. Conforme já frisado neste Trabalho, compositores e intérpretes, por serem antes de tudo *artistas*, não podem ser rotulados ou enquadrados nessa pretensa ruptura.

Ainda assim, o evento se tornou um marco em função das discussões ideológicas travadas sobre os novos rumos da BN. Para os depreciadores do movimento, o *show*, que não fora bem sucedido, ajudava a evidenciar o seu charlatanismo:

Para os nacionalistas ficava clara a necessidade de afirmar uma corrente da BN que não fosse diluída no jazz, pela própria força do mercado norte-americano, que bem ou mal se abria aos músicos brasileiros. E para os bossanovistas mais próximos ao jazz, como o Sexteto de Sérgio Mendes e o próprio Conjunto de Oscar Castro Neves, o evento foi uma oportunidade de mostrar competência técnica e um certo tipo de música brasileira mais assimilável pelo público norte-americano.⁹²

Esse reprocessamento, por volta de 1962/63, demarca neste Capítulo seu **objetivo específico**: refletir sobre o ressurgimento do teatro aliado à música no Brasil (não podemos nos esquecer das revistas do fim do século XIX e início do XX já mencionadas), dessa vez engajado e aliado ao signo musical da BN, que se torna canção de protesto, para pensar a questão do nacional-popular e seus desdobramentos.⁹³ O resultado dessa convergência seria decisivo para os musicais participantes da década seguinte.

Nessa década, trilhas sonoras para o teatro se sobressaíram em parcerias como a de Carlos Lyra, para *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, *Pobre menina rica* de Vinícius de Moraes, ou *Gimba* de Gianfrancesco Guarnieri; de Edu Lobo, para *Berço de Herói* de Dias Gomes, e depois, com o golpe militar de 1964,

⁹² NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001, p. 43.

⁹³ Conforme Arnaldo Contier, o nacional-popular na música era redesenhado por diversos ângulos: “a) folclore + ufanismo + brasilidade; b) brasilidade + folclore + realismo socialista; c) brasilidade + patriotismo + folclore + populismo conservador; d) brasilidade + folclore + populismo de direita; e) modernismo nacionalista + Mário de Andrade + populismo de esquerda”. In: CONTIER, A. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Revista Brasileira de História**. V. 18, n. 35, São Paulo, 1998.

para o *Show Opinião*, as canções *Borandá* e *Chegança*, e ainda *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes* de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri.

Esses, dentre outros novos artistas militantes e/ou simpatizantes da concepção discursiva do PCB,⁹⁴ ao aproximarem a linguagem musical da linguagem dramática passaram a responder por uma política cultural do Partido, marcada na década de 1950 pelas diretrizes do estalinismo, que frustrara francamente a geração anterior. Nessa época, artistas e intelectuais, como Jorge Amado e Néelson Pereira dos Santos, eram uma espécie de “ornamento” dentro do Partido, prontos, supostamente, a atenderem as convicções da burocracia partidária. Como resultado, muitos deles, que jamais chegaram a ler Karl Marx, acabaram por se distanciar de uma cultura pecebista, que não sabia lidar com a sua formação.⁹⁵

No início dos anos 1960, esse quadro começou a mudar, pois houve um desabrochar em termos culturais: a editora Civilização Brasileira, sob o comando do Ênio Silveira, e Álvaro Vieira Pinto (diretor do ISEB), lançou a coleção de escritos marxistas *Cadernos do Povo Brasileiro*, que contou com a ávida participação de vários estudantes, artistas e intelectuais do Centro Popular de Cultura, que nasceu com os objetivos de mobilizar os intelectuais e elucidar o *povo*. Nessa tentativa, problemas como a reforma agrária, a legislação brasileira, as possibilidades da revolução, os “inimigos” de direita (detentores do poder), dentre outros tópicos, abordados num formato pretensamente didático, marcaram em definitivo a produção artístico-intelectual do CPC dos anos posteriores. A aliança entre teatro e música, nessa direção, foi um desdobramento do crescente debate em torno da realidade brasileira por meio não só

⁹⁴ Para os militantes do PCB, havia uma burguesia nacionalista e progressista em centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, uma burguesia dita conservadora e entreguista, preocupada em manter as propriedades do campo nas mãos de um pequeno grupo senhorial. Ver: CONTIER, A. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Revista Brasileira de História**. V. 18, n. 35, São Paulo, 1998.

⁹⁵ Néelson Pereira dos Santos ilustra a mediocridade do Comitê Cultural do PCB nesse período, ao relatar a tentativa de um de seus representantes de impedi-lo de filmar *Rio 40 graus* (1954-1955), por este trazer à tona o drama das favelas cariocas: “Eu pedi, disse: ‘Vou fazer um filme’. E o dirigente me disse, nunca me esqueço disso, ‘Você está tendo uma ilusão pequeno-burguesa; porque o cinema, no Brasil, só depois da revolução’. Agora, eu sabia que podia fazer o filme, tinha nas mãos todos os elementos: as pessoas, o equipamento, a possibilidade de ter o dinheiro, os atores, a história pronta e aquele tesão enorme para fazer o filme. [...] Aí o cara me rebaixou, me botou de castigo. Fui ser da célula de bairro, que era em Santa Teresa, [...]. Tive que vender jornal no morro, aquelas coisas todas. [...] Então, entre fazer uma carreira promissora, funcionário do Partido, e fazer cinema, uma aventura enorme, eu estava evidentemente possuído de uma ilusão pequeno-burguesa”. Ver RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 68-69.

desses *Cadernos*, mas também das diversas críticas teatrais e de cinema que a revista *Brasiliense* passou a editar em seus números.

Esse desabrochar trouxe mudanças sistemáticas no interior dos Comitês Culturais do Partido, que se voltaram a essa *realidade*, a partir da produção dos integrantes do CPC nas editoras, no teatro, na música, no cinema.

Em entrevista a Ridenti, o intelectual Leandro Konder ilustra como isso ocorreu no caso do Comitê Cultural do Partido no Rio de Janeiro no início dos anos 1960:

O Comitê Cultural era um órgão do Partido para atuar na frente da política cultural. Eu participei dessa experiência, dessa tentativa de definir os critérios de uma política cultural, os métodos adequados numa nova época. A grande preocupação era de, no diálogo com os produtores e difusores de cultura, exercer influência no sentido de fortalecer elementos na atividade deles que contribuíssem para um esclarecimento, uma consciência mais crítica, crítica social, política [...]. O Comitê Cultural não puniu ninguém, não excluiu ninguém. Não ditava regra, não impunha coisa alguma. Ele nasceu dessa disposição, pioneira – de atuar junto a artistas, escritores, e aí tinha áreas que se organizavam especificamente para discutir seus problemas, mas sempre com algum representante do Comitê Cultural. [...] Tinha uma espécie de comissão executiva, que dirigia o Comitê Cultural [...] em função de dar assistência. O assistente – sempre um sujeito dessa comissão executiva – não decidia nada, só coordenava os trabalhos.⁹⁶

Tais comitês estavam espalhados por várias cidades brasileiras no pré e no pós-1964. Tendo como referência o Comitê Central carioca – válido do ponto de vista organizacional para os demais –, não havia imposição de regras às atividades artísticas. Ao contrário, os militantes e simpatizantes do PCB respeitavam a autonomia das atividades do CPC da UNE. Nesse sentido, Konder afirma:

A ideia do Comitê Cultural era preservar uma certa disponibilidade para lidar com a cultura nas suas mais diversas formas, nos mais diversos níveis. Então, o projeto do CPC era específico de um grupo de comunistas, que nós respeitávamos. Mas que estava desenvolvendo um trabalho peculiar, em relação ao qual eu tive algumas divergências. [...] O CPC nasceu muito sectário. O documento programático, de autoria do Carlos Estevam Martins, era um negócio aterrador, aquela divisão de arte popular, arte para o povo, arte popular revolucionária, sendo que só a arte popular revolucionária era boa, as outras duas eram alienadas. Eu achei aquilo um horror. Posteriormente, o CPC na prática foi retificando a linha, mas eu fiquei sempre preso àquela primeira imagem. Então eu discutia com o Vianinha e ele me dizia: “Você está com essa mania de Lukács”.⁹⁷

A reivindicação por um programa acerca do nacional-popular no campo da cultura teve no sociólogo Carlos Estevam Martins, integrante do ISEB, seu primeiro partidário, quando redigiu o artigo *Por uma arte revolucionária*, publicado na revista

⁹⁶ RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 72.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 76.

Movimento em março de 1962, conhecido como o *Manifesto* do CPC. Um documento, segundo entendemos, que ignora os vários estratos sociais que compõem a categoria *povo*, portanto, as disposições e lugares ímpares de indivíduos nem sempre *atrasados* em termos de consciência social nem identificados com uma postura revolucionária, conforme pretensamente desejaria o ideólogo Estevam.

A arte só seria revolucionária, segundo Estevam, se conscientizasse as massas. Concepções estético-formalistas são criticadas, bem como o artista romântico, alienado, enfim, *despolitizado*. Para o sociólogo, a arte representa um determinado estágio da evolução da economia, sendo a composição artística um *espelho* das relações de produção, aliás, ideia que correspondia a uma das teses defendidas por Andrei Jdanov, dito sistematizador do “realismo socialista”, no II Congresso Internacional dos Compositores e Críticos de Música, realizado em Praga no ano de 1948.⁹⁸

Essa definição da arte, conforme Estevam, foi sendo cada vez mais questionada dentro do CPC, que continuava a defender, contudo, uma produção nacional e popular.

Desse processo, surgiu o *agit-prop* cepecista no início dos 1960, que, além de se generalizar pelo Brasil a partir da organização da *UNE Volante*,⁹⁹ promoveu a integração das artes, com um fim político, na tentativa de aproximar o artista do homem *comum*. Isso, utopicamente, poderia ocorrer por meio de uma peça na qual a canção fosse capaz de conscientizar e contribuir para a revolução social brasileira.

Arnaldo Contier cita os casos de Carlos Lyra e Edu Lobo para exemplificar a aproximação entre teatro e música nos seguintes termos:

Num primeiro momento, a aproximação de Carlos Lyra com os dramaturgos, diretores do teatro de Arena de São Paulo, a partir de 1960 – Chico de Assis, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho – e, num segundo, de Edu Lobo (1964-1965) com G. Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho ou escritores do Rio de Janeiro, como Dias Gomes, Ferreira Gullar, Paulo Pontes, favoreceu uma possível criação de um projeto musical/cultural compatível com as práticas desses artistas, que vinham se opondo à presença da dramaturgia internacional muito encenada no Teatro Brasileiro de Comédia durante os anos 50: Goldoni, Pirandello, Ibsen, ou dos melodramas chamados pelos críticos da época de *européus* e produzidos pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1950-1954).¹⁰⁰

⁹⁸ RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 76.

⁹⁹ Vale notar que, no primeiro semestre de 1962, cerca de 25 integrantes da *UNE Volante* e membros do CPC iniciaram um percurso pelos principais centros universitários brasileiros, promovendo seus objetivos de intervenção estudantil na política nacional e universitária, e de divulgação das ideias de nacionalismo e de ruptura com o subdesenvolvimento. *Ibidem*, p. 108.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 108.

Assim, os ideólogos do CPC, Chico de Assis, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Ferreira Gullar, Armando Costa, em meio às propostas de teatro em praças públicas, conscientização do povo brasileiro, e à divulgação do Anteprojeto cultural escrito por Estevam, aglutinaram músicos como Lyra e Edu Lobo, empolgados com a possibilidade do *didatismo* do signo musical nos palcos.

Para Contier, essa possibilidade *didática* implicou, em muitos casos, menor nível estético da canção, como aqui já mencionamos. O caráter politizado da BN agora passava a ser questionado quanto a seu aspecto contedístico, pois até onde pode a arte sucumbir para alcançar o *povo*? Se a forma e o conteúdo da BN de João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes eram admirados por se revestirem do simples e do sofisticado, os músicos e mesmo seus parceiros dramaturgos de então estavam preocupados com o perigo de se corromper ou rebaixar suas produções.

Contudo, a opção por essa forma didática levou ao lançamento do LP *O Povo Canta* de 1963, produzido pelo CPC da UNE. A obra constituiu-se como um emblema da música engajada no Brasil, tanto pela presença do Manifesto de Estevam, quanto pela tentativa dos produtores de didatizar essa arte via mercado fonográfico. A exaltação nacionalista, a apologia a elementos folclóricos nordestinos, a apropriação da veia sarcástica do teatro de revista estão postos nas canções, para uma pretensa celebração do *povo*, como *Canção do subdesenvolvido* de Carlos Lyra e Francisco de Assis; *João da Silva* de Billy Blanco; *Canção do trilhãozinho*, também de Lyra e Assis; *Zé da Silva* de Geny Marcondes e Augusto Boal; e *Grileiro vem, pedra vai* de Rafael de Carvalho.

Porém, o próprio Lyra, em sua viagem ao Nordeste, acabou por reconhecer impasses em sua produção nacionalista, na música e no teatro, a qual não podia mais ser defendida em tons radicais:

[...] da mesma forma que não acho que o teatro que a gente faz seja um teatro do povo, a minha música, por mais que eu pretenda que ela seja politizada, nunca será uma música do povo. Tudo pode ser feito com essa intenção de chegar ao povo, um teatro para o povo, um música que busque a participação, a integração popular. Mas, classificá-los como arte popular, aí já é uma outra história. Reconheço que a Bossa Nova, por exemplo, nunca mais foi a mesma depois do CPC. Antes, ela era a Bossa Nova do amor, do sorriso e da flor. Depois, passou a criticar a influência do jazz e também a fazer uma análise das coisas que estavam influenciando a cultura brasileira naquele momento. [...].¹⁰¹

¹⁰¹ LYRA, C. *apud* BARCELLOS, J. **CPC, uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 97.

Miliandre Garcia, ao analisar a trajetória de Lyra no CPC, argumenta que, como mediador, o músico teve destaque ao estabelecer o encontro de artistas com a intelectualidade cepecista, promovendo vários shows e gravações. Mas, quando do momento de adequar seus ideais, suas escutas, oriundas do samba-canção, do jazz, da música francesa e do impressionismo, afluíram e acabaram por conflitar com as teses dos engajados politicamente.¹⁰²

Obviamente as contradições que músicos e dramaturgos detectavam antes do golpe de 1964 tornaram-se agudas com os militares no poder. Havia, sim, dúvidas quanto ao potencial da arte enquanto modo de transformar a realidade socioeconômica do país. Para os cepecistas, inclusive, agora perseguidos pelo arbítrio, o caminho era de reflexão quanto ao “fracasso” da esquerda, nesse caso, da música bossanovista associada ao teatro.

Por outro lado, o *projeto nacionalista* no campo da Bossa Nova com letras engajadas, presente na origem do CPC, ao dialogar com a dramaturgia, deixou também um registro inconfundível para o teatro musical, que se delineou a partir do golpe de 1964: a atribuição à música de elemento dramático sob o método do teatro épico de Bertolt Brecht. Esse formato encontra-se nos espetáculos identificados com o nacional-popular de maior repercussão nessa década, como alguns já citados – o *Show Opinião* (1964), *Arena Conta Zumbi* (1965), *Arena Conta Bahia* (1966), *Arena Conta Tiradentes* (1967), *Roda Viva* (1968), *Arena Conta Bolívar* (1970) –,¹⁰³ bem como, no decorrer da década de 1970, os que mais nos interessam, de Chico Buarque e parceiros – *Calabar* (1973, mas só encenada em 1980), *Gota d’água* (1975, que, embora não tenha adotado o método de Brecht, utilizou alguns elementos épicos em sua estrutura) e *Ópera do*

¹⁰² GARCIA, M. **Do teatro militante à música engajada**: A experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 118. (Coleção História do Povo Brasileiro). A propósito, o show *Pobre Menina Rica* em 1963 (composto com Vinícius de Moraes), onde atuou ao lado de Nara Leão, ilustra, segundo Garcia, as escutas enraizadas de Lyra.

¹⁰³ A contribuição da Companhia de Teatro de Arena de São Paulo merece novo destaque neste Trabalho, dada sua importância nos anos 1960. Segundo Sírely Cristina Oliveira, nessa época, com a fase denominada a dos *Musicais*, a Companhia pretendeu pôr fim aos ditames convencionais no âmbito da dramaturgia. Isso significou a descoberta de novas proposições estéticas e novos tópicos de abordagem política para a resistência ao golpe militar, a partir da aliança entre a música participante e o teatro engajado. Cf. OLIVEIRA, S. C. **A ditadura militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros**: Em cena *Arena Conta Tiradentes* (1967) e *As Confrarias* (1969). 2003. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003. Ver ainda: PATRIOTA, R. **Vianinha**: Um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

Malandro (1978).¹⁰⁴ Ao lado disso, implicou o tratamento do canto, o gestual dramático dos palcos, o que pôde ser atestado nas interpretações, a começar de Nara Leão e Maria Bethânia no *Show Opinião* de 1964, ou dos *shows* de Elis Regina.

Como será analisado adiante, a partir especialmente de 1966 o debate estético ideológico das produções adquire novo contorno, o que não remete a um retrocesso em termos de qualidade nem para o teatro nem para a música. Ao contrário, com os festivais de TV e o fomento do mercado fonográfico, havendo cada vez maior receptividade do público estudantil à *Moderna Música Popular Brasileira*, a junção da canção bossanovista e da canção engajada criava novas ramificações em importantes movimentos. Foi nesse cenário que emergiu o movimento tropicalista de 1967/1968, repercutindo em vários setores, inclusive no teatro musical, dado o desdobramento das inovações trazidas por seus integrantes.

1.5 A vertente tropicalista no teatro musical

Após o golpe militar de 1964, o Partido Comunista Brasileiro perdeu hegemonia na esquerda para novas organizações dirigidas pelo PC do B – ramificação do PCB. Surgiram no período o POR/T (Partido Operário Revolucionário/Trotskyista), o POLOP (Organização Revolucionária Marxista – Política Operária), a Ação Popular (fundada por líderes comunitários e estudantes católicos).

No IV Congresso do PCB, em dezembro de 1967, estava posta a tese desse Partido, tendo por âncora o polêmico lema “organização de uma frente ampla unida contra a Ditadura Militar”. Analisa Edgar Carone:

[...] o essencial no momento é estreitar suas ligações com as grandes massas da cidade e do campo, é ganhá-las para ação unida contra a ditadura. Evidentemente, não é chamando-as a empunhar armas que, nas condições atuais, delas nos aproximaremos. A luta armada só poderá ser, como forma predominante, e decisiva, a combinação de um processo sumamente complexo, onde se alternam e se conjugam os mais diversos métodos de luta. E é necessário que as massas já estejam dispostas a todos os sacrifícios, de preferência a continuar no regime que as oprime, para que um partido de vanguarda possa conclamá-las à ação armada. [...] Na situação atual, nossa principal tarefa tática consiste em mobilizar, unir e organizar a classe operária e demais forças patrióticas e democráticas para a luta contra o regime ditatorial, pela sua derrota e a conquista das liberdades democráticas.

¹⁰⁴ Especialmente sobre a *Ópera do Malandro*, consultar a dissertação de mestrado da autora desta Tese: SANTOS, C. R. dos. *Ópera do Malandro de Chico Buarque: História, política e dramaturgia*. Dissertação (Mestrado em História Social). Programa de Pós-graduação. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002. 141f.

[...]. Cada vitória, pequena ou grande, ou mesmo derrota na luta pelas liberdades, incorpora-se à experiência das massas. É a própria experiência de luta que levará as massas a avançar em seus objetivos, formar e prestigiar suas organizações e seus líderes, intervir decisivamente nas ações políticas, que conduzirão à derrota do regime ditatorial.¹⁰⁵

Acirradas as dissidências, enquanto grupos partiam para a ação da guerrilha contra a Ditadura, no campo estético dramaturgos, atores, músicos, poetas e artistas plásticos buscavam instaurar a denominada resistência democrática, cuja proposta, em termos amplos, era fazer da produção artística um instrumento para o retorno ao Estado de Direito.

Nessa conjuntura, o teatro associado à música, tendo optado pelo campo da resistência política ao arbítrio, representada em espetáculos como o *Opinião*, ou aqueles da Companhia de Teatro de Arena de São Paulo, ao discutir temáticas nacionais de forma inovadora no gestual e nas letras, contribuiu para a abertura às novas possibilidades de apresentações artísticas surgidas no decorrer da década de 1960.

Assim, o teatro musical assumiu novas colorações literalmente em outro importante movimento surgido nos anos 1960, a Tropicália, que se ramificaria também na música, nas artes plásticas, na literatura.

Algumas obras aqui devem ser mencionadas para ilustrar o impacto desse movimento na esfera cultural do país. Celso Favaretto observa que a Tropicália fez uma espécie de revisão de temáticas discutidas na mencionada década, que “consistiam na redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização.”¹⁰⁶

Para ele, o Tropicalismo deu uma contribuição muito específica ao campo musical por estabelecer a crítica de estilos e gêneros já consagrados, reinterpretando Ary Barroso, Lupicínio Rodrigues, Roberto Carlos, Lucho Gatica, Paul Anka, e utilizando-se livremente de procedimentos *pop* de encenação, eletrônicos e cinematográficos.

Já Heloísa Buarque, em **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**,¹⁰⁷ aponta como tendo sido a repercussão imediata do movimento na

¹⁰⁵ CARONE, E. **O P.C.B. (1922/1943)**. São Paulo: Difel, 1982.

¹⁰⁶ FAVARETTO, C. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Kairos, 1979, p. 13.

¹⁰⁷ HOLLANDA, H. B. de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

incorporação de elementos da modernidade, os quais remontam à primeira metade do século XX, sua grande contribuição.

Em termos estéticos, o artigo **Tropicália: Modernidade, alegoria e contracultura**¹⁰⁸, de Christopher Dunn, é importante ser destacado por demonstrar como os tropicalistas extrapolaram o estilo intimista da BN de João Gilberto e seguidores, embora tivessem conjugado elementos dessa, indo ao encontro das manifestações antropofágicas dos modernistas dos anos 1920, da paródia do convencional (numa alusão às revistas e operetas dos séculos XIX e início do XX), bem como do rock americano e inglês.

Assim como ocorrera com a BN, a apropriação de elementos estrangeiros aqui também se fez, com o intuito claro de inovar a música brasileira, transcendendo a tradição da MPB e o *iê-iê-iê* da Jovem Guarda, emergente em 1967.¹⁰⁹

A partir de meados dos anos 1960, a jovem geração americana e de alguns centros europeus posicionava-se mediante o rock, o uso de alucinógenos, o protesto contra o instituído. No campo das artes, as contradições estavam em pauta, pois como podia o artista questionar o *establishment* sendo integrado a ele?

No Brasil, o Ato Institucional n. 5, decretado em abril de 1968, obstaculizou radicalmente os debates políticos que se faziam entre artistas e intelectuais. Até então, os festivais de música da TV Record e da TV Globo, transmitidos ao vivo e constituídos por uma plateia estudantil simpatizante das ideias nacionalistas e esquerdistas, representavam uma alternativa de protesto contra as autoridades militares.

Os festivais, no panorama brasileiro, guardadas suas peculiaridades, sintonizavam com a ideia de questionamento do *status quo* no âmbito internacional, por meio da arte. Importantes nomes como Caetano Veloso e Gilberto Gil surgiram no Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1967. O primeiro com *Alegria, alegria*, e o segundo com *Domingo no parque*. Ao lado de outros importantes artistas como Gal Costa, Tom Zé, Os Mutantes, os letristas Torquato Neto e José Capinam, eles inauguraram uma nova faceta para a MPB, na utilização de termos alegóricos e sons da vida urbana rotineira, bem como da guitarra elétrica no arranjo musical.

¹⁰⁸ DUNN, C. Tropicália: Modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, C. (Org.). **Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 63.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 63.

O compositor-arranjador Rogério Duprat, expoente do grupo de compositores paulistas Música Nova, fundado em 1963, era quem escrevia a maior parte dos arranjos desses artistas, como no caso de *Domingo no Parque* de Gil.

No teatro, o diretor José Celso, inspirado por esse movimento, se destacou nas seguintes produções com o Grupo Oficina: utilizando-se do chamado teatro da crueldade ou de “agressão” de Antonin Artaud, aliado ao método brechtiano, montou a paródica *O Rei da Vela*, escrita em 1937 por Oswald de Andrade, e ainda o musical *Roda Viva* de Chico Buarque.

Para Caetano Veloso, *O Rei da Vela*, que estreou em São Paulo em outubro de 1967, representou um marco em sua carreira, pois ao assistir a peça, apropriou-se de Oswald de Andrade em sua carreira.

Numa convergência de ideias, o Oficina, no programa-manifesto da peça, declarava que a concepção oswaldiana já apontava a estética do “mau-gosto” a ser assumida por adeptos do tropicalismo, indo de encontro àquilo que ele denominava de farsa da realidade brasileira:

Para o Grupo [...], ao contrário do que significava para a esquerda nacionalista/populista e para os ufanistas conservadores de direita, Oswald de Andrade representava a “consciência cruel e anti-festiva da realidade nacional e dos difíceis caminhos para revolucioná-la”.¹¹⁰

Em janeiro de 1968, quando da estreia do musical *Roda Viva*, José Celso, enquanto diretor, radicalizou a linguagem agressiva do Oficina, portanto dos próprios pressupostos tropicalistas, dentro da prática do teatro. A apropriação do texto de Chico Buarque por ele – aparentemente, uma contradição, já que o compositor, na época, fora rotulado como o “bom moço” da MPB, o que “arrepia” os tropicalistas –, sob a inspiração do Movimento, teve violenta resposta do governo militar, que, depois de agredir, ameaçar e convocar os participantes das apresentações, acabou por proibir em definitivo o espetáculo em cena.

Ao fim desse ano, com a promulgação do AI-5 em 13 de dezembro, o movimento tropicalista chegava ao fim e deixava um diálogo em aberto para as produções a serem assistidas numa conjuntura diferenciada, da qual o teatro aliado à música irá participar. Esse será o nosso próximo enfoque.

¹¹⁰ GRUPO OFICINA. *O Rei da Vela*. Manifesto. Arte em Revista, n. 01, 04 set. 1967, p. 62-63. In: NAPOLITANO, M.; VILLAGA, M. M. Tropicalismo: As relíquias do Brasil em debate. **Revista Brasileira de História**. V. 18, n. 35, São Paulo, 1998.

CAPÍTULO II

Calabar: o elogio da traição: A construção dramatúrgica de um musical

O musical *Calabar: O Elogio da Traição*, texto escrito em 1973 por Chico Buarque e Ruy Guerra, mas somente encenado em 1980, devido à proibição da Censura Federal, tematiza o Brasil do século XVII, colonizado por portugueses e invadido por holandeses. No presente estudo, temos como fonte a 19ª edição de *Calabar* pela Civilização Brasileira, de 1994,¹¹¹ revista e atualizada pelos autores.

O subtítulo de *Calabar* é uma alusão não gratuita ao **Elogio da Loucura**¹¹² de Erasmo de Rotterdam, uma crítica da Renascença dirigida ao *filosofismo* eclesiástico no século XVI. Na peça, podemos identificar, nas falas das personagens, alusões à obra literária de Erasmo, quando Chico e Ruy discutem ironicamente¹¹³ o tema da traição relacionado ao seu próprio tempo, início dos anos 1970. Os dramaturgos questionam: o que seria trair num período de perseguição política, torturas e censura?

A Editora Civilização Brasileira, sob a direção de Ênio Silveira, o qual passara a militante do Partido Comunista Brasileiro nos anos 1950, aproximou-se da juventude que iria se projetar na difusão das ideias de esquerda no país. Daí a Editora ter sido a primeira a publicar o **Capital** de Karl Marx em sua versão completa e a precursora na tradução da obra de Gramsci no Brasil. A **Coleção Retratos do Brasil**, voltada aos problemas socioeconômicos, foi outro feito de Ênio no comando do órgão, ainda no período anterior ao golpe militar de 1964. No pós-golpe, a Editora configurou-se como símbolo de resistência ao Regime, principalmente por meio dos vinte e dois números da Revista Civilização Brasileira, publicados entre os anos de 1965 e 1968.¹¹⁴ Nada mais

¹¹¹ BUARQUE, C.; GUERRA, R. **Calabar: o elogio da traição**. 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

¹¹² ROTTERDAM, E. de. **Elogio da loucura**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

¹¹³ Ao lado da metáfora (representacional), da metonímia (reducionista), da sinédoque (integrativa), a ironia é, essencialmente, negacional, ou seja, nega implicitamente o que é de modo explícito afirmado. Conforme Hayden White, nada mais apropriado ao historiador que se propõe à pesquisa de uma produção da dramaturgia ou um texto teatral que a utilização desse recurso linguístico (que lhe é peculiar, caso encaremos toda história escrita como irônica) na tentativa de elucidar os interstícios, o não dito em obras escritas ironicamente, vide as peças objetos desta Tese, *Calabar* e *Gota d'água*, que afirmam a todo o momento o que pretendem negar. O uso da ironia (na forma ficcional da sátira), portanto, tanto na dramaturgia, quanto na obra histórica, é um elemento especialmente dialético, por afirmar a negação do que literalmente é afirmado. Cf. WHITE, H. A poética na história. In: _____. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: Edusp, 1992. p. 51.

¹¹⁴ Cf. SILVEIRA, M. R. C. J. A Revista Civilização Brasileira: Um veículo de resistência intelectual. **I Seminário sobre Livro e História Editorial**. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, nov. 2004. Disponível em: www.livroehistoriaeditorial.pro.br. Acesso em: 10 out. 2012.

ilustrativo dessa afirmação do que os nomes registrados nos periódicos: o secretário era o filósofo Roland Corbisier e, na composição do Conselho Editorial, constavam nomes como Álvaro Lins, Eunice Duarte, Dias Gomes, Ferreira Gullar, Alex Viany, Moacyr Félix, Nelson Werneck Sodré, Nelson Lins e Barros, Antonio Houaiss, Paulo Francis e Octavio Ianni. Não por acaso, a Civilização Brasileira tornou-se um dos órgãos editoriais mais perseguidos pelo Regime, dado os títulos das obras e seus autores.

Nos anos 1970, seus livros passaram a ser apreendidos nas livrarias e nas gráficas, e livreiros começaram a sofrer pressão para não mais comercializar com a Editora. A peça *Calabar*, censurada em 1973, felizmente foi publicada pela Civilização Brasileira, ainda que ela, como frisamos, já fosse alvo dos militares.

Na referida edição, antecede a obra a transcrição da entrevista *A Roda Viva de Calabar: Dialética da Traição*, concedida por Chico e Ruy ao DCE da PUC do Rio de Janeiro em 1973, bem como dois depoimentos de Fernando Peixoto, diretor da montagem da peça em 1980. No primeiro depoimento, denominado *Duas Vezes Calabar*, aborda-se a censura ao espetáculo e, no segundo, *Uma Reflexão sobre a Traição*, o diálogo dos autores com a História e o porquê de o ato de trair ser inerente às personagens. Conforme Peixoto, a peça busca na reconstituição de personagens históricos uma reflexão lúcida sobre o presente, sobre o momento em que o passado é revisto,

[...] com a consciência de quem mergulha na História em busca de uma compreensão do mundo de hoje. *Calabar*, neste sentido, é uma reflexão aberta, irônica e provocativa, teatral e musical, grotesca e crítica, existencial e materialista, sobre o significado, tornado relativo, portanto passível de interpretação, do problema e do significado de traição (CALABAR, 1994, p. XVIII-XIX).

Na peça, o debate sobre o que vem a ser *trair* ocorre em torno de Domingos Fernandes Calabar, o mulato pernambucano que optou por ficar ao lado dos holandeses contra os lusitanos no processo de colonização do Brasil. A disputa pelo bem precioso da época, o açúcar, motivava os europeus e aqueles submetidos ao jugo colonial, índios e negros, mamelucos ou mestiços, brancos ou mulatos a aderirem ora ao exército holandês ora ao luso. O que se entendia por uma defesa do Brasil era uma opção ou pelo colonialismo da metrópole, ou pelo dos invasores.

Após a União Ibérica entre Portugal e Espanha, no período de 1580 a 1640, a Holanda decidiu invadir o nordeste brasileiro com o fim de estabelecer o comércio do

açúcar. Para os nascidos na colônia havia duas escolhas: submeter-se ao domínio luso-espanhol ou ao holandês.

Na concorrência político-econômica, que incluía conflitos da monarquia ibérica com outras potências do século XVII, como a França e a Inglaterra, os holandeses pretendiam estabelecer-se no Brasil por meio da Companhia das Índias Ocidentais.¹¹⁵

O tipo de colonização pretendida pela Holanda atraiu um importante nativo no desenrolar da guerra, conhecedor das terras brasileiras e do comando de táticas dos portugueses, o mulato Calabar. A mudança de lado de Calabar e outros luso-brasileiros foi crucial para que os batavos dominassem o Nordeste até 1654.¹¹⁶ Nesse ano, colonos, com o apoio de militares portugueses e ingleses (não mais espanhóis, já que a antiga aliança Ibérica havia sido desfeita), finalmente os expulsaram.

A essa altura, Calabar, considerado traidor, já havia sido morto e esquartejado, deixando para a historiografia instigantes questionamentos. Graças principalmente à participação do mulato no conflito, foi possível aos holandeses conquistar áreas rurais de Pernambuco, bem como imediações. A opção de Calabar não mudaria o fato de o Brasil continuar a ser colônia, mas fazia parte de seu ideal essas terras se tornarem um dia, conduzidas pelos flamengos, e não pelos portugueses, uma grande nação. Visão essa que leva ao seguinte questionamento: a opção do mulato o torna um traidor?

¹¹⁵ O objetivo da Companhia, fundada em 1621, era “saquear ou conquistar as regiões das Américas e da Costa Oeste da África, pertencentes à Espanha. A ela pertenciam também o Brasil português e as feitorias de escravos portuguesas na costa do Oeste da África”. Há que se acrescentar que a organização representava os interesses das câmaras de várias cidades dos chamados Países Baixos. A mais importante delas era Amsterdã, seguida das Câmaras de Zelândia, Mousa, Holanda do Norte e, num menor grau, Groninga. Consultar: BUVE, R. Mapas neerlandeses do Brasil conquistado 1624-1654 do Arquivo Nacional, da Biblioteca Real e da Universidade de Leiden. **Anais do I Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica**, Paraty, 10-13 mai. 2011, p. 04.

Na clássica obra do historiador britânico Charles Boxer, o Brasil ocupado pela Companhia inscreveu-se numa guerra em escala mundial no século XVII, devido ao conflito dos neerlandeses contra a Espanha dos Filipes. Sobre o assunto, consultar as obras: BOXER, C. **Os holandeses no Brasil**. Recife: CEPE, 2004; BRAUDELL, F. **Civilização material, economia e capitalismo (séculos XV-XVIII)**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. v 3; WALLERSTEIN, I. **O sistema mundial moderno**. s/l: Edições Afrontamento, 1974; NASCIMENTO, R. X. do. **O desconforto da governabilidade: aspectos da administração no Brasil holandês (1630-1644)**. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008. 319f.

¹¹⁶ O domínio holandês em terras brasileiras compreendeu três diferentes etapas, a saber: “A primeira etapa abrange os anos de resistência ibérica e do crescimento do poderio neerlandês (1630-1636). O segundo período compreende resignação lusa e o florescimento da colônia holandesa (1637-1644). Os últimos anos compõem a insurreição dos moradores portugueses e o fenecimento do domínio flamengo até a expulsão final (1645-1654). [...] O florescimento da colônia holandesa coincidiu com a presença do Conde João Maurício de Nassau-Siegen como governador do Brasil holandês, e deveu-se em grande parte à sua pessoa”. Cf. SCHALKWIJK, F. L. Por que Calabar? O motivo da traição. **Revista Fides Formata. São Paulo**, v. 5, n. 1, p. 8, jan./jun. 2008. Disponível em: www.mackenzie.com.br/teologia/fides. Acesso em: 09 jun. 2012.

O pesquisador Frans Leonard Schalkwijk, em seu artigo **Por que Calabar? O motivo da Traição**,¹¹⁷ por meio de farta documentação, elenca os possíveis motivos que teriam levado o pernambucano a passar para o lado dos holandeses em 1632: a fuga para o campo dos batavos por ter sido Calabar um contrabandista e criminoso na paróquia de Porto Calvo (Pernambuco); por questões financeiras, embora haja indícios de que o mulato tenha sido detentor de propriedades; por questão de dignidade, devido aos vários insultos racistas sofridos por ele entre os lusitanos; por questão religiosa, dada a integração do mulato à igreja reformada. Entretanto, a motivação maior, segundo o estudioso, recai sobre o patriotismo e a liberdade que Calabar almejava ao lado dos holandeses.¹¹⁸ Não satisfeito, à pergunta “Por que Calabar passou para o lado batavo?”, Schalkwijk responde com um “non liquet”,¹¹⁹ porque, mesmo entre os holandeses, “nem o meticuloso cronista De Laet (1644) e nem o panegirista Barlaeus (1647) mencionam motivo algum. De Laet registra somente que “para os nossos passou um mulato, de nome Domingos Fernandes Calabar” e Barlaeus observa que esse “português abandonou o partido do rei (da Espanha) pelo nosso”, mencionando a sua terrível morte por causa da sua infidelidade”.¹²⁰ Diante disso, concordamos com a conclusão do autor: se não se sabe com certeza a resposta, a motivação de Calabar foi mesclada, não podendo ser reduzida, portanto, a uma única razão.

Aliás, para nós, historiadores, procurar responder a questões não importa tanto. Entendemos ser crucial elaborar perguntas, desconstruir premissas, tendo a teoria como apoio analítico. Nesse sentido, interessa-nos saber *como* a história oficial desenhou a figura de Calabar, e não necessariamente o motivo de ele ter feito determinada escolha.

Na historiografia, brevemente por nós consultada, não se hesita em denominar a figura do mulato de traidor. Em **O Compêndio da História do Brasil**,¹²¹ seu autor, Antônio José Borges Hermida, tece o seguinte comentário:

[...] em 1632, a deserção de Domingos Fernandes Calabar, que havia lutado ao lado de Matias de Albuquerque, veio favorecer os holandeses.

¹¹⁷ SCHALKWIJK, F. L. Por que Calabar? O motivo da traição. **Revista Fides Formata**. São Paulo, v. 5, n. 1, p. 8, jan./jun. 2008. Disponível em: www.mackenzie.com.br/teologia/fides. Acesso em: 09 jun. 2012.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Na Roma antiga, segundo o autor, os juízes usavam a sigla “NL” em plaquinhas nas votações como um atestado de não haver uma resposta clara sobre dado assunto: “Era um sinal humilde de que estavam no limite da interpretação honesta dos dados conhecidos”. Ibidem.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ HERMIDA, A. J. B. **Compêndio da história do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

Guiados por Calabar, o inimigo apoderou-se da Vila de Igarauçu e conquistou o forte de Rio Formoso, defendido apenas por vinte homens. Quando entraram nesse forte, depois de quatro ataques, encontraram dezenove cadáveres. Estava vivo apenas o comandante, Pedro de Albuquerque, que havia recebido dois ferimentos.¹²²

Há que se mencionar ainda algumas obras pesquisadas por Chico Buarque e Ruy Guerra para a confecção de *Calabar*, como **Os holandeses no Brasil**,¹²³ escrita originalmente em 1871. O autor do livro, o então Visconde de Porto Seguro, Francisco Adolfo de Varnhagen, qualifica como lamentável o acontecimento decisivo que mudou a face da guerra, justamente na iminência do abandono holandês: “Referimo-nos à deserção, das fileiras dos nossos para as do inimigo, de Domingos Fernandes Calabar”¹²⁴.

O alemão Hermann Wätjen, outro estudioso consultado por Chico e Ruy, também julgou o mulato como traidor, em **O domínio colonial holandês no Brasil**.¹²⁵ O autor também afirma ter sido Calabar fundamental para a reviravolta do conflito em favor dos flamengos, já que se tratava de um

excelente conhecedor da região, o qual lhes veio a servir nas operações de guia ousado e ladino, iniciando-os também nos segredos das guerrilhas brasileiras. Desde o aparecimento de Calabar – assim se lê nas obras dos historiadores portugueses e brasileiros, particularmente exaltados contra este traidor, – virou a folha da Fortuna para o lado dos holandeses.¹²⁶

¹²² HERMIDA, A. J. B. **Compêndio da história do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971, p. 132.

¹²³ VARNHAGEN, F. A. **Os holandeses no Brasil**. Tradução de Olivério M. de Oliveira Pinto. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1961.

¹²⁴ VARNHAGEN, F. A. de. **Os holandeses no Brasil**. Tradução de Olivério M. de Oliveira Pinto. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1961. p. 53. A propósito, ao lado dessa obra, seguem as demais pesquisadas por Chico Buarque e Ruy Guerra antes da composição estética do musical. São as seguintes: BOXER, C. R. **Os holandeses no Brasil**. Tradução de Dr. Olivério M. de Oliveira Pinto. São Paulo, SP: Companhia Editora Nacional, 1961; CALADO, M. **O Valeroso Lucideno e o triunfo da liberdade**. Recife, PE: Cooperativa Editora de Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954. 2 v.; NESTSCHER, **Os holandeses no Brasil**. Tradução de Mario Sette. Rio de Janeiro/São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1942; RODRIGUES, J. H.; RIBEIRO, J. **Civilização holandesa no Brasil**. [s.l.]: Editora Nacional (Brasiliiana), 1940; WÄTJEN, H. **O domínio colonial holandês no Brasil**. Tradução de Pedro Celso Uchoa Cavalcanti. Rio de Janeiro / São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938; por fim, duas biografias: GONSALVES DE MELLO, J. A. D. **Antonio Filipe Camarão**. Universidade do Recife, 1954; GONSALVES DE MELLO, J. A. **Henrique Dias: Governador dos crioulos, negros e mulatos do Brasil**. Recife: Universidade do Recife, 1954.

O próprio Chico, em entrevista, refere-se também à consulta do **Dicionário Analógico da Língua Portuguesa** de Francisco Ferreira dos Santos Azevedo (emprestado por seu pai, Sérgio Buarque de Holanda) e dos cinco volumes do dicionário Caladas Aulete. (Ver BUARQUE, C. Entrevista exclusiva (6 a 9 de nov. 1998). **Chico Buarque**. Disponível em: www.chicobuarque.uol.com.br/texto/index.html. Acesso em: 10 jun. 2012).

¹²⁵ WÄTJEN, H. **O domínio colonial holandês no Brasil**. Tradução de Pedro Celso Uchoa Cavalcanti. Rio de Janeiro/São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 119.

Ocorre que os autores do musical, contrapondo-se a essa abordagem maniqueísta da figura histórica do mulato na historiografia, julgam-no condicionado por interesses que vão além do suposto caráter passional atribuído ao ato de *traição*. No enredo, estão em jogo a economia, as lutas religiosas e as escolhas políticas. Assim sendo, trair passa a ser uma constante, portanto atributo de todos os envolvidos na trama.

Na peça, o mulato, oculto fisicamente no palco, mas condutor de cada ato das personagens, é um bode expiatório em meio a tantos traidores. A propósito, escreve Fernando Peixoto:

Desde os bancos de escola primária nos ensinam que Calabar foi um traidor. Nada mais lógico, já que nossa história oficial defende o ponto de vista da colonização portuguesa. Para os holandeses, entretanto, Calabar é um herói. Na verdade, ao contrário de muitos delatores ou mercenários, Calabar fez uma opção. Sua chamada “traição” só pode ser compreendida no seio desta opção, que ele manteve até as últimas consequências: foi morto e esquartejado.¹²⁷

Na entrevista citada ao DCE da PUC-Rio, Ruy Guerra responde:

Antes de Calabar, a gente se preocupou mais com a traição; parece que Calabar veio com a preocupação da traição. E a traição é um negócio que a gente pode bater em vários níveis. Pode bater num nível inteiramente metafísico. Pode bater num nível inteiramente circunstancial. Pode bater num nível ideológico. E é evidente que, para nós, não interessa discutir a traição de uma forma absoluta, porque a traição é um tema filosófico. Eu acho que a traição é um negócio patente no mundo moderno: o conceito de traição, o conceito de fidelidade. [...].¹²⁸

O tempo dos autores, a ditadura militar da década de 1970, revela sobre a qual tipo de traição se referiam. É de modo a dialogar com os desdobramentos do regime de exceção, com a repressão e a tortura institucionalizadas após o Ato Institucional n. 5, que Chico e Ruy tematizam o Brasil colônia, deixando as perguntas: que tipo de ação implicava ser chamado de Calabar nessa década? Qual o significado de trair a Pátria? Seria opor-se ao regime, ou apoiá-lo, omitindo-se?

Mais uma vez, o depoimento de Ruy de 1973 vai ao encontro dessas questões:

[...] Então a traição... ou a fidelidade, hoje, é um negócio que você encontra em todas as áreas de comportamento. Se você quiser debater num nível até pessoal, você encontra um conceito de traição. Então, a partir daí, nós colocamos a matéria. É difícil, portanto, de ver a gênese da coisa: se a gente buscou Calabar para debater a traição, ou se o Calabar justamente nos proporcionou o debate. Não é, pois, uma ideia primeira a partir da qual você desenvolve. É um conjunto de coisas. O que se debate também em Calabar, não explicitamente, mas obrigatoriamente, é o conceito de Pátria. Porque é coisa fundamental da época. Quer dizer: naquela época, tínhamos os brasileiros, os portugueses, os espanhóis, os holandeses, aquela confusão

¹²⁷ PEIXOTO, F. Uma reflexão sobre a traição. In: BUARQUE, C.; GUERRA, R. **Calabar**: o elogio da traição. 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, p. XVII-XVIII.

¹²⁸ Ibidem, p. 10.

toda. Havia *uma série de divisões internas*. Mathias representa toda uma (CALABAR, 1994, p. XI). (Grifos nossos).

Sob o governo de Garrastazu Médici, ocorreram vários expurgos, mortes, torturas de brasileiros, acusados de traírem o País. Ruy, ao mencionar “uma série de divisões internas”, relaciona *Calabar* ao estado de exceção vigente nessa época, quando a perseguição contra os chamados traidores da Pátria estava em plena atividade.

Na edição em análise, objeto de nosso estudo, não constam dia e mês da citada entrevista de Chico e Ruy aos estudantes da PUC-Rio. Portanto, não podemos afirmar se ela foi concedida antes ou depois de “ordens superiores” interditem o ensaio para a censura no dia 13 de novembro 1973. Como desdobramento disso, o título do disco, *Chico Canta Calabar*, lançado nesse mesmo ano pela gravadora Philips, acabou mutilado, citando-se somente um redundante *Chico Canta*.¹²⁹

Em 2010, a Abril Coleções relançou as gravações desse disco, no formato cd,¹³⁰ com as seguintes canções, *Prólogo (o elogio da traição)*, *Cala a boca*, *Bárbara*, *Tatuagem*, *Ana de Amsterdam*, *Bárbara*, *Não existe pecado ao sul do Equador/Boi voador não pode*, *Fado tropical*, *Tira as mãos de mim*, *Cobra de vidro*, *Vence na vida quem diz sim* e *Fortaleza*, as quais serão analisadas neste Capítulo. A capa, por fim, intitulada *Calabar*, possui as mesmas cores e desenho gráfico do disco original. O veto à letra da canção *Vence na vida quem diz sim*, em versão somente instrumental, bem como da palavra “sífilis”, por Ruy Guerra, em *Fado Tropical*, permanece. Com esse material, pretendemos examinar texto e canção à luz das observações de Marcos Napolitano em sua obra **História & Música**, na qual os procedimentos à abordagem histórica da forma-música são detalhados. Conforme o autor, a análise desse documento requer pensá-lo em “conjunto e complemento”, ainda que o pesquisador não possua conhecimento de musicologia.¹³¹ Para isso, alguns parâmetros básicos musicais e poéticos serão apresentados.

É interessante notar que a censura ao nome *Calabar* e ao ensaio da encenação, resultando num aparente malogro total perante o espectador, não impediu que, no mesmo ano em que ocorriam tais arbítrios, os autores discutissem sua obra com um público considerado alvo para os militares – os estudantes, que já se mobilizavam

¹²⁹ BUARQUE, C. **Chico canta**. Rio de Janeiro: Philips 6349903, 1973.

¹³⁰ BUARQUE, C. **Calabar, o Elogio da Traição ou Chico Canta**. Abril Coleções. São Paulo: Abril, 2010, 48 p.: il.; 14 cm. + CD. (Coleção Chico Buarque; v. 12).

¹³¹ NAPOLITANO, M. **História & Música**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 97.

contra o Regime mesmo antes da promulgação do AI-5, – e que o livro *Calabar: O elogio da traição*, acabasse por atingir dez edições já nos primeiros quatro anos de seu lançamento, pela Civilização Brasileira, citada anteriormente. E o que isso representa? O fracasso do regime em lidar com a expressão da palavra em seu uso artístico, metafórico, parodiado, pois, mesmo com as proibições, a letra, impressa ou dita, alcança de alguma maneira o receptor (sujeito, como já acentuou, dentre outros, Roger Chatier, não passivo), seja na entrevista de Chico e Ruy, que respondem aos estudantes, sem remeterem diretamente ao panorama político, social e econômico no qual se encontravam; seja no meio impresso, com as edições de *Calabar* sendo revisitadas, até nos dias de hoje; seja nas músicas gravadas em 1973, veiculadas e escutadas também até os dias atuais. Assim é que a literatura serviu mais uma vez de veículo fundamental para a compreensão da linguagem que se pretendia encenar, um musical.

2.1 O teatro épico de Brecht em *Calabar*

No musical *Calabar*, as personagens necessariamente se expressam, ou seja, cantam ao som dos instrumentos. Portanto, a canção está posta na estrutura cênica como um elemento dramático fundamental ao significado que os autores buscam dar à obra. A estética brechtiana foi a opção de Chico e Ruy para desmistificarem o conceito de traição, relativizando-o e incorporando-o nas ações de personagens dúbios, aparentemente sem nenhum caráter, a não ser justamente no momento no qual cantam e se deixam revelar. A música então passa a servir de comentário, por vezes irônico, por vezes demasiadamente melancólico, das situações repletas de interstícios a serem desvendados.

Aliás, a tensão constante entre cenário, texto e música é a pedra de toque do teatro épico de Brecht. Embora Walter Benjamin qualifique esse teatro de “um teatro gestual”, já que “obteremos tantos mais gestos quanto mais frequentemente interrompermos aquele que estiver atuando”,¹³² não há uma definição unívoca, já que se constitui de uma série de elementos, percebidos, inclusive, em *Calabar*: a não linearidade das situações, com as mudanças constantes de cenários, ou as atitudes volúveis de algumas personagens (a rigor, impensáveis) e a interrupção provocativa da canção. Nesse processo, o ator que interpreta a canção, num efeito metateatral, deve se

¹³² BENJAMIN, W. *Essais sur Bertolt Brecht*. Paris: Maspero, 1978, p. 25-34.

distanciar de sua personagem, como se opinasse sobre suas particularidades e o caráter transitório, mutável dessas. O modo não linear do enredo, em oposição à unidade da ação com início, meio e fim, encontra-se ainda no recorte das cenas, com a participação não só do ator, bem como, *espera-se*, do público; na citação em terceira pessoa; na desarmonia, como dissemos, entre as falas, a canção e o cenário; nas técnicas destinadas a provocar o distanciamento (*Verfreindung*)¹³³ do público diante do que é apresentado, como a utilização de cartazes anunciando a ação e indicando seu momento e local, a iluminação do palco por fontes de luz visíveis, ou n“a descontinuidade da representação dos atores, o corte do texto em vários planos: plano da conservação banal, plano da declamação, plano das *songs* [...]”¹³⁴ Conforme Francimara Teixeira, o emprego dos chamados *efeitos-V*, ou seja, da distância ou afastamento que deve haver entre palco e plateia, é fundamental para o estranhamento entre esses e a ruptura com a ideia de ilusão.¹³⁵

Bernard Dort afirma que o tema épico surgiu em Brecht a partir da peça de sua autoria, *Homem é homem*, de 1926. A obra é uma sátira à concepção liberal de autonomia da personalidade humana, e ao drama tradicional que constrói um herói de caráter definido, forte, imutável. O caráter épico dessa peça nega o desenvolvimento autônomo do ser e postula uma existência historicizada. O mundo, segundo Brecht, transforma e se transforma incessantemente, daí sua dramaturgia propor uma análise histórica sobre o cotidiano, bem como sobre a ideologia de uma época. O épico, em Brecht, é uma conclamação ao homem para transformar a si e ao instituído. O teatro proposto por ele é, assim, um espaço aberto à consciência política: “[...] conflitos, contradições, alienações aparecem nele como maneiras erradas de viver a história. A não comunicação entre os indivíduos não é um destino: é um fato social, portanto, modificável”.¹³⁶

Brecht chama a atenção, nessa direção, para o caráter histórico e, portanto, passível de desconstrução da prática social. A desmistificação de processos criados pelo

¹³³ Segundo Edécio Mostaço, a expressão *Verfremdungseffekt* (efeito do distanciamento) parece ter sido apropriada por Brecht do formalista russo Sergei Tretiakov, o qual trabalhou o conceito *Ostraniene* (estranhamento). Ver MOSTAÇO, E. O *organon* da diversão. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 13, jul.-dez, 2007.

¹³⁴ DORT, B. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p.296.

¹³⁵ TEIXEIRA, F. **Prazer e crítica**: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Annablume, 2003, p. 19.

¹³⁶ DORT, op. cit., p. 20.

homem a cada época para naturalizar as contradições ou as diferenças sociais, e a ironia são os caminhos encontrados pelo dramaturgo, a exemplo também das seguintes peças:

[...] na *Ópera de Três Vinténs*, a ironia é mobilizada de modo a se ter uma espécie de retrato das práticas amorosas, perpassadas por necessidades físicas que transformam o amor em algo muito mais concreto e prosaico do que a lírica tradicional gostaria de admitir. Em *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, a ironia e a sátira são conduzidas às fronteiras do niilismo: a mítica *Mahagonny* não passa de engodo, com o que são criticadas as ilusões de consumo que o capitalismo costuma alimentar. Em *Vida de Galileu*, a ciência exhibe pelo menos dois lados, sugeridos na aventura intelectual do astrônomo renascentista – um deles, irresponsável, conduziria no século XX à trágica bomba atômica; o outro reafirma nossa capacidade de mudar prazerosamente o mundo de acordo com interesses menos mesquinhos. O jogo de contrários responde pela efetividade dessas peças.¹³⁷

O crítico Anatol Rosenfeld, aliás, escreve que o conjunto da obra de Brecht deve ser entendido conforme a constelação histórica que lhe deu origem, considerando a situação do teatro diante dos dilemas da classe proletária berlinense após a Primeira Guerra Mundial:

Há raízes que o ligam ao teatro naturalista, mas o seu antiilusionismo e marxismo atuante separam-no radicalmente do ilusionismo e passivismo daquele movimento. Por sua vez, o antiilusionismo e antipsicologismo dos expressionistas são totalmente “transfuncionados” na obra de Brecht, despidos do apaixonado idealismo e subjetivismo desta corrente. Brecht absorveu e superou ambas as tendências numa nova síntese, à semelhança do marxismo que absorveu e reuniu o materialismo mecanicista e o idealismo dialético de Hegel numa nova concepção.¹³⁸

Essa concepção constitui-se de realismo, poesia e divertimento, aspectos que convergem e resultam do esforço consciente de Brecht em desenvolver, simultaneamente à própria obra, um *método* para a realização dela.

Bernard Dort, por sua vez, define o realismo em Brecht como “uma vontade de evocar uma sociedade que transforma o homem mas que também pode ser transformada por ela”.¹³⁹ A perspectiva de mudança na ação humana é assim o apanágio essencial para se compreender a crítica social do dramaturgo alemão.

A obra brechtiana é “antinaturalista, porque recusa a dissolução do homem no mundo, antiexpressionista, porque rejeita a ruptura com o mundo”,¹⁴⁰ pois encara as contradições da sociedade e contesta a aparência de naturalidade com as quais elas são

¹³⁷ FREITAS FILHO, J. F. M. de. **Com os séculos nos olhos: teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979**. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras da Universidade de Brasília. Brasília, UNB, 2006, p. 96.

¹³⁸ ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 146.

¹³⁹ DORT, B. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 292.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 293.

apresentadas. E afirma: se o teatro é representação, podendo peças, papéis, cenários, figurinos ser modificados, a vida fora dos palcos também é mutável. A dramaturgia aristotélica, por meio da catarse, da empatia, que provoca um efeito purificador naqueles que assistem às tragédias, levando-os a um equilíbrio diante das coisas imutáveis da natureza humana, cede lugar então à técnica do distanciamento. Mais uma vez, sobre o *Verfreindung*, Brecht assinala:

No que diz respeito à transmissão do enredo, o espectador não deve ser levado a trilhar o caminho da empatia, mas que se estabeleça uma comunicação entre o espectador e o ator, na qual, apesar de toda a estranheza e todo o distanciamento, o ator em última instância se dirija diretamente ao espectador. Assim, o ator deve narrar mais ao espectador sobre a personagem a ser representada do que “está em seu papel” [...].¹⁴¹

Na obra **O pequeno Órganon**,¹⁴² ensaio redigido pelo dramaturgo em 1948, quando retornou à Europa, dessa vez fugindo da sanha anticomunista norte-americana, um de seus principais diálogos é justamente com os preceitos teatrais constituintes da **Poética**¹⁴³ de Aristóteles. Segundo o método brechtiano, a razão, e não as emoções, deve conduzir a ação humana. Para isso, a catarse ou o impacto emocional despertado no espectador diante da tragédia deve ser suprimido. É assim que Brecht opõe o distanciamento às premissas do teatrólogo grego.

No entanto, esse estranhamento, provocado pelo movimento do ator, bem como pela música que comunica, pela narrativa e pelas mudanças de coreografia e cenários, não pode excluir o fato de que a recepção da produção artística implica a diversão, o prazer. E Brecht, em **O pequeno Organon**,¹⁴⁴ reconhece que a finalidade maior do teatro é justamente propiciar o entretenimento e o questionamento da realidade por meio do uso da metáfora, do humor, da sátira.

Numa das passagens dessa obra, o dramaturgo ressalta que os teatros grego e medieval já utilizavam o distanciamento no palco mediante o uso da máscara. Na Ásia, na modernidade, são típicos os rostos totalmente pintados, bem como as máscaras,

¹⁴¹ BRECHT, B. Observações para os atores. In: _____. **A Ópera de Três Vinténs**. Berlim: s/e, 1928, p. 24.

¹⁴² BRECHT, B. Pequeno Órganon. In: _____. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2005.

¹⁴³ A **Poética** de Aristóteles, na qual analisa a tragédia grega de sua época e a tradição da poesia épica, constitui-se de duas noções extremamente influentes na teoria e na crítica literária ocidental: a noção de *mimesis* (imitação), que atribui à obra de arte um sentido mimético, ou seja, que imita o real, e a de *catarsis*, isto é, de efeito purificador sobre aqueles que assistem às tragédias, levando-os a uma vivência e a um amadurecimento. Cf. MARCONDES, D. Aristóteles e o sistema aristotélico. In: _____. **Iniciação à História da Filosofia** – dos pré-socráticos a Wittgenstein. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 77.

¹⁴⁴ BRECHT, op. cit.

acompanhados da pantomina e da música. A mudança proposta pelo método brechtiano reside num objetivo diverso do efeito de distanciamento: o enredo, politizado, deve caminhar para um desfecho surpreendente, despido de qualquer familiaridade.

No pós-Segunda Guerra estavam em curso na Europa acirradas divisões ideológicas, a reconstrução das economias derrotadas pelo conflito e novos acordos entre classes no setor trabalhista, o que implicava, para Brecht, uma reflexão sobre a proposta de sua dramaturgia, iniciada na República de Weimar, durante os anos 1920. Dramaturgia essa que possuía como referência o movimento político e cultural dos operários alemães, sem deixar de mencionar a atuação do comediante Karl Valentim¹⁴⁵ e o Teatro de Erwin Piscator. No início de sua carreira, Brecht não percebia o entretenimento como o objetivo maior do teatro. A principal justificativa, segundo ele esclarece em **O pequeno Organon**,¹⁴⁶ era a crescente fascistização¹⁴⁷ da sociedade, que acabou por culminar na tomada de poder por Hitler em 1933.

Já em fins de 1940, abriam-se diante de Brecht novas perspectivas para seu método, como a de despertar no espectador/leitor o divertimento aliado ao conhecimento. Sobre essa época, segundo o dramaturgo, denominada como “científica”, dadas as mudanças técnicas e econômicas, ele indaga: “Qual será a atitude produtiva, em relação à Natureza e à sociedade, que, no teatro, nos recriará, os filhos de uma época

¹⁴⁵ Após o término da Primeira Guerra Mundial, o jovem Brecht, vindo de Augsburg, iria se encontrar com um dos atores mais famosos de Munique, Karl Valentim. Segundo a pesquisadora de teatro Roseli Maria Battistella, foi justamente Valentim quem inspirou Brecht na teoria do distanciamento: “[...] a habilidade de Valentim para criticar as convenções burguesas, por meio da comédia, fazendo comentários subversivos no subtexto de cada cena, inspirou Brecht e propiciou-lhe a construção e desenvolvimento da teoria de *Verfreindung* (distanciamento) em relação à atuação. Ao observar Valentim, percebeu que o ator, ao provocar o riso, concedia a permissão a si mesmo e ao público para a ultrapassagem dos limites do pensamento sério, oferecendo-lhe outra oportunidade para olhar o mundo. Assim, seria possível rir e, simultaneamente, compreender do que se ri”. Cf. BATTISTELLA, R. M. **O jovem Brecht e Karl Valentim**: A cena cômica na República de Weimar. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis. 2007, p. 65.

¹⁴⁶ BRECHT, B. **Pequeno Órganon**. In: _____. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2005.

¹⁴⁷ Segundo Ângela Mendes de Almeida, o social-fascismo tornara-se o pior inimigo dos comunistas às vésperas da ascensão de Hitler. Isso porque na reunião da Internacional Comunista (IC) de julho de 1929, havia sido estabelecido que a definição de socialdemocracia equivaleria ao conceito de social-fascismo. Assim, “não havia senão uma pequena diferença de grau entre a ditadura fascista de Muller e a de Brüning”. Era a tendência das instâncias políticas à fascistização. Nos três anos da República de Weimar os comunistas alimentaram a curiosa ideia de que “quanto pior, melhor”, isto é, “de que era preciso destruir primeiro a socialdemocracia, tarefa que podia ser desempenhada pelo nazismo, para acabar com as ilusões reformistas do proletariado. Um governo fascista significaria assim uma espécie de antecâmara do socialismo, um terreno simplificador de contradições, que pondo face a face comunistas e fascistas, permitira a marcha inexorável do proletariado para a vitória final”. Cf. ALMEIDA, Â. M. de. **A República de Weimar e a ascensão de Hitler**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 107.

científica? [...] essa atitude é de natureza crítica”,¹⁴⁸ que equivale a falar em comprometimento do teatro com a realidade, sem desprezar a dimensão do prazer provocado no público com as novas questões, associações, ou descobertas diante do assistido no palco.

Nesse propósito, qual função seria atribuída à música? A de comentar, ironizar, ou apenas acrescentar novos olhares sobre as cenas, sem pretender intensificar a ação, ou encantar a plateia.¹⁴⁹

A parceria de Brecht com o compositor alemão Hans Eisler corrobora essa premissa:

[...] É música que interpreta o texto em definida oposição a ele, é música que resiste a uma recepção superficial, evitando duplicidade e ilustração. Desenvolve-se a partir daí aquele conceito do contraponto dramático, doravante aplicado por Eisler e suas composições para filme e teatro. Trata-se basicamente de manter as unidades musicais breves e concisas em condições de tensão precisamente calculadas, de modo complementar e não paralelo – em relação à base dramática do texto ou quadro.¹⁵⁰

Como se notará na análise das canções de *Calabar*, a utilização da música, conforme o teatro épico, serve principalmente no desencadeamento do enredo, entrecortado pela canção, essa nem sempre na íntegra. Algumas cenas assim são narradas pela melodia, que só alcança sua totalidade quando do desfecho final de uma situação.

2.2 A peça *Calabar* dividida em atos

Voltemos então ao texto de *Calabar*. O primeiro ato inicia-se com a ladainha em latim do Frei Manoel, acompanhada do canto dos moradores. A seguir, duas cenas distintas se apresentam paralelamente: a do Frei, que exalta as riquezas do Brasil, na forma de sermão, e a de Mathias de Albuquerque, o então governador de Pernambuco, que, enquanto se barbeia, dita a um escrivão uma carta, endereçada a Calabar.

Enquanto o Frei, por um lado, idealiza os aspectos paradisíacos do Brasil, por outro, o governador destaca as habilidades do mulato Calabar, sua independência, “bravura” e “lealdade”. No contraste entre as falas, aparece o vulto de Calabar martirizado.

¹⁴⁸ BRECHT, B. Pequeno Órgano. In: _____. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2005, p. 135.

¹⁴⁹ ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 160.

¹⁵⁰ BETZ, A. Brecht e música. In: _____. **Brecht no Brasil: Experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 72-73.

Após essa cena, a rubrica informa o corte repentino da música religiosa, aliás, um recurso antiilusionista da construção épica. A fala do Frei passa a descrever “um mestiço mui atrevido e perigoso chamado Calabar [...]”. Ele “[...] carregava consigo uma mameluca, chamada Bárbara, e andava com ela amancebado” (CALABAR, 1994, p. 5).

Bárbara, então, iluminada, após se recompor calmamente em cena de um ato de amor, canta *Cala a boca, Bárbara*. A melodia no todo, introduzida pelo som suave de um saxofone, é de andamento lento, intensificada no refrão, que aumenta de volume devido ao acompanhamento do coro à voz do intérprete:

Ele sabe dos caminhos
 Dessa minha terra.
 No meu corpo se escondeu,
 Minhas matas percorreu,
 Os meus rios,
 Os meus braços.
 Ele é o meu guerreiro
 Nos colchões da terra.
 Nas bandeiras, bons lençóis,
 Nas trincheiras, quantos ais, ai.
 - Cala a boca,
 Olha o fogo,
 - Cala a boca,
 Olha a relva,
 - Cala a boca, Bárbara.
 - Cala a boca, Bárbara.
 Ele sabe dos segredos
 Que ninguém ensina:
 Onde eu guardo o meu prazer,
 Em que pântanos beber
 As vazantes
 As correntes.
 Nos colchões de ferro
 Ele é o meu parceiro,
 Nas campanhas, nos currais,
 Nas entranhas, quantos ais, ai.
 Cala a boca,
 Olha a noite,
 Cala a boca,
 Olha o frio,
 Cala a boca, Bárbara.
 Cala a boca, Bárbara. (CALABAR, 1994, p. 5-6).

O “CALA a boca, BÁRbara”, latejante no refrão, e obsessivamente dito, remete ao não dito, ao omitido, ao proibido quando condensado, ou seja, ao traidor por excelência, aos olhos da História oficial, Calabar. Na construção desse texto, Chico e Ruy puseram em prática a técnica da colagem, que consiste na remontagem de personagens e episódios históricos. É o que ocorre na canção: o nome do mulato, mesmo silenciado, aparece reinventado, como modo de romper a repressão dos

dominadores/colonizadores. Os versos se tornam assim um instrumento com o qual Chico e Ruy questionavam seu próprio lugar, enquanto intelectuais: O ano é 1973. Como agir nesses tempos de repressão? Qual o melhor encaminhamento, a guerrilha ou o discurso engajado?

Na obra **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**,¹⁵¹ Adélia Bezerra de Menezes faz uma dupla análise dessa letra: além do teor altamente erótico das passagens “nas campanhas / nos currais / nas entranhas / quantos ais, ai”, a referência a elementos da natureza em “minhas matas percorreu / meus rios / meus braços”, como sendo uma geografia da sexualidade feminina. Afirma a autora: “[...] uma das mais intensas e delicadas canções eróticas da Literatura Brasileira, os elementos da natureza metaforizam o corpo feminino, e aí se apresenta uma mulher que é ao mesmo tempo amante e parceira de luta, a guerrilheira”.¹⁵²

Essa mesma geografia do corpo feminino remete a outro entendimento: o de que o corpo de Bárbara, tão bem trilhado e íntimo de Calabar, é a própria terra por ele idealizada, o Brasil. O mulato está impregnado nas matas, nos rios, nas vazantes, nas correntes de uma região que, como o próprio enredo da peça afirma, ele conhece como nenhum outro. Morto, ele adentra ainda mais esses lugares paisagísticos, metaforicamente representados na sexualidade de Bárbara. A repetição dos incessantes “CALA a boca, BÁRbara” em Calabar é a representação do desejo, a construção de uma nação, pela qual o mulato lutou e morreu, agora incorporado nele mesmo.

Ao término da canção, começa a fala metateatral de Bárbara, outra característica da dramaturgia épica, na qual ela chama o espectador/leitor à história em curso. E esclarece que a atenção solicitada não é destinada “aos sábios, aos oradores, aos governantes”, mas sim “[...] aos charlatães, aos intrujões e aos bobos da rua” (CALABAR, 1994, p. 6).

O transcorrer desse primeiro ato é constituído, conforme o método épico, de cenas independentes entre si e retrocede ao momento anterior da morte de Calabar. Aparece então a prostituta Anna de Amsterdã – personagem baseada na figura histórica Anna de Ferro, meretriz francesa –, que, como tantas outras mulheres, aqui chegara para

¹⁵¹ MENEZES, A. B. de. **Figuras do feminino da canção de Chico Buarque**. 2. Ed.. Cotia: Ateliê Cultural, 2001.

¹⁵² *Ibidem*, p. 123.

a distração dos flamengos pouco adaptados ao exotismo.¹⁵³ Junto a ela, estão Frei Manoel e alguns holandeses, comemorando a conquista das terras brasileiras pelos flamengos.

No trama, a opção religiosa também está subjugada aos interesses econômicos da guerra. O Frei, que todo o momento muda de lado, contrapõe-se diante dos calvinos, embora já tenha assumido uma aparente aliança com eles. O holandês, de maneira não menos hipócrita, responde: “[...] Entenda, se oculto a minha verdadeira religião é para não perder meu cargo. E, se me faço de protestante, é porque ainda me devem muito do meu soldo. Mas assim que me pagarem tudo hei de ir a Roma buscar o perdão do Santo Papa Urbano VIII pela culpa em que caí” (CALABAR, 1994, p. 10-11).

Em cena, entra o soldado português, Sebastião de Souto, que avisa da chegada de Mathias de Albuquerque, e mente – por nessa circunstância atuar como uma espécie de espião para os lusos – ao holandês sobre o estado das tropas do governador. A traição de Souto ao flamengo objetiva fazer com que esse destaque poucos homens para a chegada dos portugueses, facilitando assim a captura de Calabar.

Conforme a narrativa, após o *black-out*, surge o governador às gargalhadas, comentando as derrotas de suas tropas e o fato de ter sido encaminhado para a Bahia. No interior da mesma fala, a rubrica indica a súbita expressão séria da personagem, quando ela se lembra de Calabar: “Ofereci-lhe anistia, vencimentos atrasados, honras, mundos e fundos, chamei-o de patriota, chamei-o de general... Mas Deus não permitirá que eu morra sem antes encarar o Calabar!” (CALABAR, 1994, p. 12-13).

Após essa exclamação, inicia-se uma guitarra portuguesa, que prossegue na discussão sobre o tema da traição que Mathias mantém com o índio Felipe Camarão, o negro Henrique Dias e o Frei. Cada um desses três, em aliança, agora, com o vencedor da guerra no momento, o governador, é traidor. Camarão, por se filiar ao colonizador branco, traíndo sua etnia. Dias, por estar ao lado daqueles que tiranizam sua gente. O Frei, por sempre trair quem foi derrotado ou vencido.

¹⁵³ Em relação à meretriz, Chico Buarque declara: “Ana de Amsterdam é uma das mulheres que vieram com os holandeses e a Companhia das Índias. Aliás, seu nome era Ana de Ferro e ela era francesa. Ficou célebre por ‘quebrar a honra de várias famílias’, como dizem alguns livros. [...]”. Cf. BUARQUE, C. **Calabar, o Elogio da Traição ou Chico Canta**. Abril Coleções. São Paulo: Abril, 2010, 48 p.: il.; 14 cm. + CD. (Coleção Chico Buarque; v. 12).

Com chorosas guitarras acentuando a fala de Mathias entre seus cúmplices, sua gargalhada mistura-se a soluços. Conforme o método épico, no qual a canção assume uma função complementar na narrativa, ele canta então *Fado Tropical*.

Segue então a primeira estrofe:

Oh, musa do meu fado,
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 Portugal.

(*Falando com emoção, guitarras ao fundo*) Sabe, no fundo
Eu sou um sentimental. Todos nós herdamos no sangue lusitano
Uma boa dosagem de lirismo. Além da sífilis, é claro.
Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar,
Esganar, trucidar, meu coração fecha os olhos e, sinceramente,
Chora.

Nos versos, alude-se ao hino nacional, quando Chico confunde “mãe gentil” com “musa do meu fado”, e ao golpe de 1964, quando ele cita o dia primeiro de abril numa referência à data da tomada de poder pelos militares.

Mas a alusão ao mês de abril concerne também à comemoração oficial da descoberta do Brasil a 22 de abril de 1500. Tendo se perdido e se encontrado na densa mata tropical, o novo habitante do país, que surgia, busca uma forma de se identificar a ele. Aparecem aqui reminiscências do próprio Chico quando de sua volta do exílio em 1970, e seu pesar ao se confrontar com palavras de ordem da propaganda do governo militar, a partir de slogans com os ditos “Brasil, ame-o ou deixe-o”, ou, ainda, “Ame-o ou morra”.¹⁵⁴

Na sequência da letra, o refrão cantado por Chico e a parte recitada de Ruy Guerra, o qual, com seu sotaque lusitano, “realiza uma representação pungente”,¹⁵⁵ é uma referência, nas entrelinhas, à presença da ditadura portuguesa nos países colonizados, no presente de então, como Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, bem como ao autoritarismo militar no Brasil. A “dosagem de lirismo” da personagem

¹⁵⁴ FLORENT, A. C. Um suave azulejo: O retrato ambivalente da nação em “Fado tropical” de Chico Buarque. **Encontro Regional da ABRALIC 2007**, *Literatura, Artes, Saberes*, 23 a 25 de julho de 2007, USP, São Paulo, p. 03.

¹⁵⁵ MARTINS, C. A. **Diálogos entre passado e presente: “Calabar, o elogio da traição” (1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra**. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, UFU, Uberlândia, 2007, f. 110.

Mathias é a ironia de Chico e Ruy aos atos de violência física e sexual (daí a referência à sífilis) das elites governamentais sobre os colonos, no passado, atos que se estenderiam ao presente dos autores, nas constantes torturas aos opositores do Regime Militar.

Da polissemia da canção, além da recorrência a metáforas e ironias, surgem também imagens pictóricas representando o país colonizado, como a seguir:

(Cantando)
 Com avencas na caatinga,
 Alecrins no canavial,
 Licores na moringa,
 Um vinho tropical.
 E a linda mulata,
 Com rendas de Alentejo,
 De quem, numa bravata,
 Arrebato um beijo.
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
 Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.

Evocam-se, nos versos, traços de uma natureza morta e cenas de galanteios, bastante comuns em painéis de azulejo do século XVII por todo o Império Português. Painéis esses residentes em lugares profanos, como solares, paços municipais e monumentos comemorativos, bem como em monumentos ditos sagrados, como conventos e igrejas.¹⁵⁶

Além disso, elementos bucólicos pertencentes à poesia arcádica são impostos à visão tropical, de modo a camuflar a violência presente. As avencas a cobrirem a caatinga e o prazeroso cheiro do alecrim pretendem encobrir a realidade árdua das plantações de cana e de uma sociedade pautada na escravidão. Interessante notar que somente um verbo da estrofe contradiz o paternalismo vigente na relação entre senhores e escravos, quando a linda mulata (uma escrava, na verdade), coberta lindamente de rendas, tem um beijo arrebatado, não autorizado, indicando a violência sexual exercida por poderosos como Mathias de Albuquerque.¹⁵⁷

Nas partes recitadas do fado, Mathias põe a nu suas contradições, questionando aparentemente a dubiedade de seus atos: “[...] a não conciliação entre a brutalidade necessária a um homem como ele e a comoção pelo que impinge a suas vítimas”.¹⁵⁸

¹⁵⁶ FLORENT, A. C. Um suave azulejo: O retrato ambivalente da nação em “Fado tropical” de Chico Buarque. **Encontro Regional da ABRALIC 2007**, *Literatura, Artes, Saberes*, 23 a 25 de julho de 2007, USP, São Paulo, p. 04.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 05.

¹⁵⁸ RABELO, A. **O teatro de Chico Buarque**. Dissertação (Mestrado em Letras), Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 1998, f. 61.

Entretanto, o que aparece como uma incoerência entre gesto e pensamento em Mathias de Albuquerque não passa de mais uma ironia de Chico e Ruy aos desdobramentos do autoritarismo militar no Brasil, bem como à ditadura salazarista em Portugal no início dos anos 1970. Segue o trecho:

(Recitando)

Meu coração tem um sereno jeito
 E as minhas mãos o golpe duro e presto
 De tal maneira que, depois de feito,
 Desencontrado, eu mesmo me contesto.
 Se trago as mãos distantes do meu peito,
 É que há distância entre intenção e gesto.
 E, se meu coração nas mãos estreito,
 Me assombra a súbita impressão do incesto.
 Quando me encontro no calor da luta
 Ostento a aguda empunhadura à proa,
 Mas o meu peito se desabotoa
 E, se a sentença se anuncia, bruta,
 Mais que depressa a mão cega executa
 Pois que senão o coração perdoa.

Na sequência, os painéis de azulejo citados se desdobram em várias imagens:

(Cantando)

Guitarras e sanfonas,
 Jasmins, coqueiros, fontes,
 Sardinhas, mandioca,
 Num suave azulejo.
 O rio Amazonas
 Que corre trás-os-montes
 E, numa pororoca,
 Deságua no Tejo.
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
 Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
 Ainda vai tornar-se um Império Colonial. (CALABAR, 1994, p. 15-16).

Na ausência de verbos, cita-se “guitarras e sanfonas” remetentes ao “ouvir”, “sardinhas e mandiocas” que simbolizam o “saborear”, e os “jardins, coqueiros, fontes” que correspondem ao “ver e cheirar”, substituindo a “densa mata” da primeira estrofe. Por fim, surgem os rios, numa alegoria que remonta à iconografia dos azulejos do século XVI: o Amazonas, símbolo da “gloriosa” Pátria, dominado.¹⁵⁹

Em meio a essas referências pictóricas, musicais, históricas e literárias, discute-se na letra, de forma mais ampla, a conjuntura política do início da década de 1970, inclusive no âmbito internacional. Concordamos com Adriana Coelho Florent, quando escreve:

¹⁵⁹ FLORENT, A. C. Um suave azulejo: O retrato ambivalente da nação em “Fado tropical” de Chico Buarque. **Encontro Regional da ABRALIC 2007**, *Literatura, Artes, Saberes*, 23 a 25 de julho de 2007, USP, São Paulo, p. 06.

[...] as fronteiras de todo o antigo império português, mantidas a custo pelo salazarismo, não mais evocam a abertura para o mundo e a aventurosa descoberta de novas culturas, mas pelo contrário, o encerramento da liberdade e da autonomia dos países lusófonos numa armadilha autoritária. A variante introduzida no último verso do refrão confirma a impressão sugerida ao longo da canção: ao profetizar o futuro de nossa terra, Mathias de Albuquerque descreve o círculo vicioso da eterna dependência dos países do terceiro mundo, numa constante reprise do pacto colonial.¹⁶⁰

Sim, um “pacto colonial” ainda assistido na década de 1970, mas de encontro a resistências. Isso porque não podemos olvidar da iminência da Revolução dos Cravos em Portugal, no decorrer de 1973, quando então um amplo movimento democrático, composto por oficiais do exército, estudantes e trabalhadores, lutava contra a ditadura salazarista e pela independência das colônias lusitanas. A imagem das vendedoras de flores enfiando cravos, no dia 25 de abril de 1974, nos fuzis dos soldados participantes do movimento marcaria a recente história portuguesa e, pela delicadeza do gesto expressado, representaria, para o Brasil de então, um forte contraste devido ao estado de violência e repressão que aqui se vivia.¹⁶¹

Na contemporaneidade de Chico e Ruy, esse quadro possui delineamentos em *Fado tropical*, que contesta o posto de metrópole ainda ocupado por Portugal sob o jugo salazarista, e o Brasil sob o Regime Militar, que, para se tornar moderno economicamente¹⁶², defronta-se com as mesmas condições autoritárias do passado colonial: as vozes discordantes teriam que ser caladas, assim como o foram Calabar e os torturados e desaparecidos no início da década de 1970 sob a gestão do governo Garrastazu Médici.¹⁶³

¹⁶⁰ FLORENT, A. C. Um suave azulejo: O retrato ambivalente da nação em “Fado tropical” de Chico Buarque. **Encontro Regional da ABRALIC 2007**, *Literatura, Artes, Saberes*, 23 a 25 de julho de 2007, USP, São Paulo, p. 06.

¹⁶¹ Aliás, para a Revolução, Chico faria em 1974 a canção *Tanto Mar*, que, censurada, teve sua versão instrumental mantida no LP **Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo** (1975).

¹⁶² A propósito, a chamada modernização autoritária é associada ao tipo de economia implementada pelos militares, os quais procuravam, nesse período, em meio a sucessivos atos institucionais, modernizar a estrutura econômica brasileira. Ocorre que o chamado milagre brasileiro contrastava com a realidade de um país que se afundava em dívidas, enquanto no âmbito internacional assistia-se à crise desencadeada pela alta do barril de petróleo. O Regime, apesar disso, preferiu olhar para a frente: “Lançou o II Plano Nacional de Desenvolvimento (PND), com metas ambiciosas: perfazer uma autonomia semiconstruída no processo do milagre. O país era figurado como uma ilha de prosperidade e de paz em um mundo de crise e de convulsões. Havia de se caminhar para a frente” (REIS, D. A. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p. 63).

¹⁶³ Sobre o assunto, seguem algumas obras: ALVES, M. M. **68 mudou o mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993; GASPARI, E. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Cia das Letras, 2002; GORENDER, J. **Combate nas trevas. A esquerda brasileira: Das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ática, 1987; HABERT, N. **A década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. São Paulo: Ática, 2001; PROJETO BRASIL NUNCA MAIS. **Brasil: nunca mais: um relato para a história**. Prefácio de Dom Evaristo Arns. Petrópolis: Vozes, 1985.

Findado o soneto, estão em cena o governador e um holandês, lado a lado, trajando ceroulas com as cores das bandeiras de seus respectivos países, e defecando orgulhosamente em latrinas, enquanto discutem a guerra e o assunto Calabar.

O grotesco da cena entre as duas personagens, disputando inclusive quem mais possuía cólicas e as mais graves doenças da época (esquitossomose, disenteria bacilar, hemorroidas, entre outras), bem como o embate envolvendo temas históricos revelam o sarcasmo dos autores da peça sobre a política de degeneração do colonizador europeu no Brasil do século XVII.

Na sequência, aparecem o Frei Manoel, o negro Henrique Dias, o índio Camarão e o branco Sebastião Souto, esse último arrastando a meretriz Anna desacordada pelos cabelos. Ao se notar entre eles, ela se descreve na canção *Anna de Amsterdã*:

Sou Anna do dique e das docas,
Da compra, da venda das trocas, das pernas,
Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas.
Sou Anna das loucas.
Até amanhã
Sou Anna
Da cama, da cana, fulana, sacana,
Sou Anna de Amsterdã (CALABAR, 1973, p. 324-35)

Na conversa que se segue, eles comemoram junto a Mathias a vitória, naquele momento, da guerra e a captura de Calabar, o qual deverá ser enviado à Espanha para ser julgado por D. Felipe. O grupo de traidores discute a traição, um conceito relativo ao interesse de cada um na guerra. Trair, nesse caso, é “natural”, já que todos traem, o que atribui até certa dignidade ao ato.

Em meio ao diálogo, Mathias, apesar de invadido por suas contradições interiores, dá ordens para que se queime Porto Calvo e se execute Calabar em praça pública.

Dois planos e dois discursos se entrelaçam na cena da execução: a leitura da sentença sob o rufar dos tambores, contraposta a Bárbara, iluminada, cantando *Tatuagem*.

A cena, seguindo os passos do teatro épico, pretende provocar o efeito de estranhamento pelo contraste entre a canção sensual, pertencente ao campo do privado, do lar, da intimidade do casal, e a esfera pública, com a chamada para o espetáculo da morte, denotado na presença do carrasco, no soar dos tambores, enfim, na violência do ato a se cumprido. O estranhamento, conforme o método de Brecht, deve ocorrer nos momentos nos quais a melodia – carregada de apelo à sensualidade tanto na forma de

arranjo no qual predomina o saxofone, quanto no andamento lento – interrompe o soar dos tambores, num jogo de inversão, até o final da cena, a fim de que o espectador faça uma observação mais racional dos gestos e das atitudes das personagens.

Simultaneamente, então, enquanto um homem sob o foco luminoso claro-escuro é trazido para ser executado, está o canto de Bárbara entremeado pela leitura do oficial:

Bárbara
 Quero ficar no seu corpo feito tatuagem
 Que é pra te dar coragem
 Pra seguir viagem
 Quando a noite vem.
 E também pra me perpetuar
 Em tua escrava
 Que você pega, esfrega, nega
 Mas não lava

Oficial
 ... Que seja de morte natural para sempre na forca...
 (Rufos)... por traidor e aleivoso à sua Pátria e ao
 Seu Rei e Senhor... (Rufos)... e seu corpo esquartejado,
 Salgado e jogado aos quatro cantos... (Rufos)...
 [...] (CALABAR, 1994, p. 40)

A rubrica encerra a cena, indicando o último entoar do tambor, que vai ao encontro do grito desesperador de Bárbara.

Após o desfecho, iniciam-se os acordes de *Vence na vida quem diz sim*, enquanto Dias, Camarão e Souto fazem uma autoapresentação irônica e resignada de seus destinos. Aqui, percebe-se claramente a técnica da colagem na descrição das personagens pelos autores da peça.

As motivações para a traição são então pelos três declaradas. Dias, “de alma tão branca que já ficou transparente”, argumenta que “a guerra é de todos” (*Calabar*, 1994, p. 43). O índio Camarão, adaptado à cristandade, orgulha-se de haver se tornado um soldado, tendo exterminado, ao lado dos europeus, sua gente. Souto é o único sem convicção para estar na guerra, e lamenta, seja em qual situação for, seus próprios atos: “Minha história é tão medonha, e de tão repelente memória, que a História até tem vergonha, de pôr meu nome na História” (*Calabar*, 1994, p. 43).

Em meio ao relato dos três, com Bárbara ainda em cena, Anna entra e inicia a primeira estrofe da sarcástica *Vence na vida quem diz sim*:

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.
 Seu te babam no cangote,
 Mordem o decote,
 Se te alisam com o chicote,
 Olha bem pra mim.
 Vence na vida quem diz sim,
 Vence na vida quem diz sim (CALABAR, 1994, p. 43).

A música é entrecortada pela discussão sobre o fim de Calabar e o tema da morte. Souto, o único traidor ali presente que tem lucidez sobre as contradições do conflito em curso, constata: “O que me assusta na morte é que é o único momento em que o homem está verdadeiramente sozinho. E essa solidão é a verdadeira definição do medo” (*Calabar*, 1994, p. 45).

Em consonância com o método épico, segue então a interrupção da conversa, com a segunda estrofe de *Vence na vida que diz sim*, por Anna:

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 pra mim.
 Vence na vida quem diz sim.
 Vence na vida quem diz sim.
 Bárbara, vamos embora (CALABAR, 1994, p. 46).

Por trás da ironia dos versos entendemos que os autores aludem à tortura e ao expurgo de opositores ao Regime militar nos anos 1970. Nessa conjuntura de “terror”, “vencer na vida” é submeter-se a uma espécie de silêncio permissivo, vendando os olhos para os acontecimentos políticos do país. É bastante provável que esse entendimento tenha sido um dos motivos do veto da Censura Federal à gravação da letra – aliás, o único na íntegra – por Chico Buarque em seu disco de 1973, prevalecendo somente a versão instrumental da melodia.

Novamente, dá-se o corte da canção. Bárbara passa a questionar a traição dos soldados, ex-amigos de Calabar. Ao Dias, ela pergunta o porquê de ele haver abandonado os negros escravizados. Ele responde: “[...] Meus pais foram escravos e eu sofri na carne a chibata e a humilhação. Mas disse que ia vencer e venci. E daqui eu saio

pra seguir vencendo, até que não sobre um holandês nesta terra de Deus. E quando a guerra acabar, bem, aí serei um homem respeitado”. Negando sua própria gente, ele continua: [...] filho meu não vai conhecer chibata nem humilhação. Meus filhos vão ser quase iguais aos brancos” (*Calabar*, 1994, p. 50).

A identificação com o branco europeu justifica também a traição de Camarão: “[...] Meu nome não vai entrar nos contos que o índio conta pro índio filho, e este pro seu curumim, e deste pro curumim do curumim, até que não vai ter mais curumim nenhum pra escutar esses contos. Não. O meu nome vai ficar nos livros que o branco manda imprimir para sempre” (*Calabar*, 1994, p. 51-52).

E, como um comentário de deboche às falas dos traidores, Anna canta a última estrofe de *Vence na vida quem diz sim*:

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,
 Olha bem pra mim.
 Vence na vida quem diz sim.
 Vence na vida quem diz sim...
 Agora vamos, Bárbara... (*CALABAR*, 1994, p. 52).

A cena segue e Bárbara questiona Souto, que, com profunda sobriedade, responde não saber por qual motivo está em guerra, seja de que lado for: “[...] Falaram em religião, acreditei. Não perguntei nada, mas disseram que era a luta entre Deus e os diabos. Depois desconfiei que se matava e morria pelo comércio do açúcar, do sal, pelo ouro e pela prata, pelo tráfico de escravos de Angola e da Guiné, pelo domínio dos mares, para o transporte da pimenta, da cochonilha, da noz-moscada, do pau-brasil, e aceitei. [...]” (*Calabar*, 1994, p. 54). Resignado, Souto *naturaliza* as disputas e alianças feitas e desfeitas entre nações, bem como as diferenças entre soberanos e miseráveis.

O “vazio” de Souto contrasta claramente com a atitude de Calabar, consciente de sua escolha na guerra, na busca da concretude de uma nação. Se, por um lado, o combate pelo poderio econômico e político beira a irracionalidade, como se conclui das palavras de Souto, a opção convicta de Calabar pelos holandeses, decidido a alcançar

um objetivo, poderia “contaminar” outros brasileiros dispostos a construir a mencionada nação.¹⁶⁴

Bárbara, consciente do ideal do ex-marido, e indignada com a “loucura” de Souto, o repreende e o proíbe de pronunciar o nome Calabar: “Cala essa boca!” (CALABAR, 1994, p. 55). Nesse momento, a narrativa informa a passagem de Mathias, Dias e Camarão, juntando-se à soldadesca. Antes de Souto segui-los, ele canta *Eu vou voltar*, cujos versos deixam vislumbrar alguma mudança em sua postura, inspirada, como se notará posteriormente, por Calabar:

Vou voltar
 Quando souber acreditar
 Que há porquê, no que acreditar.
 Então vou estar pronto pra voltar.
 Vou provar a dor atroz
 Que faz um animal falar
 E vou calar.
 Orgulhoso, triunfal.
 Traído, estropiado, sim
 Eu vou, voltar
 Vou sangrar
 Quando tiver por quem e a quem sangrar.
 E, se no céu,
 Alguma estrela duvidar
 Aquela estrela eu trato de apagar, eu vou voltar
 E espalhar
 O espanto, o pranto, o luto, o horror
 Em cada alqueire
 E ver que flor inda é capaz de dar
 No banho bruto da tapera
 Eu vou voltar
 [...] (CALABAR, 1994, p. 56).

Os versos aludem a imagens do exílio (“Vou voltar / quando souber acreditar / que há porquê / no que acreditar”), da tortura (“Vou provar a dor atroz / Que faz um animal falar / E vou calar / Orgulhoso, triunfal”) e ao conceito de traição, relativo, a depender de que lado se está num conflito (“Traído, estropiado, sim / Eu vou, voltar / Vou sangrar / Quando tiver por quem e a quem sangrar”). Temas e imagens que faziam

¹⁶⁴ É interessante notarmos que os calvinistas holandeses, os quais, nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda, de “caráter predominantemente urbano”, dificilmente se adaptariam ao clima, bem como aos costumes, à linguagem e às seitas dos indígenas e negros. Acrescenta o historiador: “Não poupavam esforços, os holandeses, para competir com seus predecessores na vida da lavoura. Apenas os elementos de que dispunham não se adaptavam a essa vida. Só um ou outro arriscava-se a abandonar a cidade pelas plantações de cana. E, em 1636, os membros do Conselho Político, alarmados ante a perspectiva de ruína, por estarem em mãos de portugueses e sobretudo luso-brasileiros as grandes fontes de riqueza da Nova Holanda, pensaram resolver o problema, tentando importar numerosas famílias de lavradores da mãe-pátria. [...] Para isso reclamava-se com urgência, de Amsterdam, a remessa de mil a 3 mil camponeses. Mas esperou-se em vão. Os camponeses deixaram-se ficar, aferrados aos seus lares. Não os seduzia uma aventura que tinha boas razões para supor arriscada e duvidosa”. Ver: HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 59.

parte dos dilemas enfrentados pela oposição ao Regime na primeira metade dos anos 1970, precisamente sob o governo do general Médici, o mais repressivo da ditadura. Segundo a Doutrina da Segurança Nacional, implantada com o golpe de 1964, qualquer pessoa podia ser acusada de subversão e, assim, presa, torturada ou morta, tendo como base uma mera suspeita. A letra de *Eu vou voltar* faz referência a essa situação imposta a quem ousasse expressar seu pensamento.

Segue a cena com Anna e Bárbara. Essa remexe o sangue do marido numa bacia. Anna, observando-a, tenta convencê-la da morte de Calabar e a irem embora juntas.

Bárbara, quando finalmente encara a holandesa, responde que nem o esquartejamento do mulato é capaz de aniquilá-lo, pois ele “deixou uma ideia derramada na terra. A gente da terra sabe dessa ideia, colhe essa ideia e gosta dela [...]. A ideia é dessa gente. Os que não gostam da ideia, esses vão se coçar, vão fazer pouco dela, [...]”. E num confronto aos repressores, ela continua: “Mas nem adianta esquartejar a ideia e espalhar seus pedaços por aí, porque ela é feito cobra-de-vidro. E o povo sabe e jura que o cobra-de-vidro é uma espécie de lagarto, que quando se corta em dois, três, mil pedaços, facilmente se refaz” (CALABAR, 1994, p. 59).

Ao se refazer, conforme argumenta Bárbara, o cobra-de-vidro da crença popular, associado a Calabar, se espalhará e com certeza contaminará outros na luta em prol da construção de uma nação.

A propósito, com essa passagem, há que se mencionar que a ilustração da capa da 19ª edição do texto da peça é justamente as entranhas da parte frontal de um corpo, no qual uma cobra coroada enrosca-se numa garrafa similar ao desenho da marca Coca-cola, em meio a outros símbolos representativos do contexto da obra, como jasmims, rosas e um punhal cruzando uma espécie de faixa com o subtítulo da obra *O elogio da traição*. O enredo da obra configura-se assim nas entranhas desse corpo, que é ressignificado a cada cena ou ato. O importante, portanto, em Calabar, como constata Bárbara em sua última fala, não é a morte física dele. Se Calabar é uma ideia, a decapitação só o fortalece à maneira dos pedaços juntados de um cobra-de-vidro, que, embora apunhalado, planta uma nova luta a cada morte.

A pesquisadora Maria Aparecida Conti associa a letra da música *Cobra-de-vidro* à ideia de dispersão e unidade, e explica:

[...] uma vez que, no conhecimento popular, tanto o réptil cobra-de-vidro, como a personagem histórica da invasão holandesa, Calabar, ao serem

esquartejados, não são eliminados, pois se multiplicam: o primeiro, fisicamente; o segundo, ideologicamente.¹⁶⁵

Na sequência da cena, Bárbara canta *Cobra de vidro*:

Aos quatro cantos o seu corpo
Partido, banido.
Aos quatro ventos os seus quartos,
Seus cacos de vidro.
O seu veneno incomodando
A tua honra, o teu verão
Presta atenção!
Presta atenção!
Aos quatro cantos suas tripas,
De graça, de sobra
Aos quatro ventos os seus quartos,
Seus cacos, de cobra,
O seu veneno arruinando
A tua filha, a plantação.
Presta atenção!
Presta atenção!
Aos quatro cantos seus gemidos,
Seu grito medonho,
Aos quatro cantos os seus quartos,
Seus cacos de sonho,
O seu veneno temperando
A tua veia, o teu feijão.
Presta atenção!
Presta atenção!
Presta atenção!
Presta atenção! (CALABAR, 1994, p. 60-61).

Em *Cobra de Vidro*, o autor retoma o tema pastoral do Prólogo instrumental, valendo-se basicamente do naipe dos metais, principalmente dos trombones, da percussão e do piano, para rememorar o tom de fuga de Calabar.

A letra corrobora a observação feita anteriormente por Maria Aparecida Conti, e nos remete ao caráter épico do refrão incessante “Presta atenção!”, que convida o leitor/espectador a refletir sobre os acontecimentos políticos ao seu redor, ao momento no qual está situado, assumindo assim uma posição ideológica.

Acrescentamos que Chico e Ruy abordam, por meio da alegoria¹⁶⁶ do cobra-de-vidro, a violência arbitrária do governo militar sobre os supostos traidores da pátria. Os

¹⁶⁵ CONTI, M. A. **Calabar, o elogio da traição**: Drama da memória ou trama na história?. Dissertação (Mestrado em Linguística), Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, UFU, Uberlândia, f. 86.

¹⁶⁶ O conceito de alegoria, do grego *alló* (“outro”) e *agourein* (“falar”), remete, na História da Arte, a um modo metafórico de expressar pensamentos, ideias ou preceitos morais, por meio de imagens, isto é, numa outra forma de se falar algo, ocultando um sentido que só pode ser apreendido por um grupo selecionado de iniciados. Cf. OLIVEIRA, C. M. da S. A ‘glorificação dos santos franciscanos’ do convento de Santo Antônio da Paraiba: algumas questões sobre pintura, alegoria barroca e produção artística no período colonial. **Fênix, revista de história e estudos culturais**, v. 3, ano III, n. 4, out.-dez. 2003. Disponível em: <http://www.revistafenis.pro.br>. Acesso em 19 nov. 2012.

autores, seguindo os pressupostos do teatro épico, ao utilizarem o discurso alegórico no interior da canção, respondem e denunciam, no nível literário, o que é forçosamente calado entre a população civil. A repressão não consegue aniquilar seus opositores, ainda que os esquarteje, retalhe, ou aplique qualquer ato de violência, pois, tal qual o lagarto da canção, eles facilmente se multiplicam.

Nessa conjuntura política, na qual os autores escreviam a peça, a referência ao ex-capitão do exército brasileiro, Carlos Lamarca, associa-se propositadamente à personagem Calabar. Em 1969, o então militar desertara do Exército brasileiro e juntara-se ao grupo de guerrilha Vanguarda Armada Revolucionária (VAR). Além de ter sido um exímio soldado, Lamarca estava habilmente treinado em estratégias de guerra, e a opção por um lado, obviamente, despertara amor e ódio nos envolvidos no conflito. O historiador Jefferson Gomes Nogueira reitera:

Lamarca, por possuir uma formação e experiência militar rigorosa, pautada numa hierarquização rígida e que possui como elemento primordial a questão disciplina, dos valores e preceitos militares que, através de vários ritos, são ratificados cotidianamente na caserna e que formam a chamada “ética militar”. Lamarca não só rompe com o regime, mas ao contrário, ousa combatê-lo frontalmente, despertando a fúria daqueles que se sentiram traídos e a admiração daqueles a quem foi ombrear na luta armada.¹⁶⁷

Sobre a relação entre Lamarca e Calabar na peça, propriamente, afirma Martins:

Delações, deserções, hipocrisia, interesses escusos, tudo isto desenvolver-se-á na maior parte das falas. Um jorro de traições inundando por completo a peça Calabar, mas com evidente propósito de refletir sobre tema oportuno – e caro às Forças Armadas, posto que naquele tempo o Brasil estava sob a disposição de generais-presidentes – dos difíceis dias vividos no início da década de 1970.¹⁶⁸

Anos após a confecção do texto da peça, Chico Buarque, em entrevista à escritora e jornalista Regina Zappa, diria: “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 graça”.¹⁶⁹

Entendemos, porém, que Chico e Ruy, contemporâneos do próprio “herói/traidor”, Lamarca, manifestam-se sobre o principal protagonista da luta armada contra o Regime Militar, não com o intuito de julgá-lo, mas num confronto alegórico

¹⁶⁷ NOGUEIRA, J. G. Carlos Lamarca no imaginário político brasileiro: o papel da Imprensa na construção da imagem do “Capitão Guerrilheiro”. *Revista Ágora*, n. 7, 2008, p. 3.

¹⁶⁸ MARTINS, C. A. **Diálogos entre passado e presente: “Calabar, o elogio da traição”** (1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, UFU, Uberlândia, 2007, f. 90.

¹⁶⁹ ZAPPA, R. **Chico Buarque**. 6. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 192.

com instituições oficiais (alas do exército e da Igreja Católica, além de órgãos da imprensa) executoras e cúmplices do árbitro. Numa forma de resistência por meio da arte, os autores declaram que a morte do guerrilheiro é como a figura alegórica do lagarto cobra-de-vidro, ou seja, desdobra-se para o surgimento de novos opositores.

Voltando ao texto, ainda sob os acordes da música, em cuja melodia predominava um “clima” exortativo, Bárbara retorna ao público, encerrando o primeiro ato: “Não posso deixar de manifestar um grande desprezo, não sei se pela ingratidão, pela covardia ou pelo fingimento dos mortais”.¹⁷⁰ Entendemos que a fala, no contexto da peça, é um modo de incomodar os traidores/opressores, que no poder calam, de maneira arbitrária, os que se atrevem a se envolver num embate ideológico, ou, como no caso de Lamarca, na luta armada.

2.3 O segundo ato em *Calabar*

O segundo ato inicia-se com os acordes do hino holandês e a referência a Calabar em *off* pelo príncipe Maurício de Nassau:

Tu não morreste em vão
Eis, talvez, um estranho epitáfio
Dirigido a estranha gente
De um estranho continente
De contorno incerto
Num mapa de imaginação
[...] (CALABAR, 1994, p. 61).

Quando a luz foca Nassau, ele se autoapresenta, como as demais personagens protagonistas da peça. Enviado a Pernambuco pela Companhia das Índias Ocidentais, e apesar das dúvidas e contradições que o afligem, afirma ser portador de um grande sonho para aqueles trópicos.

Ao término dessa fala, o príncipe flamengo beija o solo brasileiro. Contrastando com o tom sério do ato, Anna entra com o frevo *Não existe pecado ao sul do Equador*:

Não existe pecado do lado de baixo do Equador.
Vamos fazer um pecado safado debaixo do meu cobertor.
Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho,
Um riacho de amor,
Quando é lição de esculacho, olhai, sai debaixo,

¹⁷⁰ Na passagem, é interessante notar que os autores da peça mesclam o antiilusionismo épico em cena à tragédia grega, por Bárbara, em suas palavras, se assemelhar bastante a Antígona, que também teve o marido morto. Consideramos que, tanto em *CALABAR* quanto em *Gota d'água* (a ser por nós analisada), não há somente elementos épicos ou somente elementos do drama. Neste capítulo, já notamos que a tragédia acompanha a personagem Bárbara, embora o enredo da peça tenha um caráter predominantemente épico.

Que eu sou professor.
 Deixa a tristeza pra lá, vem comer, vem jantar
 Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá.
 Vê se me usa, me abusa, lambuza,
 Que a tua cafuza não pode esperar.
 Deixa a tristeza pra lá, vem comer, vem jantar
 Vê se me esgota, me bota na mesa,
 Que a tua holandesa não pode esperar.
 Vamos fazer um pecado, safado, debaixo do meu cobertor.
 Meu deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho, diacho,
 Um riacho de amor,
 Quando é missão de esculacho, olhai, sai debaixo,
 Eu sou embaixador (CALABAR, 1994, p. 63)

A orquestra prossegue e Nassau e seu séquito de naturalistas, astrônomos, pintores, médicos etc. são aclamados pelos senhores de engenho e moradores: “Nassau: O que importa é que fique bem claro que não estou aqui em nome do Governo holandês, embora a Companhia das Índias me dê poderes para tanto, mas sim representando os interesses de todos os pequenos investidores – sapateiros, alfaiates, ferreiros, agricultores, gente como muitos de vocês que compraram essas ações com o suor do seu rosto e que constituem a grande maioria dos acionários...” (CALABAR, 1994, p. 65-66)

O discurso de Nassau aponta o contraste entre o tipo de colonização pretendida aqui por ele e aquela já praticada pelos portugueses não só no Brasil, mas também na África e no Oriente. Ele promete liberdade religiosa, redução de impostos, devolução de terras expropriadas, urbanização racional dos principais centros, além do cuidado dos parques e dos escoamentos de esgotos.

Tal discurso, entretanto, é a todo o momento interrompido pelo Consultor da Companhia das Índias Ocidentais, preocupado somente com a exploração das terras brasileiras e com a derrota definitiva dos lusos.

Frei Manoel, que sempre se alia ao lado vencedor, ao se aproximar da comitiva flamenga imediatamente se mostra disponível aos projetos de Nassau.

Convidado pelo líder holandês a morar no palácio, o Frei responde: “Convém que eu viva fora de sua casa, onde todos notem meu modo de proceder e sejam todos fiscais de minha vida e costumes, porque ainda que eu ande a comer meninos...” (CALABAR, 1994, p. 71). Diante do objetivo de Nassau em obter vantagens e informações do religioso sobre a movimentação dos portugueses, ele propõe então uma casa com oratório ao lado do palácio. O Frei, anteriormente avesso aos flamengos, considerados heréticos, aceita a oferta do príncipe e, num gesto ainda maior de hipocrisia, manda restaurar a liberdade de religião entre os brasileiros.

Na sequência, dá-se o encontro entre Bárbara e Souto. Os dois estão frente a frente no Recife de três anos depois da morte de Calabar. O então capitão Souto procura justificar sua presença ali: “Lógico, você não precisa me levar a sério. Eu continuo sendo uma pessoa provisória. Mas essa pessoa recentemente resolveu pensar um pouco. [...]. E agora eu vejo que o teu Calabar foi um homem e tanto. O azar é que ele não adivinhou onde é que ia parar a merda do sonho dele, coitado...” (CALABAR, 1994, p. 72).

Bárbara, em defesa do nome de Calabar, continua com os holandeses. Mas, a essa altura, como Anna de Amsterdã, também se prostitui. Às palavras do português, ela ironiza a “fase revolucionária” dita por ele. Agora, Souto classifica Calabar como tendo sido genuinamente um brasileiro, que lutava pelo Brasil, e não por um tipo de colonização.

Em seus gestos e palavras dirigidos a Bárbara, Souto parece identificar-se ou desejar o mulato, o que ela logo percebe. O capitão chega até mesmo a pedir-lhe que grite nome de Calabar, no momento em que se preparam para fazer sexo comprado.

No encerramento da cena, insatisfeita, a mulher compara a grandeza de Calabar à mediocridade do traidor português, e canta *Tira as mãos de mim*:

Ele era mil
 Tu és nenhum
 Na guerra és vil
 Na cama és mocho.
 Tira as mãos de mim
 E vê se o fogo dele
 Guardado em mim
 Te incendeia um pouco
 Éramos nós
 Estreitos nós
 Enquanto tu
 És laço frouxo.
 Tira as mãos de mim
 Põe as mãos em mim
 E vê se a febre dele
 Guardada em mim
 Te contagia um pouco (CALABAR, 1994, p. 84).

Na letra evidencia-se mais uma vez que o seu enunciado só pode ser apreendido se houver sintonia com o contexto histórico em que foi escrito. Concordamos, então, com a afirmativa de Maria Aparecida Conti:

Assim como Souto traiu a confiança de Calabar, denunciando-o aos portugueses, o enunciado pode estar ao mesmo tempo sendo dirigido aos ditadores, por traírem a confiança do povo brasileiro e também aos

espectadores/leitores, grande parte da sociedade que a tudo assiste e aceita sem questionar.¹⁷¹

Assim, os versos se voltam também ao interlocutor oprimido pelo Regime, e, na forma de súplica, apelam para que reaja. Na metáfora “E vê se o fogo dele/Guardado em mim/Te incendeia um pouco”, os autores, Chico e Ruy, mesclam sensualidade e política de modo a incitarem minimamente o espectador/leitor. Conti observa:

A expressão “o fogo dele guardado em mim” mostra a sensualidade de uma paixão guardada em um corpo desejoso de/saudoso por sexo. Ao mesmo tempo, a fala de Bárbara parece dizer que ela é a guardiã do fogo da ousadia de Calabar, que não quis submeter-se às ordens da coroa portuguesa [...]. O “fogo dele” pode ser entendido como uma força entusiástica que pode ser transmitida para todos que quiserem se lançar na luta pela liberdade de escolher por quem desejam ser governados e contra a opressão ditatorial.¹⁷²

O texto-canção como instâncias complementares deve também ser abordado. Entendemos que há pontos de tensão reveladores do épico enquanto linguagem musical nas passagens de apelo e embate entre a personagem Bárbara e seu interlocutor – por exemplo, “tira as mãos de mim / põe as mãos em mim” –, acompanhado de um clima lírico e com o andamento triste e lento da melodia. Aqui, a identificação entre letra e música vai justamente ao encontro das premissas do teatro épico: dado o caráter propositadamente contraditório do texto-canção, as duas instâncias, que num primeiro momento poderiam provocar um efeito catártico no espectador/leitor, levam-no, instantaneamente, por meio dos versos, ora de ordem, ora de súplica, a debater e racionalizar.

Na cena a seguir, o tempo salta para 1640, ano do fim da União Ibérica e da aclamação de D. João VI como o novo rei. A independência da Espanha é comemorada não só pelos portugueses e moradores, mas também pelos holandeses, que se confraternizam, devido à trégua na guerra e ao “princípio de uma nova era” (CALABAR, 1994, p. 86).

Para Nassau, que considerava a Espanha, e não Portugal, a inimiga dos holandeses, o Brasil finalmente alcançaria a prosperidade, sem discriminação de quem quer que fosse. Tamanha é a euforia do flamengo, que pretende registrar seu nome na história como “Maurício de Nassau-Siegen, conquistador e humanista” (CALABAR, 1994, p. 90).

¹⁷¹ CONTI, M. A. **Calabar, o elogio da traição: Drama da memória ou trama na história?**. Dissertação (Mestrado em Linguística), Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, UFU, Uberlândia, f. 67-68.

¹⁷² *Ibidem*, p. 69.

Como ilustração, ele inaugura a prometida ponte construída em arcos, ligando Recife à cidade Maurícia. Esta urbe, edificada na Ilha de Antônio Vaz,¹⁷³ foi um dos muitos projetos concretizados por Nassau nos sete anos de seu governo. Na obra **Os holandeses no Brasil**,¹⁷⁴ Charles Boxer registra que, com o dinheiro da Companhia das Índias, o então governador não poupou energias na urbanização da colônia:

Melhorou e ampliou o Recife de então, dotando-o de novas (e pavimentadas) ruas, estradas e pontes. Na adjacente ilha de Antônio Vaz, lançou os fundamentos de uma nova cidade a que deu o nome de Mauritia, ou Maurisstad, cuja localização corresponde ao coração da moderna cidade de Recife.¹⁷⁵

Frente ao ceticismo anterior dos moradores quanto à ponte, Frei Manoel comunica ao governador que seria mais fácil um boi voar. Nassau então promete que um boi sobrevoará o engenho. Subitamente, a orquestra ataca com a marchinha *Boi voar não pode*, cantada pelo governador e coro. Segue a letra:

Quem foi que foi
 Que falou no boi voador?
 Manda prender esse boi,
 Seja esse boi o que for. (*bis*)
 O boi ainda dá bode.
 Qualé a do boi que revoa?
 Boi realmente não pode
 Voar à toa.
 É fora, é fora, é fora,
 É fora da lei,
 Tá fora do ar,
 É fora, é fora, é fora,
 Segura esse boi.
 Proibido voar. (CALABAR, 1994, p. 91)

O tom jocosos de *Boi voador não pode* também reforça o espaço de *deslei*, não dado pela afronta aos “dispositivos legais”, mas por uma relação *nacional*, segundo a qual, havendo conveniência, até mesmo um boi pode voar: “[...] o boi ainda dá bode / Qualé a do boi que revoa / Boi realmente não pode voar à toa”.

As realizações do príncipe, entretanto, continuam a ser criticadas por seu Consultor das Índias Ocidentais, o qual, agora, passa a dirigir-se diretamente ao Frei: “Consultor: [...]. Souberam com escândalo que aqui se dá liberdade aos judeus como em nenhuma outra parte do mundo. E que, aproveitando-se disso, os cristãos-novos que

¹⁷³ BUVE, R. Mapas neerlandeses do Brasil conquistado 1624-1654 do Arquivo Nacional, da Biblioteca Real e da Universidade de Leiden. **Anais do I Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica**, Paraty, 10-13 mai. 2011, p. 23.

¹⁷⁴ BOXER, C. R. **Os holandeses no Brasil**. Tradução de Dr. Olivério M. de Oliveira Pinto. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1961, p. 157.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 157.

fugiram da Inquisição na Europa, aqui se circuncidam em praça pública, ufanando-se de se declararem novamente judeus” (CALABAR, 1994, p. 93).

Além dos comentários à liberdade religiosa, considerada, segundo o Consultor, excessiva, o fiscal da Companhia das Índias chama a atenção de Nassau, dessa vez, para as finanças bastante deficitárias. E sugere como soluções o confisco dos bens e a execução das hipotecas dos endividados.

O caráter não linear do texto, outra característica do teatro épico, está na cena seguinte, na qual se encontram Bárbara e Souto. Na iminência de um novo conflito, nesse momento, devido à pressão da Companhia contra os senhores de engenho, Souto encontra-se ansioso e perturbado. A identificação anterior com Calabar não impediu que os fantasmas do então ex-capitão viessem à tona. Traído pelos portugueses, e caçado pelos holandeses (os autores no enredo não explicam o motivo), ele, agora, não consegue mais superar seu “vazio”, preenchido, por um período, pela “causa” de Calabar.

Nem mesmo Bárbara, que chega a propor-lhe uma nova vida juntos, consegue fazê-lo voltar ao equilíbrio. O português desconfia de todos e pensa que até a mulher pretende atraí-lo para uma emboscada. Desesperadamente, começa, então, a gritar pelos flamengos, que, pouco a pouco, vão aparecendo. Antes de cair morto ali mesmo, Souto reafirma sua identidade com Calabar, portanto, com o sentimento de nação nele contido, e seu amor por Bárbara.

A cena chega ao fim com a ex-mulher do mulato cantando *Fortaleza*:

A minha tristeza não é feita de angústias.
 A minha tristeza não é feita de angústias,
 A minha surpresa,
 A minha surpresa só é feita de fatos,
 De sangue nos olhos e lama nos sapatos.
 Minha fortaleza,
 Minha fortaleza é de um silêncio infame,
 Bastando a si mesmo, retendo o derrame
 A minha represa (CALABAR, 1994, p. 104)..

Quando a angustiante melodia, de lento andamento, encerra, Anna se aproxima com uma cesta de produtos de maquiagem. Começa então a pintar o rosto de Bárbara, enquanto essa relata sobre o amor que sente por Souto e Calabar: “Eu amo a mesma coisa neles dois. Uma energia que vai continuar movendo outros homens à morte, à morte, a quantas mortes forem necessárias” (CALABAR, 1994, p. 106). Essa energia,

presente no cobra-de-vidro, uma metáfora daquilo que é Calabar, estava em Souto e se desenvolverá em todo aquele inspirado pelo ideal do mulato pernambucano.

Anna, cética, argumenta que não consegue dar valor aos “grandes gestos, as grandes palavras” (CALABAR, 1994, p. 107). A própria Bárbara, à medida que vai sendo maquiada, metamorfoseia também seu pensamento, dizendo que o melhor é desacreditar nos homens que morreram. Bêbada, ela começa a se pintar, deformando/mudando seu rosto, numa tentativa desesperada de mudar também seu interior, esquecendo o passado e se tornando outra mulher.

Anna assegura a ela que, entretanto, não há tal possibilidade: “Anna: [...]. Teus olhos... Olha aí, teus olhos ainda são capazes de se assustar com alguma coisa. A tua boca ainda arranja um jeito de dizer uma verdade. [...]” (CALABAR, 1994, p. 109).

Ainda assim, a holandesa se diverte com a pintura desordenada do rosto de Bárbara. Quando toma a face dela entre as mãos, Anna declara desejá-la. Elas cantam então *Anna e Bárbara*, indicando o início da relação amorosa entre as duas:

Anna
 Bárbara
 Bárbara
 Nunca é tarde,
 Nunca é demais.
 Onde estou?
 Onde estás?
 Meu amor
 Vou te buscar.

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

Anna
 Deixa eu te proteger do mal,
 Do medo e da chuva
 Acumulando de prazeres
 Teu leito de viúva.

As duas
 Bárbara,
 Bárbara,
 Nunca é tarde,
 Nunca é demais,
 Onde estou?
 Onde estás?
 Meu amor
 Vem me buscar
 [...] (CALABAR, 1994, p. 109-110).

O timbre do piano predomina na maior parte da branda melodia. A letra da primeira e última estrofes, “Bárbara / Bárbara / Nunca é tarde / Nunca é tarde”,

identifica-se com o “clima” lírico e melancólico composto. O ato de amor entre as duas insinua-se na forma de simbiose, isto é, como se elas se transmutassem numa só. Nesse processo, estão o afrontamento e a transgressão à falsa moralidade que impera(va) nos discursos governamentais e nos atos dos censores. Não há fronteiras ou tabus entre Bárbara e Anna porque seus valores passam a ser os mesmos. Na relação sexual insinuada, elas se incorporam e se fundem como forma de rejeição à ordem dominante.

Na sequência, duas cenas se desenvolvem simultaneamente, conforme o método épico. As primeiras falas são de Bárbara ao Frei Manoel. Ela questiona de modo sarcástico a constante mudança de lado dele na guerra. Sobre Calabar, o Frei considera-o “um assunto encerrado” (CALABAR, 1994, p. 115). O fato de o mulato ter sido “calado”, responde o religioso, mostra que a verdade propriamente dita das coisas não importa, e sim a versão oficial contada pelo Estado nos livros de História.

Aliás, a crítica evidente na peça à Igreja Católica, na figura do Frei, refere-se à ala conservadora, a qual já vinha apoiando a ditadura desde o golpe de 1964. Há que se lembrar do apoio dos católicos à “Marcha da família com Deus pela liberdade” no referido ano, e da omissão de muitos deles nos períodos de maior repressão.¹⁷⁶

Na cena a seguir, o Consultor notifica Nassau de sua destituição pela Companhia das Índias Ocidentais. Antes do retorno à Holanda, porém, o líder se despede dos moradores da colônia numa festa de adeus.

No evento, há saudações de belas mulheres, índios portando lunetas, negros com boinas e pinturas renascentistas, além de judeus, comerciantes etc. No alto da ponte por ele construída, Nassau reflete sobre seus feitos, sua concepção de História e o desejo de um “bom dia, um dia” (CALABAR, 1994, p. 199), ao Brasil.

A seguir, luz em Bárbara, que se dirige epicamente ao público e, numa fala metateatral, questiona a importância de um epílogo na peça e da memória de nomes citados ao longo dos dois atos: “A história é uma colcha de retalhos” (CALABAR, 1994, p. 119). Por isso, mais importante são os homens da atualidade e o papel histórico por eles desempenhado. Ao “ouvinte de memória fiel demais”, Bárbara desafia: “[...] sede são, aplaudi, bebei, vivei, votai, traí, oh! Celeberrimos nos mistérios da traição” (CALABAR, 1994, p. 119). Assim, a personagem chama a atenção da plateia para o

¹⁷⁶ Exceções sejam ditas, sabe-se da admiração de Chico Buarque por D. Hélder Câmara, o clérigo que desde a década de 1950 atuou em programas sociais e que, durante a ditadura, opôs-se abertamente às torturas. Cf. GASPARI, E. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

presente, pois só aqueles que despertam para o seu redor podem desmistificar a “verdade” oficializada.

Na cena final da peça, todo o elenco se reúne para cantar o *O elogio da traição*, uma paródia de um lema bastante familiar ao Brasil dos anos 1960/70: “O que é bom para os Estados Unidos é bom para o Brasil”. A fala, proferida pelo embaixador do Brasil nos Estados Unidos, Juraci Magalhães, sob o governo do general-presidente Castelo Branco (1964-1967), atesta o apoio norte-americano ao golpe e à instalação da chamada Lei de Segurança Nacional, um instrumento que passou a servir de pretexto para os mandos e desmandos dos generais.

A melodia festiva identifica-se ao tom irônico da letra:

O que é bom pra Holanda é bom pro Brasil
 O que é bom pra Luanda é bom pro Brasil
 O que é bom pra Espanha é bom pro Brasil
 O que é bom pra Alemanha é bom pro Brasil
 O que é bom pro Japão é bom pro Brasil
 O que é bom pro Gabão é bom pro Brasil
 O que é bom pro galego é bom pro Brasil
 O que é bom pro grego é bom pro Brasil
 O que é bom pra troiano é bom pro Brasil
 O que é bom pra baiano é bom pro Brasil
 O que é bom pra inglês é bom pro Brasil
 O que é bom pra vocês é bom pro Brasil
 O que é bom pra mamãe é bom pro Brasil
 O que é bom pro neném é bom pro Brasil
 O que é bom pra fulano é bom pro Brasil
 O que é bom pra (...) é bom pro Brasil
 O que é bom pra (...) é bom pro Brasil
 [...]
 (CALABAR, 1994, p. 119-120).

Na sequência de versos, os Estados Unidos da frase parodiada são substituídos, em alguns deles, por países pobres da África, ou por diferentes etnias submetidos tanto quanto o Brasil à ordem mundial. Novamente, o autor ironiza a situação de origens diversas que se equivalem ao Brasil em termos de dependência e pobreza, desconstruindo a fala demagógica do dito embaixador.

Aliás, permeia em todo o enredo a desconstrução da leitura oficial de um período histórico. No diálogo entre passado e presente proposto, e utilizando-se do conceito de traição, Chico e Guerra desnudam as ações repletas de dubiedades das forças políticas em conflito no Brasil da primeira metade da década de 1970. Não por acaso, o método do teatro épico foi adotado no formato da peça, numa perspectiva de se projetar algum movimento de transformação do instituído por uma tomada de consciência no teatro.

Capítulo III

Gota d'água: olhares políticos e estéticos da obra

3.1 Os textos-fontes de *Gota d'água*

A escritura de *Gota d'água* por Chico Buarque e Paulo Pontes teve como base o Caso Especial *Medeia*, uma adaptação da obra de Eurípides, por Oduvaldo Vianna Filho, em 1972. Nas duas últimas, nos deparamos com enredos semelhantes, com as proposições dos autores e a abordagem da tragédia de acordo com o contexto de cada tempo, pontos-chave, portanto, à discussão de nosso objeto, *Gota d'água*.

Começemos, então: por serem obras trágicas, interessa-nos a concepção de tragédia encontrada nas obras de Eurípides e Vianinha, fontes para a adaptação de Chico e Pontes. Essa explicação remete necessariamente a Aristóteles, o primeiro pensador a discorrer sobre o tema em sua **Poética** do século IV a.C. Para ele, a tragédia é uma arte (*téchne*) que, enquanto tal, é uma “imitação de uma ação nobre e completa (*práxeos spoudaías kai teleías*), tendo uma certa grandeza (*mégethos*) [...]”.¹⁷⁷ Com base nisso, concerne à imitação de uma ação cujo objetivo maior é despertar no espectador o terror e a piedade identificados no herói. Esses sentimentos despertados no espectador, mesmo sendo dolorosos, à medida que são encenados ficam à distância. Em virtude desse distanciamento, o espectador pode purificar a piedade e o terror produzidos no dia a dia, graças à associação à inteligibilidade da estruturação dramática. A representação/encenação simplifica e sistematiza o martírio humano, metamorfoseando-o em objeto de compreensão mais ampla, já que os acontecimentos vivenciados pelas personagens míticas concernem à constituição histórica e social da pólis.¹⁷⁸

Entretanto, nos limitarmos a essa definição não é o bastante para entendermos o trágico aristotélico, o qual pode ser observado na obra *Medeia* de Eurípides. Não é por acaso que o filósofo grego nomeou Eurípides como “o mais trágico dos trágicos”.¹⁷⁹ Porque encontramos no conjunto das obras desse poeta e dramaturgo a tragédia sob a

¹⁷⁷ ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 1-52. Original grego.

¹⁷⁸ VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 218-219.

¹⁷⁹ CURY, M. da G. Introdução. In: EURÍPEDES. **Medéia; Hipólito; As troianas**. Tradução de Mário da Gama Cury. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 15.

perspectiva do mítico ou do religioso, mas também com um caráter cívico, de orientação ética na pólis.

No trágico, não há autarquia na deliberação de princípios próprios, pois o destino, um arranjo divino, comanda o desfecho final do ser humano. Mas esse delineamento ocorre em meio a um jogo ético, no qual pairam conflitos de ordem política, religiosa, bem como psicológica.¹⁸⁰ Essa é, afinal, a conotação de tragédia em *Medeia*, encenada pela primeira vez em 431 a.C., e também de outras obras eurípidianas.¹⁸¹

Eurípedes pode ser considerado, assim, um escritor *moderno* numa época de transição da performance no teatro grego, quando a função essencialmente ritualística a Dioniso,¹⁸² o deus das festas e do vinho, passa a incorporar personagens constituídos de vontade ou de possível comando de seus destinos.¹⁸³ Os mitos, em seu teatro, são um pretexto para dimensionar questões filosóficas e da classe média de seu tempo.¹⁸⁴ A imposição cósmica ou teológica dos deuses ainda ocupa um lugar privilegiado, mas reduzido, em sua obra, na qual o conflito ou o dilema que desencadeia o desespero dá-se dentro do próprio homem.

É assim que a dramaturgia grega dos séculos VI e V a.C. narra os acontecimentos ocorridos entre heróis, homens comuns e deuses num universo imediato, procurando reafirmar os antepassados e elementos próprios de uma cultura.¹⁸⁵ Daí a pertinência do que afirmou J. P. Vernant ao referir-se à tragédia grega como a

¹⁸⁰ Mencionamos o psicológico, aqui, para remetermos aos aspectos da vontade individual constituinte da personagem trágica. A propósito, Nietzsche, um dos autores que mais se debruçou sobre as temáticas do trágico e da tragédia, ao situar que o verdadeiro Dioniso “aparece em uma pluralidade de figuras, sob a máscara de um herói combatente e como que emaranhado na rede da vontade individual”, indica o poeta trágico como o precursor de conceitos, os quais, mais tarde, remeteriam à questão da individualidade. Cf. MACHADO, R. Introdução: Teatro e política cultural na Alemanha. In: _____. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 7-21.

¹⁸¹ Eurípedes, nascido provavelmente em 485 a.C., na ilha grega Salamina, educou-se em Atenas, dedicando-se na maioridade à participação de concursos de peças. Até sua morte, provavelmente em 406 a.C., o autor escreveu, pelo menos, 74 obras, sendo 7 dramas satíricos e 67 tragédias. Dentre as 19 peças que chegaram até nossos dias, estão *O Cíclope* (o único drama satírico que nos restou), *Alceste* (438 a.C.), *Medeia* (431 a.C.), *Hipólito* (428 a.C.), *As Troianas* (415 a.C.), *Helena* (412 a.C.), *Orestes* (408 a.C.), *Ifigênia em Áulis* (405 a.C.), *As Bacantes* (405 a.C.), além de outras peças, cujas datas são incertas, a saber, *Hécuba*, *Andrômaca*, *Os Heráclidas*, *As Suplicantes*, *Electra*, *Ifigênia em Táuris*, *Heraclês Furioso* e *As Fenícias*.

¹⁸² LESKI, A. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

¹⁸³ Sobre os aspectos psicológicos das personagens eurípidianas, ver PESSOTTI, I. **A loucura e as épocas**. São Paulo: Editora 34, 1994. 208 p.

¹⁸⁴ A esse respeito ver: COSTA, L. M.; REMÉDIO, M. L. R. **A tragédia**: estrutura e história. São Paulo: Ática, 1988, p. 24; VERNANT, J. P. **Entre mito e política**. Tradução de Cristina Muracho. São Paulo: Edusp, 2002, p. 378.

¹⁸⁵ GAZOLLA, R. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega**. São Paulo: Loyola, 2001.

expressão de um determinado momento da cultura grega, situando-a na “zona fronteira em que os atos humanos articulam-se com as potências divinas [...]”¹⁸⁶. O trágico das peças é inerente, nesse sentido, a uma época específica, o que requer, para o seu entendimento, que seja historicizado.

Desse modo, Eurípides, assentado no cívico e no sagrado, constrói sua dramaturgia. Podemos perceber em *Medeia* que suas decisões constituem-se de um caráter ético-político, dada a sua impetuosidade e determinação em não se submeter aos ditames que lhe são impostos. Mas é importante frisar, antes de adentrarmos o enredo da peça, que o jogo ético estabelecido por Eurípides não pode ser apreciado da perspectiva de nossa racionalidade atual. Isso diluiria a intensidade dramática da peça, na qual o *éthos* heroico não paira em decisões bem tomadas, e sim em ações repletas de incertezas e perturbações. Essa questão se mostra ainda mais complexa, ao examinarmos que, no texto, o corifeu e o coro de mulheres que acompanham a heroína Medeia parecem muito mais racionais, aos nossos olhos *iluministas*, que a mulher amargurada e descontrolada por uma soma de emoções após ter sido abandonada pelo marido Jáson.

A ação da tragédia *Medeia* inicia-se em Corinto, na Idade heroica florescente na Grécia continental. A tônica do enredo é o amor-próprio ferido de Medeia, abandonada por Jáson. Mas é interessante nos situarmos, primeiramente, em relação à lenda da mitologia grega que deu origem às várias situações desencadeadas na peça. Por Jáson, Medeia, neta do deus Sol e detentora de poderes de feitiçaria, apaixonou-se, traiu o pai, o rei Aietes, e matou o irmão, Ápsirto, como modo de assegurar ao amado seu grande objetivo: a conquista do toso (velocino) de ouro. A partir desse feito, a Jáson seria concedido o reino de Iolco (cidade localizada na Ásia Menor, próxima a atual Guzeihizar, na Turquia), usurpada anteriormente por seu primo Pelias. Porém, quando do retorno de Jáson a Iolco, com o velocino de ouro e ao lado de Medeia, na nau *Argó* (daí a expressão *argonautas* para designar a tripulação), as filhas de Pelias, o usurpador do trono de Iolco, assassinam sem intenção o próprio pai, com remédios indicados propositadamente por Medeia para esse feito. Tamanha é a revolta da população do reino contra o casal, que ele se vê obrigado a fugir para Corinto, onde irá ter dois filhos e viver junto por dez anos.

¹⁸⁶ VERNANT, Jean-P. *Mythe et tragédie dans la Grèce ancienne*. Paris: Maspero, 1982, p. 16-17.

O enredo trágico inicia-se precisamente com o fim dessa união, quando Jasón decide casar-se com a filha de Creonte, o rei de Corinto. Medeia, inconformada, deixa dominar-se pelo ódio e pelo ciúme, jurando vingança contra a traição do então ex-companheiro. A evolução da ferocidade e da astúcia cruel da heroína é descrita com intensa força dramática e de forma belíssima por Eurípides. Chama a atenção, ainda, o caráter humano de que o autor reveste as personagens, responsáveis pelos próprios erros, fugindo à regra, portanto, da maioria das tragédias gregas, as quais atribuem a um deus vingador ou ao destino as desventuras da vida.

O início da peça ocorre com a descrição da Ama sobre o sofrimento de Medeia, abandonada por Jáson.

As impressões da personagem se concretizam com o desenrolar do enredo, à medida que cresce o ódio assassino de Medeia contra seus traidores. Além de matar Creonte e sua filha, a heroína, inconformada de serem os pais perpetuados pelos filhos, completa sua vingança contra Jáson matando as próprias crianças.

Embora comovida por haver de sacrificar também os próprios filhos, os planos de vingança de Medeia prosseguem, por meio de astúcia em que se misturam o sobrenatural, quando usa seus poderes de feitiçaria para matar Creonte e sua filha, e o racional, ao premeditar cada passo a ser dado para provocar profunda dor em Jáson, e ainda ter a possibilidade de fuga. Assim é que ela se volta para o amigo Egeu, prometendo-lhe os filhos que até então não pudera procriar, caso ele assegure a ela abrigo em suas terras, após os assassinatos por virem.

Os interlocutores de Medeia, o corifeu (personagem anônima e individual) e o coro (personagem anônima e coletiva) de mulheres, ao mesmo tempo narradores, embora tentem, no desenrolar do enredo, dissuadi-la, sabem que a escolha entre o bem e o mal cabe, no final de cada drama, ao ser humano, não concebido, tal qual mencionado anteriormente, como uma vítima dos deuses ou do destino. Aliás, à alma feminina, especialmente, Eurípides confere tamanha competência atroz na concretização de certos atos, que certas características – a impetuosidade, a simulação e o extremo de sentimentos, como o amor e o ódio – parecem inerentes à sua natureza, o que nos indica que o autor grego possuía ou um profundo conhecimento da figura feminina na pólis grega, valorizando categorias marginalizadas na sociedade, como também o era o

escravo,¹⁸⁷ ou nutria uma dada inimizade pela mulher, opção que entendemos ser a mais plausível.¹⁸⁸ É o que denota a peça na ação de Egeu em se furtar do “jugo das núpcias normais” (p. 45) para ter filhos, bem como na passagem na qual Jáson se queixa da voracidade do amor feminino.

Em todo caso, Eurípedes demonstra, com intensa dramaticidade, a condição de submissa imposta a Medeia, algo comum às mulheres da época, mas que a personagem se recusa a aceitar, o que a tragédia procura esmiuçar.

3.2 A adaptação de Vianinha: A tragédia cotidiana

A adaptação dessa obra para a televisão, por Oduvaldo Vianna Filho, nos anos 1970, com o título *Medeia: Uma tragédia brasileira* caracteriza-se pelo rol de emoções dúbias, contraditórias da personagem protagonista euripidiana, que confronta o imposto com um sentimento assimilável a qualquer tempo: a vontade de vingança.

Antes, porém, de adentrarmos o enredo de Vianna, é importante situar o que entendemos por adaptação, aqui também chamada de apropriação. Como resultado da transposição interpretativa de uma obra reconhecível, a adaptação é uma “transcodificação para um diferente conjunto de convenções”,¹⁸⁹ que implica o momento do autor, a estrutura formal da obra, a mídia ou a dimensão comunicacional (quando há ou não mudança na recodificação) utilizada. Segundo Linda Hutcheon, o ato de recuperação ou apropriação sempre envolve um vínculo com a criatividade e com o receptor. Os meios materiais para a transmissão (as mídias) e as regras formais – da tragédia, por exemplo, – são criadas de modo a canalizar as expectativas do adaptador, que comunica o significado a um destinatário num dado contexto.¹⁹⁰

A diferença entre imitar e criar é tão sutil que requer do adaptador grande habilidade para lidar com o mesmo material num contexto cultural, político, econômico, estético e pessoal diferente, e que envolva o diálogo com o público. Esse, aliás, é

¹⁸⁷ Ideia defendida no trabalho de LOURENÇO, M. G. **Gota d’água de Chico Buarque e Paulo Pontes: O trágico-musical, criação e historicidade.** Dissertação (mestrado), Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em Letras, Uberlândia, 2010, f. 59.

¹⁸⁸ Consta ter sido Eurípedes um inimigo das mulheres, ideia que pode ser conferida nos versos 656 e segs. de Hipólito, e nas referências sarcásticas de comediógrafos de sua época, por exemplo, Aristófanes. Cf. KURY, M. da G. *Medeia*. In: EURÍPEDES. **Medeia; Hipólito; As troianas.** Tradução de Mário da Gama Kury. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. v. 3. p. 79-80.

¹⁸⁹ HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação.** Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011, p. 61.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 51-52.

elemento crucial nas novas expectativas criadas em torno de uma história que trata de relações familiares – pois reconhecível – e que pretende revelar muito do momento histórico-político da produção.

Como ato de criação, portanto, as adaptações/apropriações, ao transporem para outra realidade, economia e língua, uma história, dizem muito sobre os contextos extensivos à produção e à recepção, de acordo com a mídia utilizada para essa função.

Vianna, em sua adaptação para a televisão, partiu de outro tipo de mídia, a literatura. Essa transposição estética, ao lado da social, como dissemos, é também decisiva no processo de adaptação. Contar é diferente de mostrar. Enquanto a literatura utiliza signos convencionais e simbólicos, a tela ou o palco lida com pessoas reais, coisas e lugares.¹⁹¹

Escreve Hutcheon: “Quando uma mudança de mídia, de fato, ocorre numa adaptação, ela inevitavelmente invoca a longa história de debates em torno da especificidade formal das artes – e, assim, das mídias”.¹⁹² Não adentraremos esses debates, pois não é o nosso foco. Mas é inevitável, numa análise estrutural, fazer a seguinte pergunta: o que, então, a arte teatral, ou televisiva – as quais, aqui, remetem às dimensões comunicacionais utilizadas por Vianinha e Buarque/Pontes – conseguem enunciar, subtrair ou contrair da obra literária? Respondemos: o palco e a TV são mídias performativas, que partilham o modo mostrar, diferentes nas possibilidades e restrições específicas de cada uma delas. Há, também, quando da transcodificação da literatura para essas mídias, a passagem da imaginação para os focos visual e auditivo, como modos de expressão das ações das personagens, o que altera significativamente o ponto de vista do público. Esse passa a lidar com uma realidade psíquica manifestada no setor material. E, socialmente, no caso da adaptação por Vianinha da obra euripediana, uma realidade bastante próxima do dia a dia das pessoas dos subúrbios.

Numa entrevista concedida em 1973, Vianna explicou que o processo de adaptar foi o problema para ele, um homem do teatro, se ajustar à mídia televisiva:

Como o teatro, a televisão exige a ação dramática e a palavra. Com a diferença de que a televisão tem um compromisso visual, que, se aproximando do cinema, é superior a ele. Isso faz com que a televisão tenha uma agilidade maior de cenas e de estímulos. [...]. A linguagem da televisão é um pouco mais complexa: usa menos gente do que no teatro, o diálogo é mais intenso, mais frequente, e a estruturação, mais simples. A linguagem é

¹⁹¹ HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011. p. 62.

¹⁹² *Ibidem*, p. 62.

mais cotidiana que a do teatro, “voa” menos e se aproxima mais da linguagem falada. Em teatro, às vezes, a força poética do texto é que dá o peso e o clima.¹⁹³

A clareza de Vianna ao expor a diferença entre essas duas mídias, a TV e o teatro, ajuda-nos a entender o modo como ele adaptou o texto de Eurípides para o formato televisivo. Ele reinventou, por meio de uma linguagem coloquial e diálogos mais dinâmicos, a tragédia grega, transcodificando o enredo do texto dramático em fala, sons, imagens visuais e ações e tornando as diferenças subjetivas das personagens audíveis e visíveis. Por mais evidente que seja essa transmutação, o importante é notarmos que Vianna criou, a partir disso, um formato híbrido ao televisionar a dramaturgia clássica, circunstanciado por seu momento histórico.

Contextualmente, a televisão, nos primeiros anos da década de 1970, no Brasil, estava se tornando um veículo cada vez mais atraente ao público, dado seu potencial de atingir vários segmentos sociais, e o efeito de autores e diretores *imitarem* em suas produções o linguajar cotidiano, informal e mais próximo à realidade. Nessa época, o tipo de economia implementada pelo governo militar, excludente e autoritária, traduzida na desigualdade extrema de renda, no alto custo do aluguel, na falta de perspectiva dos mais jovens, no achatamento dos salários, pôde ser abordado, apesar da censura, em Casos Especiais, novelas e minisséries. Vianna foi um dos dramaturgos, ao lado de outros como Dias Gomes, Paulo Pontes e Jorge Andrade, a enxergar a TV como campo frutífero de trabalho para os intelectuais. A crítica Maria Helena Dutra revelou:

Dentro de sua concepção, nenhum veículo, arte ou gênero poderia ser menor, caso tivesse real conteúdo popular. Uma noção talvez derivada do trabalho de seu pai, que se tornou famoso como autor de teatro mas também de famosas novelas de rádio.¹⁹⁴

No Caso Especial da Rede Globo, *Medeia: Uma tragédia brasileira* (1972), a protagonista pertence ao subúrbio carioca e lida, assim como a sua comunidade, com os problemas inerentes a uma economia desigual e periférica. O enredo se desenvolve num conjunto residencial, cujo proprietário é Santana, o rei Creonte de Eurípides. O *script* da versão brasileira descreve dois cenários diferentes: o externo, com os preparativos para a cerimônia oficial do casamento, e o interno, concernente ao apartamento de Medeia. No primeiro ambiente, há um clima festivo, no qual uma voz oriunda de um alto-falante anuncia as comidas a serem servidas no casório: cabrito, galinha, leitão e muito chope

¹⁹³ *Apud* MORAES, D. de **Vianinha**: Cúmplice da paixão. São Paulo: Record, 2000, p. 324.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 328.

para os convidados. Aliás, Vianna, preocupado em descrever uma comemoração suburbana, regada a samba e cerveja, frequentou bastante os morros do Rio de Janeiro, na intenção, obviamente, de captar o cotidiano do *povo* brasileiro.

E sobre a concepção de trágico, ele, em entrevista a Fernando Peixoto, declarou:

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 de nossa vida, da nossa existência, da condição humana”. É isso que eu acho que tem que ser procurado... é isso que eu estou procurando... não fugir dela, não mascarar nada, ir ao máximo possível 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 no fundo da alma. Como dizia Brecht: “afunde, aprofunde o máximo possível, porque só assim lá no fundo você vai descobrir a verdade”. Então eu acho que a responsabilidade do artista hoje diante desse problema é a profundidade, é a tentativa desesperada de ser profundo e atingir a profundidade não no sentido de relativismo, no sentido de ser obscuro, mas a profundidade no sentido de riqueza da realidade, de riqueza da vida, de paixão pela existência humana.¹⁹⁵

Essa noção do trágico, de aprofundar-se nos sentimentos e revelar a fragilidade humana, vai ao encontro do projeto nacional-popular¹⁹⁶ na dramaturgia brasileira, de *ida ao povo*, e, portanto, da própria trajetória artística de Vianna, desde seus tempos no CPC.¹⁹⁷ Daí ele haver detectado o grande potencial da televisão, dado o alcance de sua audiência, para a concretização desse projeto. Afinal, nesse canal midiático, havia brechas que poderiam ser preenchidas por uma linguagem aparentemente despretensiosa, mas politizada no seu teor. Na proposta de uma arte comprometida com o social, portanto, a TV, conforme Vianna, era mais um instrumento de luta, ao lado de outros como o rádio, o cinema e o teatro.

Voltando ao Caso Especial *Medeia*, contrapondo-se ao ambiente repleto de entusiasmo descrito anteriormente, está a casa da protagonista, densa pelos aspectos religiosos que povoam os cantos das paredes: dalias, farofa, velas, imagens de Exum e Ogum.¹⁹⁸ A sacerdotisa euripediana, em Vianna, é uma mãe de santo, adepta da umbanda (religião afro-brasileira) e dos poderes sobre-humanos de que essa pode

¹⁹⁵ *Apud* PEIXOTO, F. (Org.). **Vianinha: Teatro-Televisão-Política**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 183.

¹⁹⁶ A respeito desse projeto no cenário artístico brasileiro, ver Capítulo I desta tese.

¹⁹⁷ Sobre a importância do CPC para a construção da denominada dramaturgia nacional, ver também Capítulo I desta tese.

¹⁹⁸ Sobre suas características ver ABREU, J. V. de. **Os Orixás Dançam no Planalto Central**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006; PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

dispor. O ódio da mulher, devido ao casamento de Jasão, a conduz ao cemitério, onde prepara uma magia contra seus inimigos, esbravejando:

MEDEIA: Vim pedir o 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 confiei nesta vida tão sobressaltada e agora eis-me abandonada, com dois filhos, sem dinheiro, sem parente para me receber e chorar a minha raiva mais do que eu... Eu já estou morta. Mas a morte só não basta. Eu quero o vento da desgraça.¹⁹⁹

Essa cena é entremeada por outra, na qual Creusa, noiva de Jasão, experimenta o vestido para a cerimônia de casamento, enquanto Medeia a amaldiçoa no cemitério. Quando essa termina sua fala, Creusa sente uma forte dor que a faz desmaiar. Seu pai, Creonte, é então chamado junto a Jasão. O primeiro, desconfiado de que o desmaio pode ser fruto de feitiçaria por parte de Medeia, decide então expulsá-la da comunidade. Antes, porém, pede que façam um “descarrego” na filha.

Ao encontrar Santana, Medeia lhe implora que a deixe ficar mais um dia, tempo bastante para encontrar um lugar para ela e os filhos. Ele hesita, mas acaba por ceder. Caída no chão, grita seu sofrimento. O consolo vem do amigo e vizinho Egeu, que a ajuda a levantar: “[...] Melhor ir dormir, Medeia, descansa. Isso passa. Cicatriza. Tudo cicatriza”.²⁰⁰ Ao se erguer, Medeia começa então a arquitetar sua vingança, contando com a ajuda de Egeu, o qual, no passado, teve suas enfermidades curadas por ela. Egeu, diante dos apelos da mulher, concorda em colaborar com seus planos, prometendo que irá encontrá-la no final da tarde do dia seguinte.

Quando retorna ao apartamento, Medeia encontra Jasão. Segue a uma reconciliação dissimulada por parte dela o preparativo da vingança. Ela pede então aos filhos que levem um pacote de doces como presente ao casamento ao pai. Quando as crianças retornam, ela logo tem a notícia das mortes por envenenamento de Santana e Creusa. Medeia, então, agradece ao “senhor de todos os retornos”²⁰¹ o feito.

Mas a ideia de vingança não é esmorecida nem mesmo com as mortes anteriores. Ao chegar com os filhos ao descampado, lugar no qual encontraria Egeu, ela desfaz uma trouxa de doces. A resolução de matar os próprios filhos lhe causa

¹⁹⁹ VIANNA FILHO, O. **Medeia**. *Cultura Vozes*. Petrópolis: Vozes, v. 93, n.5, 1999, p. 135.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 140.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 152.

desamparo, mas ela justifica o ato como sendo a salvação de uma vida miserável e humilhante para eles:

Medeia: Vamos, Medeia. É preciso ir até o fim. Que futuro espera estas crianças, Jasão? Um orfanato pobre, engolindo humilhação, comiseração? Se ficarem comigo a desproteção, delinquência rondando, a raiva de serem desprotegidos... Não, eles não vão pagar pelo crime de serem abandonados, pelo desinteresse... [...].²⁰²

Finalmente, Medeia encontra Egeu, pronunciando seu desabafo derradeiro ao amigo:

Não aguento mais, Egeu, não aguento. Não vou suportar tudo o que fiz. Fui muito longe demais. Sou um ser humano. – A vingança realizada deixa mais vazia ainda a tua vida, porque os obstáculos continuam em todas as esquinas... a vingança só é suportável se é dividida... Egeu, vou me matar também... mas por favor atira meu corpo no mar, esconde meu corpo... que eles nunca achem... que eles pensem que eu fiquei sem castigo... atira meu corpo no mar. Por favor, meu amigo, estou morrendo... que eles pensem que os que têm direito à vingança sobrevivem a ela...²⁰³

A resolução da mulher de se matar é o modo, segundo suas crenças, de os opressores perceberem que a vontade própria, e não o arbítrio imposto, a conduziu até o final. Quando pede a Egeu que jogue seu corpo no mar, ela quer provar, mais uma vez, que pode continuar a ser subversiva até mesmo na morte.

Em Eurípedes, Medeia encontra também uma forma de sobreviver à vingança concretizada, não por meio do suicídio, mas recorrendo aos seus poderes de feiticeira, ao fugir no carro do Sol. A morte da mulher é um modo de Vianinha aproximar mais a tragédia brasileira da realidade contemporânea, enunciando que o aspecto central modificado da obra grega é o deslocamento temporal e a atualização de um drama sobre personagens, assimiláveis, a qualquer tempo, desde que contextualizados.

A ambiguidade das condutas humanas, o desamparo e a fragilidade são condições universais, modificadas em seu teor, conforme as mediações políticas, econômicas, culturais. O drama cotidiano, adaptado por Vianna da obra grega, concerne a uma sociedade na qual os apelos dos marginalizados encontram ressonância nas gotas destinadas a eles por uma elite, em forma de programa ou assistência social, por exemplo, servidas não como *modo* de sobrevivência, por não se tratar de uma escolha, mas sim como *meio*. No caso de nem isso ser feito, existe a repressão institucionalizada para abafar vozes dissonantes ou não “adaptáveis”. E se um ou outro escapa da condição de marginalizado ou expropriado por ter algum talento reconhecido, como é o

²⁰² VIANNA FILHO, O. **Medeia**. **Cultura Vozes**. Petrópolis: Vozes, v. 93, n. 5, 1999, p. 155.

²⁰³ *Ibidem*, p. 157.

caso de Jasão na *Medeia* televisiva e na peça *Gota d'água* (a ser analisada), ele deve dar as costas às suas origens, migrar para o lado dos poderosos, deixar-se corromper, pois esse é preço a ser pago por quem, no lugar do *valor*, passa a apreciar somente o *preço* das coisas.

A morte precoce de Vianinha em 1974, aos 38 anos, impediu que ele realizasse seu propósito de levar *Medeia* aos palcos. Ciente desse intento, Paulo Pontes decidiu, então, fazer a versão teatral de *Medeia* em coautoria com Chico Buarque. Assim, num período ainda bastante conturbado da ditadura militar, eles criaram a peça *Gota d'água*, mantendo a estrutura dramática euripidiana, e iluminando o tema sugerido por Vianna, por aprofundarem a questão da desigualdade social, por meio de um musical. É o que veremos a seguir.

3.3 Os autores, a obra e seus dilemas

Na primeira metade dos anos 1970, Chico Buarque sofria a perseguição da Censura Federal em suas composições. Em 1974, Chico, depois de, junto a Ruy Guerra, ter visto frustradas as esperanças de levar *Calabar* aos palcos, juntou-se ao grupo musical MPB-4 para a realização do *show Tempo e Contratempo*. Esse espetáculo passaria a ser uma importante referência da mobilização de setores artísticos da esquerda, pois respondia, com a apresentação de canções de *Calabar*, ao veto da Censura – o título “contratempo” era o tempo imposto pela Censura.²⁰⁴ O show foi dividido em duas partes: na primeira, o MPB-4 interpretava as composições de Chico; na segunda, o próprio Chico, junto ao grupo, apresentava as canções da peça permitidas, mas que não puderam ser encenadas.²⁰⁵ No entanto, se o público pôde assistir ao *show*, foi, entretanto, impedido de ter acesso à gravação do disco, vetado nesse mesmo ano. A Censura, após o episódio *Calabar*, recrudescer sua perseguição a Chico, que teve a ideia, então, de usar pseudônimos em suas composições para driblar os perseguidores. A

²⁰⁴ Conforme análise de HERMETO, M. **Olha a Gota que falta**: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010, f. 64..

²⁰⁵ Trechos do espetáculo no DVD **BASTIDORES**. Direção: Roberto de Oliveira. Direção de Produção: Celso Tavares. Produção: André Arraes, Jorge Machado e Jorge Saad Jafet. Direção de fotografia: João Wainer. Documentação e Pesquisa: Sueli Valente. Música: Canções de Chico Buarque. EMI Music Brasil Ltda. (sob licença exclusiva da R.W.R.), c2005 1 DVD (73 min.), color.

artimanha deu certo no lançamento do LP *Sinal Fechado*,²⁰⁶ no qual, dentre doze músicas, a única composta por ele, *Acorda amor*, está assinada por Julinho da Adelaide e Leonel Paiva. Mas, em 1975, após a burla ter sido desmascarada por uma reportagem do *Jornal do Brasil*, o compositor se viu novamente boicotado, passando a ocupar o lugar de “inimigo n. 1” nos prontuários e fichas da Ditadura.²⁰⁷ Esse cenário de mandos e desmandos dos censores sobre a produção individual de Chico aumentou sua vontade de divulgar seu trabalho em parceria, ilustrada no convite de Paulo Pontes a ele, para que assinasse a coautoria de *Gota d'água*, ainda em 1975.

Esse objetivo aproxima novamente o trabalho de Pontes ao de Vianna, já que, no subtítulo das edições de *Gota d'água* consta ter sido a ideia da encenação inspirada no segundo. Aliás, na época, entre 1975 e 1976, a versão de Chico e Pontes de *Medeia* gerou polêmica no campo artístico-intelectual, provocando comentários de que o segundo teria usurpado de Vianna o “achado” da adaptação para o teatro. Em entrevista a Miriam Hermeto, Chico relatou:

O início... quer dizer, aconteceram coisas, antes, que eu não sabia. Fiquei sabendo depois, na verdade. O Paulo Pontes me chamou para escrever com ele. Eu não sabia que a ideia original era do Vianinha. Ele tinha escrito... não sei se era minissérie. Um Caso Especial para a TV Globo. E o Paulo era muito amigo e parceiro do Vianinha. Quando Vianinha morreu, o Paulo tomou a gênese da ideia, que era adaptar *Medeia* para a atualidade do Rio de Janeiro. Agora, não sei, não assisti ao especial, não sei exatamente até que ponto a ideia do Paulo é original, não é. É parte dessa ideia original do Vianinha. Eu não sei o que ele tomou emprestado do Vianinha. A locação, por exemplo, se aquele conjunto habitacional era já do Caso Especial, se não era. Eu não sei.²⁰⁸

Já numa entrevista da época do lançamento da peça, para a Rádio 365, em 1976, Chico respondeu de modo mais incisivo sobre a ideia haver realmente sido de Vianna:

É uma adaptação da *Medeia* de Eurípedes para um subúrbio carioca. A ideia original é do Vianinha, que chegou a escrever um "caso especial" que passou na televisão. Aí ele não teve tempo de desenvolver a peça para o teatro. O Paulo Pontes resolveu levar adiante o projeto e me procurou para um trabalho a quatro mãos. É claro que estou apaixonado pela peça, ficou pronta agora há pouco. Mas como ninguém conhece ainda, não fica bem eu elogiar o trabalho. Só posso dizer que deu uma tremenda mão-de-obra tudo rimado e

²⁰⁶ BUARQUE, C. *Sinal fechado*. Rio de Janeiro: Philips 6349.122, 1974.

²⁰⁷ O segundo lugar foi destinado a Caetano Veloso, seguido de Gilberto Gil, Milton Nascimento, Gonzaguinha e, por último, Ivan Lins. Ver NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a música vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, p.103-126, 2004.

²⁰⁸ Ver HERMETO, M. **Olha a Gota que falta**: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010, f. 73.

metrificado como manda o figurino, 4 mil versos e dez canções. Os versos podem até ser ruins, mas 4 mil é um número que impressiona, não é mesmo? [...].²⁰⁹

Esse debate configurou-se numa das maiores pressões internas recaídas sobre os sujeitos envolvidos no projeto da adaptação, com um peso maior sobre Pontes. Tal estado de tensão colaborou para dividir as opiniões acerca de *Gota d'água*, colocando-a entre o apreço e o despreço.²¹⁰ Estava em questionamento se, afinal, teria Pontes usurpado a obra de Vianna, como aponta a mãe Deocélia Vianna, em seu livro de *memórias*,²¹¹ no qual chama ironicamente a polêmica de *Caso Paulo Pontes*.

Na primeira edição do livro *Gota d'água*, de 1975, consta na segunda folha de rosto: “inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho”.²¹² Porém, no cartaz de estreia da peça no Rio de Janeiro, o nome de Vianinha está omitido, o que repercutiu na imprensa da época, com destaque para a matéria intitulada *Vianinha, o grande esquecido*.²¹³ A partir de 1976, o nome passou a ser referenciado no material de divulgação oficial, indicando o alcance da polêmica.

Entendemos que os autores primeiros do texto que desencadeou a peça foram Chico e Pontes, pois materializaram a sua circulação em diferentes formatos, como nas edições literárias da peça e nos discos com as canções e textos interpretados por Bibi Ferreira e o próprio Chico.²¹⁴ Assim, concordamos com a autora Mirian Hermeto, que afirma ter sido desses dois autores a origem do “texto-projeto”.²¹⁵ O que não significa

²⁰⁹ BUARQUE, C. Entrevista concedida à Rádio 365, 1976. Disponível em: www.chicobuarque.com.br. Acesso em: dez. 2012.

²¹⁰ HERMETO, M. **Olha a Gota que falta**: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010, f. 73.

²¹¹ Cf. VIANNA, Deocélia. **Companheiros de viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

²¹² BUARQUE, C.; PONTES, P. **Gota d'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 16.

²¹³ GUZLK, Alberto. *Gota D'Água. Última Hora*, São Paulo, 27 abril 1977.

²¹⁴ Na época da produção da peça, três discos foram lançados com suas obras: No primeiro (ver BUARQUE, C.; BETHÂNIA, M. **Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo**. Rio de Janeiro: Philips 836.018-2, 1975), Chico gravou as canções *Bem Querer*, *Flor da idade* e *Gota d'água*. No segundo (ver BUARQUE, C. **Meus caros amigos**. Rio de Janeiro: Philips 842013-2, 1976), ele gravou *Basta um dia*. Finalmente, no terceiro (ver BUARQUE, C.; FERREIRA, B. **Gota d'água de Paulo Pontes e Chico Buarque**. Rio de Janeiro: RCA Victor 103.0212, 1977), os seguintes textos e canções foram gravados por Bibi e Chico: *Flor da idade* (canção interpretada por Chico), *Entrada de Joana* (texto por Bibi), *Bem querer* (canção interpretada por Chico), *Desabafo de Joana para Jasão* (texto por Bibi), *Joana e as vizinhas* (texto por Bibi), *Gota d'água* (canção interpretada por Chico), *Joana promete* (texto por Bibi), *Basta um dia* (canção interpretada por Chico), *Ritual* (texto por Bibi), *Veneno* (texto por Bibi), *Morte* (texto por Bibi). Para a análise das canções, nos detemos nas gravações de Chico em **Meus caros amigos** e **Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo**, às quais tivemos acesso.

²¹⁵ Cf. HERMETO, M. **Olha a Gota que falta**: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010, f. 83.

que tenham sido os primeiros a adaptar *Medeia*. Vianinha já o tinha feito, mas isso não implica que a *Medeia* desse e a daqueles sejam “a mesma coisa”,²¹⁶ como “entendeu” Deocélia. São diferentes, pois temas se repetem, obras, não.²¹⁷ Quando Chico e Pontes adaptaram a *Medeia antiga* e a *Medeia carioca*, eles criaram novas personagens e diálogos de acordo com um novo canal midiático, adotaram a estrutura dramática euripídiana e aprofundaram o assunto desigualdade social, discutido por Vianna no Caso Especial, mantendo o enredo intacto em sua maior parte. Nesse processo de transcodificação operado, que se baseia num vínculo não só com a interpretação, mas também com a criação, a obra adaptada adquire autonomia. E esse foi o caso precisamente de *Gota d’água*. Clara está a omissão do nome de Vianna nas primeiras divulgações gráficas da peça, mas o mesmo não ocorreu, por exemplo, no lançamento do livro. É falsa, portanto, a impressão de falta de lealdade por parte de Pontes (na polêmica, o nome de Chico Buarque foi resguardado) a seu amigo Vianinha ou um possível desmerecimento de *Gota d’água*. Essa continua sendo uma adaptação, mas, sobretudo, uma obra de coautoria nas novas mãos.

Há que se acrescentar que, na trajetória de Pontes, a qual anteriormente discutíamos, *Gota d’água*, apesar de todo o debate em torno do direito autoral, significou para ele um salto de projeção em termos intelectuais. Nos anos 1975 e 1976, considerados o auge de sua carreira, a imagem de crítico da realidade brasileira foi sendo reforçada não só devido ao teor do enredo da peça, mas também por seu Prefácio, altamente contundente quanto às mazelas sociais inerentes à “experiência capitalista”²¹⁸ brasileira.

3.4 *Gota d’água* musicada: texto e encenação

A peça *Gota d’água* de Chico e Pontes contou com a direção geral de Gianni Ratto.²¹⁹ A 29ª edição do livro, pela Civilização Brasileira,²²⁰ datada de 1998, fonte de nosso estudo, concerne à montagem paulista de *Gota*, em abril de 1977. Nessa,

²¹⁶ Cf. VIANNA, Deocélia. **Companheiros de viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

²¹⁷ VIEIRA, P. Paulo Pontes: **A arte das coisas sabidas**. Dissertação (mestrado) – USP, Escola de Comunicações e Artes, 1989, f. 139.

²¹⁸ BUARQUE, C.; PONTES, P. **Gota d’água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 9.

²¹⁹ O italiano Gianni Ratto veio para o Brasil em 1954, para trabalhar na Companhia Maria Della Costa. Participou, posteriormente, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) como diretor e cenógrafo. (Cf. MOSTAÇO, E. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 26).

²²⁰ A propósito, as demais edições são também da Civilização Brasileira.

diferentemente das apresentações no Rio de Janeiro, a direção musical foi de Paulo Herculano, e não de Dori Caymmi. O elenco também sofreu mudanças em São Paulo, pois, com exceção de Bibi Ferreira, que continuou como a protagonista *Joana*, a Medeia euripidiana, os demais atores e atrizes foram: Francisco Milani (*Jasão*), Renato Consorte (*Creonte*), Xandó Batista (*Egeu*), Bethy Caruso (*Alma*), Liana Duval (*Corina*), Sônia Guedes (*Zaíra*), Aldo Bueno (*Cacetão*), Dirce Militello (*Estela*), Maria Helena Stainer (*Maria*), Zélia Silva (*Nenê*), Cuberos Neto (*Galego*), Geraldo Rosa (*Xulé*), Sergio Ropperto (*Boca Pequena*) e Cilas Gregorio (*Amorim*).

A direção musical, de Dori Caymmi nas apresentações do Rio e de Paulo Herculano em São Paulo, contou com orquestra e bailarinos, dos quais são citados apenas os pré-nomes na 29ª edição. Os responsáveis pela produção foram Max Haus e Moysés Ajhaenblat, por meio do Teatro Casa Grande.

Curiosamente, nessa mesma edição de 1998, são destacadas na primeira folha de rosto as demais obras literárias somente de um dos autores da peça, Chico Buarque. Ou seja, o nome de Paulo Pontes foi omitido como se ele nem figurasse na capa da edição. Uma omissão injustificável da editora Civilização Brasileira, e parece resultar de uma idolatria cultivada em torno da imagem de Chico, construída ao longo de sua carreira, na qual recebeu *rótulos*, desde o de maior expressão dos festivais musicais no circuito universitário até porta-voz da resistência militar pela esquerda. Entendemos que as trajetórias artístico-intelectuais de Chico e Pontes se aproximam muito, mas esse último, desde o início de sua carreira nos anos 1960, destacou-se como dramaturgo, o que valoriza mais seu trabalho em termos de quantidade de produção e, portanto, experiência. O próprio Chico afirmou ter sido Pontes quem lhe ensinou a carpintaria de escrever teatro.²²¹ Há, portanto, uma grande incoerência na edição do livro pela Civilização Brasileira, que ignorou a questão da coautoria, ao listar a obra escrita somente de um deles.

Voltemos à peça. Quanto ao cenário e aos figurinos de *Gota*, cabe destacar o trabalho do responsável, Walter Bacci. A montagem do cenógrafo seguiu as premissas do tema central do texto escrito: a exclusão social operada nos centros urbanos. Dividiu-se o palco em dois polos: um andar destinado ao poderoso Creonte, proprietário do conjunto habitacional; e o térreo, onde residia a comunidade do conjunto. O contraste

²²¹ Cf. HERMETO, M. **Olha a Gota que falta**: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010, f. 162.

entre o ambiente suburbano e o espaço da elite deveria ocupar todo o palco em extensão e altura. E assim foi feito nas montagens do espetáculo entre 1975 e 1977,²²² no Rio de Janeiro e em São Paulo. O figurino também procurou evidenciar um contraste, dessa vez emocional, com a protagonista Joana, interpretada por Bibi Ferreira, vestindo-se de preto, uma cor que sublinhava seu isolamento e perturbação, enquanto as demais personagens usavam ternos e vestidos claros.

No dvd *Bastidores*,²²³ temos essa imagem de Bibi de preto, interpretando o monólogo sobre a comida preparada com tempero e veneno, prato da vingança a ser concretizada. Podemos, aí, entender a grande repercussão da performance da atriz no espetáculo, dados os relatos da imprensa da época,²²⁴ bem como do próprio Chico Buarque, nesse mesmo dvd, no qual denomina o espetáculo como sendo o *brilho* de Bibi,²²⁵ nos textos e canções. Miriam Hermeto, com razão, define ter sido *Gota D'Água* um projeto centrado não somente em Bibi Ferreira, “mas central para a (re)definição de sua carreira. Na mesma medida em que ela, Ferreira, foi central para a definição das feições do texto de *Gota*. Para o texto escrito, como musa inspiradora [...]”.²²⁶

Em que pese a intenção de Pontes e a montagem terem focado bastante a “estrela”, julgamos o teor político como o cerne da encenação, a qual deve ser analisada considerando os propósitos dos autores esboçados no Prefácio do livro. Nele, três preocupações centrais norteiam o desejo de Chico e Pontes na confecção de *Gota*: a primeira se relaciona aos efeitos trágicos produzidos pelo “milagre econômico”,²²⁷ nos

²²² Optamos por nos limitar, aqui, a essas montagens, das quais tivemos acesso a fotografias, cartazes e imagens de vídeo. O espetáculo de estreia, em 1975, ocorreu no Teatro Tereza Rachel do Rio de Janeiro. Já entre 1976 a 1977, houve uma temporada no Teatro Carlos Gomes, também, do Rio. E entre 1977 e 1978, deu-se uma encenação no Teatro Aquarius de São Paulo, com elenco paulista.

²²³ BASTIDORES. Direção: Roberto de Oliveira. Direção de Produção: Celso Tavares. Produção: André Arraes, Jorge Machado e Jorge Saad Jafet. Direção de fotografia: João Wainer. Documentação e Pesquisa: Sueli Valente. Música: Canções de Chico Buarque. EMI Music Brasil Ltda. (sob licença exclusiva da R.W.R.), c2005 1 DVD (73 min.), color.

²²⁴ A recepção do espetáculo é discutida no Capítulo IV desta Tese.

²²⁵ *Gota D'Água*, em abril de 1976, foi contemplada com dois prêmios Molière, concernentes a 1975: Bibi Ferreira ficou com o de “melhor atriz”, e Chico Buarque e Paulo Pontes, o de “melhor autor”. A propósito, os autores se recusaram a comparecer à premiação, contestando o direito de *Gota d'água* ter sido premiada, no mesmo ano em que outras peças como *Rasga Coração* de Oduvaldo Vianna Filho, e *Abajur lilás* de Plínio Marcos não concorreram.

²²⁶ HERMETO, M. **Olha a Gota que falta**: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010, f. 113.

²²⁷ “Milagre econômico” foi o nome dado pelos capitalistas do exterior para denominar o crescimento econômico brasileiro à taxa média ao ano de 10%, na primeira metade da década de 1970, sob o governo do general Médici. O setor de bens de consumo duráveis foi o que mais se expandiu, tendo criado um clima de consumismo nas camadas médias da sociedade, seduzidas pela facilidade do crédito a juros baixos. O então ministro Delfim Netto utilizou-se de duas estratégias básicas para alcançar a expansão

anos 1970, traduzidos na concentração de renda e no paroxismo da alta produção de bens duráveis destinados a uma minoria privilegiada. Na crítica à acumulação do capital num grau, conforme eles, inédito até aquele momento, a classe média não é poupada, por haver legitimado o regime, com a adesão de seus “melhores quadros” às atividades desse tipo de economia. A segunda preocupação se liga a uma espécie de obstinação dos dramaturgos engajados (mas não só eles), desde sua configuração enquanto esquerda, no Brasil dos anos 1950: o projeto de *ida ao povo* a partir da produção cultural, como tantos outros grupos e trabalhos já o tinham feito: o Arena, o Opinião, o Oficina, o Cinema Novo, a MPB. Havia, então, novamente que representar esse povo, em específico nos palcos, não de forma “exótica, pitoresca ou marginal”, imagens essas próprias da imprensa da época, mas percebendo-o como sujeito, cujas aspirações, passado, experiência e sentidos deveriam ser tematizados. Por fim, a terceira preocupação diz respeito à estrutura formal da peça. Havia, nesse período, segundo os autores, uma sensação de “crise expressiva” do teatro. Aliás, sobre isso, Chico declarou em entrevista à Rádio do Centro Cultural São Paulo:

Na época em que o Paulo Pontes me chamou pra escrever a "*Gota d'água*" com ele, a palavra no teatro estava relegada a um ultimíssimo plano, por mil motivos óbvios – a situação que se vivia e tal. O que se fazia mais era expressão corporal, e o texto nacional não era quase encenado no Brasil. E o Paulo Pontes teve a intenção de, com a peça, ressuscitar o teatro nacional como texto, e me chamou pra essa parceria exatamente por isso. Ele queria que eu desse um polimento poético ao texto que ele ia escrever. [...].²²⁸

Transpor a tragédia de Eurípedes para os palcos brasileiros – algo, conforme dissemos anteriormente, proposto por Vianinha –, com ênfase na palavra, e não na cenografia do corpo ou de adereços e luz, situando o diretor no “primeiríssimo plano da hierarquia da criação teatral”²²⁹ era o modo encontrado para a retomada de debates, do ponto de vista político, da sociedade de então.

Mas, ainda que forma e conteúdo sejam trágicos, os autores não prescindiram do humor na caracterização das personagens, recorrendo ao método de Bertolt Brecht de um teatro que conscientizasse na mesma medida em que cumprisse sua função primeira,

da economia: o arrocho salarial e o endividamento. As contradições desse modelo acentuaram-se já a partir de 1974, com a crescente desigualdade de renda e o aumento de produção industrial – às custas de uma mão de obra barata –, destinada a uma reduzida parcela do mercado consumidor. Cf. NAPOLITANO, M. **O regime militar brasileiro**: 1964-1985. 4. ed. São Paulo: Atual, 2009, p. 40.

²²⁸ Entrevista a Angélica Sampaio, Rádio do Centro Cultural São Paulo, 10/12/85. Disponível em: www.chicobuarque.com.br. Acesso em: dez. 2012.

²²⁹ BUARQUE, C.; PONTES, P. **Gota d'água**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 16.

divertir.²³⁰ Esse aspecto e o dado de *Gota* ser um musical também a diferenciam das obras de Vianna e Eurípedes.

3.5 A tragédia em *conta gotas* na peça

Encenada pela primeira vez em 1975, *Gota d'água* é uma *tragédia brasileira*, como na obra televisiva de Vianinha, que deixa entrever no contexto os mecanismos de cooptação e corrupção, no nível social, de destinos individuais. No interior da comunidade periférica, está o amor *sem limites* de Joana por Jasão. Quando ele, um sambista ambicioso, a abandona para se casar com Alma, filha do rico e poderoso Creonte, ela clama por vingança, utilizando-se, para isso, dos próprios filhos.

A sedução pelo dinheiro e as divisões sociais provocadas desenham o panorama no qual se centra o conflito dramático. O espaço é a Vila do Meio-dia, por onde passam variados tipos populares, dentre eles Mestre Egeu, considerado o líder da comunidade por sua experiência em movimentos de greve e por procurar resolver os problemas cotidianos.

A encenação de *Gota* contou com orquestra e coreografia, intermediadoras das ações das personagens. Novamente, como em *Calabar*, a música é presença fundamental no delineamento da trama, tendo exigido que os atores e atrizes participantes do espetáculo, como Bibi Ferreira, que viveu o papel de Joana, mesmo não sendo cantores profissionais, fizessem do canto um tipo de performance dramática. E graças a esse formato musical, os autores conseguem, efetivamente, elucidar as temáticas postas, tendo como pano de fundo os dilemas políticos e econômicos de meados da década de 1970.

O afrouxamento do Regime Militar²³¹ e os indícios de que as vozes civis finalmente seriam ouvidas tiveram início com a eleição de Ernesto Geisel em 1974. Ao lado das manifestações contra as torturas e desaparecimentos, as políticas econômicas resultantes dos sucessivos governos militares passaram também a ser discutidas, com a

²³⁰ Cf. BRECHT, B. Pequeno Órganon. In: _____. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2005.

²³¹ Os altos escalões do regime militar, a partir da segunda metade dos anos 1970, preocupados com as pressões da sociedade civil e com a estabilidade política, deram início ao plano de institucionalização de um regime civil conservador: “Era a política de abertura, que procurava trazer para o controle do regime o ritmo e o conteúdo das transformações políticas exigidas pela sociedade”. Cf. NAPOLITANO, M. **O regime militar brasileiro**. 4. ed. São Paulo: Atual, 2009, p. 50.

promoção de vários estudos sobre o assunto. O quadro de então, conforme a seguinte passagem, não era tão diferente do atual:

O censo de 1970 apontara aumento na desigualdade de renda, [...] mostrando a enorme necessidade de mais investimentos em saúde, educação, saneamento e habitação. Enquanto os executivos brasileiros ganhavam salários dos mais altos do mundo, as crianças das favelas paulistas corriam riscos cada vez maiores de doença ou morte.²³²

A crescente desigualdade social é um ponto-chave no rol das preocupações levantadas pelos autores de *Gota d'água*. Há um diálogo permanente com o tempo no qual a peça é escrita. Tematiza-se o panorama social resultado das diretrizes econômicas adotadas após o golpe militar de 1964. No início do texto introdutório da obra, Chico e Pontes ressaltam:

Forçar a acumulação de capital através da drenagem de renda das classes subalternas não é novidade nenhuma. Novidade é o grau, nunca ousado antes, de transferência de renda, de baixo para cima. Alguns economistas identificados com a fase anterior afirmam que a saída era previsível, mas, de tão radical, impensável, dado o grau de pauperismo em que já vivia a maioria da população (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 9).

O título da peça, assim, é uma alusão não somente ao amor *afogado* de Joana, mas também às condições miseráveis das personagens habitantes da Vila do Meio-Dia. *A gota que falta*, no caso, serve a todas as trajetórias vivenciadas em grupo ou individualmente.

Antes de nos situarmos no enredo, mencionamos novamente que o palco da peça é constituído de vários cenários que significam as moradias das personagens. A iluminação pode, por vezes, focar dois, três cenários²³³, que a rubrica chama de *set* na peça, simultaneamente, ou destacar apenas um ponto. Como se verá adiante, diferentemente da análise efetuada em *Calabar*,²³⁴ as falas estão recuadas da margem esquerda, pois mantivemos o formato original dos versos do texto.

O primeiro ato tem início com música (indefinida na rubrica) de orquestra, e, num dos *sets* montados, quatro vizinhas estendem peças de roupa lavada. A personagem Corina chega até elas com notícias sobre a vizinha Joana, uma das moradoras da Vila do Meio-Dia, nome dado ao conjunto habitacional no qual residem.

²³² Um desses estudos é o CAMARGO, C. P. F. de et al., **São Paulo 1975: crescimento e pobreza** (São Paulo: Edições Loyola, 1976), encomendado pelo CEBRAP, a pedido da PUC-SP.

²³³ A rubrica no texto da peça identifica o cenário por *set*. Em nossa análise, optamos por utilizar ora um termo ora outro.

²³⁴ Ver Capítulo II desta Tese.

O fuxico das mulheres gira em torno de Joana haver sido abandonada por seu companheiro, Jasão, com o qual viveu por dez anos e teve dois filhos. No enredo da peça, Jasão é um compositor que, quando lança o samba *Gota d'água*, passa a ser reconhecido não só por seus pares – os demais moradores da Vila –, mas também por alguns poderosos, que pretendem cooptá-lo (o que será adiante discutido).

Deparamo-nos no palco agora com o cenário do botequim, no qual são os vizinhos quem debatem os problemas do dia a dia da Vila, como as prestações infundáveis devidas a Creonte, o proprietário do conjunto.

Na sequência, o gigolô de nome Cacetão lê para seus companheiros de copo uma notícia de jornal sobre o “êxito” do promissor autor da canção *Gota d'água*, que vai se casar com Alma Vasconcelos, filha do “comerciante benfeitor Creonte Vasconcelos” (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 30).

Adiante, o primeiro plano passa à oficina do popular mestre Egeu, o técnico em eletrônica, atuante, também, conforme mencionado, como um líder da comunidade. Junto a ele está o vizinho Amorim, que reclama das prestações atrasadas de sua casa devidas a Creonte. Egeu, por ser detentor de uma *consciência de classe*,²³⁵ ou de uma consciência de si e de seus pares enquanto expropriados de direitos básicos à sobrevivência, cujos interesses são antagônicos às posições de grupos poderosos econômica e politicamente, se diferencia dos demais moradores da Vila. Tendo participado de movimentos de greve no passado e, portanto, saber do alcance de uma organização coletiva, Egeu conta com essa experiência na condução dos conflitos de seus vizinhos. Após ouvir Amorim, ele passa a idealizar o dia em que todos os devedores do conjunto habitacional se negarão a pagar as prestações, deixando o “seu Creonte” em apuros: afinal, ou ele haveria de ficar quieto, ou precisaria “mandar embora toda a gente” (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 35). Um ideal, no caso brasileiro, sem dúvida, distante de ocorrer, já que, na própria Vila, Egeu é o único detentor de uma lucidez capaz de explicar o como e o porquê dos problemas enfrentados pelos moradores. Sua experiência no passado enquanto grevista é “particular”, pois destoa da experiência cotidiana do restante dos habitantes da Vila e, portanto, da maioria, que não

²³⁵ Conforme E. P. Thompson, consciência de classe, uma “categoria histórica”, ocorre na medida em que respostas ou comportamentos vão sendo dados à situações semelhantes, até o nascimento de uma cultura ou instituições sob a forma classista, que entram em oposição a grupos ou pessoas num processo de luta. Ver THOMPSON, E. P. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Antonio Luigi Negro e Sergio Silva (Orgs.). Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 270.

tem certeza sequer de uma sobrevivência diária, cotidiana, sem condições mínimas, nesse sentido, de alcançar uma consciência de classe. Essa é, precisamente, a tragédia brasileira, presente no salário insuficiente, no alto custo dos alimentos, na precariedade habitacional, na violência, na falta da educação e da saúde, na anuência do estado, fatores que incapacitam a formação de uma união de pessoas em torno de um tema comum. A tragédia é, assim, brasileira, mas individual a cada um dos acometidos por ela, pois a luta do dia a dia é pela própria sobrevivência. Isso, por certo, justifica que o projeto nacional-popular brasileiro de *ida ao povo* não tenha alcançado êxito,²³⁶ o que não se deve somente à ocorrência do golpe de 1964, mas também ao fato de grupos de esquerda, como o PCB, ao lado de setores intelectuais e artísticos ligados não só ao teatro, mas ao cinema e à música, no pós-golpe, se esquivarem diante de uma situação concreta: uma maioria que conta com migalhas para sobreviver não possui condições para construir uma consciência de classe, e um grupo que se autoproclama detentor dessa consciência não consegue simplesmente introjetar valores, noções, sem que aquela maioria os identifique em sua própria experiência.²³⁷

Na sequência do enredo, as personagens femininas se mostram solidárias ao dilema de Joana, principalmente a vizinha Corina, a propósito, esposa do mestre Egeu.

É a vez então da personagem Boca Pequena, o morador da Vila que delata todas as ocorrências do lugar ao proprietário Creonte. Da oficina, Egeu avista Boca e o chama:

EGEU. Pois é, Boca Pequena
Tá todo mundo pendurado. Uma centena
De famílias sem poder pagar. Mas você
É um dos poucos que se arranja, não sei por que... (*GOTA D'ÁGUA*,
1998, p. 37)
BOCA. Eu sou esparro de boate de turista,
Carregador de uísque de contrabandista,
Vice-camelô, testemunha de punquista,
Sou informante de polícia, chantagista,
Mas vigarista nenhum diz que eu não presto
Desde que, como todo cidadão honesto,
No fim do mês pago as minhas contas à vista (*GOTA D'ÁGUA*,
1998, p. 37)
EGEU. Já pagou a casa esta vez?..
BOCA. Já separei
Porque é sagrado. Como santo em procissão
Não precisa pedir pra fazer o que sei que é meu dever..
EGEU. Pelo contrário: pague não

²³⁶ Sobre o projeto nacional-popular, ver Capítulo I desta tese.

²³⁷ Aqui, nos apoiamos novamente nas reflexões de Thompson. Cf. THOMPSON, E. P. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Antonio Luigi Negro e Sergio Silva (Orgs.). Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

BOCA. Que que é isso, mestre, eu sou
 Madeira de lei
 EGEU. Pois ouça, Boca, não pague nem
 Um tostão
 Se ninguém paga, é que não tem de onde tirar
 Se você paga, vai tirar toda a razão
 De que tem todas as razões pra não pagar
 BOCA. Merda sim ou merda não?(*GOTA D'ÁGUA*, 1998 , p. 37).

Diante dos conselhos de mestre Egeu, Boca Pequena hesita, mas aperta a mão dele, aparentemente em concordância com a sua proposta.

O primeiro plano retorna para o cenário das vizinhas, as quais comentam o impacto do casamento entre Jasão e Alma sobre Joana. Após, retorna ao botequim, no qual os homens discutem a sorte do compositor.

Os diálogos entre os vizinhos e os homens no botequim vão se estreitando, na medida em que se ouvem os primeiros acordes da embolada, um gênero nordestino que se caracteriza por um curto intervalo entre a fala e o verso, numa forma satírica, geralmente improvisada. Outro detalhe: o cantador deve acompanhar um ritmo que tende a aumentar de velocidade. Registramos que, embora o texto cite essa canção e outras, inclusive sem atribuir nomes a elas, tivemos acesso a quatro gravações da peça, interpretadas por Chico, *Bem Querer*, *Flor da idade*²³⁸ e *Gota d'água*, em **Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo** de 1975,²³⁹ e *Basta um dia*, em **Meus caros amigos** de 1976,²⁴⁰ ambos os CDs remasterizados pela Polygram em 1993, bem como às mesmas músicas no disco da peça, **Gota d'água de Paulo Pontes e Chico Buarque** de 1977,²⁴¹ gravado por Bibi Ferreira e esse último. Optamos, na análise a ser feita da letra, pelas interpretações de Chico Buarque nos dois primeiros discos mencionados.

No campo das músicas gravadas, a propósito, é importante ressaltar o seu vínculo com o movimento nacional-popular,²⁴² que continuava em pauta nos anos 1970, mas num contexto diverso do da década anterior. Nessa época, o projeto de *ida ao povo* no teatro e nas discussões promovidas por Paulo Pontes junto ao Grupo Casa Grande

²³⁸ Diferentemente das demais canções compostas para a peça, *Flor da Idade* foi composta originalmente para o filme *Vai trabalhar vagabundo* de Hugo Carvana (VAI trabalhar vagabundo. Produção de Alter Filmes. Direção de Hugo Carvana. Rio de Janeiro: Ipanema Filmes, 1973. 1 Videocassete (95 min.): VHS, Ntsc, son., col.

²³⁹ BUARQUE, C.; BETHÂNIA, M. **Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo**. Rio de Janeiro: Polygram: 1993. 1 disco compacto: digital, estéreo. A.A.D. 842.013-2.

²⁴⁰ BUARQUE, C. **Meus caros amigos**. Rio de Janeiro: Polygram: 1993. 1 disco compacto: digital, estéreo. A.A.D. 836.018-2.

²⁴¹ BUARQUE, C.; FERREIRA, B. **Gota d'água de Paulo Pontes e Chico Buarque**. Rio de Janeiro: RCA Victor 103.0212, 1977.

²⁴² A esse respeito, ver Capítulo I desta Tese.

inovavam abordagens anteriores ao deixar de idealizar a categoria povo, e ao tematizar as relações entre cidade e campo (dada a crescente urbanização) e o *tradicionalismo* comunista no tangente à sexualidade, procurando mostrar o lugar social de minorias como os transexuais, e, portanto, os preconceitos das culturas de esquerda.²⁴³ Ao lado disso, quando da produção da peça, havia um público bastante consolidado, dada a expansão do cinema, do rádio e da TV, bem como os desdobramentos da perseguição da Censura Federal no âmbito artístico, que fizeram com que Chico Buarque, por exemplo, adotasse a chamada “linguagem da fresta” (expressão criada por Caetano Veloso) ou uma “linguagem oblíqua”,²⁴⁴ para driblar *malandramente* as pressões e pronunciar o silenciado na divulgação das letras. O embate, portanto, entre a esquerda artística e intelectual e a ditadura continuava, mas, obviamente, sob novas roupagens para que seguisse curso a retomada da palavra com tons de resistência política.

Retomemos a peça com Cacetéão (aliás, um nome bastante sugestivo para exemplificar o conservadorismo hétero predominante na década de 1970), sob o ritmo da embolada, cantando o *Samba do gigolô*:

CACETÃO. (*Cantando*)
 Depois de tanto confete
 Um reparo me compete
 Pois Jasão faltou à ética
 Da nossa profissão
 Gigolô se compromete
 Pelo código de ética
 A manter a forma atlética
 A saber dar mais de sete
 A nunca ser gilete
 A não rir enquanto mete
 Nem jamais mascar chiclete
 Durante sua função
 Mas a falta mais violenta
 Sujeita à pena cruenta
 É largar quem te alimenta
 De jeito que fez Jasão

Em defesa de sua ética, que não contraria o fato de ser um gigolô, Cacetéão continua a cantar, agora, descrevendo a si:

Veja a minha ficha isenta
 Tenho alguém que me sustenta
 Que já passou dos sessenta
 Que mais de uma não aguenta
 Que é careca quando venta
 E este amigo se apresenta

²⁴³ Essa análise pode ser conferida em HERMETO, M. **Olha a Gota que falta**: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010, f. 95.

²⁴⁴ VASCONCELOS, G. **Música popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

Domingo sim, outro não
 Não é virtude nem vício
 É um pequeno sacrifício
 É um músculo do ofício
 É uma constante prontidão
 Fecho os olhos e viril
 Tomo ar, conto até mil
 Penso na miss Brasil
 E cumpro co'a obrigação (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 42-43).

No final da canção, vizinhos e vizinhas gargalham e seguem com o novo ritmo da orquestra sob o qual cantam e dançam, confrontando-se entre si. A coreografia se aproxima da linha de musical norte-americano, mais especificamente do longa *Amor, sublime amor*,²⁴⁵ no qual, sob os acordes de *America*, os bailarinos descrevem o *american way of life* propiciado aos imigrantes latinos nos Estados Unidos.²⁴⁶ Mas não gratuitamente ocorre essa aproximação, já que se trata de uma forma irônica de os autores situarem nossa condição de colonizados culturalmente pela potência americana.

Após, os acordes musicais diminuem para a saída das personagens.

Segue o enredo e a luz sobe lentamente no cenário no qual estão Jasão e sua noiva, Alma. Essa, observando os traços da fisionomia de Jasão – seus olhos em sobressalto, sua testa franzida e seu sorriso melancólico –, tenta convencê-lo a esquecer de vez suas origens ou suas relações com a Vila.

No contexto social da peça, que aborda a transição, ou melhor, a cooptação de um suburbano pela classe média, o objetivo da filha do próspero comerciante, Creonte, não poderia ser mais claro: metamorfosear a face, ainda que minimamente, de Jasão, tornando-a agradável aos olhos daqueles que futuramente serão seus pares. A nova aparência do noivo deve condizer com a classe que o acolhe, isenta, ao menos na aparência, dos *vulgarismos* e *rugos* dos excluídos *naturalmente* na escala social. Sim, *naturalmente*, pois, para Alma, Creonte e seus coadjuvantes, o talento de Jasão é o responsável por sua ascensão e, se o restante do pessoal da Vila não *ascende* na sociedade, é porque não possui tal merecimento. Assim, as diferenças sociais se perpetuam, pois apenas um, dois, três quando muito, possuem a juventude, o talento, a ambição de um Jasão.

Porém, questionamos, Jasão deixa-se cooptar assim tão facilmente? Não estaria ele, à maneira de um sambista malandro, na fronteira entre o que deseja seu futuro sogro

²⁴⁵ AMOR, sublime amor. Produção de Robert Wise. United Artists distribuidora, 1961. 1 Videocassete (152 min.): VHS, NTSC, son., col.

²⁴⁶ Aliás, essa característica brodayzante foi bastante rechaçada pela crítica sobre a peça, o que será examinado no Capítulo IV desta Tese.

e aquilo a que na realidade corresponde seu comportamento? E qual é, afinal, esse comportamento?

Segundo José Adriano Fenerick, somente a postura malandra aparece ligada ao samba, já que ele é visto como produto do morro. O modo de vida malandro destoa completamente do de um burguês, residente de bairros requintados da época, como Copacabana,²⁴⁷ onde o sambista, como situa com pertinência Noel Rosa em *O x do problema*, crescido na roda de bamba, com diploma da escola de samba,²⁴⁸ não poderia se inspirar para compor.

Nem por isso o sambista associado à malandragem deixaria de transitar cada vez mais pela cidade com o advento do rádio, da indústria fonográfica e das escolas de samba, devido à aproximação de cantores como Francisco Alves, Gastão Formenti e Mário Reis, interessados em comprar as boas composições do morro. Mas, aí, já começavam a ocorrer mudanças, pois, com essa aproximação concomitante à política de apologia ao trabalho implementada por Vargas, a tendência apaixonada e lírica do samba passou a ocupar o lugar comum aos feitos da malandragem (a orgia, os pequenos expedientes, a negação ao trabalho). Alguns sambas, inclusive, conforme Fenerick, conjecturaram o fim da malandragem, como em *Ora vejam só* de Sinhô, gravado em 1928 por Francisco Alves, cujo tema é o lamento do malandro pela mulher “arranjada”, que insiste que ele abandone a malandragem.²⁴⁹ Surgia, então, a figura do malandro em vias de se regenerar.²⁵⁰

Diante dessa análise, seria esse o caso de Jasão, um sambista/malandro do morro, que, com o sucesso de sua composição *Gota d'água*, estaria prestes a se regenerar?

Procuraremos responder à questão na sequência da peça, quando Alma passa a observar o olhar do noivo:

ALMA: Porque seus olhos não têm nada de tristeza
Nem de sofrimento. Aliás, sofrimento, sim,
Sofrimento bom, que vem de não suportar
Tanta ansiedade incendiando o coração,
Tanto desejo represado. Olha, Jasão,
A gota d'água do seu samba é o seu olhar
Fervendo, borbulhando, contagiando a gente
Quando a água dos seus olhos transbordar um tanto

²⁴⁷ FENERICK, J. A. **Nem do morro nem da cidade**: As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945). São Paulo: Annablume, 2005, p. 232-233.

²⁴⁸ Ibidem, p. 233.

²⁴⁹ Ibidem, p. 236.

²⁵⁰ MATOS, C. **Acertei no milhar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 44.

Vai ser mais uma gargalhada do que um pranto
 E em vez de lágrimas, vai correr aguardente
 JASÃO. Meus olhos são assim?..
 ALMA. Eu cuido de você
 Eu trato de fazer você chorar... (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 44).

O diálogo segue e o assunto passa a ser o futuro apartamento do casal. Alma lembra então do “cantinho” que deixou para o noivo compor seus sambas. Jasão responde, entretanto, já com nostalgia, que um samba tal qual *Gota d'água*, seu grande sucesso naquele momento, “é feito dos carnavais e das quartas-feiras, das tralhas, das xepas, dos pileques, todas as migalhas que fazem um chocalho dentro do meu peito” (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 47). Nessa situação e em outras a serem examinadas no decorrer da peça, notamos que essa canção ilustra e legitima diferentes argumentos das personagens, o que nos sugere que a “gota que falta para o desfecho da festa”, conforme a letra, insinua o *ponto alto* ou o limite dos conflitos presentes. Aqui, Jasão revela que a saudade da vida anterior, dos filhos, da carteira de identidade, do boteco, da birita, do time de botão, dos amigos permanecia, justificando serem esses os elementos responsáveis pelo nascimento de um samba como *Gota d'água*.

Na peça, a sensação de perda da “essência” do samba é enunciada por Jasão, pois ele está em vias de ir para o circuito comercial. Mas esse deslocamento do morro para a cidade, conforme mencionamos anteriormente, mesmo deixando para trás os apanágios de um samba outro, adepto da malandragem – pois a letra de *Gota*, numa primeira impressão, aborda amor, abandono, sofrimento –, não seria, implicitamente, um arranjo malandro de Jasão para se adaptar ao mercado? Caso consideremos a fala nostálgica anterior de Jasão, estaria a capacidade criativa dele como poeta e compositor em jogo, porque outra canção tal qual *Gota d'água* dificilmente surgirá num ambiente não associado às suas origens. É preciso ter vivido na pobreza, em meio a dificuldades, para ter a sensibilidade de traduzir musicalmente esse cotidiano. E uma vez perdido o contato com sua comunidade, distante também será a possibilidade de se apoderar novamente de um ritmo de samba tão intenso quanto *Gota*.

Mas, na sequência, quando o compositor canta o refrão de *Gota d'água* (“Deixa em paz meu coração / que ele é um pote até aqui de mágoa / E qualquer desatenção / - faça não / Pode ser a gota d'água”), ele se aproxima da cadeira/trono de Creonte para se sentar, o que nos permite concluir, por esse comportamento, que a essência de *Gota* serve à sua ambição, a de usufruir do trono do futuro sogro. Aqui, a canção denota que

isso está na iminência de ocorrer, ainda que a conta gotas, já que no momento em que o sambista ia se sentar, Creonte aparece subitamente e o impede.

Ao ocupar o lugar na cadeira, Creonte, que havia pagado as rádios para tocarem *Gota d'água*, comenta com o futuro genro sobre planos profissionais. O futuro sogro deseja, agora, que Jasão lhe retribua com mudanças de postura, para que um dia, afinal, possa sentar-se na cadeira/trono. Ele, então, tenta persuadir o sambista a procurar mestre Egeu, responsável pelo movimento dos moradores para não pagar as prestações das casas da Vila.

Em paralelo a esse diálogo entre Jasão e Creonte, no cenário de Joana, adentram as vizinhas a entoarem o seguinte refrão em *BG*:²⁵¹

VIZINHAS. Comadre Joana
 Recolhe essa dor
 Guarda o teu rancor
 Comadre Joana
 Abafa essa brasa
 Recolhe pra casa
 Não pensa mais não
 Comadre Joana
 Recolhe esses dentes
 Bota panos quentes
 No teu coração (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 54).

O coro da tragédia grega corresponde ao das vizinhas em sua função dialógica, mas, em *Gota*, passa a julgar as personagens de acordo com seu contexto social, e narrar a história.²⁵²

De volta ao cenário anterior, está Creonte a pressionar cada vez mais o genro a se posicionar contra a comunidade do conjunto habitacional que não consegue pagar as prestações das casas corrigidas pelos altos juros. Embora Jasão tente contra-argumentar, o proprietário torna-se mais incisivo quando o nome de Joana é citado. Em relação a ela, o proprietário acrescenta ainda que pretende expulsá-la da Vila do Meio-Dia, temeroso dos *feitiços* de sua religião. Por fim, submisso, o compositor responde que irá advertir a mãe de seus filhos.

Simultaneamente, encontra-se mestre Egeu em seu cenário. Ele acaba de consertar um rádio, de onde irrompe a voz de um locutor: “LOCUTOR OFF. ‘...que está na boca da cidade inteira: *Gota d'água*, de Jasão de Oliveira” (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 57). Aqui, o sucesso comercial da canção é reforçado no mesmo instante em que está

²⁵¹ No palco, orquestra em *BG* (*background*) refere-se à música de fundo ou fundo musical, em volume ou tom inferior à fala de uma personagem.

²⁵² Cf. PUGA, D. Tradições e apropriações da tragédia: *Gota d'água* nos caminhos da Medeia clássica e da Medeia popular. **Revista Fênix**, v. 2, ano II, n. 3, jul./ago./set. 2005, p. 4.

Creonte a cobrar de Jasão os débitos por esse acontecimento. O proprietário começa a então a cantar o *Refrão de Creonte* em ritmo não identificado pela rubrica, enquanto ajeita o sambista no trono:

Está bem, vou lhe ensinar a cartilha da filosofia do bem sentar
 [...]
 Ergue a cabeça, estufa o peito,
 fica olhando a linha de fundo,
 como que a olhar nenhum lugar
 Seguramente é o melhor jeito
 que há de se olhar pra todo mundo
 sem ninguém olhar teu olhar
 Mostra total descontração,
 deixa os braços soltos no ar
 e o lombo sempre recostado
 Assim é fácil dizer *não*
 pois ninguém vai imaginar
 que foi um *não* premeditado
 Cruza as pernas, que o teu parceiro
 vai se sentir mais impotente/vendo a sola do teu sapato
 E se ele ousar falar primeiro/descruza as pernas de repente
 que ele vai entender no ato (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 52).

A letra remete ao modo como os poderosos exercem seu poder ironicamente, com deboche, em meio à tragédia cotidiana da maioria.

Novo deslocamento, então, para o *set* de Creonte. A melodia de *Gota d'água* é introduzida. A orquestra a toca suavemente em *BG*, apontando outro desfecho ilustrado pela canção, a enunciar a reflexão de Creonte sobre, afinal, quem é o seu futuro genro. Na sequência, quando Jasão sai de cena, Creonte, num tom frio, começa a recitar:

CREONTE. Sou franco – pra minha menina
 Contava com coisa mais fina
 Pensava assim... um diplomata,
 Um gerente... um tecnocrata,
 Tenente, major, capitão,
 Político de situação...
 Quem me dera um capitalista
 Ou quem sabe um psicanalista
 Por que não ginecologista?
 Talvez até mesmo um dentista,
 Qualquer coisa menos sambista,
 Porque Alma não é masoquista
 E, ora porra, eu não sou leão
 Que ela arranjasse um burocrata
 De óculos, terno e gravata
 Bancário, mesário escrivão,
 Político da oposição!
 Um simples assalariado,
 Um mero psicanalisado,
 Cadete, cabo reservista,
 Guarda de trânsito paulista,
 Qualquer coisa menos sambista
 Pois foi o último da lista
 Que a minha filha deu a mão (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 57).

Encerrado o reclame, a orquestra sobe o volume da melodia de *Gota d'água*. Na coxia,²⁵³ ouve-se uma voz gritar: “[...] É o samba de Jasão!” (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 57), seguida pelo coro das vizinhas que inicia o samba. Mais uma vez *Gota* aparece, agora, remetendo a clima alegre, ao mesmo tempo conformista, concernente ao dia a dia das vizinhas. A luz, então, se volta para o cenário delas, a lavar e passar roupas. Pouco a pouco, elas são atraídas ao centro do palco, realizando uma coreografia, na qual cantam *Gota d'água* e dançam como se estivessem a trabalhar.

Embora no texto a letra não esteja na íntegra, vale citá-la:

Já lhe dei meu corpo minha alegria
 Já estanquei meu sangue quando fervia
 Olha a voz que me resta
 Olha a veia que falta
 Olha a gota que falta pro desfecho da festa
 Por favor, deixa em paz meu coração
 Que ele é um pote até aqui de mágoa
 E qualquer desatenção, faça não!
 Pode ser a gota d'água
 Deixa em paz meu coração
 Que ele é um pote até aqui de mágoa
 E qualquer desatenção, faça não!
 Pode ser a gota d'água (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 58).

O samba, de andamento lento, possui uma melodia triste, que aumenta de intensidade na repetição do último verso, junto ao vocal. No arranjo predominam o violão, a bateria e uma flauta. O clima de advertência e suspense da letra, *Pode ser a gota d'água*, sintoniza com o acompanhamento homofônico de constituição densa.

Voltando à peça, em meio ao desenho coreográfico das vizinhas, vai surgindo Joana, deprimida, vestida de preto, mas com o rosto erguido e faíscas nos olhos. Aquelas percebem, desligam o rádio e, após longo silêncio, tentam conversar: “CORINA. Diga, comadre, precisa de nós pra quê?” (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 58). Um fundo musical (indefinido na rubrica) surge para enfatizar a resposta de Joana:

JOANA. Só agora há pouco, depois de tanto
 Tempo acordados, finalmente os dois
 Conseguiram adormecer. Depois
 De tanto susto, como por encanto,
 O rostinho deles voltou a ter
 Não sei não... Parece que de repente,
 No sono, eles encontram novamente
 A inocência que estavam por perder
 Olhando eles assim, sem sofrimento,
 Imóveis, sorrindo até, flutuando,

²⁵³ Em teatro, coxia refere-se a qualquer espaço fora de cena.

Olhando eles assim, fiquei pensando:
 Podem acordar a qualquer momento
 Se eles acordam, minha vida assim
 Do jeito que 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, seu 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 (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 58-59).

Quando a orquestra encerra, Joana, entre as vizinhas, jura vingança contra o homem que a abandonou:

JOANA. [...] Eu sou de arrancar a força guardada
 Cá dentro, toda a força do meu peito,
 Pra fazer forte o homem que me ama
 Assim, quando ele me levar pra cama,
 Eu sei que quem me leva é um homem feito
 E foi assim que eu fiz Jasão um dia
 Agora, não sei... Quero a vaidade
 De volta, minha tesão, minha vontade
 De viver, meu sono, minha alegria,
 Quero tudo contado bem direito...
 Ah, putinha, ah, lambisgóia, ah, Creonte
 Vocês me roubaram Jasão co'ó brilho
 Da estrela que cega e perturba a vida
 De que quem vive na banda apodrecida
 Do mundo... Mas tem volta, velho filho
 Tá me ouvindo? Velho filho da puta!
 Você também, Jasão, vê se me escuta
 Eu descubro um jeito de me vingar... (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 60-

61).

No diálogo, as cinco vizinhas de Joana, em coro, com o início de um ritmo frenético de percussão, começam a recitar um refrão: “VIZINHAS. Comadre Joana / Recolhe essa dor” (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 62). Com ritmo ao fundo, Joana passa a acusar os próprios filhos:

JOANA. Ah, os falsos inocentes!
 Ajudaram a traição
 São dois brotos das sementes
 traçoeiras de Jasão
 E me encheram, e me incharam
 E me abriram, me mamaram,
 Me torceram, me estragaram,
 Me partiram, me secaram,
 Me deixaram pele e osso
 Jasão não, a cada dia
 Parecia estar mais moço,
 Enquanto eu me consumia (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 62).

Retorno ao coro das vizinhas: “VIZINHAS. Comadre Joana / Guarda o teu rancor” (*GOTA D’ÁGUA*, 1998, p. 62). Joana continua:

JOANA. Me iam, me vinham, me cansavam
 Me pediam, me exigiam,
 Me corriam, me paravam
 Caíam e amoleciam,
 Ardiam co’ a minha lava,
 Ganhavam vida co’ a minha,
 Enquanto o pai se guardava
 Com toda a vida que tinha (*GOTA D’ÁGUA*, 1998, p. 62).

Segue o coro:

VIZINHAS. Comadre Joana
 Abafa essa dor
 JOANA. Vão me murchar, me doer,
 Me esticar e me espremer,
 Me torturar, me perder,
 Me curvar, me envelhecer
 E quando o tempo chegar,
 Vão fazer como Jasão
 A primeira que passar,
 Eles me deixam na mão (*GOTA D’ÁGUA*, 1998, p. 63).

O coro interpela:

VIZINHAS. Comadre Joana
 Recolhe pra casa
 JOANA. E me chutam, e me esfolam,
 E me escondem, e me esquecem,
 E me jogam, e me isolam,
 Me matam, desaparecem
 Jasão esperou quietinho
 Dez anos para retirada
 Dou mais dez para Jasãozinho
 Seguir pela mesma estrada (*GOTA D’ÁGUA*, 1998, p. 63).

Elas aconselham:

VIZINHAS. Comadre Joana
 Recolhe esses dentes
 JOANA. Pra não ser trapo nem lixo,
 Nem sombra, objeto, nada,
 Eu prefiro ser um bicho,
 Ser esta besta danada
 Me arrasto, berro, me xingo,
 Me mordo, babo, me bato,
 Me mato, mato e me vingo,
 Me vingo, me mato e mato
 VIZINHAS. Comadre Joana
 Bota panos quentes
 CORINA. Comadre, fala mais nada! (*GOTA D’ÁGUA*, 1998, p. 63).

O atabaque – no candomblé, tido como sagrado –, instrumento musical de percussão originado de uma ou duas baquetas, podendo ser utilizado em vários ritmos, como o samba, é encerrado nessa última fala de Corina. É o momento, então, de Joana, estendida no chão, ser carregada por quatro vizinhas ao fundo do palco, enquanto

Corina vai cantando e concedendo um “passe de umbanda”, uma benção dirigida aos fiéis das religiões afro-brasileiras.

Simultaneamente, Jasão vem surgindo do fundo do palco, dirigindo-se ao *set* de mestre Egeu. Esse o cumprimenta e logo lhe entrega um rádio para que o conserte. O sambista começa a fazê-lo, o que indica seu comportamento dúbio: ao lidar com o rádio, ao mesmo tempo em que o procura consertar, ele canta por meio do instrumento; uma dubiedade que ocorre em sua vida, já que está na *fronteira*, no lugar ocupado pelo modo de viver malandro, que se vende comercialmente, mas continua com o pé em suas origens, na Vila, ainda se comportando como um dos vizinhos.

No decorrer do diálogo, o sambista tenta convencer Egeu sobre a necessidade de a turma da Vila pagar as prestações e evitar o boicote a Creonte. O mestre retruca, dizendo que Jasão “não tem condições de se equilibrar no alto desse muro...” (*GOTA D’ÁGUA*, 1998, p. 72). E acrescenta que ele deveria procurar Joana e os filhos abandonados. A reação do sambista a esse conselho é imediata: ele solta o rádio das mãos e se recusa a falar sobre o assunto. Egeu lhe diz então para ficar à vontade se quiser ir embora.

À resposta do mestre, Jasão senta-se, pensativo. Repentinamente, como um malandro a atuar, retoma o conserto do rádio. Essa cena, que se desenvolve mimicamente, ocorre em paralelo a um feixe de luz apontado sobre o cenário das vizinhas. Nele, Joana está sendo consolada por Corina, quando recebe a notícia, por Estela, de que Jasão está na Vila.

Retorno ao *set* de Egeu. Jasão, depois de consertar o rádio, tenta novamente convencer o mestre a ajudá-lo em sua missão junto aos demais moradores. Egeu recusa o pedido, enquanto mexe o botão do rádio consertado pelo sambista. Inesperadamente, o aparelho explode uma canção, variante do tema que havia servido de fundo para a fala anterior de Joana sobre os filhos.

Diante do conserto do aparelho, Egeu começa então a enaltecer as qualidades de Jasão, cujas aptidões, segundo ele, já estavam delineadas: “[...] Eletrônica das oito às seis / e em noites de luas, violão” (*GOTA D’ÁGUA*, 1998, p. 74). Mas o sambista não liga para a euforia do mestre e se retira. A orquestra segue em *BG*, servindo de fundo ao seguinte monólogo de Egeu:

Os homens são mesmo competentes...
Quem chama Jasão, não chama à toa
É o cara certo: boa pessoa,

Real valor, bons antecedentes,
 Saúde de ferro, ótimos dentes,
 Jovem, capaz, figura de proa,
 Talentoso, enfim, madeira boa
 Pra arder na lareira dos contentes...
 Sempre que um cara menos bichado
 Surge aqui, pagam seu peso em ouro
 Pra levá-lo embora. Resultado:
 Mais negro fica este sumidouro
 Mais brilhante fica o outro lado
 E o seu carnaval, mais duradouro (GOTA D'ÁGUA, 1998, p. 75).

Conforme a fala de Egeu, o motivo para Jasão ir embora da Vila está claro: a cooptação de seu talento pelo mercado. A vocação de Jasão deveria ser dirigida a um público que o ovacionasse e o enchesse de dinheiro, isso, claro, com a mediação de empresários e canais midiáticos, representantes, dentre outros setores, de um capitalismo pragmático e detonador de inteligências insurgentes. Conforme Chico e Pontes expõem em seu Prefácio, em épocas anteriores à dos anos 1970, havia artistas, escritores, profissionais liberais, políticos, enfim, uma “tradição de rebeldia”, cujo deboche, indignação, “fascínio pela utopia” e estima da própria marginalidade os tornavam perigosos para as elites:

[...], os contornos dessa linha de tradição podem ser traçados com nitidez: vem de Gregório de Matos a Plínio Marcos; está em Castro Alves, mas também está em Augusto dos Anjos; ela está madura, consciente, em Graciliano, e corrosiva, em Oswald de Andrade; está em Caetano Veloso, mas já esteve em Noel Rosa, esteve em 22, e também no Arena, no Oficina, no Opinião e no Cinema Novo.²⁵⁴

Egeu percebe essa tradição em Jasão se desmoronar. Nesses novos tempos, não há lugar para a rebeldia, a utopia, o sonho ou as emoções espontâneas, fruto da incapacidade, segundo os autores, de vários setores em dar aos seus protagonistas uma função social. A nova dinâmica do capital, nessa fase, consegue alojá-los, mas, evidentemente, metamorfoseando-os em produtos.

Mas não ocorre a Egeu que Jasão, como vimos, está ciente de que a cooptação deflagraria apenas *aparentemente* o fim do seu “talento”, pois a malandragem que lhe é característica reside na fronteira, ele não abandonará de forma absoluta suas origens, por isso terá sobrevida no campo comercial.

É inegável que o apelo comercial e o apelo anticomercial, dentro das contradições internas do capitalismo, andam de mãos dadas. O problema ocorre quando a produção artística, anticomercial em seu estágio embrionário, passa a ser comercial e

²⁵⁴ BUARQUE, C.; PONTES, P. *Gota d'água*. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 12.

industrializada “com a maior intensidade possível, até ser diluída em papinha”.²⁵⁵ Ou seja, até o apelo de uma arte, ligada à música, teatro ou cinema, perder seu teor político ou de reivindicação de mudança do instituído, o que pode ser feito pelo artista de modo consciente ou não. Mas Jasão sabe de quais elementos é feito seu samba (“das xepas, das quartas-feiras, do botequim”) e como intermediar malandramente seu talento em diferentes espaços geográficos e sociais.

Pequeno intervalo no monólogo. O mestre diminui o volume do som do rádio e, paralelamente, a luz sobre a oficina vai se reduzindo. Em meio a esse cenário, o monólogo é concluído pela personagem:

Mas Jasão, a festa é traiçoeira,
E um alçapão. Todo mundo sabe
Que não há mal que nunca se acabe
Nem festa que dure a vida inteira (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 75).

No entanto, perguntamos, festa de quem? Pois uma postura malandra, parafraseando Egeu em sua fala anterior, está no alto do muro. Mas falta ao ex-grevista perceber que, com essa postura, não se abdica em absoluto de um lado ou de outro, já que a *ginga* que a sustenta procura se interpor conforme as conveniências, e Jasão parece saber melhor disso que qualquer um de seus vizinhos.

Na sequência, mestre Egeu, finalmente, desliga o rádio e a luz se apaga.

O primeiro plano segue de modo alternado entre o cenário das vizinhas e o do boteco. Às amigas, Joana discorre sobre a má sorte da mulher subjugada “à vontade alheia” (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 76).

No boteco, Jasão é saudado entre os antigos colegas. A ironia surge de Galego: “GALEGO: Agora ele é do uísque e da tequila... / Mas vai recusar uma vieja cana?” (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 77). Jasão aceita, mas, ao tomar o líquido do copo, não consegue evitar uma careta, deixando perceber indícios de aversão às suas origens. Quando o compositor indaga se a comunidade continua “na mesma”, a orquestra, que já havia sido introduzida, dá o tom para o canto de *Flor da idade*, pelos vizinhos:

TODOS. A gente faz hora, faz fila
Na Vila do Meio-Dia
– pra ver Maria
A gente almoça e só se coça
E se roça e só se vicia
A porta dela não tem tramela
A janela é sem gelosia
– nem desconfia

²⁵⁵ HOBBSAWN, E. J. **História social do jazz**. Tradução de Angela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 2011, p. 44.

Ai, a primeira festa
 A primeira festa
 O primeiro amor
 Na hora certa, a casa aberta
 O pijama aberto, a braguilha
 – a armadilha
 A mesa posta de peixe
 Deixe um cheirinho de sua filha
 Ela vive parada no sucesso
 Do rádio de pilha
 – que maravilha
 Ai, o primeiro copo
 O primeiro corpo
 O primeiro amor
 Vê passar ela, como dança
 Balança, avança e recua
 – a gente sua
 A roupa suja da cuja
 Se lava no meio da rua
 Despudorada, dada,
 À danada agrada andar seminua
 – e continua
 Ai, a primeira dama
 O primeiro drama
 O primeiro amor
 Carlos amava Dora que amava Léa que amava Lia que
 Amava Paulo que amava Juca que amava Dora que amava...
 Carlos amava Dora que amava Rita que amava Dito que
 Amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava...
 Carlos amava Dora que amava tanto que amava Pedro que
 Amava a filha que amava Carlos que amava Dora que
 Amava toda a quadrilha...
 Amava toda a quadrilha...
 Amava toda a quadrilha... (GOTA D'ÁGUA, 1998, p. 77-78).

A letra, que termina com uma referência ao poema *Quadrilha*²⁵⁶ (1930) de Carlos Drummond de Andrade, remete ao dia a dia dos moradores da comunidade, desde as primeiras experiências com “o primeiro copo / o primeiro corpo / o primeiro amor” até desembocar nas relações de desencontros e paixões dentro um mesmo grupo (“Carlos amava Dora que amava tanto que amava Pedro que / amava a filha que amava Carlos que amava Dora que / Amava toda a quadrilha”).

Essa música possui melodia alegre, sob os sons predominantes de uma flauta doce e violinos. Orquestrada por Francis Hime, quando a canção avança, até desembocar no refrão, o andamento dos instrumentos e o vocal sobem de velocidade,

²⁵⁶ Segue o poema: “João amava Teresa que amava Raimundo que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili que não amava ninguém. João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento, Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia, Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes, que não tinha entrado na história”. Apud A. A. da SILVA, Andréia Anhezini da. *Quadrilha: uma análise da relação poesia e música*. In: *CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS*. 3, 2007, Maringá. *Anais do Colóquio de Estudos Linguísticos e literários*. Maringá, 2009, p. 73. Disponível em: www.ple.uem.br. Acesso em: dez. 2012.

alcançando os efeitos rítmicos de uma dança de pares denominada quadrilha.²⁵⁷ Com o término do canto, a orquestra, lentamente, diminui, enquanto os vizinhos se confraternizam.

Na sequência, são apresentadas, alternadamente, as conversas das vizinhas e dos vizinhos. Elas tentam persuadir Joana de que Jasão ainda lhe quer bem. Eles, bastante distantes do sentimentalismo, discutem sobre a virtude de se provar a virilidade, “tirando o cabaço”.

A cena continua com Jasão se despedindo de todos no botequim para visitar os filhos na casa de Joana. Mestre Egeu tenta então convencê-la a receber o ex-companheiro:

EGEU. Comadre, Jasão está dividido
 Entre tudo o que teve de melhor
 Na vida, os teus filhos, o teu amor,
 E aquilo que lhe foi oferecido
 Ouça, comadre, é tão duro um sujeito
 Passar a vida inteira na penúria
 Tendo ao lado tanto luxo e luxúria
 Que, eu quase diria, tem o direito
 De fazer sei lá, o que quer que seja
 Pode virar ladrão ou assassino
 Quer dar uma rasteira no destino
 Pra não seguir vivendo no ora-veja
 E conseguir um lugar no outro lado
 Se Jasão ainda está indeciso
 É porque é bom. Vá... vá.

Persuadida, Joana se dirige ao seu *set*, cantando *Bem Querer*:

JOANA. Quando o meu bem-querer me vir
 Estou certa que há de vir atrás
 Há de me seguir por todos
 Todos, todos, todos os umbrais
 E quando o seu bem-querer mentir
 Que não vai haver adeus jamais
 Há que responder com juras
 Juras, juras, juras imorais
 E quando o meu bem-querer sentir
 Que o amor é coisa tão fugaz
 Há de me abraçar co´a garra
 A garra, a garra, a garra dos mortais
 E quando o seu bem-querer pedir
 Pra você ficar um pouco mais
 Há que me afagar co´a calma
 A calma, a calma, a calma dos casais
 E quando o meu bem-querer ouvir
 O meu coração bater demais
 Há de me rasgar co´a fúria

²⁵⁷ SILVA, Andréia Anhezini da. Quadrilha: uma análise da relação poesia e música. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. **Anais do Colóquio de Estudos Linguísticos e literários**. Maringá, 2009, p. 143. Disponível em: www.ple.uem.br. Acesso em: dez. 2012.

A fúria, a fúria, a fúria assim dos animais
 E quando o seu bem-querer dormir
 Tome conta que ele sonhe em paz
 Como alguém que lhe apagasse a luz,
 Vedasse a porta e abrisse o gás (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 83-84).

Ao término da canção, Joana e Jasão encontram-se. Frente a frente, tem início um tenso diálogo, no qual o compositor ora elogia a mulher, ora argumenta ter sido a diferença de idade entre os dois um obstáculo para continuarem o relacionamento.

Joana cobra, então, o investimento feito nele:

JOANA. Pois bem, você
 Vai escutar as contas que eu vou lhe fazer:
 [...]
 Te dei matéria-prima para o teu tutano
 E mesmo essa ambição que, nesse momento,
 Se volta contra mim, eu te dei, por engano
 Fui eu, Jasão, você não se encontrou na rua
 Você andava tonto quando eu te encontrei
 Fabriquei energia que não era tua
 Pra iluminar uma estrada que eu te apontei
 E foi assim, enfim, que eu vi nascer do nada
 Uma alma de homem. Enquanto eu, enciumada
 Dessa explosão, ao mesmo tempo, eu, vaidosa,
 Orgulhosa de ti, Jasão, era feliz,
 Eu era feliz, Jasão, feliz e iludida,
 Porque o que eu não imaginava, quando fiz
 Dos teus dez anos a mais uma sobrevida
 Pra completar a vida que você não tinha,
 É que estava desperdiçando o meu alento,
 Estava vestindo um boneco de farinha
 Assim que bateu o primeiro pé-de-vento,
 Assim que despontou um segundo horizonte,
 Lá se foi meu homem-orgulho, minha obra
 Completa, lá se foi pro acervo de Creonte...
 [...]
 Conheço a vida, rapaz. Só de ambição, sem amor,
 Tua alma vai ficar torta, desgrenhada
 Aleijada, pestilenta... aproveitador!
 Aproveitador! (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 89-90).

Joana continua com as injúrias, chamando Jasão, agora, de gigolô. Ele reage, derrubando-a no chão com um soco.

Quando o compositor diz pretender ver os filhos, a mulher, já recomposta, está diante de uma porta imaginária de um quarto, no palco, esbravejando:

JOANA. Meus filhos! Eles não são filhos de Jasão!
 Não têm pai, sobrenome, não têm importância
 Filhos do vento, filhos da masturbação
 De pobre, da imprevidência e da ignorância
 São filhos dum meio-fio dum beco escuro
 São filhos dum subúrbio imundo do país
 São filhos da miséria, filhos do monturo
 Que se acumulou no ventre duma infeliz...
 São filhos da puta mas não são filhos teus,
 Seu gigolô!... (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 91-92).

Jasão sai, deixando Joana a implorar-lhe que não se vá. Repentinamente, a mulher se reergue e jura vingança.

Na sequência, tem início o canto *Coco* do coro na coxia. *Coco*, cujo refrão remete ao folclore nordestino,²⁵⁸ não possui também melodia identificada pela rubrica. Surgem, então, em cena, vizinhos e vizinhas que, numa coreografia, tecem uma esteira de boatos:

CORO OFF. Tira o coco e raspa o coco
Do coco faz a cocada
Se quiser contar me conte
Que eu ouço e não conto nada
CACETÃO. (*Para o GALEGO*)
Me disseram que Creonte/Co' o casório, tá maluco
Encheu a adega de uísque/Vinho, querosene e suco
Juntou tanto da bebida/Que se alguém pega um trabuco
E dá um teco nessa adega/Causa enchente em Pernambuco
CORO. Oi, tira o coco etc.
[...]
MARIA. (*Para o XULÉ*)
Já antes do casamento/Creonte chamou Jasão
Lhe deu um apartamento/Um carango e um violão
Deu-lhe um bom financiamento/E falou, virando a mão
Só não posso dar a bunda/Porque é contra a religião
CORO. Oi, tira o coco etc.
MARIA. (*Para NENÊ*)
Da Polônia vem a vodca/O *spaghetti* da Bolonha
Vem pamonha, vem maconha/De Fernando de Noronha
E vem água de Colônia/Do Tirol, lençol e fronha
Só não se pode dizer/De onde é que vem a vergonha
CORO. Oi, tira o coco etc. (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 92-93).

Na corrente de boatos formada, as vozes se cruzam numa ordem numérica crescente e decrescente:

CORO. [...]
6. Convidaram o Supremo/Tudo quanto é embaixador
7. Os bispos e os arcebispos/Deputados e senador
8. O executivo também/Manda seu procurador
9. Logo depois vão chegar/Os netos do Imperador
1. Todo o mundo financeiro/Vem banqueiro e investidor
2. A mais alta sociedade/Vem mostrar o seu valor
3. Vem artista de cinema/Cantor e compositor
4. Soube até que um cosmonauta/Foi convidado e aceitou
5. Convidaram até o Papa/Que, amável, recusou
6. Mas mandou a sua bênção/Em nome do Criador
7. Vi dizer que até o sapo/Foi chamado, sim senhor
8. Enfim, quem valeu a pena/Convidar, se convidou
9. Menos a mulher do noivo/Joana foi só quem sobrou
CORO. Oi, tira o coco etc. (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 94).

²⁵⁸ Ver HERMETO, M. **Olha a Gota que falta**: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010, f. 346.

Na festa, comida, bebida e convidados - políticos, artistas, banqueiros e empresários, com exceção do papa, que recusou – ilustram a cooptação de Jasão por Creonte e o isolamento de Joana, chamada de “mulher do noivo”, que não foi convidada. A traição de Jasão, aqui, enunciada na esteira de boatos, concretiza-se, então, não só em relação a Joana, mas também à comunidade da Vila, que comenta o ambiente “requintado” e a distância social onde o compositor passou a se localizar. Porém, como frisamos anteriormente, essa distância e aparente cooptação do sambista é demarcada por uma fronteira, onde ele precisamente está, pois sua figura, suas ações são as de um malandro, que não possui um lugar social fixo. Ele está “aqui e ali”, na cidade, bem como no morro, e “regenerado” na indumentária e na educação para poder veicular seu samba e ter prestígio. Concordamos que isso tenha significado uma traição de Jasão às suas origens, mas não um abandono concreto, pois está em sua festa o pessoal da Vila e, ainda que de forma hipócrita, o vínculo que dá sobrevida às suas composições.

3.6. Segundo ato da peça: o desfecho da tragédia diária

O início do segundo ato gira em torno da iminência do casamento entre Alma e Jasão. O palco abre com o boateiro, Boca Pequena, procurando por Corina, para comunicar a festa do matrimônio. A vizinha responde nunca ter visto nome melhor dado a um cristão, Boca Pequena, que nem *boca* é, por ser “um ferimento, de onde sai a língua que é uma gangrena, cuspidando maldade e constrangimento” (*GOTA D’ÁGUA*, 1998, p. 95).

Após, Corina se dirige ao *set* de Joana para dar-lhe a notícia vinda de Boca. A ex-companheira de Jasão faz então o seguinte pedido à amiga: “JOANA. Haja o que houver, você jura que você e Egeu ficam co’os pequenos?” (*GOTA D’ÁGUA*, 1998, p. 97). Corina hesita, mas promete falar com Egeu sobre o assunto, para que Joana possa ir cumprir uma promessa feita a Ogum, divindade guerreira, cujo símbolo é uma espada e um escudo, comum às religiões afro-brasileiras umbanda e candomblé.

Nessa sequência, é preciso notar o porquê de o rito religioso ser tão importante na vida de Joana. Residente numa comunidade onde faltam direitos básicos e inexistente uma tradição de classe e consciência social,²⁵⁹ a religião, no caso, afro-americana,

²⁵⁹ O sentido de classe e consciência social, conforme já mencionamos nesta tese, tem como referência o pensamento E. P. Thompson.

corresponde à sua resposta ao espaço marginalizado que lhe resta. No caso das práticas de *feitiço* da personagem, elas sintetizam, também, a junção integradora de elementos espíritas, negros e católicos²⁶⁰ brasileiros numa mesma versão ritualística, utilizada para atingir um propósito, o qual não pode ser alcançado senão por meio de apelos destoantes do plano racional capitalista.

O cenário escurece. A orquestra ataca com *Paó para o djagum de Oxalá*, uma saudação religiosa afro-brasileira introdutória ao Grande Orixá, o princípio da vida, criador do mundo. Enquanto isso, no fundo do palco, quatro vizinhas, com a testa no chão, vão mansamente se erguendo e introduzindo o rito de *Paó*.

Paralelamente, na oficina de Egeu, Corina reflete sobre a situação dos filhos de Joana:

CORINA. Tem hora que ela chama de empecilhos,
Tem hora que ela diz co'os olhos cheios
D'água: meus dois olhos são meus filhos
EGEU. Estão no meio, entre ela e o precipício
[...] (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 99).

No final da reflexão, Egeu consente que as crianças fiquem em sua casa. A luz então se apaga em seu cenário.

As vizinhas ficam de pé. Junto a elas já está Corina. O ritmo de *Paó para o djagum* explode para que elas cantem e dançam enquanto trocam a roupa de Joana, vestindo-lhe um traje típico do ritual.

VIZINHA E CORO. Paó, paó, paó, paó
Para o Djagum de Oxalá
Ele é Ogum no mar, nas matas e no rio
Em qualquer lugar
Odé, ode, ode, ode Ogum
Rompe-mato, Beiramar e Ogum beje,
Salve Ogum!
Nagô e Malê!
Salve Ogum, Iara, Rompe-mato e Naruê! (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 100) [evocações ao Orixá, em suas diversas qualidades].

Joana canta:

JOANA. Tem canjerê, tem canjerê na terra
Chama seu Ogum pra vir nos ajudar
Nosso inimigo está fazendo guerra
Chama seu Ogum pra guerrear
TODOS. Paó, paó, paó etc. (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 100).

²⁶⁰ Segundo José Adriano Fenerick, a essa junção dá-o nome de macumba, termo não utilizado, entretanto, na peça, para qualificar o ritual religioso de Joana. Sobre o assunto conferir FENERICK, J. A. **Nem do morro nem da cidade: As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)**. São Paulo: Annablume, 2005, p. 218-219.

Novo movimento das personagens no palco: três vizinhos cantam e dançam com as vizinhas, parando em frente ao set do proprietário do conjunto habitacional, Creonte. O canto é interrompido e cede lugar aos sussurros e gemidos de vento que, ao ritmo dos atabaques, tipo de tambor que sublinha o um som originário da África, enfatizam a fala de Joana:

JOANA. O pai e a filha vão colher a tempestade
 A ira dos centauros e de pomba-gira
 Levará seus corpos a crepitar na pira
 E suas almas a vagar na eternidade
 Os dois vão pagar o resgate dos meus ais
 Para tanto invoco a testemunha e a bênção dos céus,
 Os cavalos de São Jorge e seus marechais,
 Hécate, feiticeira das encruzilhadas (pomba-gira)
 Padroeira da magia, deusa-demônia,
 Falange de Ogum, sintagmas da Macedônia,
 Suas duzentas e cinquenta e seis espadas,
 Mago negro das trevas, flecha incendiária,
 Lambrego, Canheta, Tinhoso, Nunca-visto,
 Fazei desta fiel serva de Jesus Cristo
 De todas as criaturas a mais sanguinária
 Você, Salamandra, vai chegar sua vez
 Oxumaré de acordo com Afrodite
 Vão preparar um filtro que lhe dá cistite,
 Corrimento, sífilis, cancro e frigidez
 Eu quero ver sua vida passada a limpo,
 Creonte. Conto co'a Virgem e o Padre Eterno,
 Todos os santos, anjos do céu e do inferno,
 Eu conto com todos os orixás do Olimpo! (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p.

101).

Na citação das diversas entidades, de modo a relacioná-las e expressá-las como sinônimos, Hécate, representante das encruzilhadas, está para a pomba-gira das religiões afro-brasileiras; Afrodite, a deusa das bênçãos, do amor, está para Oxumaré; e todos os criadores do mundo (orixás) têm como morada, nas religiões afro-brasileiras, o *orun*, correspondente ao monte onde habitavam os deuses gregos, o Olimpo. Em meio a eles, são invocados, ainda, santos e demônios da versão católica, como São Jorge, a Virgem Maria, Jesus Cristo e os anjos do inferno. Os autores expressam, desse modo, a brasilidade religiosa em seu tom singular, a qual não estabelece fronteiras ao usufruto da fé. Essa, a serviço da lida diária, é uma das válvulas de escape para trabalhadores desqualificados, como pequenos comerciantes, músicos autoditadas, lavadeiras, prostitutas e cafetões, seguirem com a vida. Como eles não se percebem cidadãos, o espaço que ocupam predominantemente, o da comunidade, não se reduz à casa ou ao lar, pois se estende à rua, ao botequim, ao terreiro, locais que se tornam privados, na medida em que as regras de conduta vão sendo construídas por eles mesmos, de acordo

com demandas situacionais, diárias e fincadas no presente. Nesses locais, onde o Estado de Direito, por meio das instituições públicas, é omissivo ou não agencia as relações pessoais, a religião passa a ser, então, um dispositivo para os pobres lidarem com essas demandas materiais e emocionais.

Assim, na junção de símbolos míticos gregos a entidades afro-brasileiras e católicas, como mencionado anteriormente, denota-se o sincretismo religioso brasileiro, expressado no desespero de Joana, que recorre tanto à proteção quanto à maldição em relação aos seus inimigos.

A ventania se encerra e todos louvam, “Saravá” (*GOTA D’ÁGUA*, 1998, p. 101). A melodia do *Paó* reinicia-se, então, com vizinhos e vizinhas dançando e cantando. Há que se notar que Boca Pequena, no princípio indeciso, opta por não aderir à coreografia. Simultaneamente, a luz sobe lentamente no cenário de Creonte, onde estão Jasão e Alma. Com esse cenário, a coreografia se encerra.

Alma começa a se queixar de dor na cabeça. A seguir, cita Joana.

ALMA. Você sabe que ela vive enfiada
Em terreiro, transando co’ a desgraça...
JASÃO. É isso? Cisma com santo e terreiro?
Toma um Melhoral que o feitiço passa... (*GOTA D’ÁGUA*, 1998, p.

103).

Em meio ao diálogo dos dois, no qual Jasão ironiza com receita de medicamentos (no caso, com um famoso analgésico vendido nos anos 1970, o Melhoral) os temores da futura esposa, Creonte entra em cena. Segue uma discussão entre o proprietário e o sambista sobre a condição social dos desapropriados:

CREONTE. [...]
O trem atrasa o quê? Nem meia hora
E o cara quebra tudo... Acha que é certo, Jasão?...
JASÃO. Não discuto quebrar... Agora,
Quem às três da manhã tá de olho aberto,
Se espreme pra chegar no emprego às sete,
Lá passa o dia todo, volta às onze
Da noite pra acordar a canivete
De novo às três, tinha que ser de bronze
Pra fazer isso sempre, todo dia
Levando na marmita arroz, feijão e humilhação...
CREONTE. Ora, sociologia...
JASÃO. O que que é...
CREONTE. Sociologia, Jasão...
JASÃO. Não...
CREONTE. Da pior, beira de cu, barata...
JASÃO. O cara já tá por aqui. Tá perto
de explodir, um trem que atrasa, ele mata,
quebra mesmo, é a gota d’água... (*GOTA D’ÁGUA*, 1998, p. 105).

No diálogo explicitam-se os dilemas sociais e econômicos no dia a dia da maior parte dos brasileiros, sem acesso a direitos fundamentais – moradia, serviços de educação e saúde, saneamento básico –, que, mesmo tendo também, ao lado das elites, passado por um “milagre”²⁶¹ na economia, continuou a viver do rebaixamento salarial e da exclusão de um mercado de emprego de mão de obra e consumidor cada vez mais voltado para as novas camadas médias em expansão.

Jasão, nas falas, defende a comunidade, a maioria expropriada, mas sente-se dividido, pois, ao mesmo tempo, está seduzido pela possibilidade de ascensão social. Como o típico malandro, ele não assume nem o lado de sua família e ex-companheiros nem o lado de Creonte, pois vive na fronteira, sem comprometimento social, e pronto a usufruir das vantagens que lhe aparecerem.

Em seguida, Alma intervém ao lado do pai, comparando o dia a dia de grande parte dos brasileiros com o de outros povos que lutaram e morreram, como, por exemplo, na Segunda Guerra Mundial. Segundo ela, aqui, para o “povo” prosperar, como o fizeram japoneses, ingleses, americanos, há que se deixar a anarquia e a negligência de lado, sendo que isso ocorre em nosso país “só porque uma merda de trem atrasa” (*GOTA D’ÁGUA*, 1998, p. 106). Jasão discorda, mas Creonte reforça o argumento da filha:

CREONTE. [...]
 Vou lhe dizer o que é que é o brasileiro
 Alma de marginal, fora-da-lei,
 À beira-mar deitado, biscateiro,
 Malandro incurável, folgado paca
 Vê uma placa assim: “não cuspa no chão”,
 Brasileiro pega e cospe na placa
 Isso é que é brasileiro, seu Jasão...
 JASÃO. Não, ele não é isso, seu Creonte
 O que tem aí de pedra e cimento,
 Estrada de asfalto, automóvel, ponte,
 Viaduto, prédio de apartamentos,
 Foi ele quem fez, ficando co’a sobra
 E enquanto fazia, estava calado,
 Paciente. Agora, quando ele cobra
 É porque já estava mais do que esfolado
 De tanto esperar o trem. Que não vem...
 CREONTE. É mais um debochado...
 JASÃO. Hein?
 CREONTE. E é ingrato...
 JASÃO. Não, é cansado...
 CREONTE. Não, é abusado...
 JASÃO. É não...

²⁶¹ Cf. NAPOLITANO, M. **O regime militar brasileiro: 1964-1985**. 4. ed. São Paulo: Atual, 2009, p. 40-42.

CREONTE. É, sim, seu Jasão
 Não é pra entrar no campo pessoal
 Mas já vou lhe dar o exemplo final:
 Essa mulher com quem você viveu... (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 106-

107).

Quando o proprietário cita Joana, Jasão emudece. Creonte, a cada palavra pronunciada, demonstra sua raiva contra a mulher e as origens do futuro genro.

CREONTE. [...]
 É justo que crente tenha o seu culto,
 Mas que reze oração e não insulto
 Não, religião é religião,
 Isso pra mim se chama agitação
 Agora, você veja, tem noventa
 Apartamentos ali. Mais de oitenta
 Estão atrasados. A maioria,
 Isto é, quase todos, ninguém paga em dia
 E eu fecho os olhos, relevo, compreendo
 Este mês não pode? Fique devendo
 Essa mulher que está me destrutando
 Também não paga sabe desde quando?
 E sai à rua pra me esculhambar
 Outros se juntam pra não me pagar...
 São ou não são ingratos, meu rapaz?
 São ingratos, sim senhor, e tem mais:
 Este teu povo é porco, relaxado
 Aquilo lá é imundo, malcuidado
 Furam parede, tapam a janela,
 Dependuram roupa, feito favela
 Ninguém lá faz benfeitoria,
 Só fazem filhos e feitiçaria
 Então, Jasão, que é que você me diz? (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 108)

No diálogo, conjugam-se o desprezo, o medo e o ressentimento do “poderoso” Creonte dos expropriados, residentes nas favelas, ou nos setores marginais urbanos, que, apesar dessa condição, conseguem lidar com a vida, de acordo com diferentes instrumentos e estilos, de certa forma, emblemáticos, como o samba, a boemia, a malandragem, bem como as religiões afro-brasileiras. Não há uma rebelião explícita na forma de organização, classe ou movimento trabalhista por parte dos subjugados socialmente, mas, ainda assim, Creonte, no caso, os teme, por seus comportamentos e atitudes cotidianos, transmitidos de geração a geração, que lidam com a miséria, a escassez, de modo próprio, e que conseguem, por sua permanência e espontaneidade, agredir e ameaçar as elites.

Concomitante a esse diálogo, luz no *set* de mestre Egeu, por onde passa Boca Pequena, anunciando o comício de Joana contra Creonte ocorrido no boteco, no edifício, no terreiro de Umbanda.

Primeiro plano volta ao cenário de Creonte, que aguarda a resposta de Jasão. Esse argumenta: “JASÃO. Primeiro precisa ver se é verdade / Quem foi que ouviu?...” (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 109).

Retorno ao *set* de Egeu, que se despede de Boca e sai apressadamente da oficina. Novamente o foco se desloca para Jasão e seu futuro sogro. Esse, decidido, afirma não querer mais Joana no conjunto habitacional. Alma, até então presente em cena, despede-se do pai com um beijo e sai, passando por Jasão.

Diante da decisão de Creonte, o sambista reage: “JASÃO. Vai me ouvir / Agora que eu já tou mais que cansado / de te ver fazer besteira...” (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 110). Indignado, inicialmente, com o atrevimento de Jasão, o proprietário, entretanto, permite que ele prossiga: “JASÃO. O que é que eu tenho que lhe interessa? / CREONTE. Me interessa? Pra quê?... / JASÃO. Pra me aceitar como teu genro...” (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 111).

O proprietário responde que o sambista, na verdade, nada tem, mas se Alma o escolheu, há que se ter paciência. E expõe outros motivos: “CREONTE: Alma tem vaidade de teu samba e, hoje, confesso, eu também...” (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 111).

A fala de Creonte deixa claro o oportunismo por trás da autorização do futuro matrimônio, haja vista o samba *Gota d'água* estar causando “boas” impressões, inclusive aos “abastecidos” socialmente. Aqui, a canção é mais uma vez retomada situacionalmente para ilustrar, dessa vez, o alvo de investimento que se tornou Jasão pelo futuro sogro.

O diálogo segue e o sambista mostra-se ainda mais atrevido com seus argumentos:

JASÃO. Quero negociar de igual para igual
Entro na firma com meu capital
Sabe quanto eu tenho?..
CREONTE. Boa, menino..
Malandro de repente, eu já sabia
Que tinha carne embaixo desse angu (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 111-

112).

Jasão explicita, finalmente, então, sua malandragem: começa por justificar que sua bagagem, seu passado são as ferramentas com as quais pode se associar a Creonte, contra os protestos dos moradores da Vila.

JASÃO. Seu Creonte, eu venho do cu
Do mundo, esse é que é o meu maior tesouro
Do povo eu conheço cada expressão,
Cada rosto, carne e osso, o sangue, o couro...

[...]
 Eu sei quando ele cala ou quando grita
 E o que ele comeu na sua marmita,
 Eu sei do bafo do seu sovaco
 Eu conheço sua cama e o seu chão
 Já respirei o ar que ele respira
 A economia para a prestação
 Da casa, eu sei bem de onde é que ele tira
 Eu sei até que ponto ele se vira
 Eu sei como ele chega na estação
 Conheço o que ele sente quando atira
 As sete pedras que ele tem na mão
 Permita-me então discordar de novo,
Seu coração está até aqui de mágoa!
 E o povo não é o que o senhor diz, não
 Ceda um pouco, *qualquer desatenção,*
Faça não, pode ser a gota d'água [grifos nossos] (*GOTA D'ÁGUA*,
 1998, p. 112).

Na fala, Jasão torna discurso os versos da própria canção, *Gota d'água*, que serve, agora, para descrever o que apreendeu enquanto suburbano, morador da favela, desapropriado de recursos econômicos. E diz que o capital do proprietário será bem investido, caso ele ceda ou faça concessões mínimas às exigências requeridas pelos moradores da Vila.

JASÃO. Não fique pensando que o povo é nada,
 Carneiro, boiada, débil mental,
 Para lhe entregar tudo de mão beijada
 Quer o quê? Tirar doce de criança?
 Não. Tem que produzir uma esperança
 De vez em quando pra a coisa acalmar
 E poder começar tudo de novo
 Então, é como planta, o povo,
 Pra poder colher, tem que semear,
 Ele já não lhe deu tanto? Em ações,
 Prédios, garagens, carros, caminhões,
 Até usinas, negócios de louco...
 Pois então? Precisa saber dosar
 Os limites exatos da energia
 Porque se amanhã, se alegria,
 Um dia a pimenteira vai secar [...] (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 113)

No decorrer de seu discurso, o sambista passa das frases metafóricas para as medidas a serem concretizadas na Vila do Meio-Dia, procurando mediar, assim, a relação entre *povo* e *patrão* para evitar o conflito:

Em vez de defrontar Egeu no peito,
 baixe os lucros um pouco e vá com jeito,
 bote um telefone, arrume uns espaços
 pras crianças poderem tomar sol
 construa um estádio de futebol
 pinte o prédio, está caindo em pedaços
 Não fique esperando que o desgraçado
 Que chega morto em casa do trabalho,
 Morto, sim, vai ficar preocupado

Em fazer benfeitoria, caralho!
 Com seus ganhos, o senhor é que tem
 Que separar uma parte e fazer
 Melhorias. Não precisa também
 Ser o Palácio da Alvorada, ser
 Páreo pr'uma das sete maravilhas
 Do mundo. Encha a fachada de pastilhas
 Que eles já acham bom. Ao terminar,
 Reúna com todos sem exceção
 E diga: ninguém tem mais prestação
 Atrasada. Vamos arredondar
 As contas e começar a contar
 Só a partir de agora... (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 113-114).

Creonte, por sua vez, assusta-se com a ideia de quitar as prestações atrasadas dos moradores. Mas, novamente, o futuro genro o persuade, argumentando que envolver-se com mestre Egeu, alguém que já participou de greves, será pior do que reformar o conjunto habitacional e ter prestações pagas em dia: “JASÃO. [...] Egeu vai ficar falando sozinho / enquanto o povo está jogando bola!” (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 114).

A essa altura do diálogo, o compositor está prestes a se sentar na cadeira/trono de Creonte, o que de fato ocorre à medida que prossegue seu argumento:

JASÃO. O senhor vai tomando
 Essas providências que reacende
 A chama. Vai ver que o trabalho rende
 Mais, daí eles ganham confiança,
 Alimentam uma nova esperança,
 O moral se eleva, a tensão relaxa...
 Aí é que o senhor aumenta a taxa
 Com as melhorias eles vão ter
 Energia bastante pra mais dez
 Anos. Dez anos passam sem doer,
 Sem jogar pedra e sem bater os pés
 Em um ano só, um ano de aumento
 Na taxa, o senhor vai buscar, com sobras
 O dinheiro gasto no empreendimento:
 No telefone, no jardim, nas obras,
 No perdão às prestações em atraso...
 Agora, se quiser ver, por acaso,
 Quem ganhou nesta simples transação
 É só contar. Eles lhe dão dez anos,
 O senhor dá um só pelos meus planos...
 Fica com nove, a parte do leão (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 114-115).

Entretanto, Creonte, desconfiado, rebate Jasão:

CREONTE. [...]
 Ó, Jasão, você não é mais criança
 Pra confundir agitação com crítica
 Construtiva... Egeus e Joanas? Eu, não!
 Botou a cabeça pra fora! Pau!
 Conheço muito bem, sei o que são... (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 116).

O proprietário, então, põe-se a se retirar de cena, mas não sem que Jasão interceda por Joana, em nome dos filhos com ela. Creonte consente em não expulsar a

mulher imediatamente, mas desde que o compositor a mande morar bem longe, “noutro fuso horário...” (*GOTA D’ÁGUA*, 1998, p. 116).

Após, Creonte ordena a Jasão que se levante da cadeira/trono. E, à medida que a luz nesse cenário vai se apagando em resistência, no canto contrário do palco, mestre Egeu vai se dirigindo ao *set* de Joana, de mãos dadas a duas crianças.

Enquanto isso, Creonte, então, sozinho, começa a tecer algumas reflexões sobre o futuro genro, reconhecendo a malandragem deste na condução dos embates na comunidade da Vila.

CREONTE. Você veja como é o mundo
 Me parece ser vagabundo
 Cantando sambinha, jeitoso,
 Falando macio, sestroso
 E eu cá pensando: hum, é sambista?
 Não passa dum bom vigarista
 Um oportunista, arrivista,
 Isto é, um fresco metido a artista,
 E tomara que Alma desista
 De lhe entregar seu coração
 Mas não é que esse disfarçado
 Sabe onde tem o seu nariz?
 Pois nesse seu palavreado
 Nem tudo é palpite infeliz [Referência à música “Palpite infeliz” de Noel Rosa]
 E tem mais certo do que errado
 Nessas coisas que ele me diz
 No fundo, é um cara positivo
 Digo mais: ele é muito vivo
 Vai dar um bom executivo
 Vai dar um ótimo patrão
 Porra, não foi sem bom motivo
 Que a minha filha deu-lhe a mão (*GOTA D’ÁGUA*, 1998, p. 117-118).

Ao fundo dessa fala, surge uma batucada, som originado da batida de algum instrumento (pode ser uma simples caixa de fósforos), a qual lembra, aqui, os passos e a ginga associados ao samba malandro carioca das primeiras décadas do século XX. A malandragem da época representava um meio de o indivíduo lidar com o processo de urbanização e com o trabalho, sem ser adestrado, ou seja, “sem abrir mão do universo simbólico que representa e no qual está inserido”.²⁶² Creonte, em sua reflexão, associa o *modo malandro* a Jasão, que ascende socialmente, não por meio da labuta, mas, astuciosamente, por uma conquista amorosa.

Por fim, o *set* do proprietário apaga. Primeiro plano para Egeu, que chega ao *set* de Joana, com os filhos dela. Após abraçá-los, a mulher leva os filhos ao quarto para

²⁶² GARCIA, T. da C. **O “it verde e amarelo” de Carmem Miranda (1930-1946)**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2004, p. 47.

dormirem. Enquanto Egeu a espera, luz se acende num cenário no qual vizinhos e vizinhas comentam a notícia de Creonte pretender expulsar Joana da Vila.

Retorno ao mestre Egeu e à Joana, que aparecem em cena sem os filhos. O assunto é o confronto da mulher com Creonte. O mestre tenta convencê-la a parar de ofender o proprietário publicamente e a adotar uma nova estratégia:

EGEU. [...]
 Então, se você fica prevenida,
 Fingindo que esqueceu, levando a vida
 Como se nada fosse, sem qualquer
 Provocação, então se ele quiser
 Te despejar na rua – ele pode –
 Não vai poder porque vai dar um bode,
 Todo mundo vai ficar do seu lado,
 Creonte vai ficar paralisado
 Na proporção da força que dispõe
 Mas se em vez disso, não, você se põe
 A agredir, xingar, abrir o berreiro
 Em tudo que é esquina, bar e terreiro,
 Você se isola, perde a aprovação
 Dos seus vizinhos, fica sem razão
 [...] (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 120-121).

Egeu procura persuadir Joana de que ela individualmente e sob o domínio da emoção não conseguirá o apoio de seus pares para enfrentar Creonte, apontando que somente por meio do agir coletivo, do pertencimento comum a uma causa, poderá avançar sobre o “poderoso”. Segue a fala:

EGEU. A gente avança só quando é mais forte
 Do que o nosso inimigo. A sua sorte
 É ligada à sorte de todo mundo
 Na vila. Trabalhador, vagabundo,
 Humilhado, ofendido, devedor
 Atrasado, quem paga com suor
 As prestações da vida é seu amigo
 Quem leva na cabeça está contigo,
 Está naturalmente do teu lado
 Então, cada passo tem que ser dado
 Por todos. Se você avançar só,
 Creonte te esmaga sem dor nem dó
 [...] (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 120-121).

Joana argumenta que não consegue mais sobreviver sem seu próprio ódio. Egeu responde:

EGEU. Então, pra você se fortalecer,
 Não desperdice esse seu ódio ao vento,
 Use esse mesmo ódio como alimento,
 Mastigue, engula, saboreie ele,
 Se arraste, morda a língua, arranhe a pele,
 E chore, e reze, e role pelo chão,
 Faça das suas tripas, coração,
 Do seu coração, um corpo fechado
 Onde seu ódio fique represado,

Engrossando, acumulando energia
 Até que num determinado dia,
 Junto co' o ódio dos seus aliados,
 Todos os ódios serão derramados
 Ao mesmo tempo em cima do inimigo
 Numa luta dessas, conte comigo
 Mas inda não dá pra brigar agora,
 É bobagem brigar justo na hora
 Que o inimigo quer. Sozinha, fraca,
 Assim é dar murro em ponta de faca (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 122).

Egeu, na fala, considera como sinônimos comida e sentimentos (“Use esse mesmo ódio como alimento”) para persuadir mais uma vez Joana a utilizar a energia resultante dessa combinação numa luta coletiva, e não individual, contra o “inimigo”. Na perspectiva do projeto nacional-popular adotada pelos autores, a fala procura instigar o leitor/espectador e motivá-lo a possíveis transformações no âmbito social.

Joana, por fim, cede aos apelos do mestre. Em sua resposta, transfere aos órgãos do corpo cada sentimento que ora lhe corrói:

JOANA. Pode ir. Ingratidão, humilhação,
 Desprezo, dor-de-corno, solidão,
 Encho a boca disso e cuspo pra dentro,
 Faço um bolo de rancor bem no centro
 Do estômago. Me contorço de dor
 Mas vou convivendo co'esse tumor,
 Me estrago, me arrebento, me aniquilo,
 Mas se disse que pode, pode ir tranquilo (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p.

124).

Egeu, antes de partir, confirma então a ela que, a partir daquele momento, as crianças ali permaneceriam, com a visita regular de Corina para cuidar dos afazeres domésticos.

Quando o mestre sai, a luz apaga lentamente sobre o *set* e o cenário das vizinhas fica em primeiro plano. Elas, na lida com as roupas de que cuidam, recebem a notícia, por Corina, de que Creonte pretende expulsar Joana do conjunto habitacional.

Alternadamente, luz no botequim, onde os homens apostam entre a traição ou não de Jasão a Joana.

Luz, agora, na oficina, na qual Boca Pequena garante a mestre Egeu que Jasão vai contar a Joana que ela será expulsa da comunidade.

O bate boca nesses diferentes *sets* só é interrompido quando o mestre grita da oficina que deixem Joana em paz. De repente, todos em cena ficam petrificados, porque surge Jasão, cabisbaixo, aproximando-se do cenário de Joana. As demais personagens, então, se dispersam.

O foco passa somente ao *set* de Joana. Quando ela vê Jasão, diz não querer nada com ele. O sambista explica o porquê de sua presença: para que ela e os filhos se mudem do conjunto habitacional com todas as despesas pagas.

A mulher responde que pretende permanecer na Vila. Jasão então argumenta:

JASÃO. O dono do imóvel não quer...
 JOANA. Otário,
 Creonte é ladrão...
 JASÃO. Ele é proprietário...
 JOANA. É proprietário seu...
 JASÃO. Está co'a lei...
 JOANA. Vou sair e perder o que paguei!
 JASÃO. Você está atrasada...
 JOANA. Eu sei, Jasão
 Estou e nunca mais pago um tostão
 O preço que constava na escritura
 Eu já paguei. Passo mais seis anos
 Em cima de u'a máquina de costura,
 Dia e noite ali emendando uns panos
 - tu quase sempre na maior pendura
 Eu lá trabalhando de sol a sol,
 Não vou esperar que você se manque
 Manda camisa, tolha, lençol,
 Calça, cueca e a trouxa aqui no tanque
 - tu quase sempre lá no futebol
 [...]
 A prestação não me dava conforto
 Quanto mais eu pagava, mais devia
 Virei parteira, fiz mais de um aborto
 Mas, entre me matar no dia a dia
 E carregar comigo um peso morto,
 Eu não sei qual dos dois mais me doía
 [...]
 Quando vi, tinha pago o preço antigo
 E já devia duas vezes mais
 Que é isso? Não pago. Não tem castigo
 E todo mundo aí já deu pra trás
 Se vem falar de despejo comigo,
 Despeja todo mundo, meu rapaz
 - tu quase sempre foste um bom amigo
 Por isso eu digo, Jasão, essa casa
 É minha, sim, e Creonte é ladrão (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 129-130).

O sambista, novamente agindo como o malandro da fronteira, situado entre suas origens humildes e a sedução da cidade, teima em tentar convencê-la de que Creonte tem a lei como aliada. Joana então questiona o porquê de só agora ela estar sendo expulsa, já que outros moradores estão também com as prestações atrasadas. Jasão culpa o temperamento explosivo da mulher, daí as coisas terem tomado aquela proporção contra ela.

Indignada, Joana responde:

JOANA. [...] Mas qual, você não lembra nada
 Me deixou com frio, sem esperança,

Dois filhos sem pai, toda esculhambada,
 Vem um velho safado e me escorraça
 E o Jasão, essa criança que eu fiz
 Homem, não me protege, pior, passa
 Pro lado de lá? Que força infeliz
 Tem o mundo de Creonte, meu Deus,
 Que fez com que Jasão virasse isso? (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 131).

O sambista, não mais tão “controlado” como chegara antes, argumenta que, se ele não tivesse um mínimo de talento, de nada valeria a ajuda de Joana. E mais: que desperdiçou a juventude, por ter passado dez anos com ela. A troca de acusações, assim, aumenta até o ponto em que o sambista expõe o porquê de haver trocado Joana por Alma.

JASÃO. Você é viagem
 Sem volta, Joana. Agora eu vou contar
 Pra você, sem rancor, sem sacanagem,
 Por que é que eu tinha que te abandonar
 Você tem uma ânsia, um apetite
 Que me esgota. Ninguém pode viver
 Tendo que se empenhar até o limite
 De suas forças, sempre, pra fazer
 Qualquer coisa. É no amor, no trabalho,
 É na conversa, você me exigia
 Inteiro, intenso, pra tudo, caralho...
 Tinha que olhar pro céu pra dar bom dia,
 Tinha que incendiar a cada abraço,
 Tinha que calcular cada pequeno
 Detalhe, cada gesto, cada passo,
 Que um cafezinho pode ser veneno
 E um copo d'água, copo de aguarrás
 Só que, Joana, a vida também é jogo,
 É samba, é piada, é risada, é paz
 [...]
 Pra você não há pausa, nada é lento,
 Pra você tudo é hoje, agora, já,
 Tudo é tudo, não há esquecimento,
 Não há descanso, nem morte há
 Pra você não existe dia santo
 E cada segundo parece eterno (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 133-134).

Mas o compositor, ao mesmo tempo em que degrada a mulher, enuncia o ser dividido que ele é, ao declarar o amor sentido por ela:

JASÃO. Foi por isso mesmo que eu te amei tanto,
 Porque, Joana, você é um inferno
 Mas agora eu quero frescos, calma,
 O que contigo nunca consegui
 Nunca, nem um minuto. Já com Alma
 É diferente, relaxei, perdi
 A ansiedade, ela fica ao lado, quieta
 E a vida passa sem moer a gente
 JOANA. Muito bem, Jasão, você poeta
 É perigoso porque de repente
 Está dando às palavras a intenção
 Que interessa a você... (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 134-135).

Ao deboche da mulher, o compositor enfatiza o motivo de havê-la abandonado: ter paz distante dela. Entretanto, Joana contra-argumenta, não de maneira passional, como havia de se esperar, mas com a voz de quem vive as mazelas de uma tragédia cotidiana:

JOANA. Só que essa ansiedade que você diz
 Não é coisa minha, não, é do infeliz
 Do teu povo, ele, sim, que vive aos trancos,
 Pendurado na quina dos barrancos,
 Seu povo é urgente, força cega,
 Coração aos pulos, ele carrega
 Um vulcão amarrado pelo umbigo
 Ele então não tem tempo, nem amigo,
 Nem futuro, que uma simples piada
 Pode dar em risada ou punhalada
 Com a mesma garrafa de cachaça
 Acaba em carnaval ou desgraça
 É seu povo que vive de repente
 Porque não sabe o que vem pela frente
 Então ele costura a fantasia
 E sai, fazendo fé na loteria,
 Se apinhando e se esgotando no estádio,
 Bebendo no gargalo, pondo o rádio,
 Sua própria tragédia, a todo volume,
 Morrendo por amor e por ciúme,
 Matando por um maço de cigarro
 E se atirando debaixo do carro (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 135).

É essa tragédia cotidiana, precisamente, que impede à maioria expropriada uma organização coletiva, nos moldes de uma classe. Contrariando o projeto nacional-popular de certa idealização do *povo* como protagonista de sua própria trajetória, a resposta de Joana demonstra que o único elemento que concretamente une seus pares é a pulsação emocional, na luta por mais um dia de sobrevivência em meio à escassez, transformando em “carnaval ou desgraça” o imprevisto.

A mulher escancara, então, a fraqueza de Jasão:

JOANA. Se você não aguenta essa barra,
 Tem mas é que se mandar, se agarra
 Na barra do manto do poderoso
 Creonte e fica lá em pleno gozo
 De sossego, dinheiro e posição
 Co'aquele mulherzinha. Mas, Jasão,
 Já lhe digo o que vai acontecer:
 Tem u'a coisa que você vai perder,
 É a ligação que você tem com sua
 Gente, o cheiro dela, o cheiro da rua,
 Você pode dar banquetes, Jasão,
 Mas samba é que você não faz mais não,
 Não faz e aí é que você se atocha
 Porque vai tentar e sai samba brocha,
 Samba escroto, essa é a minha maldição
 Gota d'água, nunca mais, seu Jasão
 Samba, aqui, ó... (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 135-136).

Aqui, retornamos ao argumento anterior de que o abandono por Jasão de sua comunidade, de suas raízes, irá subtrair o talento de outrora em suas composições. A tragédia cotidiana, de que fala Joana, afinal, é que alimenta um tipo de samba como esse, pertencente, segundo a visão dela, ao morro, à comunidade.

Jasão concorda com Joana e tenta novamente convencê-la a sair da Vila. Ela, no entanto, segue amaldiçoando-o, até que ele, por fim, retira-se, cabisbaixo.

Luz sobre os demais *sets*. Os moradores da Vila, que estavam de prontidão, tentam abordar Jasão, que se desvencilha de todos. Joana surge logo atrás, gritando maldições contra o casamento do compositor.

Diante disso, vizinhos e vizinhas interpelam Joana sobre o que ocorrera. Ela responde que Jasão veio para enxotá-la a mando de Creonte. Os amigos, indignados, oferecem ajuda, mas ela recusa.

Quando ela sai de cena acompanhada de Corina, mestre Egeu convoca os moradores a irem até Creonte reivindicar por Joana e questionar o “contrato” imposto à comunidade. A adesão à convocação do mestre é imediata, com exceção do cafetão Cacetão, que, bêbado, diz se opor à visita: “CACETÃO: Momento... Não posso falar com seu Creonte... falar calmo, não... / Eu só levanto a mão se for pra dar porrada!” (GOTA D’ÁGUA, 1998, p. 141).

Todos riem de Cacetão e passam a acompanhar mestre Egeu. A luz transita no palco para indicar a passagem do tempo: ela desce lentamente na saída do mestre com a turma e, simultaneamente, sobe no cenário de Creonte. Ele, que se encontra com Jasão, recebe informações de Boca Pequena.

Egeu e os moradores chegam ao cenário do proprietário do conjunto habitacional. Alma surge e se entrelaça no braço de Jasão. O mestre começa a expor os motivos da visita, mas é interrompido com os apertos de mãos de Creonte aos rostos conhecidos. Por fim, o proprietário dá a palavra a Egeu, que cita as duas questões que os levaram ali: as altas taxas de juros das prestações das casas e Joana.

A resposta de Creonte ao problema das prestações é surpreendente, pois ele passa a prometer a reforma do conjunto habitacional, tomando medidas como pintar parede, construir campo de futebol, instalar orelhão, e, ainda, suprimir as prestações atrasadas.

Os moradores imediatamente concordam com a proposta e aplaudem Creonte. O proprietário alerta, porém, que dali por diante ninguém mais poderá atrasar os débitos. Novamente, ele é aplaudido.

Nesse momento, Egeu intervém:

EGEU. É que o grande e verdadeiro dilema
Não é esse. Tem que discutir e estudar
Direito o próprio sistema de pagamento,
Essas correções...
BOCA. Mas, mestre, tá resolvido
O homem não tava falando neste momento
Que ninguém deve mais nada? Tá decidido...
EGEU. Vai ser difícil não atrasar se a cada mês
A taxa... (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 145).

O mestre é interrompido pelo morador Amorim, que também enxerga a solução dada por Creonte como uma grande vantagem.

O proprietário dá sinais, então, de estar apressado, olhando o relógio. Ele questiona o segundo problema citado. Egeu explica, pedindo apoio da turma, que se silencia sobre o assunto.

Ainda assim, o mestre reclama pelos direitos de Joana, ao que Creonte responde:

CREONTE. Atenção, pessoal
Acabei de tomar, segundo me parece,
Medidas de profundo alcance social
Os mais antigos, os que me conhecem bem,
Sabem que eu sempre lutei pelo bem geral
Da coletividade. Tem algo, porém,
Que para mim é uma coisa fundamental
Reservo-me o direito de escolher quem são
Meus amigos ou meus inimigos. Assim,
Pra poder gozar dessa bonificação
Tem um só requisito essencial pra mim:
Ser meu amigo...
EGEU. Nós não vamos deixar... (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 146).

Apesar de o mestre tentar contra-argumentar, o proprietário o interrompe mais uma vez, para cooptar a turma da Vila: convida, então, todos os presentes para a festa do casamento da filha, especialmente as mulheres, que ficarão incumbidas da confeitaria.

Seguem novos aplausos a Creonte, que, pouco a pouco, se retira do *set*. Alma e Jasão, encabulados, também começam a aplaudir. Luz desce lentamente.

À medida que as mulheres saem da reunião ocorrida, espalham-se pelo palco e entoam um cantochão, uma forma de canto originado das liturgias cristãs:

CORO. Virgem matriarcarum, me livrai
De toda inútil e vã rebeldia
Joana está em casa e os filhos, sem pai
Por ela querer mais do que podia

Virgem, cultivai em mim o respeito
 Às leis e ao apetite do mais forte
 Joana rebelde tem por pena um leito
 Gélido e solitário como a morte (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 147).

O coro explicita, então, a tragédia moral de Joana, na qual religião e conformismo caminham juntos, já que ela, subjugada socialmente, nada pode fazer a seu favor, senão recorrer a rituais místicos.

A seguir, as mulheres cantam em *BG*. No primeiro plano, estão Joana e mestre Egeu, que lhe conta sobre o desfecho da reunião com Creonte.

EGEU. Então, Joana, o que Creonte fez
 Me pegou de surpresa. Não sei
 Como ele, tão ranzinza, esta vez
 Soube ceder. [...]
 [...]
 Mas, agora, com habilidade
 Creonte pode atrair Jasão
 Pode atrair com facilidade
 Os melhores entre nós que vão
 Surgindo. Também pode empregar
 Um mínimo do que já lucrou
 De modo a maioria ficar
 Na ilusão que a vida melhorou
 Com essa manobra ele nos deixa
 Falando sozinhos para o vento,
 Dá a impressão de que toda a minha queixa
 É queixa de velho rabugento
 Mesmo assim, o pessoal... não creio
 Que hora mesmo vá deixar
 Que te enxotem, não tenha receio (*tempo*)
 Mas se for assim... pode deixar
 Comigo, comadre, a gente dá
 Um jeito, põe-se água no feijão
 E vocês ficam conosco lá
 Em casa...
 (*Tempo*) Ouviu, comadre?...
 JOANA. Hein? Sim... (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 147-148).

Nas falas, percebe-se mais uma vez a dicotomia entre os posicionamentos de Egeu, movido por um ideal de consciência de classe, conforme aqui já mencionamos, e de Joana, por sua vez, guiada pela paixão, pela conduta irracional, incapaz de pensar sobre o seu futuro e o dos próprios filhos, já que para ela importam somente resoluções imediatistas, que possam de alguma maneira vingar a sua dor.

O coro das vizinhas sobe. Elas encontram-se em seu *set*. Os vizinhos, por sua vez, aglutinam-se no botequim. Luz também no cenário de Joana, que, junto a mestre Egeu, estão, agora, calados e cabisbaixos.

As falas passam a ser alternadas entre vizinhos e vizinhas. O tema é a reunião ocorrida com o proprietário das moradias. Cacetão e Corina são os únicos no grupo a se

indignarem com a adesão da maioria à proposta de Creonte. Cacetão passa então a acusar os colegas a ponto de levar uma surra de alguns deles. Os golpes de luta na cena são sublinhados com fundo musical, em ritmo não identificado pela rubrica.

Sequencialmente, a luz se desloca para o cenário de Joana, que recebe a vizinha, Nenê, a única a ter tido “coragem” de visitá-la. Na fala, ela começa por distorcer o que ocorrera na tão polêmica reunião com Creonte. E explicar que ela e as demais vizinhas irão trabalhar nos preparativos da festa de casamento de Jasão, por precisarem imediatamente do dinheiro ofertado.

Mestre Egeu, ainda em cena, imediatamente censura a atitude de Nenê, considerada insensível. Joana pede para ficar só e vira de costas.

Luz acesa no *set* do botequim. Cacetão, bêbado e desgrenhado, dirige-se a Joana, cantando:

CACETÃO. Quem pode, pode, quem não
Pode se sacode, quem não
Se sacode amarra um bode e
Everybody se fode
Na Vila do Meio-Dia
Que porcaria (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 154).

Já na porta de Joana, o gigolô, ao mesmo tempo em que declara o amor por ela, mostra seu caráter. Na fala, a dubiedade da personagem fica explícita, pois, embora o exercício de sua profissão o condene moralmente, sua índole não é corrupta.

CACETÃO. Ó Joana... Joana... princesa... rainha...
Todos eles têm vida pra cuidar...
Têm lar, mulher, filhos, copa e cozinha...
Por isso pensam que vão te deixar
Só. Mas não vão. Você tem toda a minha
Solidariedade. Eu não tenho lar,
Nem filho, nem cozinha. Mas sozinha
É que você não fica. Vou contar:
Pra ser gigolô é preciso ter
Caráter, ouviu? Você vai casar
Comigo, Joana. Quero agradecer
A quem acaba de te encurralar
Pra mim, os sacanas. Você vai ser
Minha. Vai ser minha, meu lar
Minha cozinha, ser minha mulher
Rainha sai na janela. Desponta,
Estrela. Faz dez anos que eu te espero...
Dez anos que eu bebo por tua conta...
Você sabe... Cê sabe que eu te quero (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 154).

Após se declarar, ele canta:

Carlos amava Dora que amava Léa que amava Lia que
Amava Paulo que amava Juca que
Amava Dora que amava...
Carlos amava Dora que amava Rita que amava Dito que

Amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava...
 Carlos amava Dora que amava Carlos que amava Dora que
 Amava toda a quadrilha...
 Amava toda a quadrilha...
 Amava toda a quadrilha... (GOTA D'ÁGUA, 1998, p. 154).

O refrão é encoberto pela sirene da polícia. Cacetão é então empurrado pelos policiais que chegam ao breque da melodia. A casa de Joana é invadida, tendo Creonte à frente. Esse manda a mulher ir embora do conjunto habitacional ou, caso ela se recuse, irá botar o lar abaixo.

CREONTE. Papel,
 Documento... Escritura, onde é que está?
 Fim de papo. Não tem perdão nem alvará
 Ou sai na maciota ou no sarapatel
 [...] (GOTA D'ÁGUA, 1998, p. 155).

Joana questiona Creonte sobre o porquê de ele se utilizar de tanta força contra uma mulher sozinha. Ele assume o medo que sente da mulher, e por isso lança mão inclusive de um poder institucional, a polícia, que age geralmente ao lado daqueles com força política e econômica. Ela, então, começa a lhe implorar mais um dia na Vila para que possa partir. Receoso, o proprietário concede, estendendo o prazo até a noite do dia seguinte. Quando ele se retira com os policiais, ela passa a refletir:

JOANA. Ouvi, sim, Creonte, um dia.
 Um dia, preciso
 Mais que isso? Por quê? Pra quê?
 Quem te pariu
 Só precisou de um dia. O que se construiu
 Em séculos se destrói num 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 (GOTA D'ÁGUA, 1998,

p. 157-158).

A orquestra ataca então com a canção *Basta um dia*. Enquanto canta, Joana se dirige ao *set* de Egeu.

JOANA. Pra mim
 Basta um dia
 Não mais que um dia
 Um meio dia
 Me dá
 Só um dia
 E eu faço desatar
 A minha fantasia
 Só um
 Belo dia
 Pois se jura, se esconjura
 Se ama e se tortura
 Se tritura, se atura e se cura
 A dor

Na orgia
 Da luz do dia
 É só
 O que eu pedia
 Um dia pra aplicar
 Minha agonia
 Toda a sangria
 Todo o veneno
 De um pequeno dia (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 158).

Na letra, Joana explicita profundamente a dor do abandono, da traição, e a avidez pela vingança, agora, na iminência de se concretizar, num “pequeno dia”. A melodia, triste e perturbadora, é de andamento lento, iniciada com um piano suave, que, aos poucos, mistura-se aos sons de violino e saxofone. O vocal, de tessitura grave e intimista, e a letra sinistra colaboram para o clima perturbador da canção.

O fundo musical da canção segue, com Joana em frente ao cenário de mestre Egeu e a esposa, Corina. Joana pede à vizinha que vá chamar Jasão. Corina obedece, e o canto anterior prossegue:

JOANA. Só um
 Santo dia
 Pois se beija, se maltrata
 Se arremata, se acata e se trata
 A dor
 Na orgia
 Da luz do dia
 É só
 O que eu pedia
 Um dia pra aplacar
 Minha agonia
 Toda a sangria
 Todo o veneno
 De um pequeno dia (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 159).

A melodia encerra, e Jasão chega ao *set*. Joana, aparentemente calma, pede perdão ao sambista, explicando:

JOANA. É que meu
 Ressentimento ofuscava a verdade
 Se homem é ação e mulher, postura
 A mulher, o raso, o homem, o fundo
 Se a mulher é de casa e ele é do mundo
 Se ele é chave mestra e ela é fechadura
 Então o que a mulher tem que cobrar
 Dele não é lealdade, mas brilho
 Pode comer quem quiser, fazer filho
 Numa, casar com outra, descartar,
 O que importa é ganhar uma parada
 Toda semana. Um marido leal
 Mas fracassado, quem quer? Se ela é mal
 Trepada, a lealdade vale nada
 Pra ela. Mulher, o útero arrebenta
 De prazer com o brilho do seu macho
 Eu já pensei muito e é isso que eu acho

Vai, Jasão, fazer tua vida, inventa
 Teu destino que eu já fico contente
 Em saber que um pouco de mim vai ter
 No peito do homem que você vai ser
 Por isso é que eu te chamei. Vai em frente
 Jasão, aqui você tem uma amiga
 Que quer ver você feliz... (GOTA D'ÁGUA, 1998, p. 160).

Joana dissimula, aqui, seu conformismo à nova vida escolhida por Jasão, e o papel de subjugada, historicamente atribuído à mulher na relação com o homem (“Se ela é mal / Trepada, a lealdade vale nada / Pra ela. Mulher, o útero arreventa / De prazer com o brilho do seu macho”). Nas entrelinhas, entretanto, já se concretiza o plano de vingança da mulher contra o sambista.

Os dois se abraçam. Joana pergunta a Jasão se ele sabia da visita de Creonte e dos policiais. Ele responde que sim, envergonhado. Ela afirma ter sido o proprietário bastante compreensivo, com a concessão de um dia para a mudança da Vila.

No decorrer da conversa entre os dois, Jasão pede a Joana permissão para ver sempre as crianças: “JOANA. É só você sentir falta... / Vai lá agora, vai... / Estão no quarto...” (GOTA D'ÁGUA, 1998, p. 162).

Enquanto Jasão está no quarto com os filhos, Joana observa o quanto eles se gostam. E, aterrorizada com os próprios planos dos assassinatos como forma de vingança que estão por vir, ela constata para si:

JOANA. Não fale mais nada,
 Não, Jasão, não me deixe alucinada
 Você sabe que eu te odeio, Jasão
 Mas contra você todas as vinganças
 Seriam vãs, seu corpo está fechado
 Você só tem, pra ser apunhalada
 Duas metades de alma: essas crianças
 É só assim que eu posso te ferir,
 Jasão? É essa dor que você não
 Suportaria? Que é isso, Jasão?
 Me aponta outro caminho... (GOTA D'ÁGUA, 1998, p. 153).

Quando ele retorna do quarto, ela pede que receba as crianças na cerimônia do casamento, com a alegação de que estará ocupada, procurando por uma nova moradia. Hesitante, Jasão acaba por ceder.

JOANA. Jasão,
 É importante pra mim. Eu vou mandar
 As crianças sim, porque meu destino
 Depende disso. Pode deixar... (GOTA D'ÁGUA, 1998, p. 165).

Ao silêncio dele, ela prossegue, agora, com palavras sedutoras:

JOANA. [...]
 Tu vai gostar de ouvir isso: depois
 De você, vai ser difícil tirar

A roupa pra outro macho. Vem deitar...
 Assim... Não se aborreça porque os dois
 Meninos vão lá no teu casamento,
 Viu? Eles vão saber se comportar
 E esse é o único jeito de eu mostrar
 Que já acabou o meu ressentimento
 E olha, tem mais... Quando você cansar
 Da moça e tiver saudade da minha
 Cama, vem pra cá, vem que eu tou sozinha...
 Quando quiser... Não precisa avisar... (GOTA D'ÁGUA, 1998, p. 165).

Os dois então se abraçam. Aos poucos, ele se afasta e sai. A orquestra introduz *Gota d'água* para Joana cantá-la:

Já lhe dei meu corpo, não me servia
 Já estanquei meu sangue, quando fervia
 Olha a voz que me resta
 Olha a veia que salta
 Olha a gota que falta
 Pro desfecho da festa
 Por favor
 Deixa em paz meu coração
 Que ele é um pote até aqui de mágoa
 E qualquer desatenção
 – faça não
 Pode ser a gota d'água (GOTA D'ÁGUA, 1998, p.166).

Como dissemos anteriormente, a canção *Gota d'água* anuncia a tragédia iminente, mas também localizada nas falas e nas situações diversas das personagens. Com o “desfecho da festa”, a tragicidade do plano individual é estendida ao coletivo, deixando a nu traídos e traidores, lúcidos, finalmente, de suas próprias condições.

Nesse momento, a orquestra estende para os demais cenários, nos quais as personagens cantam de acordo com as próprias circunstâncias. As duas vizinhas que vestem a noiva, Alma, cantam *Filosofia da Vida*²⁶³, cuja letra não aparece no texto da peça, e que também é cantada no *set* em que dois vizinhos vestem Jasão. No cenário do botequim, três vizinhos, trajados para o casamento a se realizar, cantam *Flor da idade*.²⁶⁴ Na oficina, mestre Egeu trabalha, mas sem cantar. Três vizinhas, a prepararem a mesa da recepção, também entoam *Flor da idade*. Alma, por sua vez, canta um verso de *Bem Querer*, também cantada por Jasão.

Após, *BG*. Luz em resistência nos cenários, e intensa no *set* de Joana. Ela prepara bolos de carne temperados com erva que servirão de presente de casamento.

²⁶³ Buscamos a letra de *Filosofia da vida*, mas não a encontramos. Segundo Mirian Hermeto, em entrevista com o próprio Chico Buarque, é que esse trecho musical não chegou a ser realizado na peça, embora tenha sido mencionado nas edições do livro, feito antes das montagens da peça. HERMETO, M. **Olha a Gota que falta**: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010, f. 342.

²⁶⁴ Cujas letra está citada na íntegra nesta Tese.

JOANA. Tudo está na natureza
 Encadeado e em movimento –
 Cuspe, veneno, tristeza
 Carne, moinho, lamento,
 Ódio, dor, cebola e coentro,
 Gordura, sangue, frieza,
 Isso tudo está no centro
 De uma mesma e estranha mesa (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 166).

Consciente de uma condição social precária enquanto mulher e da expropriação de seus direitos, presa à sua tragédia diária, Joana enxerga também que o amor extremo dedicado a Jasão alavancou sua autodestruição. Diante disso, ela não hesita em temperar a comida com cada sentimento que a corrói:

Misture cada elemento –
 Uma pitada de dor,
 Uma colher de fomento,
 Uma gota de terror
 O suco dos sentimentos,
 Raiva, medo e desamor,
 Produz novos condimentos,
 Lágrima, pus e suor
 Mas, inverta o segmento,
 Intensifique a mistura,
 Temperódio, lagrimento,
 Sangalho com tristeza,
 Carnento, venemoinho,
 Remexa tudo no moinho,
 Moa a carne, sangue o coentro,
 Chore e envenene a gordura
 Você terá um unguento,
 Uma baba, grossa e escura,
 Essência do meu tormento
 E molho de uma fritura
 De paladar violento
 Que, engolindo, a criatura
 Repara o meu sofrimento
 Co' a morte, lenta e segura (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 166-167).

A comida celebrada junto ao tormento humano, por meio de elementos como “carne/moinho/lamento/ódio/dor/cebola/coentro”, sintetiza, por fim, o estado de alma de Joana, já se preparando para a concretização de sua vingança. O amor deixado de lado transmuta-se, agora, em tragédia doméstica.

Quando a orquestra aumenta de volume, todos cantam, cada qual sua ária. A luz agora se intensifica nos demais *sets* e enfraquece no de Joana.

Numa coreografia, todas as personagens se agrupam no ambiente da festa de casamento. Elas cantam em *BG*. Luz continua em resistência no cenário de Joana, que veste os filhos. Ela recita:

JOANA. Eles pensam que a maré vai mas nunca volta
 Até agora eles estavam comandando
 O meu destino e eu fui, fui, fui, fui recuando,

Recolhendo fúrias. Hoje eu sou onda solta
 E tão forte quanto eles me imaginam fraca
 Quando eles virem invertida a correnteza,
 Quero saber se eles resistem à surpresa,
 Quero ver como eles reagem à ressaca (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 167-

168).

Ela então se dirige aos filhos:

Meus filhos, vocês vão lá na solenidade,
 Digam à moça que mamãe está contente
 Tanto assim que lhe preparou este presente
 Pra que ela prove como prova de amizade
 Beijem seu pai, lhe desejem felicidade
 Co'á moça e voltem correndo, que eu e vocês
 Também vamos comemorar, sós, só nós três
 Vamos mastigar um naco de eternidade (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p.

168).

Ao entregar às crianças o pacote com bolos de carne, presente para a noiva, Joana as leva até Corina. De repente, ao ver a amiga sair com os filhos para a festa, ela começa a sentir remorsos por seu plano.

JOANA. Não, eles não. Por que, meu Deus?
 Que atrocidade
 Eles não têm nada co'isso. Vou esconder
 Os dois com mestre Egeu e depois vou correr
 Conheço todos os covis desta cidade (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 168).

Na sequência, a orquestra aumenta de volume para vizinhos e vizinhas dançarem uma coreografia, cantando *Flor da Idade*:

TODOS.
 Carlos amava Dora que amava Léa que amava Lia que
 Amava Paulo que amava Juca que amava Dora que amava...
 Carlos amava Dora que amava Rita que amava Dito que
 Amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava...
 Carlos amava Dora que amava tanto que amava Pedro que
 Amava a filha que amava Carlos que amava Dora que
 Amava toda a quadrilha...
 Amava toda a quadrilha...
 Amava toda a quadrilha... (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 168-169).

No final da coreografia, as crianças adentram a festa e entregam o presente enviado por Joana a Alma. Ouve-se então a voz de Creonte, que pede a Corina para retirar-se com os garotos e devolver o embrulho. Jasão assiste à cena, mas não se impõe o suficiente para desobedecer ao então sogro.

Após, Creonte dirige-se a outro ponto do palco, chamando a atenção dos convidados:

CREONTE. Senhoras e senhores, atenção
 A nossa orquestra vai executar
 O samba de meu genro, popular
 Em todas as paradas do país

E que depois de *Palpite Infeliz* [novamente, aparece, aqui, a composição de Noel Rosa]
 Não tem igual. Vamos todos dançar (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 170).

O samba *Gota d'água* tem início somente na versão instrumental. Luz se apaga no cenário da festa. A orquestra segue com a melodia do samba. Luz se acende no *set* de Joana. Corina chega até ela com as crianças, que vão para o quarto. A amiga conta então o ocorrido. Após ouvi-la, pede para ficar só.

A cena segue com Joana a desfazer o embrulho enviado como presente, e a refletir sobre seu plano fracassado. Ela permanece presa à ideia de vingança, utilizando-se dessa vez dos próprios filhos.

Desesperada, a mulher grita, “Não!...” (*GOTA D'ÁGUA*, 1994, p. 172). As crianças, ao ouvirem o grito, aparecem. Reclamam estar com fome. Ela os abraça e diz haver comida.

Joana começa a descrever aos filhos o lugar que em breve conhecerão juntos:

JOANA. Meus filhos, mamãe queria dizer
 Uma coisa a vocês. Chegou a hora
 De descansar. Fiquem perto de mim
 Que nós três, juntinhos, vamos embora
 Prum lugar que parece que é assim:
 É um campo muito macio e suave,
 Tem jogo de bola e confeitaria
 Tem circo, música, tem muita ave
 E tem aniversário todo dia
 [...]
 Não tem susto, é tudo bem devagar
 E a gente fica lá tomando sol
 Tem sempre um cheirinho de éter no ar,
 A infância perpetuada em formol (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p.

173).

Após, dá um bolo de carne com guaraná a cada filho. Antes de ela própria também comer, “celebra” o ato:

JOANA. A Creonte, à filha, a Jasão e companhia
 Vou deixar esse presente de casamento
 Eu transfiro pra vocês a nossa agonia
 Porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento
 De conviver com a tragédia todo o dia
 É pior que a morte por envenenamento [Grifos nossos]
 (*GOTA D'ÁGUA*, 1998, p. 173).

Ela então segura os filhos para juntos caírem no chão. Luz se apaga no *set*.

Sobem orquestra e luz na festa onde as personagens cantam *Gota d'água*. A intensidade da canção vai aumentando até ser interrompida pelas palmas de Creonte. Simultaneamente à interrupção, no cenário de Joana, Corina solta um grito

desesperador. O proprietário, por sua vez, após as palmas, convoca todos ao seu discurso:

CREONTE. Atenção, pessoal, vou falar rapidamente
 Jasão... vem cá... Meus caros amigos, agora,
 Aproveitando a ocasião e aqui na frente
 De todo mundo, quero anunciar que de ora
 Em diante a casa tem novo dono. A cadeira
 Que foi de meu pai e foi minha vai passar
 Pra quem tem condições, e que é de minha inteira
 Confiança, para poder continuar
 A minha obra, acrescentando sangue novo
 Portanto, sentando Jasão aí eu provo:
 Não uso preconceitos ou discriminação
 Quem vem de baixo, tem valor e quer vencer
 Tem condições de colaborar pra fazer
 Nossa sociedade melhor... Senta, Jasão (*GOTA D'ÁGUA*,

1998, p. 174).

“Vencer”, na concepção do proprietário, é um projeto individual e não coletivo, já que oportunidade a todos é ofertada segundo as leis do livre mercado. Portanto, se um indivíduo não “vence”, segundo o discurso de Creonte, é por próprio demérito.

Jasão obedece a Creonte. Vozes soam no ambiente. Mestre Egeu adentra a festa com o corpo de Joana nos braços seguido de Corina, que carrega os corpos das crianças. Todos ficam imóveis.

Sequencialmente, começam, então, um a um, a cantar *Gota d'água*. Num recurso épico, os atores que interpretam Joana e os filhos levantam-se e passam também a cantar. No fundo do palco, projeta-se um jornal de formato sensacionalista que noticia a tragédia.

A peça se encerra, assim, num formato épico, com o uso de projeções, no caso, do jornal, e na reunião de todo o elenco, como em *Calabar*, para o canto da música/título, que atuou, durante toda a trama, em conformidade com os temas/ideias dos autores que pretendiam discutir aspectos sociopolíticos e econômicos da realidade brasileira. Julgamos ter a peça concretizado, sem dúvida, por meio das letras, dos ritmos e dos diálogos evocativos da tragédia, a volta da “palavra” aos palcos, numa época nebulosa para o campo artístico engajado.

Mas entendemos que o retorno da palavra, ou do “povo” aos palcos, conforme as premissas “nacionais-populares”, por meio de *Gota*, ocorre num contexto mais complexo que o da década de 1960, quando a esquerda artístico-intelectual também se posicionava em nome desse *não* mesmo “povo”. Especialmente em 1975, quando da escrita da peça, a dinâmica capitalista brasileira havia atingido outro patamar de

modernização econômica, com os militares ainda à frente no governo, mas já dando sinais de afrouxamento do cinturão do regime.

Se nos anos 1960 o setor engajado acreditava na concretização do projeto nacional-popular, já em fins dessa mesma década a decepção com os desdobramentos da própria esquerda é notória, e isso é apontado na crítica dos autores Chico Buarque e Paulo Pontes em *Gota d'água*.

Essa crítica, de certo modo, estende-se às tecidas por Oduvaldo Vianna Filho no artigo **Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém**²⁶⁵ de 1968. Nele, Vianinha analisa positivamente engendradas pelo teatro engajado a partir da década de 1950, como o surgimento de um teatro de autor nacional, o foco na realidade popular e no trabalho de equipe na esfera da interpretação. A um só tempo, traz à tona os erros em torno da construção do *mito* de que não havia tradição teatral brasileira antes de meados dos anos 1950. Aponta, ainda, o alcance limitado das críticas feitas pelo campo artístico-intelectual, as quais não teriam ido além da linha estabelecida pelo grupo autodenominado engajado.

Vianna posiciona-se de forma autocrítica, ao apresentar a necessidade de rever tomadas de posição insatisfatórias para uma dramaturgia dita engajada. Ao anunciar as três tendências dramatúrgicas daquele momento, a saber, *o teatro esteticista*, *o teatro de "esquerda"* e *o teatro comercial*, propõe a junção dessas correntes, considerando que o teatro engajado pode-se articular a uma proposta estética.

Sobre essa crise, Marcos Napolitano a identifica no período anterior ao Ato Institucional n. 5, devido ao conflito instalado entre as produções comprometidas com o social e o seu público. No desenlace catártico pretendido em espetáculos como *Morte e Vida Severina* (1966), *Opinião* (1964), *Arena conta Zumbi* (1965), *Arena conta Tiradentes* (1967), entre outros, os musicais foram cruciais como fonte de resistência e de novos atributos à conotação do nacional-popular na dramaturgia. Porém, em 1967, peças como *O Rei da Vela* e *Roda Viva* do Grupo Oficina, adepto do chamado "teatro de agressão", potencializaram um processo de implosão "ideológica" do público e o seu afastamento de um teatro de esquerda comprometido com o protesto e a resistência. Essa implosão deveu-se, segundo Napolitano, a mudanças políticas no meio intelectual de esquerda, com a fragmentação do PCB, e na juventude estudantil, que passou a se

²⁶⁵ VIANNA FILHO, O. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém (1968). *Arte em Revista*, São Paulo, v. 6, 1981.

dirigir a uma *contracultura de massas*. No segmento teatral, a opção estética *anárquica* do Oficina e a nova proposta dramatúrgica do Teatro da USP (TUSP), que fazia apologia à tática da guerrilha, entraram então em choque com outro tipo de teatro político, atrelado aos princípios do nacional-popular e da “linha emoção-consciência-catar-se-resistência”. Acrescido a isso, a repressão e a censura do AI-5 a esse setor artístico acabou por afastar o público dos palcos e completar o quadro da crise. O segmento teatral precisou então rever sua atuação de modo a se reinventar e alcançar novamente audiência.²⁶⁶ Assim é que, diante da “crise” de público, *Gota d’água* parece ter significado a retomada das propostas de Vianinha em seu artigo de 1968, com a articulação de um teatro engajado e comercial, bem como a concretização do projeto de Paulo Pontes em reestabelecer na dramaturgia nacional os valores do nacional-popular.²⁶⁷

Conforme demonstrou o enredo da peça, dificilmente havia brechas para uma ação coletiva dos expropriados, pois o processo de modernização, pautado na exclusão e, portanto, na crescente desigualdade de renda, fazia-se concomitante a comportamentos como o individualismo e a inescrupulosidade, típicos de quem quer “vencer” ou ascender socialmente.

Jasão, especialmente, – dada a sua ambição um traidor de sua comunidade –, situa parte dos fundamentos da esquerda nos anos 1970. Malandramente, o sambista se adapta às “regras do jogo”, porque, afinal, a luta coletiva, a construção de uma consciência de classe, como pretendia seu vizinho Egeu, não foi adiante, e a esquerda nessa época precisou fazer um autoexame diante dos ditames político-econômicos daqueles tempos.

Assim é que o ideal de *ida ao povo* não se concretizou, e a tragédia brasileira relacionada ao cotidiano, ao *conta-gotas* para o desfecho da desgraça ou da própria ironia situacional (do carnaval), se desdobrou, no pós-“milagre brasileiro”, na produção mercadológica de bens culturais²⁶⁸ e no consumismo da elite, em paradoxo à exclusão

²⁶⁶ NAPOLITANO, M. **A arte engajada e seus públicos (1955 / 1968)**. Disponível em: www.bibliotecadigital.fgv.br, p. 08. Acesso em: mar. 2013.

²⁶⁷ Essa avaliação, com a qual concordamos, é de José Arrabal e Mirian Hermeto. Cf. ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves. **O nacional e o popular na cultura brasileira; Teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1983; HERMETO, M. **Olha a Gota que falta: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980)**. Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010.

²⁶⁸ Cf. RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 2010; RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de

social da maioria, incapaz de se construir enquanto classe. As contradições e tensões desse modelo de gestão, assim como os dilemas de setores comprometidos com o social e sua dificuldade para lidar com as próprias proposições geraram a crítica dos autores de *Gota* a seu tempo, um tempo, a propósito, que parece não haver esgotado suas problemáticas.

Capítulo IV

A recepção crítica de *Calabar e Gota d'água: coerências e controvérsias da arte engajada na década de 1970*

A apreensão da experiência estética costuma ser superestimada na proposição de que a objetividade científica perpassa o resultado final da interpretação daquele que assiste ao espetáculo. Ao contrário dessa tese, o mais verossímil é que a sensibilidade e a intuição sejam os elementos suscitadores da crítica, um juízo de valor, sendo inegável que a personalidade do crítico não foge às suas concordâncias ou discordâncias em relação à obra. Em **Exercício Findo**, Décio de Almeida Prado esclarece:

Buscava a objetividade, fugia quanto me era possível de implicâncias, de preconceitos humanos e artísticos, mas sabendo que no fundo, bem no fundo, as minhas opções não escapavam ao pessoal. O que, para ser sincero, me libertava. Se eu enfrentasse a página em branco na obrigação de só emitir verdades absolutas, válidas para todos, sentir-me-ia terrivelmente inibido, com um peso demasiado sobre os ombros. Tendo a certeza de que as minhas palavras não engajavam a mais ninguém, não me embaraçava tanto para exprimir o que pensava e como pensava.²⁶⁹

Em que pese a impressão pessoal do crítico sobre a obra, ele ainda é o ponto de partida essencial à avaliação dos desdobramentos, em nosso caso, da produção teatral, quando essa se assume diversa na transmissão de seu enredo, em relação às ideias de seu próprio autor. No gesto comunicativo que estabelece com o espectador, o crítico torna-se uma espécie de “mediador” entre a ficção e a realidade que toca, ao interpretar a obra de arte, dando-lhe uma dimensão testemunha do tempo em que se estabelece.

É o que também afirma Giulio Argan ao expor o papel crucial do crítico quando esse se interpõe no espaço entre a criação de uma obra e a fruição artística. Segue o autor:

O fato de, na situação atual da cultura, a crítica ser necessária à produção e afirmação da arte, legitima a hipótese de uma espécie de caráter inacabado ou, pelo menos, de uma comunicabilidade não imediata da obra de arte: a crítica desempenharia assim uma função mediadora, lançaria uma ponte sobre o vazio que se tem vindo a criar entre os artistas e o público [...].²⁷⁰

Nessa função, os comentadores de uma obra lançam luz sobre argumentos, por vezes, nem intencionados pelos autores, mas que surgem como resultado do contínuo processar da arte. Daí a importância, para o historiador, da observação das análises críticas, o que será feito adiante em torno de *Calabar e Gota d'água*.

²⁶⁹ PRADO, D. de A. Exercício findo. São Paulo: Perspectiva, 1987. In: FARIA, J. R.; ARÊAS, V.; AGUIAR, F. (Org.). **Décio de Almeida Prado: Um homem de teatro**. São Paulo: Edusp, 1997, p. 219.

²⁷⁰ ARGAN, G. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1988, p. 28.

4.1 O drama de *Calabar* encenado

A 24 de fevereiro de 1980, estreia no Teatro São Pedro a peça *Calabar*, após ter sido, seis anos antes, em 1973, interdita pela Censura Federal. Os produtores em 1973, Fernando Torres e Fernanda Montenegro, por questões de programação, não puderam produzi-la, abrindo portas então para que os novos interessados na montagem, Othon Bastos, Marta Overbeck e Renato Borghi, o fizessem. A direção musical, arranjos e música de cena foram assumidas por Marcus Vinícius, no lugar de Dori Caymmi como diretor e da orquestração de Edu Lobo, na versão anterior. A coreografia continuou sob o comando de Zdenek Hampl. Os cenários, antes nas mãos de Rosa Magalhães e Helio Eichbauer, ficaram a cargo somente desse último na nova montagem. Os músicos em cena foram: Magno Bissoli Siqueira (percussão e bateria), João Carlos Mourão (violão e contrabaixo), Fernando (Mu) (bandolim, violão e guitarra), Márcio Werneck Muniz (sax-soprano, sax-tenor e flauta), Zeymar (sax-alto e flauta) e Dagmar (trompete).

Compunham o elenco de 1980: Sérgio Mamberti (*Frei Manoel do Salvador*); Othon Bastos (*Mathias de Albuquerque e Maurício de Nassau*); Tânia Alves (*Bárbara*); Martha Overbeck (*Anna de Amsterdã*); Osmar di Pieri (*Oficial Holandês*); Renato Borghi (*Sebastião do Souto*); Gésio Amadeu (*Henrique Dias e Papagaio Oba*); Miguel Ramos (*Felipe Camarão e Escrivão*); Elias Andreato (*Agente da Companhia das Índias Ocidentais*).

A direção geral, como em 1973, continuou a cargo de Fernando Peixoto, que contou com o diretor de cena, Paulo Carrera. E é Peixoto quem comenta, num dos textos de abertura da 19ª edição, pela editora Civilização Brasileira,²⁷¹ de *Calabar*, revisto e modificado pelos autores, a nova montagem:

Meu espetáculo de agora está bem distante da primeira versão: mudou o país, mudei eu, mudou o teatro brasileiro, mudou a forma de discutir uma temática que, infelizmente, permanece atual e vigente: traição e colonização. Antes eu havia optado por um historicismo crítico. Um painel didático dentro do qual a rede de traições, o que o texto propõe, apareceria como centro vital; hoje escolhi a reflexão sobre a História a partir de uma colagem mais aberta e provocante, misturando tempo e espaço, mergulhando mais fundo nas sempre claras contradições internas dos personagens. Não para tornar o espetáculo mais intimista, mas, ao contrário, para torná-lo mais exteriorizado, mais teatral, no sentido do circo popular. No fundamental, entretanto, nossa obstinada crença na libertação nacional e na unidade das forças democráticas

²⁷¹ BUARQUE, C.; GUERRA, R. *Calabar*: elogio da traição. 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

contra o arbítrio e a violência faz com que nossos objetivos permaneçam a provocar o debate de ideias, a revolta dos sentimentos, a desconfiança pelo que nos é apresentado cotidianamente como “normal”, “certo”, “eterno”, “rotulado”. Sabemos que o interesse dos dominadores é divulgar a mistificação. E desistimos de buscar a verdade, certos de que a sociedade precisa ser transformada.²⁷²

O diretor acrescenta a essas palavras que com *Calabar* pretende divertir o espectador, numa forma de “deboche crítico”, que o leve à perplexidade, dúvidas e interrogação, conforme premissas do teatro épico. Observa ainda Peixoto que essa montagem se localiza em conjuntura política e socioeconômica distinta, obviamente, da primeira versão da peça que pode nos levar a refletir sobre qual tipo de *traição* estava então sendo pensado.

A notícia da liberação da peça foi noticiada pelo **Jornal do Brasil**, cuja matéria ressaltou o prejuízo do produtor Fernando Torres quando da proibição em 1973. O jornal lembra que, para compensar a grande perda, Torres recorreu à montagem de improviso de outro texto conhecido do público e liberado pelos censores, *A torre em concurso*. Ressalta ainda a justificativa emitida em ofício pelo censor, na época da proibição, Rogério Nunes, o qual dizia: “A peça teatral faz apologia da traição [...] exalta a figura execrável do traidor Domingos Fernandes Calabar”.²⁷³

Já em 1980, a esquerda artística encontrava-se condicionada a novos posicionamentos, organização e reivindicações oriundas das greves surgidas em 1978-1979, de operários metalúrgicos da região do ABC paulista, que redundaram num movimento de trabalhadores e, portanto, num contexto político bem mais descentralizado e democrático. Esse movimento exigia não só a democracia formal, mas questionava a centralização de um sindicalismo controlado pela Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) e pelo Ministério do Trabalho e a legislação em vigor, que remontava ao Estado Novo (1937-1945).²⁷⁴

A partir daí, novas formas de atuação e organização dos operários somaram-se às lutas democráticas em voga, resultando na possibilidade de efetiva participação dos trabalhadores contra setores do governo e do empresariado.

Relacionado ao *Estado de Segurança Nacional*, o então governo do general Figueiredo resolveu dialogar em favor da anistia política de civis e de partidos políticos,

²⁷² BUARQUE, C.; GUERRA, R. **Calabar**: elogio da traição. 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, p. XXIV-XXV.

²⁷³ Cf. LIBERADOS Z e Calabar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1980.

²⁷⁴ NAPOLITANO, M. **O regime militar brasileiro**: 1964-1985. 4. ed. São Paulo: Atual, 2009, p. 71.

mas esclarecia que a liberalização não se dirigiria ao movimento sindical que exigia o fim da CLT, considerada pelos líderes sindicais como uma legislação não de proteção, mas de controle do trabalhador.²⁷⁵

Economicamente, no final da década de 1970, aumentaram as contradições do modelo de desenvolvimento capitalista proposto pelos militares: a maior parte da população, sobretudo os operários e a classe média, pagava, com as crescentes altas da inflação e o arrocho salarial, o empenho do governo e empresariado em implantar um avançado parque industrial no país.²⁷⁶

Em meio a esse cenário, a montagem de *Calabar* foi condizente com a realidade brasileira daquele momento, como frisou Fernando Peixoto na citação anterior. Os protagonistas estavam conscientes dos inúmeros fatores que tornavam mais complexos os dilemas da sociedade e, portanto, condicionavam sua produção.

A questão, aqui, então, a ser respondida é: como a crítica especializada recepcionou essa nova montagem na conjuntura específica de fins de década de 1970?

A peça **Calabar: o elogio da traição** (1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra, como demonstrado no Capítulo II desta Tese, é dividida em dois atos e centrada na disputa entre holandeses e portugueses pela ocupação do Nordeste brasileiro e pela posse do açúcar, entre os anos de 1630 e 1634.

Quanto à recepção, ressaltam-se alguns importantes depoimentos. Ilka Marinho, no artigo **O talento perdido de Calabar**,²⁷⁷ escreve:

O drama musical encenado hiperbolicamente por Fernando Peixoto [...] frustra parte das expectativas que o texto justificava na sua 1ª versão. Sem dúvida, a obra mais ambiciosa da dramaturgia de Chico Buarque [...] sofreu com as injeções discursivas acrescentadas pelos autores no afã de esclarecer uma certa confusão de ideias, tornando-se prolixa e acentuando os meandros das histórias paralelas. O espetáculo, em vez de aparar os excessos do texto, lança-se na mesma linha gongórica, enfatizando-os [...].²⁷⁸

O crítico Sábato Magalti, por sua vez, “perdoa” os deslizos do texto de Chico Buarque (não menciona Ruy Guerra), por este encontrar-se “em fase de aprendizado dramático”,²⁷⁹ mas as letras musicais, enfatiza, são excelentes. Quanto ao espetáculo,

²⁷⁵ ALVES, M. H. M. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis: Vozes, 1984, p. 36.

²⁷⁶ NAPOLITANO, M. **O regime militar brasileiro: 1964-1985**. 4. ed. São Paulo: Atual, 2009, p. 78.

²⁷⁷ ZANOTTO, I. M. O talento perdido em Calabar. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17 mai. 1980, p. 20.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 20.

²⁷⁹ MAGALDI, S. A cobra junta os cacos, apud BEIRÃO, N. **Istoé**, São Paulo, 02 abr. 1980, p. 44.

julga: “As falhas da encenação dizem respeito aos recursos para os quais Fernando apelou, na expectativa talvez de estabelecer alguma comunicação com o público. Parece sobretudo gratuita a cena em que Frei Manoel do Salvador levanta a batina, sob a qual está nu”.²⁸⁰

Além de esses críticos não mencionarem o nome de Ruy Guerra como coautor de *Calabar*, denotando uma espécie de “idolatria” em relação à imagem de Chico, não aludem à função da música em cena. Omitem, assim, o dado de que estão analisando um espetáculo musical.

Em outra crítica, dessa vez no **Jornal do Brasil**, Magaldi comenta a falta de domínio da dramaticidade da encenação, o que, segundo ele, tornou o trabalho confuso, incoerente e um malogro em termos de arquitetura cênica.²⁸¹

Yan Michalski também chama de “confusa” a peça dirigida por Fernando Peixoto, sem deixar de exaltar a preocupação consistente de Chico Buarque e Ruy Guerra com a realidade brasileira:

O texto de *Calabar* traduz, como tudo que Chico Buarque faz, a extraordinária sensibilidade poética do escritor: em numerosos trechos, a mera magia do jogo de palavras e a força das imagens verbais são por si só suficientes para fascinar, emocionar e divertir o espectador. Da mesma forma, a peça revela, como tudo que Chico Buarque e Ruy Guerra fazem, uma consistente preocupação com a discussão de fundamentais problemas da sociedade brasileira. [...].

Fernando Peixoto constata, com razão, no programa: “O que interessa ao texto é o comportamento dos homens entre eles, observados numa determinada circunstância histórica. Esta postura traz o texto até nossos dias. Faz de *Calabar* uma reflexão sobre o hoje e o aqui, sobre a responsabilidade, a ética, a opção e os possíveis destinos do homem num mundo de guerra e paz”.

Só que intenções temáticas tão amplas revelaram-se muito além do limite da capacidade dramática dos dois autores. Eles simplesmente não souberam canalizar essa generosa matéria-prima histórico-ideológico-existencial para uma elaboração teatralmente articulada. Anda mais porque optaram, teoricamente em nome de uma teatralidade maior, por uma estrutura caótica, antilinear, fragmentada. Nesse emaranhado de assuntos, trajetórias individuais, tomadas de posição, mudanças de comportamento, confusos jogos de interesses, explosões líricas, deboches, malícias, heroísmos, covardias, corrupções, músicas, versos e prosa – nesse emaranhado complexo e anárquico perdeu-se, em grande medida o eixo do pensamento.

Resultado: o espectador quase nunca sabe a quantas anda, o que deve fazer para amarrar o fragmento ao qual está assistindo ao encaminhamento de um raciocínio mais abrangente, quais as motivações legítimas ou ilegítimas por trás de cada uma das numerosas forças em confronto. Sobretudo porque não são raras no texto personagens e ações efetivamente desprovidas de qualquer função dramática perceptível como tal, e insuscetíveis de serem vinculadas à ideia central da peça. E também porque uma penetração mais lúcida e crítica

²⁸⁰ MAGALDI, S. A cobra junta os cacós, apud BEIRÃO, N. *Istoé*, São Paulo, 02 abr. 1980, p. 44.

²⁸¹ *Ibidem*.

no emaranhado pressuporia a posse, por parte do espectador, de uma prévia informação histórica muito superior àquela de que ele de fato dispõe.²⁸²

O excesso de deboche na peça é outro traço assinalado pelo autor, apesar do tom elogioso à direção de Peixoto, à “linda música de Chico”, à coreografia de Zdenek Hampl e à cenografia de Hélio Eichbauer. Seguem suas palavras:

Mas ao distribuir o tratamento debochado a torto e a direito, e para cima de todas as forças em conflito com igual intensidade, a direção também contribuiu para confundir o espectador: quando tudo é tratado com virtualmente a mesma ênfase de deboche, inclusive trechos do texto que traduzem flagrantemente depoimentos e comportamentos dolorosamente arrancados das profundezas do ser humano, o espectador fica sem o guia de que precisaria para saber o que, afinal, é para ser levado a sério numa peça que, bem ou mal, propõe reflexão sobre diversificados temas de máxima seriedade.

Isoladamente, os desempenhos são bons, à altura da categoria dos principais intérpretes. Cada um deles – Othon Bastos, Sérgio Mamberti, Tânia Alves, Renato Borghi, Martha Overbeck – tem momentos de inegável inspiração e consegue sustentar certa coerência interpretativa, com exceção das escorregadias cenas de canto, que só Tânia Alves ultrapassa incólume.²⁸³

Em **Calabar ou a dúvida no meio da História**,²⁸⁴ Jefferson Del Rios discute com mais detalhes a produção da peça. Seguem os trechos:

Há um descompasso entre o texto abundante em excesso e o seu andamento teatral. Todas as possibilidades de exaltação cênica, da pura arte de representar, ficam às vezes amarradas ao extenso palavrório. A direção deveria ter em conta os dois eixos básicos da obra: 1) duvidar do conceito linear de heroísmo-traição e discuti-lo; 2) conduzir o assunto abordado com rasgos literalmente brilhantes, bem articulados e poéticos. Portanto, o que não for celeuma ou poesia é sobrecarga. É perfeitamente possível um corte de, no mínimo, 30 minutos. Não para que a realização se torne um produto cultural bem comportado e dentro do costume artístico burguês. Trata-se de tirar do palco as bocejantes repetições, os discursos mornos, macerações complicantes e tudo o mais que não servir para levantar o cerne da ação de levá-la adiante. Fernando Peixoto e companheiros deveriam desatramancar a HISTÓRIA e a história para realçarem a contribuição mais valiosa de Chico e Ruy à dramaturgia nacional que é, justamente, a capacidade de raciocínio político-histórico dialético. Eles que não dominam ainda os mecanismos da literatura teatral sabem, em compensação, trabalhar um tema com colocações superiores ao mero enfoque realista... É urgente também eliminar o imenso equívoco de se tentar fazer uma revista musical. O texto é sério apesar de irreverente, não pede deboche além do que já está expresso. A cena do "*Fado tropical*", por exemplo, uma letra que vale a pena ser gravada na memória, é inteiramente desperdiçada porque se tenta fazer brincadeira enquanto Othon Bastos declama.²⁸⁵

²⁸² MICHALSKI, Y. Traição confusamente discutida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 mai. 1980. In: PEIXOTO, F. (Org.). **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 347-348.

²⁸³ *Ibidem*, p. 348-349.

²⁸⁴ RIOS, J. D. Calabar ou a dúvida no meio da História. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 mai. 1980, p. 31.

²⁸⁵ *Ibidem*.

Na opinião desse autor, portanto, da falta de domínio da literatura teatral por parte de Chico e Guerra decorre a confusão cênica ressaltada pelas críticas anteriores e o recurso do deboche em excesso. Uma confusão provocada também pela direção de Peixoto ao transpor para o palco a historicidade da peça, perdendo-se em incoerências dramáticas de personagens e ações.

O aspecto musical também mereceu de sua parte um comentário interessante:

Há uma polêmica armada em torno da peça/espetáculo. Sim, sim. Tudo poderia ser melhor, quem sabe perfeito. Sim, poderíamos ter um texto com a precisão de Peter Weiss. Sim, os artistas brasileiros poderiam saber cantar no teatro. Sim. Mas este espetáculo tem uma insolência inteligente que estimula. No momento em que um líder sindical como Lula é preso (agora solto), apontado como traidor da paz social e indigno de comandar o sindicato dos metalúrgicos, e tais acusações partem de bocas oficiais, então "*Calabar*" é uma arte desmistificadora. O programa de "*Calabar*", embora caro, apresenta um dossiê completo do espetáculo. O tipo do material informativo importante e cada vez mais raro nos bisonhos programas teatrais.²⁸⁶

Rios dá a entender que concorda com a crítica que vê com “maus olhos” os atores brasileiros que não sabem cantar, mas, ainda assim, encenam um musical. Porém, contrapõe a esse suposto “defeito” o momento em que o espetáculo é levado aos palcos, como se a peça reportasse diretamente a essa situação vivida na conjuntura política brasileira. Uma vez que, em 1973, a ação de Lamarca era a referência para Chico e Guerra tematizarem *Calabar*, em 1980 haveria um novo protagonista nesse movimento.

Claro está que a declaração do crítico foi enunciada num contexto de transição, do arbítrio político para a democracia, e, portanto, de certa euforia. Mas apontar Lula como o Lamarca de então não passou de entusiasmo precoce, que compactuava com a esperança surgida entre artistas e intelectuais em relação aos desdobramentos do movimento dos trabalhadores do ABC paulista contra os mandos do governo e empresariado.

Em Rios, assim como nas críticas anteriores, o mais importante a se analisar na peça, o elemento musical, foi deixado de lado. Não há, por parte da crítica, uma recepção do musical, pois suas características, em termos de instrumentação, melodia, ritmo, não são focadas. Evidencia-se uma apreciação da dramaticidade, mas sem levar em conta que *Calabar* é conduzido pela música.²⁸⁷

²⁸⁶ RIOS, J. D. *Calabar* ou a dúvida no meio da História. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 mai. 1980, p. 31.

²⁸⁷ O que não vale necessariamente para *Gota d'água*, como veremos adiante.

As músicas *Cala a boca*, *Bárbara*, *FadoTropical*, *Anna de Amsterdã*, *Tatuagem*, *Vence na vida quem diz sim*, *Eu vou voltar*, *Cobra-de-vidro*, *Não existe pecado ao sul do Equador*, *Tira as mãos de mim*, *Boi voar não pode*, *Anna e Bárbara* e *O elogio da traição* são orgânicas no espetáculo, cumprindo, portanto, uma função dramática de sustentação da peça.

Segue a reflexão de Livio Tragtenberg sobre o som musical, que nos ajuda a elucidar a importância de focá-lo em minúcias ao assistirmos a uma obra:

Desde as tradições mais remotas e diversificadas, nas quais a música era usada essencialmente como meio de reforço na percepção do sagrado e do mágico (desde as cornetas de Jericó do Templo Antigo, por exemplo); ou ainda como elemento integrante de uma cosmologia, como na China Antiga onde o “simbolismo musical se encontra amalgamado às considerações morais, astrológicas, sociais, anatômicas, divinatórias...etc.”; a expressão sonora tem assumido diferentes formatos e funções narrativas.²⁸⁸

O elemento sonoro não pode, portanto, ser relegado a um gênero menor ou a um simples complemento de uma peça cujo formato é musical, o que passou despercebido pela crítica, que focou o seu olhar exclusivamente na dramaticidade.

Entendemos que, no teatro engajado, a música é utilizada no processo de construção das personagens, já que atua como um fator facilitador da comunicação do conteúdo da obra. Por meio dela, pode o autor criar um código de representação comum e acessível àqueles que a percebem, o que pode ser notado quando da utilização do recurso musical em peças como *Calabar*.

Nesse universo, a utilização sonora abre-se ao diálogo com as classes segregadas socialmente e cria-se o meio de facilitar e transmitir o sentido do texto. É o que se percebe no teatro de Brecht quando, ao procurar redefinir o tipo de encenação que envolvesse totalmente o espectador, propõe o chamado efeito do distanciamento para provocar a sua reação crítica. Por certo, a perspectiva do teatro musical de Chico Buarque e Ruy Guerra atende tanto ao espectador que procura o simples entretenimento, quanto aquele comprometido com o caráter político da obra.

Por outro lado, é possível concluir que a má condução do enredo comprometeu a mensagem de um modo geral, prejudicando a compreensão da peça pelo espectador, independentemente do elemento musical.

²⁸⁸ TRAGTENBERG, L. *Música de cena*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 21.

4.2 Os olhares da crítica sobre *Gota d'água*

No Prefácio do texto de *Gota d'água*, Chico Buarque e Paulo Pontes esclarecem que uma das preocupações que nortearam a confecção da peça diz respeito à volta da palavra, do diálogo, como o cerne da dramaturgia, para a discussão de problemas sociais, num momento em que o teatro pautado na expressão corporal e cênica adquirira maior peso (acentuada, especialmente, em função da censura à palavra escrita), e o diretor passara ao “primeiríssimo plano na hierarquia da criação teatral”.²⁸⁹ Havia, assim, a tentativa de retomada, por parte de Chico e Pontes, da encenação de uma obra cujos elementos estruturais e de conteúdo dimensionassem questões inerentes ao político, e a direção do espetáculo assumisse um compromisso com o texto ou com os objetivos autorais.

Em artigo de Maria Lucia Rangel, registra-se que os primeiros seis meses de temporada de *Gota d'água* no Rio de Janeiro, após a estreia em dezembro de 1975, foram de enorme sucesso de bilheteria, tendo assistido a cada sessão uma média de 1.250 pessoas.²⁹⁰

Ziraldo, em **O Pasquim**, também informa a grande repercussão do espetáculo:

Quase duzentas mil pessoas já viram Gota D'Água, de Chico e Paulinho Pontes. E a peça vai cumprindo uma trajetória maravilhosa. Vou contar apenas duas ou três coisas que sei dela. Já foi traduzida para o espanhol e está em fase de montagem para ser encenada em Buenos Aires, dirigida pelo tradutor, Alfredo Zamma. Seus direitos já foram vendidos também para a Polônia, França (já está traduzida para o francês) e para os Estados Unidos. No dia 24 de novembro, quarta-feira, no teatro Carlos Gomes, Bibi Ferreira estará à frente da tricentésima apresentação da peça. Trezentas apresentações em onze meses ininterruptos de carreira. Uma bela história.²⁹¹

Ocorre que, mesmo tendo alcançado *Gota d'água* essa repercussão, e as preocupações dos autores terem sido condizentes com problemas vividos por ampla parte da população durante os desdobramentos do “milagre econômico”, as visões construídas por especialistas/críticos, concebendo-a como “populista” e “comercial”,

²⁸⁹ BUARQUE, C.; PONTES, P. **Gota d'água**: Uma tragédia brasileira. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 16.

²⁹⁰ RANGEL, M. L. Um público mais próximo de Jasão e da correção monetária. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 jun. 1976, p. 02.

²⁹¹ ZIRALDO. Enxurrada. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, 19 a 25 nov. 1976.

legaram a concepção do que a peça deveria ter sido, mas não foi: um espetáculo de oposição à ditadura. Será?²⁹²

Há que se lembrar que os artistas/militantes oriundos do CPC, ao longo dos anos 1960, reorganizaram-se em várias atividades, como no Grupo Opinião, cujas peças passaram a refletir sobre os dilemas surgidos com a ditadura e com o próprio posicionamento da esquerda antes do golpe de 1964. O mesmo ocorreu com o PCB, que, na caracterização da crítica, dá a impressão de haver se “congelado” às propostas apresentadas em 1956, no **Projeto de Resolução do C.C. do PCB sobre os ensinamentos do XX Congresso do P.C. da URSS**,²⁹³ o que não corresponde à realidade. Esse documento apresenta uma conjuntura específica da época, bastante diferente do quadro desenhado no pós golpe:

[...] São melhores [no Brasil] as condições que permitem modificações na correlação de forças políticas favoravelmente à democracia, à independência e ao progresso. Tendem a unir-se as amplas forças patrióticas e democráticas, desde a classe operária até importantes setores da burguesia. Vai-se reduzindo a minoria dos reacionários e agentes do imperialismo norte-americano, que luta desesperadamente contra as aspirações de nosso povo e os supremos interesses nacionais. [...] A conquista de novos níveis de salário mínimo foi uma importante vitória das massas trabalhadoras. Amplos setores da população unem seus esforços na luta contra a carestia da vida. [...] As reivindicações específicas da pequena burguesia, da intelectualidade e da burguesia nacional devem merecer da parte dos comunistas a maior atenção. Em relação aos grandes capitalistas brasileiros, nosso ataque deve ser dirigido somente contra aqueles que traírem os interesses nacionais, pondo-se de lado dos imperialistas ianques. [...] Concentrando sempre o fogo contra os

²⁹² Três obras sobre os anos 1970 são fundamentais no entendimento dessa concepção. A começar, **Anos 70: momentos decisivos da arrancada**, de José Arrabal. O texto reproduz um discurso veiculado no meio acadêmico de que arte engajada no Brasil, desde as produções do CPC, carrega um discurso “paternalista” em relação ao público, o qual deve ser conscientizado por uma classe de artistas e intelectuais. Arrabal obscurece assim as problemáticas abordadas em *Gota*, cujos autores dialogam com outro momento histórico, nos anos 1970, cuja dinâmica política e econômica leva-os a questionar justamente o potencial da esquerda enquanto instrumento de combate à ditadura, já que estratégias de atuação, no passado, atreladas ao Partido Comunista Brasileiro e às atividades do CPC antes do golpe de 1964, e, no pós golpe, com o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, teriam malogrado.

Em **Quem faz o teatro**, Mariângela Alves de Lima também subestima a preocupação política de Chico Buarque e Paulo Pontes, ao qualificar *Gota* de “teatro empresa”, definido como a “face nítida do capitalismo na arte”.

Num balanço sobre a atuação de artistas pós 1968, quando da promulgação do Ato Institucional n. 5, Tânia Pacheco, na obra **O teatro e o poder**, é outra crítica a se alinhar ao posicionamento de Arrabal e Alves de Lima, no tangente à “rendição” comercial do teatro na década 1970. Para Pacheco, a esquerda pós AI-5 e durante a década de 1970 não conseguiu se articular enquanto oposição ao regime militar, produzindo, então, um teatro “digestivo” ou “comercial”. Cf. ARRABAL, J. A palavra de Paulo Pontes. In: ARRABAL, J.; LIMA, M. A. de. **O nacional e o popular na cultura brasileira – Teatro: o seu demônio é beato**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 157; LIMA, M. A. de. Quem faz o teatro. In: NOVAES, A. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005, p. 246; PACHECO, T. O teatro e o poder. In: NOVAES, A. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005, p. 274.

²⁹³ Projeto de Resolução do C.C. do P.C.B. sobre os ensinamentos do XX Congresso do P.C. da U.R.S.S. (20/10/1956). In: CARONE, E. **O P.C.B. (1943/1964)**. São Paulo: Difel, 1982.

imperialistas norte-americanos e seus agentes no Brasil, nosso dever é cooperar com todos os que desejam lutar pela soberania nacional, pelas liberdades democráticas, por melhores condições de vida para o povo, por um Brasil próspero e independente.²⁹⁴ [Grifos nossos].

O teor desse documento, de certa forma “otimista” em relação ao cenário do país naquele momento, onde “vai-se reduzindo a minoria dos reacionários e agentes do imperialismo norte-americano”, e com as reivindicações dos trabalhadores, como os “novos níveis de salário mínimo” sendo atendidas, repercutiam, obviamente, nas produções teatrais engajadas, como as do Teatro de Arena e no CPC.²⁹⁵

Claro está que, a partir de 1967 e na virada da década seguinte, a conjuntura política e econômica informa novas proposições a intelectuais e artistas próximos ou militantes do Partido. Isso está posto **IV Congresso do PCB**, quando suas novas posições em relação às “massas” são citadas:

Evidentemente, não é chamando-as [as massas do campo e da cidade] a empunhar armas que, nas condições atuais, delas nos aproximaremos. A luta armada só poderá ser, como forma predominante e decisiva, a combinação de um processo sumamente complexo, onde se alternam e se conjugam os mais diversos métodos de luta. [...] Na situação atual, nossa principal tarefa tática consiste em mobilizar, unir e organizar a classe operária e demais forças patrióticas e democráticas para a luta contra o regime ditatorial, pela sua derrota e a conquista das liberdades democráticas. [...] É a própria experiência de luta que levará as massas a avançar em seus objetivos, formar e prestigiar suas organizações e seus líderes, intervir decisivamente nas ações políticas, que conduzirão à derrota do regime ditatorial.²⁹⁶

Essa reflexão levou às dissidências formadas no interior do Partido, sendo que, enquanto alguns passaram a optar pela ação da guerrilha, outros voltaram-se para o campo da resistência democrática, tendo como instrumento a arte engajada. Esse, precisamente, foi o caso de Paulo Pontes, que não aderiu à guerrilha, e sim à *palavra*, não só nos anos 1960, mas também na década posterior, quando continuou a produzir para o teatro e, em que pesem as críticas sobre sua entrada na Rede Globo, procurou fazer da televisão um instrumento também de luta.

Considerar, portanto, momentos históricos distintos e a atuação de sujeitos condicionados por problemas de ordem econômica, política e social, na análise de uma obra, é primordial, o que foi obliterado pelos críticos aqui em discussão.

Outro ponto a questionar sobre a crítica consultada diz respeito à alcunha de empresarial atribuída a *Gota d'água*. Um dos produtores do espetáculo, Max Hauss

²⁹⁴ Projeto de Resolução do C.C. do P.C.B. sobre os ensinamentos do XX Congresso do P.C. da U.R.S.S. (20/10/1956). In: CARONE, E. **O P.C.B. (1943/1964)**. São Paulo: Difel, 1982, p. 145-8.

²⁹⁵ A respeito da produção do Arena, ver Capítulo I desta Tese.

²⁹⁶ IV Congresso do P.C.B. (dezembro de 1967). In: CARONE, op. cit., p. 65-73.

(também proprietário do Teatro Casa Grande) deu o seguinte depoimento a Miriam Hermeto:

Não tinha produção. A produção era ele [Paulo Pontes]. Eu era... eu era dele. O Teatro Casa Grande, a bem da verdade e da história, era o apoiador de tudo que ele fazia. A gente não questionava, porque a gente reconhecia a inteligência dele. Porque ninguém ia disputar, ninguém ia criar situação de competição com o Paulo Pontes. Seria estupidez, dar um tiro no pé.²⁹⁷

Se a produção então era de um dos autores da peça, Paulo Pontes, cuja trajetória de militante era reconhecida no meio artístico, como dissociar os parâmetros políticos e estéticos desse dramaturgo de sua obra? Ou como tachar de teatro meramente empresarial uma peça cujo autor, notoriamente engajado, atuou também como produtor? Recursos financeiros para a confecção da peça seriam então suficientes para chamá-la de “teatrão”? A discussão da crítica especializada não deveria se centrar na construção cênica?

Miriam Hermeto cita, no trecho a seguir, a prática inaugurada com a produção de *Gota d'água*, a partir das atividades de Paulo Pontes, a saber, “o processo de formação política dos produtores do espetáculo, no âmbito das atividades político-culturais do Grupo Casa Grande desde 1975, que acontecia a par de sua atuação empresarial e operacional”.²⁹⁸ Havia, assim, uma junção entre a ação empresarial e a política na produção de *Gota*, o que deve necessariamente ser notado quando se analisa o espetáculo em seus pontos exteriores. Pontes, embora não se sentisse confortável no papel de *patrão* na produção, pois preferia ser chamado de diretor artístico, participava de questões econômicas envolvendo a peça. Mas essa função que lhe coube não significa que ele tenha rompido com seu referencial ideológico, de militante, que remontava aos tempos do CPC. Afinal, ao atuar enquanto produtor, ainda que de um espetáculo de grandes dimensões, Pontes adotava a postura de se autoempresariar, tão comum em projetos teatrais de cunho político como o Arena e o Oficina.²⁹⁹ Assim, apesar de haverem se tornado referências para se pensar o campo do teatro nos anos 1970, entendemos que há uma visão míope de alguns críticos em relação ao teatro musicado,³⁰⁰ já que não o consideraram como uma criação artística e de crítica à realidade, e sim um empreendimento comercial. As construções cênicas apoiadas nos

²⁹⁷ HAUSS, M. Entrevista concedida à autora em 14/10/2010. In: HERMETO, M. **Olha a Gota que falta**: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010, f. 225.

²⁹⁸ Ibidem, f. 225-226.

²⁹⁹ Ibidem, f. 227.

³⁰⁰ Adiante, neste capítulo, abordaremos a razão de qualificarmos *Gota d'água* de teatro musicado e não musical.

diálogos versificados e nas canções, a coreografia foram depreciadas como se não correspondessem à crítica posta no enredo.

Enfatizamos, nesse sentido, que, embora não haja meios de os autores controlarem a recepção de sua obra, na maioria das vezes essas leituras não correspondem a suas intenções. Mas isso não dilui sua proposta política.

E a esse respeito, lembramos que nem mesmo o idealizador do teatro épico na contemporaneidade, Bertolt Brecht, fugiu ao dilema de sua obra, quando da recepção, redundar em conflitos de ordem ideológica. Não por isso o conteúdo político da obra esmorece, mas, não restam dúvidas, a adaptação da estrutura épica na encenação do musical deixa de corresponder, senão no todo, a boa parte do referencial que lhe deu origem. Notadamente, essa é, conforme as premissas do dramaturgo alemão, a maior dificuldade da utilização da música em cena: distanciá-la de seu efeito ilusório/consolador a fim de que o espectador/leitor possa refletir criticamente sobre sua realidade.

Expliquemos o exemplo em relação a Brecht. Este pretendia afastar a naturalidade com que o ator passa da fala ao canto, como assistido em vários filmes dos Estados Unidos. Não deve haver elo nessa passagem. A música deve conservar um caráter independente dos demais aspectos da montagem.

Ocorre que, ironicamente, alguns dos próprios musicais de Brecht em parceria com Kurt Weill, como a *Ópera de Três Vinténs*, malograram no alcance da forma “esperada” de sua recepção. Segundo Anatol Rosenfeld,³⁰¹ o que houve com essa peça, de teor altamente politizado, é que, quando estava em cartaz no teatro da Broadway, acabou por promover um *efeito de estranhamento* às avessas, por permanecer em cartaz por sete anos, tornando-se um grande sucesso de público. Assim, pergunta-se: a música colaborou para o resultado contrário do que pretendia, ninando e adulando os espectadores, o que se comprova pelos longos anos nos quais o público frequentou o conservador teatro norte-americano?.³⁰² Nesse sentido, ao encontro dos pressupostos de

³⁰¹ ROSENFELD, A. Brecht. In: _____. **Teatro Moderno**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

³⁰² Esse é um dos importantes questionamentos levantados no trabalho de José Fernando Marques de Freitas Filho. O pesquisador ressalta que uma discussão como essa envolve necessariamente as práticas de consumo e produção de obras artísticas. Cf. FREITAS FILHO, J. F. M. de. **Com os olhos nos séculos: teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979**. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade Brasília. Universidade de Brasília. Brasília. 2006. 374f.

Nesse mesmo estudo, Freitas analisa o efeito imprevisto da música, o da *alienação*, sob a ótica de críticos brasileiros como Yan Michalski e Décio de Almeida Prado, em musicais como *Arena Conta Zumbi*

Rosenfeld, podemos afirmar que é o receptor e as circunstâncias objetivas (econômicas, culturais, políticas), as quais condicionam o seu *lugar* numa dada época, que, afinal, decidirão sobre o caráter ilusório ou não da obra.

Aliás, sobre as categorias recepção/apropriação de produtos culturais, as premissas de análise que Marcos Napolitano estabelece para a canção popular na obra **História & Música** respondem também à interrogação anterior:

[...] o contexto da “recepção” implica a forma de apropriação, pelos grupos sociais, dos artefatos culturais, a qual pode mudar completamente o sentido inicial, intencionado pelo artista-criador e pelas instituições responsáveis pela produção e circulação.³⁰³

O modo como a engajada *Ópera de Três Vinténs* foi recepcionada/apropriada pelos capitalistas norte-americanos é condizente com o pensamento de Napolitano, contrariando, evidentemente, as propostas políticas defendidas por Brecht desde o início de sua trajetória artística. Esse é apenas mais um episódio no qual se constata a impotência do artista em fazer valer e perpetuar sua intenção quando da divulgação de sua obra.

Afinal, são as apropriações e novos códigos atribuídos à obra de arte que fazem dela mais que um produto de seu criador. Isso porque em nenhum momento ela está destituída do tempo e do espaço, portanto, do contexto, que diz muito mais do que a hipótese de a considerarmos isolada. Nesse sentido, a exemplo da criação da música, Marcos Napolitano argumenta ser ela um produto subjetivo, que não caminha de forma isolada porque o artista constrói um diálogo com uma ou várias vertentes estéticas, possui uma biografia singular, um dado domínio de sua técnica e uma colocação simbólica e social no tempo.³⁰⁴

O mesmo é relacionado a uma peça teatral que comunica a subjetividade de seu autor, bem como o lugar no qual é produzida. Lugar esse a ser considerado quando da análise de um espetáculo. Daí, perguntamos: como a crítica recepcionou *Gota d'água*?

(1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967). Afirma o estudioso: “Naturalmente, os críticos citados abordaram o espetáculo como um todo, enquanto nós estamos restritos à peça publicada e aos trechos musicais gravados. Mas vale reiterar: os dons narrativos e descritivos da música são conhecidos e é ocioso defendê-los; o segredo de sua eficácia residirá, portanto, na maneira de usá-los. Questão de interesse, que, segundo entendemos, permanece aberta”. Cf. FREITAS FILHO, J. F. M. de. **Com os olhos nos séculos:** teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade Brasília. Universidade de Brasília. Brasília. 2006, f. 277.

³⁰³ NAPOLITANO, M. **História & Música:** História cultural da música popular. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 102.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 100.

Para verificar a coerência das críticas tecidas, começamos pelo exame do programa da peça. Nas três primeiras montagens, o programa foi confeccionado no formato do jornal **Luta Democrática**, de caráter essencialmente *popular* e que teria inspirado por isso o formato do programa. Da primeira edição carioca de dezembro de 1975 à edição da temporada paulista de abril de 1977,³⁰⁵ o *jornal-programa* de três páginas possuía um teor político e de propaganda da peça, como veremos adiante. Nos exemplares por nós consultados no acervo da FUNARTE, os dados da equipe de produção e do elenco indicam a qual temporada cada um se refere, sendo que os enxertos de matérias jornalísticas retiradas do **Luta Democrática** são os mesmos em todos os exemplares.

Em formato tabloide de 16 páginas, constam duas cores na página primeira, última e central, e preto e branco no interior. A primeira página traz a tragédia tema da peça, com fotografia de parte do elenco e dos *autores intelectuais*³⁰⁶ (ver figura 1). Na chamada, um linguajar *popular* chama a atenção para o texto da página 12, onde os autores discorrem sobre a obra e a tragédia. À direita, abaixo da manchete “Confessou debaixo do pau”, consta a fotografia de uma mulher seminua. Junto a outros *leads* de textos que compõem o jornal nas páginas seguintes, a capa é formulada como um típico jornal popular, com uma veia irônica e sensacionalista.

Além de textos próprios do **Luta**, há dois artigos do **Jornal do Brasil**, intitulados “Conjunto Cordovil é hoje favela de concreto” e “Sonho de casa própria acaba no sistema do BNH”, cujos temas são amplamente debatidos na peça, ao abordar condições de residência no meio urbano, algo, aliás, bastante contemporâneo.

Em página dupla, consta o Prefácio do livro, com a assinatura “Pelos autores, Paulo Pontes”, sem o nome de Chico Buarque, a pedido dele próprio.³⁰⁷ Entrecortado por subtítulos e com uma linguagem mais adequada a de um jornal-programa, mais popular, o texto aparece como uma reflexão sobre a realidade social daqueles tempos.

³⁰⁵ Por não se tratar de um período por nós enfocado, não nos reportamos aqui ao formato do programa na montagem Brasília/turnê nacional de 1980.

³⁰⁶ Em entrevista a Miriam Hermeto, Zuenir Ventura, responsável pela edição do jornal-programa, disse que esse nome foi utilizado como recurso de humor, para dar a impressão ao público de que os autores “engendraram a sinistra trama [...] conceberam e tramaram tudo sozinhos”. HERMETO, M. **Olha a Gota que falta**: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010, f. 233.

³⁰⁷ Em entrevista também a Miriam Hermeto, Chico declara ter solicitado que seu nome não constasse no Prefácio do livro nem do jornal-programa, não porque ele discordasse de algo escrito, mas por não ter elaborado uma linha sequer. Entretanto, talvez, por vontade ou equívoco do editor da Civilização Brasileira em meados dos anos 1970, Ênio Silveira, o pedido foi atendido somente em relação ao jornal-programa. Cf. *ibidem*, f. 142.



Figura 3: Página central do jornal-programa de Gota D'Água, da segunda temporada carioca (1976/77). FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água (Dossiê de Programas).

Na sequência, além do elenco, apresenta-se a direção, a ficha técnica, créditos do jornal-programa e fotografias de todas as pessoas integrantes da produção, como a orquestra, o corpo do baile, bem como os demais profissionais envolvidos. Os jornais-programas da temporada carioca trazem ainda agradecimentos a patrocinadores/apoiadores, como empresas, o jornal **Luta Democrática** e seu sócio maior, uma associação cultural judaica, o proprietário do jornal **Opinião**, Fernando Gasparian, MPB-4, Quarteto em Cy e Dulcina de Moraes (para a qual dirigiu-se um agradecimento especial).

Esta peça
é dedicada
à memória
de Oduvaldo Viana Filho

Uma tragédia nacional-popular

Em momento extraordinário de la-
zarento dramático nacional: *Gota
d'Água* de Chico Buarque e Paulo
Ferreira mostra uma visão crítica de
atualidade que, a México de
Ferreder (escrita em 1881 a.C.), tra-
zida ao equívoco para um contexto re-
lativo de espírito de um século de
Rio de Janeiro. O texto constrói e regula
autonomia crítica, mas não se admi-
ta passivamente aos elementos tradi-
cionais de uma estrutura romanesca a
cada instante, aproximando inclusive
a perspectiva por um teatro musical
de uma crítica de civilização cultural
que inclui o teatro brasileiro. Chico e
Paulo conseguem não perder nunca o
rigor do elemento crítico, fundamen-
tal do texto de Ferreira. Mas, eva-
luando a realidade brasileira de hoje,

consegue ainda registrar a terra
original de um contexto social espe-
cial: análise penetrante dos sinais de
comportamento do homem brasileiro
de nossos dias, mas a toda uma rede
de conflitos e contradições sociais,
propriedades de relações de produ-
ção que transformam um cotidiano
num milagre de sobrevivência e difícil
degradação. *Gota d'Água* surge ainda
como das mais complexas proposições
de teatro contemporâneo: tragédia
escrita em verso, sua poesia eviden-
cia um extraordinário domínio literá-
rio, uma sempre exata e sempre fasci-
nante manipulação de palavras, que
sua imediatez se lê entre as
mais sutis do literário dramático
nacional. E o verso, para Chico e
Paulo, não é uma prisão ou um limite

à articulação de linguagem: não es-
trutura, sobretudo! *Gota* em um
diálogo de expansão vitalidade e fa-
cilmente apreendido da prosa e do fal-
so de prosa brasileira.

O verso, intimamente impregnado de
nossos anos e espaço no palco brasilei-
ro, é o protagonista dessa tragédia
moderna. Não um verso idealizado ou
personificado, tratado de forma rígida
ou sentimental. É um verso real,
sério, dilacerado, contraditório, bus-
cando no difícil cotidiano os possíveis
símbolos de vida, dominado por pas-
sões humanas que o regem em deci-
sões mais importantes. Nesse nível, to-
dos os personagens, mesmo os impor-
tantes e o coro, são espelhos, possuem
suas contradições próprias e vivas.

expressos com clareza e poesia. O que
trabalhamos é fazer uma conquista
individual da dramaturgia nacional-
popular brasileira.

É em *Gota d'Água* a atualidade e
a poesia, o humor e a paixão, a obser-
vação crítica e o permanente signifi-
cado realista-crítico de todos os temas,
criando ainda uma correta mistura de
significado ideológico do teatro clássi-
co e humano, aqui não é uma mes-
ma de forças estéticas e dramáticas.
Não está personificado submetido aos
ditos e aos padrões. Como um
Brecht, o humor é o destino de ha-
zarento. *Gota d'Água* é uma eloquente
afirmação de que o homem transforma
Constrói sua destino e sua liber-
dade.

Fernando Peixoto
Rio - Jan 1977

ASSISTA E LEIA

O texto COMPLETO,
editado pela
CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA,
está à venda em todas
as livrarias e
neste Teatro.

Leia também:
calabar — o elogio da traição,
de Chico Buarque e Ruy Guerra
fazenda modelo — novela pecuária,
de Chico Buarque.



**ASSASSINOU OS DOIS
FILHOS E SE MATOU**
CHICO BUARQUE
GOTA D'AGUA

EM TODAS AS LIVRARIAS OU PELO REEMBOLSO POSTAL A
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA
RUA MUNIZ BARRETEL 91-93 - BOTAFOGO - RIO DE JANEIRO - TEL. 236-9649 / 9096

Figura 9: Última página do jornal-programa de *Gota D'Água*, da segunda temporada carioca (1976/77). FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água (Dossiê de Programas).

Na última página (figura 3), além da dedicatória dos autores a Oduvaldo Vianna Filho, há o texto “Uma tragédia nacional-popular” de Fernando Peixoto.³⁰⁸ No decorrer de sua reflexão Peixoto justifica o porquê de *Gota* ter sido “uma conquista inalienável da dramaturgia nacional-popular”, trazendo à tona os ideais políticos da esquerda dos anos 1960, e respondendo às críticas que tacharam esse projeto de populista. No final do texto, Peixoto entra em contradição com a conclusão dos autores acerca da tragédia brasileira presente no dia a dia, ao afirmar que a peça “é uma eloquente afirmação de que o homem se transforma. Constrói seu destino e sua liberdade”. A esse respeito, questionamos: de qual liberdade fala Peixoto, se no desfecho da trama as personagens se

³⁰⁸ Esse texto, então ampliado, já havia sido publicado no jornal *Movimento* de 20 de outubro de 1975.

veem, a um só tempo, perplexas e impotentes para agir contra o *sistema*? Isso demonstra que Chico e Pontes, ao recorrerem aos valores nacionais populares, não o fizeram de forma apologética ou sem uma dura avaliação crítica inclusive a princípios caros à esquerda brasileira. Daí colidirem, em certa medida, com a tradição comunista, que, como deixa transparecer Peixoto, ainda se guiava por um otimismo simplório, nada contundente com a realidade social daquele momento.

Por fim, cinco letras de canções da peça são transcritas, sob a chamada “Cante com a Vila do Meio-Dia”. A primeira apresentada é o *Samba do gigolô*, cantado pela personagem Cacetão, mas não gravada comercialmente, seguida da faixa-título, *Gota d’água*, *Flor da idade*, *Bem-querer* e *Um dia* (registrada nos discos como *Basta um dia*).

Há que se notar mudanças ocorridas no jornal-programa, quando da passagem das edições da temporada carioca para a temporada paulistana. Conforme aponta Miriam Hermeto, como São Paulo e Rio de Janeiro disputavam a primazia no campo cultural, houve certa reação do elenco paulistano, incomodado com a produção carioca. Ao lado disso, no jornal-programa de São Paulo não consta o patrocínio de empresas ditas de esquerda, como ocorrera no Rio, onde propagandas das editoras Paz e Terra e Civilização Brasileiras foram veiculadas.

Não havia também uma preocupação com modificações no âmbito econômico imediato, já que, da primeira edição carioca de dezembro de 1975 à paulistana de abril de 1977, o país passara por significativas alterações relacionadas a temas abordados na peça, mas que não foram consideradas nas edições. Um exemplo diz respeito ao BNH, cujo enfoque, a partir de 1975, foi direcionado à população com maior poder aquisitivo para a aquisição de um imóvel. Com a renda mínima fixada em cinco salários mínimos para o financiamento, a maioria se viu dele excluída.³⁰⁹ Essa nova dimensão do problema, no entanto, não foi noticiada pelo jornal-programa.

Em nosso entendimento, o jornal-programa, dado o seu formato e seu claro teor político, pretendia uma comunicação imediata com o público e, ao mesmo tempo, provocativa e catártica. A ironia nas manchetes, na divulgação de notícias e fotografias comuns ao cotidiano, ao lado de anúncios da peça, procurava despertar o quão perto, portanto doméstica, é a tragédia brasileira. E justamente por a maioria se assentar nela no dia a dia, ela passa como mais uma notícia de jornal. Mas, ao contrário do que

³⁰⁹ NAPOLITANO, M. **O regime militar brasileiro**: 1964-1985. 4. ed. São Paulo: Atual, 2009, p. 39.

interpreta Dolores Puga, quando justifica a escolha de um jornal-popular no programa da peça como sendo um método brechtiano para provocar o distanciamento crítico do espectador no momento em que entrasse em contato com o enredo,³¹⁰ destacamos a função catártica desse formato, pois, embora a tragédia seja rotineira, ela choca ao mesmo tempo em que conduz a uma identificação. E era essa uma intenção dos autores ao apelarem para esse formato, inclusive na divulgação das letras musicais, um modo de aproximar o público do que ainda seria apresentado no palco.³¹¹

Da análise do programa, seguimos para a recepção por parte da crítica jornalística. Registramos então alguns importantes depoimentos como o de Yan Michalski, empolgado com a estreia de *Gota* em 1976 e com a montagem de Gianni Ratto, não só pela musicalidade do espetáculo, mas também pela construção dramática de Chico Buarque e Paulo Pontes. Ele escreve:

[...] Chico e Paulo criaram um universo expressivo adequado à natureza dos acontecimentos que vão desenrolar-se dentro dele, e capaz de dar-lhes uma coerência e verossimilhança que seriam impossíveis de conseguir, no caso, a partir de uma linguagem mais realista e menos poética. É necessário, aliás, apontar a admirável síntese que foi obtida entre um vocabulário eminentemente coloquial, no qual não faltam inclusive numerosos palavrões, e a linguagem altamente nobre, não realista e estilizada que resultou da passagem desse vocabulário pelo filtro de uma privilegiada sensibilidade poética. Neste sentido, não conheço em toda a dramaturgia nacional qualquer precedente de uma linguagem como esta, que combine a musicalidade, a beleza e a dignidade da poesia dramática clássica com um clima verbal de indiscutível contemporaneidade.³¹²

O crítico nota ainda os recursos épicos combinados à tragédia:

[...] Quando uma mãe assassina seus dois filhos e se suicida, o episódio, na linguagem de uma crônica policial, resulta meramente folhetinesco; graças à linguagem de Paulo Pontes e Chico Buarque, ele se torna uma consequência sem alternativas de uma trágica tomada de consciência.

Quando falo da estatura trágica dos protagonistas, não quero dizer que também a sua natureza seja trágica, como é na Medeia de Eurípides. Só até certo ponto eles são trágicos; na medida em que vivem impulsionados por uma fatalidade, que não é a vontade divina da obra clássica, e sim o destino coletivo da classe social dentro da qual cada um deles, sem o ter escolhido, nasceu. Mas eles deixam de ser trágicos no momento em que lançam mão de seu livre arbítrio e procuram suas saídas individuais: Jasão, através da

³¹⁰ Seguem as palavras de Puga: “Um método brechtiano para construir o choque entre a frieza das notícias e as histórias pessoais das personagens, seus conflitos, angústias e problemas. Uma forma de sistematizar, por meio da ‘imparcialidade’ de um jornal, a tragédia brasileira” (PUGA, Dolores. **Pode ser a Gota D’água:** em cena a tragédia brasileira da década de 1970. 2009. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, f. 154).

³¹¹ Também a esse respeito, nosso pensamento aproxima-se ao de Miriam Hermeto. HERMETO, M. **Olha a Gota que falta:** um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010.

³¹² MICHALSKI, Y. Gota d’água caída do céu (I) (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 jan. 1976). In: PEIXOTO, F. (Org.) **Reflexões sobre o teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 239.

inescrupulosa ascensão social, Joana, através de recusa de compromisso, Egeu através de luta pelos seus direitos. Esse contraponto dialético entre fatalidade social e livre-arbítrio fornece à peça a sua clareza didática-política, que não é incompatível, como Brecht já tantas vezes mostrou, com a forma poética, mas muito pelo contrário reforçada por ela.³¹³ [Grifos nossos].

Ele defende, assim, as premissas estéticas e políticas dos autores, ao observar que a tragicidade das personagens é limitada, pois decorre de sua condição enquanto classe social, e não de um destino desenhado pelo plano divino. Mas ao comparar a peça brasileira com a obra euripídiana, e ainda que reconhecendo os diferentes sentidos do trágico nelas, Michalski dá a entender que não examinou “de perto” o enredo grego nem sua historicidade. Pois como já o mostramos no Capítulo III desta Tese, a *Medeia* encenada em 431 a.C. é permeada por dilemas éticos e políticos e pelos novos valores em ebulição daquela sociedade, questionadora então do poder absoluto dos deuses sobre o destino humano.

Já a crítica de Tânia Pacheco em **O Globo**, após a estreia da primeira temporada do Rio de Janeiro, é bastante enaltecadora à peça:

Por que *Medeia*?” – foi uma pergunta feita a Paulo Pontes, numa entrevista sobre a peça. E ele deu diversas razões. Mas faltou – precisamente – a mais vigorosa, que sobrepuja todas as demais, quando se lê o texto (dificilmente sem se emocionar): a tragédia do suburbano está muito próxima, em fundo e forma, da grega. O morador do conjunto habitacional pode confundir Creonte e descarregar sua agressividade de forma errada. No entanto, não há como negar que o rei existe [...].³¹⁴

Pacheco enfatiza a função catártica do texto dramático, como anteriormente aqui mencionamos, bem como mostra as diversas leituras que podem ser feitas a partir de temáticas não necessariamente apresentadas pelos autores.

Sábato Magaldi também elogia a peça, ressaltando a grande contribuição dada à dramaturgia brasileira:

Tanto para Chico Buarque como para Paulo Pontes a peça representa uma realização dramática inédita em suas obras. *Roda Viva* e *Calabar*, como estrutura dramática, são exercícios primários, de desvalor quase absoluto. Paulo Pontes, em *Um Edifício Chamado 200* e *Check-up*, vinha tentando retratar o fio da antiga comédia de costumes, com talento e lucidez, mas alcance artístico limitado. Efetivamente, ele não se achava em sintonia com as preocupações mais vivas do teatro. A sólida construção de Eurípedes deu a Chico Buarque a base sobre a qual movimentar seu extraordinário dom criador, guiando com segurança seu desconhecimento de dramaturgia. E Paulo Pontes saiu das histórias quase menores para o grande salto poético. *Gota d'água* é de longe a obra mais ambiciosa e mais resolvida dos dois

³¹³ MICHALSKI, Y. Gota d'água caída do céu (I) (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1976). In: PEIXOTO, F. (Org.) **Reflexões sobre o teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 238-240.

³¹⁴ PACHECO, T. Um caro amigo, Paulo Pontes, está morto – “É um tempo sem sol”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 dez. 1976.

autores. (Partiu a peça de um roteiro feito para a televisão por Oduvaldo Viana Filho. Mas, como não conheço o trabalho do saudoso autor, não sei o que *Gota d'água* lhe deve). Alguns problemas não estão solucionados no texto. Às vezes, o diálogo cessa, num set, descolando-se para outro, e os atores recorrem ao insatisfatório uso da mímica, para sugerir que a conversa prossegue. Toda a ação se acha narrada em demasia, sem o apelo a uma só elipse, o que, além de sobrecarregar inutilmente o desenvolvimento da história, a torna um pouco lenta e cansativa. E se, apesar de tudo, houve uma preocupação de credibilidade na trama brasileira, os autores deveriam ter evitado que Creonte cobrasse correção monetária na venda de seus imóveis, prática não permitida aos particulares. Salve-se o sentido da medida como símbolo do sistema imobiliário vigente, mas ainda assim o erro de informação incomoda. E, no desfecho, os moradores do conjunto habitacional, inicialmente convocados para preparar os salgados e os doces da festa de núpcias, acabam participando dela, numa distorção que se torna inverossímil. Uma revisão liberária o texto dessas falhas sanáveis.³¹⁵

Na análise, Magaldi aponta o talento criativo de Chico Buarque e o salto que *Gota* significou à carreira de Paulo Pontes (aspecto discutido no Capítulo II desta Tese), dado o alcance limitado de suas obras anteriores, como *Um Edifício Chamado 220* e *Check-up*. Nota ainda problemas quanto à narrativa, que sobrecarrega a história, e a inverossimilhança do desfecho, no qual os moradores da Vila do Meio-Dia são convidados a participar da festa matrimonial. Em relação a esse último ponto, entendemos que Magaldi não percebeu a ironia construída pelos autores para mostrar a sedução do poder aos pobres, quando aceitam “naturalmente” tal convite.

Vale, a seguir, registrarmos o restante dessa crítica dirigida a *Gota*:

O espetáculo valoriza-se pelo ótimo desempenho, a começar da poderosa criação de Bibi Ferreira como Joana. No melhor de sua forma, Bibi impressiona pelo vigor, pela consciência trágica e pela clareza dos meios expressivos. Os dois outros apoios do tripé do desempenho são Oswaldo Loureiro (um expansivo e dominador Creonte) e Luiz Linhares (um inteligente Egeu, papel reinventado pelos autores, aliás, com muita oportunidade). O jovem Roberto Bonfim supera, pela garra, a inexperiência, na personagem de Jasão.³¹⁶

Carlos Cordeiro também destaca a interpretação de Bibi:

Defendendo um papel difícilimo, exaustivo, complexo, praticamente sem pausas, ela atinge com a sua Joana o ponto mais alto do espetáculo e se coloca num nível raramente alcançado em nossos palcos. Desde o primeiro momento de sua aparição em cena até o ato final, Bibi consegue nos manter presos a sua impressionante figura, mergulhada no desespero e na humilhação, alimentando-se unicamente do ódio que lhe brilha nos olhos. O público em vários momentos não contém a carga dramática que ela transmite e explode em cena aberta. É a sua maneira de solidarizar-se com o personagem.³¹⁷

³¹⁵ MAGALDI, S. Uma ovação para a tragédia brasileira. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 30 jan. 1976.

³¹⁶ Ibidem.

³¹⁷ CORDEIRO, C. *Gota d'água*: renasce a dramaturgia brasileira. **Revista Vida das Artes**, jan./fev. 1976, p. 42-43.

O destaque enaltecido atribuído à representação de Bibi Ferreira como Joana é unânime na crítica por nós verificada. Aliás, sobre esse aspecto, Miriam Hermeto dedicou um capítulo de seu trabalho justificativamente, por o “divismo” de Bibi, segundo ela, ter sido mais evidente na peça do que o conteúdo político. As intenções de Chico e Pontes de trazerem a palavra de volta ao palco, afastando-se de expressões esteticistas corporais muito comuns na década de 1970, se concretizaram. Mas com o passar do tempo ou à medida que crescia o número de apresentações, a “centralidade da montagem recaiu sobre a intérprete de Joana, Bibi Ferreira, esvaziando boa parte do conteúdo político da peça”.³¹⁸ Isso porque havia uma pressão enorme da censura para o corte da linguagem recheada de palavrões. A direção, então, de Gianni Ratto, como forma de driblar a censura, optou por projetar um enfoque maior ao aspecto afetivo, em detrimento do político, destacando em cena a carga emocional da protagonista Joana. Esse destaque à Bibi já era intencionado por Pontes (ver Capítulo III desta Tese), que pretendia trazer a atriz de volta aos palcos. Mas a perseguição da censura fez com que se enfatizasse ainda mais sua atuação em cena. Segue o depoimento de Ratto sobre o episódio:

Propositadamente enfoqueei o espetáculo sobre a “história”, calcando sobre os aspectos folhetinescos mais do que sobre os sociopolíticos, certo de que estes, de qualquer maneira, se evidenciarão: e foi o que aconteceu; o público entendeu muito bem o propósito da peça e a censura achou estar diante de uma tragédia popular. Assim *Gota D'Água* teve uma carreira brilhante entre São Paulo e Rio de Janeiro, onde tinha estreado.³¹⁹

Em relação à atuação de Bibi e ao sucesso das sucessivas temporadas, o propósito se cumpriu, mas quanto ao entendimento por parte do público, há ressalvas. Sim, claro estava ao espectador que a peça possuía um cunho político e de denúncia. Porém, segundo uma série de depoimentos recolhidos por Miriam Hermeto, o apelo maior do público para ir ao teatro, é porque a obra tinha, como um dos autores, Chico Buarque. Escreve Hermeto:

Assim mesmo, no singular: para a maioria do público espectador, o autor era Chico Buarque. O perfil do público que foi assistir à peça motivado pela expectativa de conhecer a nova obra de Buarque se mostrou absolutamente diversificado. Donas de casa, estudantes secundaristas e universitários,

³¹⁸ HERMETO, M. **Olha a Gota que falta**: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010, f. 246.

³¹⁹ RATTO, G. **A mochila do mascate**. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 218.

professores, jornalistas, profissionais, liberais, homens e mulheres de diferentes idades.³²⁰

O interessante nessa observação é que, mesmo tendo sido verificado por Hermeto que o músico Chico foi provavelmente o que mais motivou a ida ao teatro, no caso de *Gota*, a peça não foi considerada um musical nem por ela nem por Sábado Malgadi. Esse escreve:

A montagem de Gianni Ratto limita-se a colocar em cena o texto, sem verificá-lo pelo ritmo ou pela invenção. A ampla cenografia de Walter Bacci não ajuda a criar vários ambientes exigidos pela peça, deixando os atores às vezes meio perdidos nos praticáveis e nas escadas. Escreveram os autores, no prefácio da edição, que "um teatro que ambiciona readquirir sua capacidade de compreender, tem que entregar, novamente, à múltipla eloquência da palavra, o centro do fenômeno dramático". Talvez por isso, apesar da presença de Chico Buarque, não se trata de uma tragédia musical. A música inserida no espetáculo é bonita, mas não tem uma função orgânica. Assim também quase cabe considerar um apêndice espúrio a coreografia de Luciano Luciani.³²¹ [Grifos nossos].

As observações de Magaldi e Hermeto procedem, caso consideremos que as quatro músicas gravadas do espetáculo, a saber, *Gota d'água*, *Basta um dia*, *Flor da idade* e *Bem querer* adquiriram autonomia, mas sua inexistência, dada a força dramática do texto, não desestruturaria a encenação da peça. Daí, *Gota* ser denominada de teatro musicado e não musical.

As diferenças entre teatro musical e teatro musicado são os princípios, significativos na compreensão do resultado final do espetáculo. No segundo, “os personagens são, em regra geral, interpretados por atores que cantam”.³²² Já no musical, quando se trabalha um libreto ou um texto dramático, “[...] a música é a estrela. O virtuosismo dos cantores, a agilidade dos bailarinos, a criatividade dos coreógrafos e a competência do maestro, frequentemente, suplantam a teatralidade do texto”.³²³ Miriam Hermeto, então, afirma, com base nessas definições, que *Gota d'água*, como outras peças engajadas nas quais a canção faz parte do repertório, é teatro musicado e não

³²⁰ HERMETO, M. **Olha a Gota que falta:** um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010, f. 306.

³²¹ MAGALDI, S. Uma ovação para a tragédia brasileira. **Jornal da tarde**, São Paulo, 30 jan. 1976.

³²² GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. **Dicionário do teatro brasileiro:** temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva / SESC São Paulo, 2006, p. 190.

³²³ *Ibidem*, p. 191.

necessariamente musical.³²⁴ Naquele, afirma Hermeto, “a música estaria a serviço de um projeto, de uma ideia”.³²⁵

Mas, mesmo considerando *Gota* teatro musicado, a crítica especializada, aqui discutida, deixou de lado a função da música num espetáculo tão rico quanto *Gota d'água*, que, conforme notamos, reúne aspectos emocionais, sociais e políticos. Na análise dela, elementos formais da obra, como ritmo, melodia e harmonia, bem como a instrumentação, não foram considerados na caracterização das cenas e das personagens. Sim, concordamos não ser o elemento musical algo orgânico em *Gota*, mas, ainda assim, deve-se notar que as qualidades gestuais do espetáculo são, em parte, conduzidas pela fruição sonora.

No jornal **Movimento**, Flávio Aguiar destacou a importância de *Gota* para o teatro e para o contexto político de meados dos anos 1970:

No momento em que o teatro brasileiro se debate em quase agonia, *Gota d'água* inunda o palco com a postura crítica que procura revelar a realidade em suas contradições básicas, elucidando-as, assumindo um ponto de vista popular e nacional. Entregando ao teatro do país seu maior momento como texto dramático em versos. Mas diante de *Gota d'água* será necessário não nos limitarmos a um reconhecimento, sem dúvida, justo, do trabalho literário e teatral rigoroso e sensível de dois autores possuidores de extremo talento para a literatura e o teatro. É preciso sobretudo recolocar em debate a realidade e seus laços, suas armadilhas, suas nuances. O choque ideológico que o texto evidencia e a postura de discussão que revitaliza, fazem de *Gota d'água* mais que um simples texto teatral de qualidade. Esta tragédia nacional-popular é um depoimento político e um incentivo ao debate democrático.³²⁶

Aguiar evidencia a grande contribuição dada por *Gota* na discussão da realidade social daquele momento, a partir da retomada dos valores nacionais-populares. Destaca ainda o talento dos autores enquanto literatos e teatrólogos, mas não comenta o elemento musical na obra.

Em relação à recepção do público, Magaldi observa:

Qual o segredo da excepcional comunicação de *Gota d'água*, numa plateia que se assemelha a um suadouro? Provavelmente a façanha de terem os autores escrito "uma tragédia da vida brasileira". A solidariedade com a

³²⁴ O mesmo não ocorre em *Calabar*, discutido no Capítulo II desta Tese, cujo repertório musical possui uma função orgânica.

³²⁵ HERMETO, M. **Olha a Gota que falta**: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010, f. 263-264.

³²⁶ AGUIAR, F. Muito mais que uma gota d'água. **Jornal Movimento**, São Paulo, n. 31, 02/02/1976.

oprimida Joana-Medeia, contra a opressão de Creonte, símbolo do poder, e o fraco Jasão, que o serve. A introdução do mecanismo social numa trama que, sem descuidar o ímpeto do sentimento desencadeado, não se esgota nele. O achado poético de tantos versos e de tantos diálogos. Essas virtudes sobrepujam os defeitos e levam o público a explodir, no final, numa das mais calorosas ovações já registradas nos palcos brasileiros.³²⁷

A esse tom elogioso de Magaldi, de maio de 1976, vai de encontro outra crítica tecida por ele próprio (embora não assinada) à montagem do ano posterior, exatamente em maio de 1977, quando afirma ter sido o “bom texto” sufocado pela encenação. Seguem suas palavras:

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

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

É difícil compreender os compartimentos criados por uma cenografia pesadamente construída, embora se encaixe na linha do espetáculo.³²⁸

Sobre essa montagem, Carlos Ernesto Godoy compartilha da visão de Magaldi, ao analisar pejorativamente a cenografia e a direção:

A encenação [...] fica muito aquém da palavra, pela cenografia pouco inspirada; à concepção estática do cenário soma-se uma marcação nem sempre funcional e de pouco rendimento cênico; tudo é amplo demais para o exíguo dos gestos, da movimentação, das cenas. A disposição central da sala do trono de Creonte, se por um lado reafirma seu poderio como núcleo econômico da ação, por outro soa artificial como um adereço. Além disso, os números musicais não se entrosam com a fluência do trecho, deslocados muitas vezes como “quadros” à parte.³²⁹

Nota-se nessas críticas uma depreciação à coreografia de Luciano Lucini, tachada por muitos de *broadwayzante*, e à direção de Gianni Ratto, qualificada de conservadora. Sobre isso, Armindo Blanco saiu em defesa de *Gota* em **O Pasquim**, ao escrever que o público, independentemente das “bobagens” ditas, estava no teatro todas as noites:

[...] suando em bicas, sentado no chão, nas galerias, atento, sem arredar o pé, bebendo os versos de Paulo Pontes e Chico, interrompendo a espantosa atuação de Bibi Ferreira com palmas frenéticas, sentindo que há Brasil em cena e que aquele é um atrevido e arrebatador espetáculo do Teatro Brasileiro, que resiste a todas as pressões, a todas as tesouras, a todos os

³²⁷ MAGALDI, S. Uma ovação para a tragédia brasileira. **Jornal da tarde**, 30 jan. 1976. Há que se conferir ainda as observações de Fernando Peixoto em *Medeia Nova*. In: _____. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Hucitec, 1980.

³²⁸ GOTA d'água, um grande texto mal encenado. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 22 mai. 1977, p. 35.

³²⁹ GODOY, C. E. de. Texto forte. **Visão**, Rio de Janeiro, 06 jul. 1977.

inimigos que lhe saltam ao caminho como os touros bravos de Bernardo Santareno.³³⁰

É inegável que o traço *broadwayzante* ou a americanização da coreografia confrontava-se com um texto nacional, o que a crítica não deixou passar despercebido, acusando a suposta incoerência da proposta. Mas a experiência de Bibi Ferreira, a qual havia realizado adaptações dos musicais norte-americanos *Hello, Dolly* e *Minha querida Lady* nos anos 1960, bem como, em parceria com Pontes, de *O homem de La Mancha*, aliada à concepção de musical de Luciani e Ratto culminaram justificadamente num espetáculo irônico em todo o seu teor, inclusive nas danças, que tiveram a aprovação dos autores, por situarem nossa condição de colonizados culturalmente pelo chamado *american way of life*.

Aliás, o depoimento de Chico Buarque a Miriam Hermeto corrobora nosso posicionamento:

Começou com o Arena uma linguagem nova, aquela coisa dos coringas, foi uma linguagem, uma busca de um musical brasileiro – que nem era tanto o caso do *Gota D'Água*, que recupera um pouquinho a coisa mais tradicional. Tinha uma coreografia, ali, que não tinha nada a ver com o espírito do Arena. É uma coisa um pouquinho “broadwayzante”, sabe? Havia essa intenção. Quando o Paulo chamou o Gianni Ratto, a ideia deles era um pouco essa também, ter um apelo desse tipo, assim. Não era uma peça moderna, nesse sentido. Era uma coisa que voltava um pouco atrás... [...] [antes da] tradição nascente e frustrada do musical brasileiro. Eu tinha impressão de que a novidade toda que o Arena trouxe acabou se frustrando. Não tem uma continuidade. Muito menos em *Gota D'Água*. *Gota D'Água*, nesse sentido, era uma peça conservadora.³³¹ [Grifos nossos].

Em que pese a afirmação por parte do compositor de haver em *Gota* uma intenção mais *broadwayzante* na montagem do espetáculo, tendo sido o desenho coreográfico inspirado, sim, nos musicais norte-americanos, o que não foi visto com “bons olhos” pela crítica, a discussão política de Chico e Pontes proposta no enredo se materializa. E isso se configura na tragédia cotidiana, com o recurso da forma provocativa e irônica, notada em todo o enredo.

E levando-se em consideração o formato jornal-programa da peça e as intenções nele postas pelos autores, bem como o grande número de espectadores que assistiram às

³³⁰ BLANCO, A. *O Pasquim*, n. 343, Rio de Janeiro, 23-29 jan. 1976, 343, p. 7.

³³¹ BUARQUE, C. Entrevista concedida à autora em 14/05/2010. In: HERMETO, M. *Olha a Gota que falta*: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980). Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010, f. 264.

montagens, Chico e Pontes obtiveram êxito na crítica tecida ao lugar do nacional-popular naquele momento e na retomada da dimensão política no teatro. À parte a recepção da crítica, o público foi ao encontro de uma dramaturgia engajada, de oposição ao Regime Militar e à sua política-econômica. Se isso se materializou, num primeiro momento, dada a grande receptividade à música de Chico Buarque, o mais importante é notar a crescente atração exercida pelo texto e pelas interpretações nas sucessivas montagens. Esse aspecto, aliás, foi reconhecido pela crítica, unânime ao destaque de Bibi Ferreira no papel de Joana. Mas o “brilho” da protagonista, em nosso entendimento, não ofuscou o efeito catártico do enredo como um todo, altamente politizado, por remeter ao cotidiano trágico de uma maioria no país.

Considerações finais

Em seu artigo **A República do Silêncio**,³³² Jean Paul Sartre afirma que os franceses “nunca foram tão livres como sob a ocupação alemã” durante a Segunda Guerra Mundial, quando, então, todos os direitos estavam perdidos, inclusive o de falar, os insultos eram corriqueiros e deportava-se, em toda parte, judeus ou não, considerados prisioneiros políticos. Ainda assim, escreve o filósofo, “éramos livres”.³³³ Qual o sentido de em tempos de repressão, em circunstâncias muitas vezes atrozes, como no caso dos franceses sob a ocupação nazista, cada iniciativa contra o inimigo, cada palavra enunciada tornar-se uma conquista preciosa? É que aquele que se manifesta nesses tempos e procura resistir de alguma forma à opressão, o faz não só em seu nome, mas no de uma coletividade sob tal condição. A sensação da morte iminente ou de ser submetido à tortura a qualquer momento conscientizava homens e mulheres franceses dos próprios limites em relação à liberdade, só adquirida quando se dizia “não” ao torturador ou ao algoz. Nessa condição, pode-se conhecer a si mesmo mais profundamente. Pois, conforme Sartre, “o segredo dum homem não é o seu complexo de Édipo ou de inferioridade, é o próprio limite de sua liberdade, é o poder de resistência aos suplícios e à morte”.³³⁴

Essa reflexão justifica-se nesta Tese, ao questionarmos qual grau de liberdade alcançou o campo teatral, enquanto instrumento de resistência à ditadura militar no Brasil dos anos 1970. Mas, além da resistência, percebemos, na discussão das peças *Calabar* e *Gota d'água*, o debate dos autores com os dilemas gerados pela modernização conservadora do Regime Militar e a retomada da *palavra* nos palcos, enunciando as premissas do projeto nacional-popular, digamos, obscurecido, nessa época, pela repressão.

Assim, a discussão central dos quatro capítulos girou em torno da construção do discurso estético-ideológico das peças em oposição ao Regime. Os autores, utilizando-se da música, enquanto elemento dramático, em meio a outros recursos cênicos, como o teatro épico, a tragédia, a comicidade, compuseram uma dramaturgia de resistência e de reflexão sobre os contrastes entre a dinâmica capitalista e as demandas sociais.

³³² SARTRE, J. **Situações III**. Tradução de Rui Mário Gonçalves. S/l: Publicações Europa America, 1947.

³³³ *Ibidem*, p. 11.

³³⁴ *Ibidem*, p. 12.

No processo de continuidade e ruptura das propostas da esquerda que remontavam à década de 1960, nos primeiros anos de 1970, diante dos desdobramentos do Ato Institucional n. 5, das contradições do milagre econômico, do nível de cerceamento à arte, o campo intelectual-artístico havia que estar sintonizado com os novos embates. E essa foi a contribuição maior de *Calabar* e *Gota d'água*, notórias, não pelas soluções ou saídas que procuraram expor, mas pela problematização levantada. Problematização que conseguiu demonstrar os limites da liberdade *experimentada* pelos autores ao procurarem fazer do teatro, novamente, um instrumento de crítica à realidade brasileira.

Referências bibliográficas

- ABREU, J. V. de. **Os Orixás Dançam no Planalto Central**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- ALVES, C. **Diálogos entre presente e passado: Calabar, o elogio da traição (1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra** Dissertação (Mestrado em História Social), Instituto de História – UFU – Uberlândia, 2007.
- ALVES, M. H. M. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis: Vozes, 1984.
- ALMEIDA, Â. M. de. **A República de Weimar e a ascensão de Hitler**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 1-52. Original grego.
- ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves. **O nacional e o popular na cultural brasileira; Teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ARGAN, G. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1988.
- ARANTES, L. H. M. **Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2001.
- BARTHES, R. **Crítica e verdade**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BATTISTELLA, R. M. **O jovem Brecht e Karl Valentim: A cena cômica na República de Weimar**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis. 2007.
- BERLINCK, M. T. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papyrus, 1984.
- BETZ, A. Brecht e música. In: _____. **Brecht no Brasil: Experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BOXER, C. **Os holandeses no Brasil**. Recife: CEPE, 2004.
- BOAL, A. **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BRAUDELL, F. **Civilização material, economia e capitalismo (séculos XV-XVIII)**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. v 3.
- BRECHT, B. Pequeno Órganon. In: _____. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2005.
- _____. Observações para os atores. In: _____. **A Ópera de Três Vinténs**. Berlim: s/e, 1928.

BUVE, R. Mapas neerlandeses do Brasil conquistado 1624-1654 do Arquivo Nacional, da Biblioteca Real e da Universidade de Leiden. **Anais do I Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica**, Paraty, 10-13 mai. 2011.

CAMPOS, C. de A. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP, 1988.

CALADO, M. **O Valeroso Lucideno e o triunfo da liberdade**. Recife, PE: Cooperativa Editora de Cultura Intelectual de Pernambuco, 1954.

CARONE, E. **O P.C.B. (1943/1964)**. São Paulo: Difel, 1982.

GARCIA, T. da C. **O it verde e amarelo de Carmem Miranda (1930-1946)**. São Paulo: Anna Blume/Fapesp, 2004.

CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. **Anais do Colóquio de Estudos Linguísticos e literários**. Maringá, 2009, p. 73. Disponível em: www.ple.uem.br. Acesso em: dez. 2012.

CONTI, M. A. **Calabar, o elogio da traição: drama da memória ou trama na história?**. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Programa de Pós-graduação em Lingüística, Instituto de Letras e Lingüística da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

CONTIER, A. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Revista Brasileira de História**, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998.

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

COSTA, R. de F. **Tempos de resistência democrática: Os Tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto**. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia 2006.

COSTA, L. M.; REMÉDIO, M. L. R. **A tragédia: estrutura e história**. São Paulo: Ática, 1988.

CUNHA, F. L. da. Negócio ou ócio? O samba, a malandragem e a política trabalhista de Vargas. **Actas del IV Congreso Latinoamericano de La Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular**, p. 03. Disponível em: www.academiadosamba.com.br. Acesso em: fev. 2013.

DORT, B. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

EURÍPEDES. **Medéia; Hipólito; As troianas**. Tradução de Mário da Gama Cury. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

FARIA, J. R.; ARÊAS, V.; AGUIAR, F. (Org.). **Décio de Almeida Prado: Um homem de teatro**. São Paulo: Edusp, 1997.

FENERICK, J. A. **Nem do morro nem da cidade: As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)**. São Paulo: Annablume, 2005.

REIS FILHO, D. A. **A Revolução Faltou ao Encontro: Os Comunistas no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FLORENT, A. C. Um suave azulejo: O retrato ambivalente da nação em “Fado tropical” de Chico Buarque. **Encontro Regional da ABRALIC 2007**, *Literatura, Artes, Saberes*, 23 a 25 de julho de 2007, USP, São Paulo, p. 03.

FREITAS FILHO, J. F. M. de. **Com os séculos nos olhos: teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979**. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras da Universidade de Brasília. Brasília, UNB, 2006.

GARCIA, S. **Teatro de Militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva/Ed. Da USP, 1990.

GASPARI, E. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GAZOLLA, R. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega**. São Paulo: Loyola, 2001.

GORENDER, J. **Combate nas trevas. A esquerda brasileira: Das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ática.

GRAMSCI, A. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de (Coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

GONSALVES DE MELLO, J. A. **D. Antonio Filipe Camarão**. Universidade do Recife, 1954.

HERMETO, M. **Olha a Gota que falta: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980)**. Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010.

HERMIDA, A. J. B. **Compêndio da história do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

HOBSBAWN, E. J. **História social do jazz**. Tradução de Angela Noronha. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

HOLANDA, H. B. de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

KURY, M. da G. Medeia. In: EURÍPEDES. **Medeia; Hipólito; As troianas**. Tradução de Mário da Gama Kury. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. v. 3.

LEENHARDT, J. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, M. H. (Org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: SENAC SP: Itaú Cultural, 2000.

LESKI, A. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LIMA, M. A. de. Quem faz o teatro. In: **Teatro - Anos 70**. Rio de Janeiro: Europa Emp. Graf. e Edit. Ltda., 1979-1980.

MACHADO, R. Introdução: Teatro e política cultural na Alemanha. In: _____. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MAGALDI, S. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.

MATOS, C. **Acertei no milhar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MARCONDES, D. Aristóteles e o sistema aristotélico. In: _____. **Iniciação à História da Filosofia – dos pré-socráticos a Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

MARTINS, C. A. **Diálogos entre passado e presente: Calabar, o elogio da traição (1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra**. 2007. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.

MENEZES, A. B. de. **Figuras do feminino da canção de Chico Buarque**. 2. Ed.. Cotia: Ateliê Cultural, 2001.

MICHALSKI, Y. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

_____. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1985.

MORAES, D. de **Vianinha: Cúmplice da paixão**. São Paulo: Record, 2000.

MOSTAÇO, E. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NAPOLITANO, M. **A arte engajada e seus públicos (1955 / 1968)**. Disponível em: www.bibliotecadigital.fgv.br. Acesso em: mar. 2013.

_____. M. **O regime militar brasileiro: 1964-1985**. 4. ed. São Paulo: Atual, 2009.

_____. M. **História & Música**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NASCIMENTO, R. X. do. **O desconforto da governabilidade: aspectos da administração no Brasil holandês (1630-1644)**. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008. 319f.

NESTSCHER, **Os holandeses no Brasil**. Tradução de Mario Sette. Rio de Janeiro/São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1942.

NOGUEIRA, J. G. Carlos Lamarca no imaginário político brasileiro: o papel da Imprensa na construção da imagem do “Capitão Guerrilheiro”. **Revista Ágora**, n. 7, 2008, p. 3.

OLIVEIRA, S. C. **O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda: em cena, o *Show Opinião* (1964)**. 2011. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

_____. **A ditadura militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros: em cena *Arena Contra Tiradentes* (1967) e *As Confrarias* (1969)**. Dissertação (Mestrado em História Social), Instituto de História – UFU – Uberlândia, 2003

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 110.

PARIS, R. A Imagem do Operário no Século XIX pelo Espelho de Um “Vaudeville”. In: **Revista Brasileira de História**, v. 8, n. 15. São Paulo. ANPUH/Marco Zero. Set/87/fev/88. p. 61-90.

PATRIOTA, R. História e teatro: Dilemas estéticos e políticos de Vladimir Maiakovski. In: **História**. São Paulo. 1994.

_____. O teatro como objeto de pesquisa historiográfica. **Revista História e Debate**, ANPUH. 1992.

_____. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PARANHOS, K. Engajamento e intervenção sonora no Brasil no pós-1964: a ditadura militar e os sentidos plurais do *show Opinião*. **Revista Pitágoras** 500, v. 02, abr. 2012, p. 75. Disponível em: www.publionline.iar.unicamp.br. Acesso em: 20 jul. 2012.

PARANHOS, A. Novas bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB). **História e Perspectivas**. Uberlândia, n. 3, p. 42, jul./dez. 1990.

PEIXOTO, F. (Org.). **Reflexões sobre o teatro brasileiro: Yan Michalski**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

_____. (Org.). **Vianinha: Teatro-Televisão-Política**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PESSOTTI, I. **A loucura e as épocas**. São Paulo: Editora 34, 1994.

PRADO, D. de A. Os três gêneros do teatro musicado. In: _____. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. Exercício findo. São Paulo: Perspectiva, 1987. In: FARIA, J. R.; ARÊAS, V.; AGUIAR, F. (Org.). **Décio de Almeida Prado: Um homem de teatro**. São Paulo: Edusp, 1997.

PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PUGA, Dolores. **Pode ser a Gota D’água: em cena a tragédia brasileira da década de 1970**. 2009. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Uberlândia.

_____. Tradições e apropriações da tragédia: Gota d'água nos caminhos da Medeia clássica e da Medeia popular. **Revista Fênix**, v. 2, ano II, n. 3, jul./ago./set. 2005.

RABELO, A. **O teatro de Chico Buarque**. Dissertação (Mestrado em Letras), Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 1998.

RATTO, G. **A mochila do mascate**. São Paulo: Hucitec, 1996.

REIS FILHO, D. A. **A revolução faltou ao encontro: Os comunistas no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RODRIGUES, J. H.; RIBEIRO, J. **Civilização holandesa no Brasil**. [s.l.]: Editora Nacional (Brasília), 1940.

ROUX, R. **Le Theatre Arena (São Paulo 1953-1977) – Du “théâtre em rond” au “théâtre populaire”**. Provence: Université de Provence, 1991.

ROTTERDAM, E. de. **Elogio da loucura**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SANTOS, C. R. dos. **Ópera do Malandro de Chico Buarque: História, política e dramaturgia**. Dissertação (Mestrado em História Social) Programa de Pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, 2002. 141f.

SCHALKWIJK, F. L. Por que Calabar? O motivo da traição. **Revista Fides Formata. São Paulo**, v. 5, n. 1, p. 8, jan./jun. 2008. Disponível em: www.mackenzie.com.br/teologia/fides. Acesso em: 09 jun. 2012.

SILVA, A. S. DA. **Uma Oficina de Atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo: Ed. Da USP. 1988.

SILVEIRA, M. R. C. J. A Revista Civilização Brasileira: Um veículo de resistência intelectual. **I Seminário sobre Livro e História Editorial**. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, nov. 2004. Disponível em: www.livroehistoriaeditorial.pro.br. Acesso em: 10 out. 2012.

SCHLESENER, A. **Hegemonia e cultura: Gramsci**. Curitiba: Ed. UFPR, 1992 .

TEIXEIRA, F. **Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht**. São Paulo: Annablume, 2003.

TRAGTENBERG, L. **Música de cena**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

THOMPSON, E. P. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Antonio Luigi Negro e Sergio Silva (Orgs.). Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

WHITE, H. A poética na história. In: _____. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: Edusp, 1992.

WALLERSTEIN, I. **O sistema mundial moderno**. s/l: Edições Afrontamento, 1974.

WÄTJEN, H. **O domínio colonial holandês no Brasil**. Tradução de Pedro Celso Uchoa Cavalcanti. Rio de Janeiro / São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1938.

VASCONCELOS, G. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VERNANT, J. P. **Entre mito e política**. Tradução de Cristina Muracho. São Paulo: Edusp, 2002.

_____; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VEIGA, R.; JAKOBSKIND, A. (Orgs.). **Paulo Pontes: A arte da resistência**. São Paulo: Versus, 1977. (Coleção Testemunhos e Teatro, v. 1).

VIANNA FILHO, O. **Medeia. Cultura Vozes**. Petrópolis: Vozes, v. 93, n.5, 1999.

VIANNA, Deocélia. **Companheiros de viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIEIRA, P. **Paulo Pontes: A arte das coisas sabidas**. Dissertação (mestrado), Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 1989.

ZAPPA, R. **Chico Buarque**. 6. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

Fontes

AGUIAR, F. Muito mais que uma gota d'água. **Jornal Movimento**, São Paulo, n. 31, 02 fev. 1976.

BASTIDORES. Direção: Roberto de Oliveira. Direção de Produção: Celso Tavares. Produção: André Arraes, Jorge Machado e Jorge Saad Jafet. Direção de fotografia: João Wainer. Documentação e Pesquisa: Sueli Valente. Música: Canções de Chico Buarque. EMI Music Brasil Ltda. (sob licença exclusiva da R.W.R.), c2005 1 DVD (73 min.), color.

BLANCO, A. **O Pasquim**, n. 343, Rio de Janeiro, 23-29 jan. 1976, 343, p. 7.

BUARQUE, C.; PONTES, P. **Gota d'água: Uma tragédia brasileira**. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____; GUERRA, R. **Calabar: o elogio da traição**. 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. **Calabar, o Elogio da Traição ou Chico Canta**. Abril Coleções. São Paulo: Abril, 2010, 48 p.: il.; 14 cm. + CD. (Coleção Chico Buarque; v. 12).

_____. **Meus caros amigos**. Rio de Janeiro: Philips 842013-2, 1976.

_____; BETHÂNIA, M. **Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo**. Rio de Janeiro: Philips 836.018-2, 1975.

_____; FERREIRA, B. **Gota d'água de Paulo Pontes e Chico Buarque**. Rio de Janeiro: RCA Victor 103.0212, 1977.

CORDEIRO, C. *Gota d'água: renasce a dramaturgia brasileira*. **Revista Vida das Artes**, jan./fev. 1976, p. 42-43.

COSTA, A.; FILHO, O. V.; PONTES, P. **Opinião**. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965, p. 10. (Acervo Funarte).

FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Gota D'Água (Dossiê de Programas).

GODOY, C. E. de. Texto forte. **Visão**, Rio de Janeiro, 06 jul. 1977.

GOTA d'água, um grande texto mal encenado. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 22 mai. 1977, p. 35.

GUZLK, Alberto. Gota D'Água. **Última Hora**, São Paulo, 27 abril 1977.

LIBERADOS Z e Calabar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1980.

MAGALDI, S. A cobra junta os cacos, apud BEIRÃO, N. **Istoé**, São Paulo, 02 abr. 1980, p. 44.

MAGALDI, S. Uma ovação para a tragédia brasileira. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 30 jan. 1976.

MICHALSKI, Y. Traição confusamente discutida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 mai. 1980. In: PEIXOTO, F. (Org.). **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 347-348.

PANDOLFO, M. do C. *Gota d'água: a trajetória de um mito*. **Monografias**. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1979.

PACHECO, T. Um caro amigo, Paulo Pontes, está morto – “É um tempo sem sol”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 dez. 1976.

RANGEL, M. L. Um público mais próximo de Jasão e da correção monetária. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 jun. 1976, p. 02.

RIOS, J. D. Calabar ou a dúvida no meio da História. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 mai. 1980, p. 31.

ZANOTTO, I. M. O talento perdido em Calabar. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17 mai. 1980, p. 20.

ZIRALDO. Enxurrada. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, 19 a 25 nov. 1976.

ANEXO I

Letras das canções do LP Chico Canta (Phillips, 1973)

Não existe pecado ao sul do Equador

Não existe pecado do lado de baixo do Equador
 Vamos fazer um pecado rasgado, suado, a todo vapor
 (Vamos fazer um pecado safado debaixo do meu cobertor) *
 Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho
 Um riacho de amor
 Quando é lição de esculacho, olha aí, sai de baixo
 Que eu sou professor

Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar
 Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá
 Vê se me usa, me abusa, lambuza
 Que a tua cafuza
 Não pode esperar
 Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar
 Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá
 Vê se me esgota, me bota na mesa
 Que a tua holandesa
 Não pode esperar

Não existe pecado do lado de baixo do equador
 Vamos fazer um pecado rasgado, suado a todo vapor
 Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho
 Um riacho de amor
 Quando é missão de esculacho, olha aí, sai de baixo
 Eu sou embaixador

* versos originais vetados pela censura

Cala a boca Bárbara

Ele sabe dos caminhos
 Dessa minha terra.
 No meu corpo se escondeu,
 Minhas matas percorreu,
 Os meus rios,
 Os meus braços.
 Ele é o meu guerreiro
 Nos colchões da terra.
 Nas bandeiras, bons lençóis,
 Nas trincheiras, quantos ais, ai.
 - Cala a boca,
 Olha o fogo,
 - Cala a boca,

Olha a relva,
 - Cala a boca, Bárbara.
 - Cala a boca, Bárbara.
 Ele sabe dos segredos
 Que ninguém ensina:
 Onde eu guardo o meu prazer,
 Em que pântanos beber
 As vazantes
 As correntes.
 Nos colchões de ferro
 Ele é o meu parceiro,
 Nas campanhas, nos currais,
 Nas entranhas, quantos ais, ai.
 Cala a boca,
 Olha a noite,
 Cala a boca,
 Olha o frio,
 Cala a boca, Bárbara.
 Cala a boca, Bárbara

Fado tropical

Oh, musa do meu fado,
 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 Portugal.
 Sabe, no fundo
 Eu sou um sentimental. Todos nós herdamos no sangue lusitano
 Uma boa dosagem de lirismo. Além da sífilis, é claro.
 Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar,
 Esganar, trucidar, meu coração fecha os olhos e, sinceramente,
 Chora.

Com avencas na caatinga,
 Alecrins no canavial,
 Licores na moringa,
 Um vinho tropical.
 E a linda mulata,
 Com rendas de Alentejo,
 De quem, num bravata,
 Arrebato um beijo.
 Ai, este terra ainda vai cumprir seu ideal,
 Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.

Meu coração tem um sereno jeito
 E as minhas mãos o golpe duro e presto
 De tal maneira que, depois de feito,
 Desencontrado, eu mesmo me contesto.
 Se trago as mãos distantes do meu peito,
 É que há distância entre intenção e gesto.
 E, se meu coração nas mãos estreito,
 Me assombra a súbita impressão do incesto.
 Quando me encontro no calor da luta
 Ostento a aguda empunhadura à proa,
 Mas o meu peito se desabotoa
 E, se a sentença se anuncia, bruta,
 Mais que depressa a mão cega executa
 Pois que senão o coração perdoa.
 Guitarras e sanfonas,
 Jasmins, coqueiros, fontes,
 Sardinhas, mandioca,
 Num suave azulejo.
 O rio Amazonas
 Que corre trás-os-montes
 E, numa pororoca,
 Deságua no Tejo.
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
 Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
 Ainda vai tornar-se um Império Colonial.

Anna de Amsterdã

Sou Anna do dique e das docas,
 Da compra, da venda das trocas, das pernas,
 Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas.
 Sou Anna das loucas.
 Até amanhã
 Sou Anna
 Da cama, da cana, fulana, sacana,
 Sou Anna de Amsterdã

Tatuagem

Quero ficar no seu corpo feito tatuagem
 Que é pra te dar coragem
 Pra seguir viagem
 Quando a noite vem.
 E também pra me perpetuar
 Em tua escrava
 Que você pega, esfrega, nega
 Mas não lava

Vence na vida quem diz sim

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.
Seu te babam no cangote,
Mordem o decote,
Se te alisam com o chicote,
Olha bem pra mim.
Vence na vida quem diz sim,
Vence na vida quem diz sim
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 pra mim.
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 tem xingam a raça,
Diz que sim.
Se te incham a barriga
De feto e lombriga,
Nem por isso compra a briga,
Olha bem pra mim.
Vence na vida quem diz sim.

Vence na vida quem diz sim...

Eu vou voltar

Vou voltar
 Quando souber acreditar
 Que há porquê, no que acreditar.
 Então vou estar pronta pra voltar.
 Vou provar a dor atroz
 Que faz um animal falar
 E vou calar.
 Orgulhoso, triunfal.
 Traído, estropiado, sim
 Eu vou, voltar
 Vou sangrar
 Quando tiver por quem e a quem sangrar.
 E, se no céu,
 Alguma estrela duvidar
 Aquela estrela eu trato de apagar, eu vou voltar
 E espalhar
 O espanto, o pranto, o luto, o horror
 Em cada alqueire
 E ver que flor inda é capaz de dar
 No banho bruda da tapera
 Eu vou voltar
Cobra de vidro
 Aos quatro cantos o seu corpo
 Partido, banido.
 Aos quatro ventos os seus quartos,
 Seus cacos de vidro.
 O seu veneno incomodando
 A tua honra, o teu verão
 Presta atenção!
 Presta atenção!
 Aos quatro cantos suas tripas,
 De graça, de sobra
 Aos quatro ventos os seus quartos,
 Seus cacos, de cobra,
 O seu veneno arruinando
 A tua filha, a plantação.
 Presta atenção!
 Presta atenção!
 Aos quatro cantos seus gemidos,
 Seu grito medonho,
 Aos quatro cantos os seus quartos,
 Seus cacos de sonho,
 O seu veneno temperando
 A tua veia, o teu feijão.
 Presta atenção!

Presta atenção!
 Presta atenção!
 Presta atenção!

Tira as mãos de mim

Ele era mil
 Tu és nenhum
 Na guerra és vil
 Na cama és mocho.
 Tira as mãos de mim
 E vê se o fogo dele
 Guardado em mim
 Te incendeia um pouco
 Éramos nós
 Estreitos nós
 Enquanto tu
 És laço frouxo.
 Tira as mãos de mim
 Põe as mãos em mim
 E vê se a febre dele
 Guardada em mim
 Te contagia um pouco

Boi voar não pode

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

Fortaleza

A minha tristeza não é feita de angústias.
 A minha tristeza não é feita de angústias,
 A minha surpresa,
 A minha surpresa só é feita de fatos,
 De sangue nos olhos e lama nos sapatos.
 Minha fortaleza,

Minha fortaleza é de um silêncio infame,
 Bastando a si mesmo, retendo o derrame
 A minha represa

Anna e Bárbara

Anna
 Bárbara
 Bárbara
 Nunca é tarde,
 Nunca é demais.
 Onde estou?
 Onde estás?
 Meu amor
 Vou te buscar.
 Bárbara
 O meu destino é caminhar assim
 Desesperada e nua
 Sabendo que, no fim da noite,
 Serei tua.
 Anna
 Deixa eu te proteger do mal,
 Do medo e da chuva
 Acumulando de prazeres
 Teu leito de viúva.
 As duas
 Bárbara,
 Bárbara,
 Nunca é tarde,
 Nunca é demais,
 Onde estou?
 Onde estás?
 Meu amor
 Vem me buscar

O elogio da traição

O que é bom pra Holanda é bom pro Brasil
 O que é bom pra Luanda é bom pro Brasil
 O que é bom pra Espanha é bom pro Brasil
 O que é bom pra Alemanha é bom pro Brasil
 O que é bom pro Japão é bom pro Brasil
 O que é bom pro Japão é bom pro Brasil
 O que é bom pro Gabão é bom pro Brasil

ANEXO II

LETRAS DAS CANÇÕES DO LP *GOTA D'ÁGUA* (RCA, 1977)

Flor da idade

A gente faz hora, faz fila na
vila do meio-dia
Pra ver Maria
A gente almoça e só se coça
e se roça e só se vicia
A porta dela não tem trâmela
A janela é sem gelosia
Nem desconfia
Ai, a primeira festa, a
primeira fresta, o primeiro
amor
Na hora certa, a casa aberta,
o pijama aberto, a família
A armadilha
A mesa posta de peixe,
deixa um cheirinho da sua
filha
Ela vive parada no sucesso
do rádio de pilha
Que maravilha
Ai, o primeiro copo, o
primeiro corpo, o primeiro
amor
Vê passar ela, como dança,
balança, avança e recua
A gente sua
A roupa suja da cuja se lava
no meio da rua
Espudorada, dada, à
danada agrada andar
seminua
E continua
Ai, a primeira dama, o
primeiro drama, o primeiro
amor
Carlos amava Dora que
amava Lia que amava Léa
que amava Paulo
Que amava Juca que amava
Dora que amava
Carlos que amava Dora
Que amava Rita que amava
Dito que amava Rita que
amava Dito que amava Rita

que amava
 Carlos amava Dora que
 amava Pedro que amava
 tanto que amava a filha que
 amava Carlos que amava
 Dora que amava toda a
 quadrilha

Bem querer

Quando o meu bem
 querer me vir
 Estou certa que há de
 vir atrás
 Há de me seguir por
 todos
 Todos, todos, todos os
 umbrais
 E quando o seu bem
 querer mentir
 Que não vai haver
 adeus jamais
 Há de responder com
 juras
 Juras, juras, juras
 imorais
 E quando o meu bem
 querer sentir
 Que o amor é coisa tão
 fugaz
 Há de me abraçar com
 a garra
 A garra, a garra, a garra
 dos mortais
 E quando o seu bem
 querer pedir
 Pra você ficar um pouco
 mais
 Há que me afagar com
 a calma
 A calma, a calma, a
 calma dos casais
 E quando o meu bem
 querer ouvir
 O meu coração bater
 demais
 Há de me rasgar com a
 fúria
 A fúria, a fúria, a fúria

assim dos animais
E quando o seu bem
querer dormir
Tome conta que ele
sonhe em paz
Como alguém que lhe
apagasse a luz
Vedasse a porta e
abrisse o gás

Gota d'água

Já lhe dei meu corpo,
minha alegria
Já estanquei meu sangue
quando fervia
Olha a voz que me resta
Olha a veia que salta
Olha a gota que falta pro
desfecho da festa
Por favor
Deixe em paz meu
coração
Que ele é um pote até
aqui de mágoa
E qualquer desatenção,
faça não
Pode ser a gota d'água

Basta um dia

Pra mim
Basta um dia
Não mais que um dia
Um meio dia
Me dá
Só um dia
E eu faço desatar
A minha fantasia
Só um
Belo dia
Pois se jura, se esconjura
Se ama e se tortura
Se tritura, se atura e se
cura
A dor
Na orgia
Da luz do dia
É só

O que eu pedia
Um dia pra aplacar
Minha agonia
Toda a sangria
Todo o veneno
De um pequeno dia
Só um
Santo dia
Pois se beija, se maltrata
Se come e se mata
Se arremata, se acata e
se trata
A dor
Na orgia
Da luz do dia
É só
O que eu pedia, viu
Um dia pra aplacar
Minha agonia
Toda a sangria
Todo o veneno
De um pequeno dia

ANEXO III

TRECHOS MUSICADOS DO ESPETÁCULO *GOTA D'ÁGUA***Samba do gigolô**

Depois de tanto confete
 Um reparo me compete
 Pois Jasão faltou à ética
 Da nossa profissão
 Gigolô se compromete
 Pelo código de ética
 A manter a forma atlética
 A saber dar mais de sete
 A nunca virar gilete
 A não rir enquanto mete
 Nem jamais mascar chiclete
 Durante sua função
 Mas a falta mais violenta
 Sujeita à pena cruenta
 É largar quem te alimenta
 Do jeito que fez Jasão
 Veja a minha ficha isenta
 Tenho alguém que me sustenta
 Que já passou dos sessenta
 Que mais de uma não aguenta
 Que desmonta quando senta
 Que é careca quando venta
 E este amigo se apresenta
 Domingo sim, outro não
 Não é virtude nem vício
 É um pequeno sacrifício
 É um músculo do ofício
 Em constante prontidão
 Fecho os olhos e, viril
 Tomo ar, conto até mil
 Penso na miss Brasil
 E cumpro co'a obrigação

Refrão do Creonte

CREONTE. Está bem, vou lhe ensinar a
 cartilha
 da filosofia do bem sentar.
 (A orquestra ataca a introdução com ritmo
 bem marcado; enquanto canta, CREONTE
 vai ajeitando JASÃO na cadeira)
 Ergue a cabeça, estufa o peito
 fica olhando a linha de fundo,

como que a olhar nenhum lugar
 Seguramente é o melhor jeito
 que há de se olhar para todo mundo
 sem ninguém olhar o teu olhar
 Mostra total descontração,
 deixa os braços soltos no ar
 e o lombo sempre recostado
 Assim é fácil dizer não
 pois ninguém vai imaginar
 que foi um não premeditado
 Cruza as pernas, que o teu parceiro
 vai se sentir mais impotente
 vendo a sola do teu sapato
 E se ele ousar falar primeiro
 descruza as pernas de repente
 que ele vai entender no ato
 (A orquestra interrompe o fundo musical e
 rítmico)

Coco

CORO OFF. Tira o coco e raspa o coco
 Do coco faz a cocada
 Se quiser contar me conte
 Que eu ouço e não conto nada
 CACETÃO (Para o GALEGO)
 Me disseram que Creonte/Co'o casório, tá maluco
 Encheu a adega de uísque/Vinho, querosene e suco
 Juntou tanta da bebida/Que se alguém pega um trabuco
 E dá um teco nessa adega/Causa enchente em Pernambuco
 CORO. Oi, tira o coco etc. 438 | Anexos
 NENÊ (Para ESTELA)
 O vestido da menina/Foi lá de Paris que veio
 Creonte trocou por outro/Que o primeiro tava feio
 Era só bordado a ouro/E ele de ouro já tá cheio
 Só a fivela do cinto/Custou dois milhões e meio
 CORO. Oi, tira o coco etc.
 MARIA (Para o XULÉ)
 Já antes do casamento/Creonte chamou Jasão
 Lhe deu um apartamento/Um carango e um violão
 Deu-lhe um bom financiamento/E falou, virando a mão
 Só não posso dar a bunda/Porque é contra a religião
 CORO. Oi, tira o coco etc.
 MARIA (Para a NENÊ)
 Da Polônia vem a vodca/O spaghetti é da Bologna
 Vem pamonha, vem maconha/De Fernando de Noronha
 E vem água de Colônia/Do Tirol, lençol e fronha
 Só não se pode dizer/De onde é que vem a vergonha
 CORO. Oi, tira o coco etc.

AMORIM (Para o GALEGO)

Creonte está contratando/Toda uma vila operária
 Só pra confeitar o bolo/Maravilha culinária
 Vai ser feito lá na quadra/Que coisa extraordinária
 No feitio e no tamanho/Da Igreja da Candelária
 CORO. Oi, tira o coco etc.

(Agora duas vozes se cruzam)

1. Creonte mandou fazer/Encanamento novinho
 Para, em vez de correr água/Nas torneiras, correr vinho
 2. Creonte assim exagera/Depois ele não se zangue
 Se em vez de correr o vinho/Das torneiras, correr sangue
 CORO. Oi, tira o coco etc.

(Agora três vozes se cruzam)

3. Os convites vêm escritos/Com prata, todos a mão
 Embaixo estão assinados/Alma, Creonte e Jasão
 4. Soube que só convidaram/Gente com mais de um bilhão
 5. Não, pobre pode pisar/Na cozinha da mansão
 CORO. Oi, tira o coco etc.

(Agora todos se cruzam)

6. Convidaram o Supremo/Tudo quanto é embaixador
 7. Os bispos e os arcebispos/Deputados e senador
 8. O executivo também/Manda seu procurador
 9. Logo depois vão chegar/Os netos do Imperador
 1. Todo o mundo financeiro/Vem banqueiro e investidor
 2. A mais alta sociedade/Vem mostrar o seu valor
 3. Vem artista de cinema/Cantor e compositor
 4. Soube até que um cosmonauta/Foi convidado o aceitou
 5. Convidaram até o Papa/Que, amável, recusou
 6. Mas mandou a sua bênção/Em nome do Criador
 7. Vi dizer que até o sapo/Foi chamado, sim senhor
 8. Enfim, quem valeu a pena/Convidar, se convidou
 9. Menos a mulher do noivo/Joana foi só quem sobrou
 CORO. Oi, tira o coco etc.