



# Chico Buarque: dramaturgo (1967-1978)

## Chico Buarque: dramaturgist (1967-1978)

**Mariana Rodrigues Rosell**

Mestranda em História

Universidade de São Paulo (São Paulo - SP)

rosell.mariana@gmail.com

**Recebido em:** 22/06/2017

**Aprovado em:** 22/09/2017

**RESUMO:** O presente artigo objetiva analisar a produção dramaturgical de Chico Buarque, a fim de identificar a possível existência de uma linha de trabalho entre as quatro peças por ele escritas. Partindo do pressuposto de que o projeto de um dramaturgo se expressa na composição do roteiro teatral e não necessariamente nas encenações que nele se baseiam, tomou-se como fontes principais os quatro roteiros teatrais escritos por Buarque, cuja análise será cotejada por elementos a eles externos, sempre que se faça necessário. A partir desta análise, intenta-se contribuir para o adensamento dos estudos historiográficos do teatro, bem como para uma abordagem da obra buarqueana a partir de uma ótica ainda pouco explorada por historiadores: a sua escrita dramaturgical.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte e política, História do Teatro Brasileiro, Chico Buarque.

**ABSTRACT:** This article aims to analyze the dramaturgical production of Chico Buarque, in order to identify the possible existence of a line of work between the four plays written by him. Assuming that the dramaturgist's project is expressed in the composition of the theatrical script and not necessarily in the scenarios based on it, the four theatrical scripts written by Buarque were taken as main sources and their analysis will be checked by elements external to them, whenever necessary. From this analysis, it is tried to contribute to the densification of the historiographic studies of the theatre, as well as to an approach of the Buarque's work from an optics still little explored by historians: his dramaturgical writing.

**KEYWORDS:** Art and politics, Brazilian Theatre History, Chico Buarque.



Apesar de amplamente analisada dentro do campo dos estudos literários, a dramaturgia de Chico Buarque ainda hoje é um alvo tímido dos estudos dentro do campo da historiografia.<sup>1</sup> Acompanhando as lacunas peculiares ao estudo de obras teatrais por historiadores<sup>2</sup>, sua produção teatral também se encontra em disparidade em relação aos estudos historiográficos sobre sua produção estritamente musical<sup>3</sup>. Neste artigo, objetiva-se analisar as quatro peças escritas por Buarque ao longo de cerca de uma década a fim de investigar a possível existência de uma linha de trabalho<sup>4</sup> no teatro deste importante multiartista.

### O teatro como objeto da História

A falta de estudos historiográficos sobre a obra dramática de Chico Buarque em face à sua produção musical, não é uma especificidade do autor. Se é bem verdade que as suas canções já foram amplamente analisadas por historiadores, é fundamental ponderar que o baixo índice de trabalhos historiográficos sobre teatro – de Chico Buarque e de modo geral – se dá em função da especificidade da fonte que, efêmera, dificulta o trabalho dos historiadores. Ao analisar uma obra teatral, o historiador está desafiado a olhar para um objeto efêmero que impõe dificuldade peculiar ao seu ofício por tentar “fixar no espaço e no tempo um fazer que acontece no espaço e no tempo como inscrição efêmera...”<sup>5</sup>. Sendo assim, o historiador se defronta com uma questão-problema que é fruto da essência do evento teatral: cada encenação que nunca será a mesma, nunca se repetirá e cuja atmosfera do momento não poderá ser reconstruída plenamente.

Embora os investimentos metodológicos específicos para a análise teatral dentro do

---

<sup>1</sup>No que tange às teses e dissertações defendidas em programas de pós-graduação em História, além dos trabalhos referenciados ao longo do artigo, ainda há os trabalhos apontados pelo levantamento a seguir que explicita o quanto ainda se trata de um campo a se explorar. Sobre *Calabar – o elogio da traição*, cf. MARTINS, Cristian Alves. **Rupturas e permanências: a recepção de “Calabar, o elogio da traição” de Chico Buarque e Ruy Guerra**. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Uberlândia, 2013. Sobre *Gota d'água*, cf. HERMETO, Miriam. **“Olha a Gota que falta”**. Um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975 - 1980). Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em História, Belo Horizonte: 2010. É importante pontuar que a sua obra dramática recebeu muitos estudos em outras áreas do conhecimento como Letras e Comunicação. A lacuna que este trabalho pretende ajudar a preencher consiste, apenas, no que tange ao estudo historiográfico de sua obra teatral.

<sup>2</sup>Cf. BRANDÃO, Tânia. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”. In: MOSTAÇO, Edécio (org.). **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis: UDESC/CEART, 2010.

<sup>3</sup>Com “produção estritamente musical”, busca-se diferenciar as canções que Chico Buarque compôs para sua discografia daquelas compostas por ele como parte integrante da dramaturgia de suas peças de teatro.

<sup>4</sup>Com isso, não se pretende esgotar as análises e ponderações sobre a obra dramática de Chico Buarque nem suplantando as peculiaridades de cada uma das peças ou mesmo as especificidades do lugar que cada uma delas ocupou a seu tempo. O que se pretende aqui é observar se, apesar de tudo que caracteriza cada uma das peças como um objeto singular, é possível identificar elementos que sejam frequentes nas quatro peças escritas por Buarque e, por isso, possam caracterizar, de certo modo, uma linha de trabalho preocupada com questões e debates que tais elementos suscitam.

<sup>5</sup>BRANDÃO, Tânia. **Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009, p. 27.



campo historiográfico ainda estejam “engatinhando”, como afirma Tania Brandão, os estudos vêm crescendo e recentes pesquisas vêm tentando pensar propostas de metodologia para a abordagem do teatro pela História. Ainda que esse processo esteja em fase de maturação, a importância dos vestígios na reconstrução possível do espetáculo teatral e a noção de que o evento teatral é composto por diversos elementos – a escrita dramaturgical e a escrita cênica que, conjugadas, propõem um espetáculo de teatro – são fatores importantes a serem investigados.

Porém, nem sempre se objetiva analisar o teatro enquanto evento, ou seja, em sua dimensão totalizante, sendo possível focar a investigação sobre um ou outro elemento que compõe a atmosfera teatral.<sup>6</sup> Este é o caso do trabalho que aqui se propõe. Busca-se, com esta análise, compreender a obra dramaturgical de Chico Buarque, atentando para a trajetória que ele construiu em suas quatro peças que estiveram, todas, em diálogo imediato com o contexto sócio-político em que o autor as produziu. Entende-se que o projeto do dramaturgo se expressa na composição do roteiro teatral<sup>7</sup> que pode ser mais ou menos respeitado ou subvertido pela encenação que o levou aos palcos. Por essa razão, tomaram-se como fontes principais os roteiros teatrais elaborados por Chico Buarque, dois deles em parceria, cuja análise será pontuada, sempre que necessário, por elementos a eles externos. Em termos teatrais, o foco da análise recairá sobre a dramaturgia de Chico Buarque, colocando em segundo plano as encenações, que foram levadas a cabo por diferentes diretores, interpretadas por diferentes elencos e em diferentes momentos ao longo das décadas que se seguiram à escrita.<sup>8</sup>

### **Chico Buarque: um homem de teatro**

O primeiro contato de Chico Buarque com o teatro deu-se antes do grande sucesso que ele obteve no II Festival da Música Popular Brasileira da TV Record em 1966. A canção *A banda*, que o projetaria para o reconhecimento nacional, chegou ao público cerca de um ano depois de seu compositor aceitar o convite de Roberto Freire, então diretor artístico do TUCA (Teatro da Universidade Católica – PUC/SP), para musicar o poema *Morte e Vida Severina: auto de Natal pernambucano*, do poeta recifense João Cabral de Melo Neto. A encenação obteve enorme sucesso, nacional e internacional, recebendo o prêmio da crítica e do público no IV Festival de Teatro

---

<sup>6</sup>ROSELL, Mariana; BATISTA, Natalia. Teatro e história: uma proposta metodológica. **História e Cultura**, Franca, v.6, n.2, p.289-307, ago-nov. 2017, p. 290-292.

<sup>7</sup>Por roteiro teatral, entende-se “conjunto que abrange não só as “falas” da peça, mas também as rubricas e toda a sorte de informações fornecidas pelo dramaturgo que orientem a encenação de seu texto.” Cf. \_\_\_\_\_. Teatro e história: uma proposta metodológica, p. 293.

<sup>8</sup>Para maior compreensão da metodologia específica utilizada na análise dos roteiros teatrais, cf. \_\_\_\_\_. Teatro e história: uma proposta metodológica.



Universitário de Nancy (França) e seguindo em temporada na Europa.<sup>9</sup>

Este trabalho não se estenderá sobre a análise dessa peça, pois, como já foi dito, intenta-se aqui investigar a obra dramaturgica de Chico Buarque e, em *Morte e Vida Severina*, ainda que ele tenha integrado um projeto de grupo, sua atividade artística se restringiu à composição de melodias para o poema cabralino<sup>10</sup>. Embora esse processo tenha se dado em diálogo constante com os demais integrantes do TUCA, chegando talvez a influir na dramaturgia do espetáculo e vice-versa<sup>11</sup>, *Morte e Vida Severina* não se enquadra no escopo analítico deste trabalho. Esses breves apontamentos se justificam na medida em que, com essa peça, tinha início o diálogo buarqueano com o teatro; além de se dedicar à dramaturgia, tantas outras vezes ele voltaria a compor canções para espetáculos alheios e para os seus próprios<sup>12</sup>. Canções essas que, gravadas pelo próprio compositor ou por outros intérpretes, muitas vezes ganhariam vida própria, podendo ser, constantemente, desvinculadas do roteiro teatral que as motivou.<sup>13</sup>

Também por essa razão é possível identificar afinidades temáticas entre a produção musical e a produção teatral de Chico Buarque, especialmente no universo mais amplo da intervenção sócio-política. Tendo iniciado sua carreira artística durante o regime militar, ele se consagrou como um dos principais compositores de protesto; é de interesse deste artigo destacar que também enquanto homem de teatro ele se coloca no campo da resistência contra o governo ilegítimo dos militares. O mesmo compromisso assumido no campo musical se manifestou também no campo dramaturgico, buscando o autor escrever peças em diálogo direto com o contexto do país.

O diálogo entre os temas de suas canções – considerados subversivos de imediato – e os

---

<sup>9</sup>HOLANDA, Chico Buarque de. O gênio nasce. In: Melo Neto, João Cabral de. **Morte e Vida Severina: auto de Natal pernambucano**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2016, p. 75.

<sup>10</sup> Em entrevista concedida ao boletim interno da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, *Jornalivro Parandubas*, por ocasião do décimo quinto aniversário da estreia da peça, Chico Buarque afirma que “quando o Roberto me chamou, o texto já estava escolhido, acho. Pelo menos não participei de nenhuma discussão sobre o texto.” \_\_\_\_\_, O gênio nasce, p. 71.

<sup>11</sup> Elisabete Alfeld afirma em um artigo sobre a canção *Funeral de um lavrador* que “a composição da trilha sonora para o espetáculo foi decisiva. Nem todo o espetáculo estava alicerçado em cenas cantadas e a sincronia com a poética do espetáculo e o poema de João Cabral foi estabelecida com a poética musical a partir da seleção de quais estrofes das cenas-sequências do poema seriam musicalizadas.” ALFELD, Elisabete. Chico Buarque das palavras (quase) cantadas em “Funeral de um lavrador”. *Aletria*, v. 26, n. 2, Belo Horizonte, p. 31-45, 2016. p. 41. Apesar dessa afirmação, a pesquisadora não apresenta as fontes de onde extraiu tais informações tocantes ao processo criativo da peça.

<sup>12</sup> Além das canções para os espetáculos de sua autoria, destacam-se ainda a composição das canções das peças *O corsário do rei* (1985), de Augusto Boal, e *Cambaio* (2001), de Adriana e João Falcão; e das trilhas sonoras para os espetáculos de balé (aqui entendidos como inseridos dentro do campo das artes cênicas) *O Grande Circo Místico* (1982) e *Dança da Meia-Lua* (1987-1988), ambos em parceria com Edu Lobo. Para a lista completa de composições musicais de Chico Buarque para teatro, cf. [http://www.chicobuarque.com.br/construcao/menu\\_teatro.htm](http://www.chicobuarque.com.br/construcao/menu_teatro.htm). Acesso em: 08.mai.2017.

<sup>13</sup> A discussão sobre o percurso autônomo que muitas canções compostas para teatro tomam ao longo de sua circulação escapa ao escopo deste artigo.



de suas peças imprimiu à sua produção teatral a mesma vigilância e o mesmo forte controle da Censura dedicados à sua produção musical. Ainda que, à exceção do peculiar caso de *Calabar – o elogio da traição*, nenhuma das outras três peças de Chico Buarque tenha sido proibida quando da submissão do roteiro teatral ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) e à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), isso não significa que a sua dramaturgia não tenha sido afetada pela falta de liberdade de expressão. Ao se olhar para o quadro geral da produção buarqueana seria possível sugerir que a Censura dedicou uma perseguição menos dura ao teatro de Chico Buarque se comparada às suas canções, já que, bem ou mal, somente *Calabar* não estreou quando de sua escrita. Porém, a partir de um olhar mais atento, se identifica que a não proibição das peças não implica numa maior liberdade de expressão no campo teatral, mas está ligada à própria natureza dos objetos apreciados<sup>14</sup>.

De todo modo, o que se faz fundamental pontuar é que tanto a produção teatral quanto a produção musical de Chico Buarque se colocaram no campo da oposição ao regime militar, engajando-se na crítica às desigualdades socioeconômicas, à repressão e ao autoritarismo. Sendo assim, o teatro se constituiu em mais um espaço de expressão política de Chico Buarque, sendo possível identificar também, entre as quatro peças, afinidades temáticas que são retomadas e repensadas ao longo dos anos. A seguir, se tratará mais detidamente de cada uma de suas peças, buscando verificar a possível existência de uma linha de trabalho desenvolvida pelo dramaturgo.

### ***Roda Viva* (1967)**

A primeira investida de Chico Buarque na escrita dramaturgica se tornou um dos eventos mais polêmicos do teatro brasileiro, especialmente pela linguagem estética adotada pelo seu diretor, José Celso Martinez Corrêa. *Roda Viva* é uma das mais importantes peças do teatro nacional, se construindo, ao longo dos anos, diferentes visões sobre ela que se organizam, de modo geral, entre os que a adoram e os que a odeiam, os que a idolatram e os que a desprezam.

---

<sup>14</sup>Para além da própria especificidade do público de teatro – majoritariamente de classe média – que, em determinados momentos, foi considerada como menos manipulável pelos discursos expostos no palco, ainda há que se considerar que a circulação de canções é muito mais ampla do que a de peças de teatro (mesmo se considerando a publicação dos roteiros teatrais em livro) e que o cerceamento de peças teatrais não se dava somente através de sua proibição, mas, também, dos inúmeros cortes que eram feitos no roteiro. Com isso se quer dizer que em função da própria natureza de um roteiro teatral, mais extenso, baseado em diálogos, há maior margem de negociação mediante cortes específicos ou uma imposição de faixa etária mínima para a assistência do espetáculo (que não é possível de ser determinada no caso da audição de canções). Para uma análise mais minuciosa da censura teatral durante o regime militar brasileiro, cf. GARCIA, Miliandre. **Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Para uma análise da censura musical durante o regime militar, cf. HEREDIA, Cecília. **A caneta e a tesoura: dinâmicas e vicissitudes da censura musical no regime militar (1971-1985)**. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.



O uso dos adjetivos não é casual, está relacionado ao fato de que boa parte da visão que se plasmou no imaginário social e na memória hegemônica sobre *Roda Viva* pautou-se pela recepção crítica da montagem.<sup>15</sup>

Entre os que reconheciam na peça uma linguagem estética inovadora e afinada com o caos em que se encontrava o país, e os que criticavam o posicionamento agressivo em relação ao público e identificavam nele um desserviço ao papel que a arte deveria desempenhar enquanto resistência ao regime militar, perdeu-se a dimensão de que muito do que foi levado aos palcos estava proposto no texto. A linguagem da encenação não se pautou por uma subversão completa do roteiro, mas captou, nas poucas rubricas, os elementos que serviam às pesquisas do diretor e os espaços em branco que seriam preenchidos livremente.

O enredo apresenta o processo que vai da construção à destruição de um ídolo da música popular pela indústria cultural que começava a se desenvolver a passos largos no Brasil, expondo os mecanismos de dominação do mercado de bens culturais sobre a vida dos indivíduos que por ele se aventuravam. De início, Benedito Silva (depois BenSilver e então Benedito Lampião) cede ao controle do Anjo, abrindo mão de sua privacidade e prejudicando suas relações pessoais para, ao final, acabar entregando a própria vida em nome da salvação de sua imagem de ídolo e do mito que em torno dele havia se construído. Mas, na prática, salvava apenas o Anjo da Guarda.

Ainda que dirija sua crítica à indústria cultural de maneira ampla, a peça dedica um olhar específico para a atuação da mídia, na figura do Anjo da Guarda (televisão) e do Capeta (mídia impressa). Através da representação alegórica, expressa, por exemplo, pelos nomes desses dois personagens, Buarque constrói uma crítica do processo pelo qual muitos artistas passavam naquele momento, inclusive o próprio autor, que se encontrava tragado pela roda viva midiática. O roteiro está repleto de referências ao contexto político e artístico daqueles anos, por exemplo, através da citação de nomes similares ao de cantores famosos – Geraldo Vanderbilt, Chico Pedreiro e Maria Botânica –, passando por canções (*Disparada*) e eventos relacionados ao universo musical (Show no Carnegie Hall)<sup>16</sup>. Além, é claro, da referência autobiográfica em que Benedito diz ter largado os estudos de arquitetura, tal qual Buarque havia feito anos antes.

Para além das citações diretas, outras questões latentes ao momento da escrita surgem de maneira mais ou menos explícita. No bojo da crítica à voracidade da indústria cultural, Buarque expõe o problema da falta de unidade da classe artística. Os artistas que se empurram uns aos

---

<sup>15</sup>CARVALHO, Jacques Elias de. *Roda Viva* (1968) de Chico Buarque: a dramaturgia e a cena teatral sob a ótica da crítica especializada. **Fênix**, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 1-14, 2004.

<sup>16</sup>BUARQUE, Chico. **Roda-Viva**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968, p. 62-64.



outros na busca pelo melhor ângulo diante das câmeras de televisão exprimem a condição individualista própria do desenvolvimento capitalista que, ao chegar aos meios culturais, impõe uma atmosfera competitiva e coloca, uns contra os outros, aqueles que juntos seriam mais capazes de se organizar contra as condições de trabalho a eles impostas.

Outro tema central no debate cultural do período girava em torno da oposição entre os defensores da cultura nacional e os defensores da influência estrangeira na produção artística brasileira. Exemplo desse debate é a “Passeata contra as guitarras elétricas” (1967), em que artistas ligados à MPB marcharam contra a presença na música brasileira do instrumento que representava a cultura norte-americana. Entre eles, Elis Regina, Geraldo Vandré, Gilberto Gil e Edu Lobo. Chico Buarque não participou do evento e supera essa oposição ao mostrar um ídolo popular frágil que é Ben Silver ou Benedito Lampião de acordo com as tendências de mercado, chanceladas pelo IBOPE, personificado na peça como uma figura eclesiástica, uma entidade divina detentora do bem e do mal. Na lógica da peça, “estrangeirado” ou nacionalista, Benedito Silva não passa de um produto criado pela mídia. Estrangeirados ou nacionalistas, eram, todos, mercadoria, descartada ao primeiro sinal de inutilidade ou prejuízo, tendo vida e morte decretadas pelo mercado.

Ao mesmo tempo, na figura de Mané, amigo de Benedito que não foi cooptado/selecionado pela indústria cultural, Buarque indica a impossibilidade de se viver de arte fora da mídia. Mais um tema importante do debate no final dos anos 1960: o artista, especialmente engajado, deve ocupar os espaços da indústria cultural para obter meios de subsistência e de promover a sua produção artística ao grande público ou deve trabalhar à margem, porque livre das imposições do mercado? Na peça de Buarque, não há solução. Os diversos conflitos expostos ao longo do roteiro não são resolvidos nem indicam um desfecho favorável aos artistas. Tudo se encaminha para um beco sem saída, que traduz numa metáfora explícita a “roda viva” que nomeia a peça. Esse é o primeiro exemplo do uso da forma épica em *Roda Viva*.

O autor utilizou dispositivos anti-dramáticos que conferem ao roteiro uma quebra no pacto de realidade e que reforçam a denúncia da condição ficcional do mundo televisivo. A presença de um coro, identificado como o Povo, é um dispositivo épico, na medida em que ele, majoritariamente, exerce a função de comentador da cena. O exemplo mais significativo nesse sentido é quando o coro entoia um credo, que aqui se chamará “Credo da Televisão”. A cena em que o Anjo afirma a necessidade de Benedito Silva ser mais estrangeiro é “interrompida” pelo





“Credo da Televisão”, exercendo o coro sua função comentadora, já apontando que o mesmo Anjo que conduz Benedito ao sucesso, o levará às “trevas”, à destruição. O coro também se dirige à plateia, reforçando o dispositivo épico:

Creia na televisão  
E em sua luzinha vermelha  
Creia na televisão  
Como seu anjo aconselha  
Pois ela é quem vai julgá-lo  
Ela vai observá-lo  
Por todos os cantos, ângulos e lados  
E às trevas vai condená-lo  
Se cometeres pecado  
Como também redimi-lo  
Como também consagra-lo  
Se lhe fores um bom filho  
E fiel vassalo  
Sua luzinha vermelha  
É a luz eterna da glória<sup>17</sup>

Outro, bastante recorrente, é a quebra da quarta parede, que se realiza toda vez que algum personagem fala diretamente ao público, rompendo o pacto de realidade. Isso aparece indicado várias vezes no roteiro da peça, ficando evidente desde o início, quando Benedito entra em cena dirigindo-se à plateia a fim de desnudar a condição ficcional da encenação. Além disso, nesse mesmo trecho, rapidamente Benedito muda a impostação de sua voz e o vocabulário utilizado quando percebe estar diante de uma câmera de TV.<sup>18</sup> Dessa forma se evidencia um dos eixos temáticos da peça: a falsidade por trás do mundo televisivo. O nome de Mané, aquele que se recusa a adentrar o mundo da indústria cultural, e a sua estagnação durante toda a peça são dispositivos épicos por comentarem com ironia o *leitmotiv* de *Roda Viva*: ele é um “mané” por não ter a fama e o sucesso de Benedito, mas é também o único que compreende o beco sem saída que o mercado cultural representa para os artistas. Daí que fique paralisado, sabendo que não há nada a fazer.

Faz-se necessário retomar a relação entre o roteiro teatral e a encenação de *Roda Viva*. Segundo Jacques de Carvalho, a recepção crítica da época plasmou a “separação imediata entre texto dramático e cena teatral.”<sup>19</sup> O historiador atribui esse papel especialmente a Yan Michalski<sup>20</sup> que, segundo ele, “estabelece um determinado olhar para o espetáculo e institui a separação

<sup>17</sup> \_\_\_\_\_. *Roda-Viva*, p. 29.

<sup>18</sup> \_\_\_\_\_. *Roda-Viva*, p. 15-16.

<sup>19</sup>CARVALHO. *Roda Viva* (1968) de Chico Buarque: a dramaturgia e a cena teatral sob a ótica da crítica especializada, p. 6.

<sup>20</sup> As críticas de Yan Michalski sobre a peça podem ser conferidas em: MICHALSKI, Yan; PEIXOTO, Fernando (org.). *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p. 111-117 e MICHALSKI, Yan. *Roda-Viva*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18.jan.1968, p. 10.





evidente entre dramaturgo e encenador [...] pois os consumidores da música de Chico Buarque não se identificam com o teatro ‘anárquico’ do diretor paulista.”<sup>21</sup> Provavelmente essa separação entre Buarque e Zé Celso já estivesse dada no imaginário social da época, uma vez que, em 1967, o encenador tinha levado aos palcos do Oficina a montagem de *O rei da vela*, que marcaria um novo momento do teatro brasileiro. Mas cabe ponderar também que, talvez, o esforço de Michalski em separar texto e encenação proviesse do próprio campo político em que ele se inseria. Próximo do grupo conhecido como engajado, ligado à esquerda nacionalista, talvez fosse do interesse do crítico trazer para seu lado a figura de Chico Buarque, artista consagrado e de referência, sendo, para isso, necessário desvinculá-lo das correntes de vanguarda<sup>22</sup>.

Porém, independente disso, não é possível determinar, a partir da análise das fontes, a separação total entre roteiro e encenação. Ainda que Zé Celso tenha aprofundado as proposições de Buarque, no sentido de encená-lo com base nas pesquisas estéticas que desenvolvia, roteiro e encenação não estavam em completo descompasso; o primeiro fornecia os instrumentos e as brechas necessárias para o recurso aos dispositivos épicos e à agressão. As enxutas rubricas são determinantes nesse sentido: apontam os momentos em que os atores se dirigem ao público, avançam para a plateia e com ela interagem.<sup>23</sup> Conforme as palavras de Chico Buarque no programa da peça, “Dotados de notável espírito criador, [Zé Celso e Flávio Império] deram a vida que faltava ao texto. E assisti com espanto a cada fase crescente da comédia pequenina, que resultou num espetáculo em que acredito plenamente.”<sup>24</sup> À parte as considerações possíveis sobre a fala, o próprio dramaturgo, à época, reconheceu seu roteiro na encenação.

### ***Calabar – o elogio da traição (1973)***

Se *Roda Viva* ficou marcada pela polêmica encenação, *Calabar* é lembrada pelo seu tortuoso processo de censura que, segundo Miliandre Garcia, seguiu uma trajetória bastante incomum para o cotidiano da DCDP. De acordo com a historiadora, o processo de *Calabar* “evidenciou contradições internas entre órgãos do governo, sobretudo os impasses da censura, bem como se constituiu num processo atípico na burocracia da censura, estendendo-se por mais

---

<sup>21</sup> \_\_\_\_\_. *Roda Viva* (1968) de Chico Buarque: a dramaturgia e a cena teatral sob a ótica da crítica especializada, p. 7.

<sup>22</sup>Uma das principais referências do debate que se travava dentro do campo teatral nesse período é o Caderno Especial da Revista *Civilização Brasileira* intitulado *Teatro e Realidade Brasileira*, publicado no mesmo ano da estreia da montagem de *Roda Viva*, 1968.

<sup>23</sup>Sobre a encenação de *Roda-Viva*, cf. PATRIOTA, Rosângela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. **História**, Franca, v. 22, n. 1, p. 135-163, 2003; CARVALHO, Jacques Elias de. **Chico Buarque e José Celso: embates políticos e estéticos na década de 1960 a partir do espetáculo teatral *Roda Viva* (1968)**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Uberlândia, 2006.

<sup>24</sup>Programa da peça *Roda Viva*. Teatro Princesa Isabel, Rio de Janeiro, 1968, p. 33.



de um ano.”<sup>25</sup> Não cabe aprofundar a reflexão sobre as peculiaridades do caso, mas é importante ressaltá-las, uma vez que, provavelmente, a primeira coisa que salta à memória sobre a peça é a quase falência de seus produtores, Fernando Torres e Fernanda Montenegro, por conta do veto censório. Também é importante lembrar que, tal qual havia acontecido com *Roda Viva*, inicialmente o roteiro da peça foi liberado pelo diretor da DCDP, sendo posteriormente vetada toda e qualquer referência à peça.<sup>26</sup> Diferentemente de *Roda Viva*, *Calabar* não chegou a ir aos palcos quando de sua escrita.

O roteiro teatral de *Calabar* – ao contrário do de *Roda Viva* – é extremamente detalhista no que tange às rubricas; longas e constantes, elas direcionam a montagem em todos os sentidos: cenário, posicionamento dos atores, interferências sonoras, figurinos. Não cabe aqui inferir as motivações que levaram os autores a investir fortemente nas orientações para os futuros encenadores – a parceria entre um dramaturgo e um cineasta, o amadurecimento do dramaturgo Chico Buarque, a tentativa de controlar mais as futuras encenações. O que se intenta aqui é somente apontar a grande diferença entre o roteiro anterior e o de *Calabar* em termos de estrutura (diferença essa que se manteria nos roteiros posteriores).

O enredo da peça trata da ocupação holandesa no nordeste da então América Portuguesa no século XVII, sendo o tema da traição o eixo da discussão. Embora aparentemente se direcione a pensar apenas sobre o caso de Domingos Fernandes Calabar – personagem real que abandonou as tropas portuguesas para lutar ao lado dos holandeses – os questionamentos sobre traição são mais amplos; no decorrer da peça se evidencia que, mais do que uma exceção, ela é a regra daquele cotidiano, embora se sugira que há diferentes tipos de traição. No caso de Calabar, a traição seria legítima por estar motivada pelo ideal da busca pela emancipação real do que viria a ser o Brasil, ou seja, um interesse no bem coletivo. Nos demais casos (Frei Manoel do Salvador, Sebastião do Souto, etc.), seria condenável, porque movida somente pelos interesses individuais dos sujeitos.

Na verdade, a crítica de Buarque e Guerra consiste em apontar que portugueses e holandeses, na prática, se diferenciam por serem conservadores e modernos, respectivamente, sem deixarem de ser colonizadores. Daí que Calabar seja apenas um objeto de negociação para os holandeses, porque, também para estes, seu ideal emancipatório, de liberdade, é inadequado. Em cena protagonizada por Mathias de Albuquerque e Holandês, ambos são apresentados em

---

<sup>25</sup>GARCIA, Miliandre. A luta agora é na Justiça: o processo censório de *Calabar*. **PolHis - Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política**, Buenos Aires, v. 9, p. 267-282, 2012. p. 269.

<sup>26</sup>\_\_\_\_\_. A luta agora é na Justiça: o processo censório de *Calabar*, p. 272. Para saber mais, ver o artigo completo.



condições iguais: traídos, vencidos, vencedores, com cólicas. Estando igualados, se aponta a necessidade de uma independência real; nem Holanda nem Portugal, mas sim um Brasil livre. Eles discutem o futuro de Calabar como se ele nada fosse: o português só quer vingança, o holandês não o entrega por uma preocupação egocêntrica com a possível repercussão desse ato na História. Conforme diz o Holandês a Mathias de Albuquerque, “Que é que os historiadores vão dizer de mim se eu entrego Calabar?”<sup>27</sup>. Desenha-se, nessa cena, uma espécie de cumplicidade entre eles.

Além disso, há um esforço dos autores em representar os colonizadores expondo suas fragilidades, o que intensifica sua condição de homens comuns em oposição à condição heroica e mítica de Calabar. A chegada de Maurício de Nassau, contrariamente ao que aponta a história oficial, não representa mudanças estruturais no projeto dos holandeses para a colônia. Suas ações enquanto governador, como a defesa da liberdade religiosa e a promoção de grandes obras são apenas uma estratégia mais moderna e mais inteligente de controlar os viventes da região.

A recuperação do caso de Calabar surge como uma estratégia que se tornou comum durante o regime militar, na tentativa de despistar a Censura. Outras peças recorreram a essa estratégia, como *Arena conta Zumbi* (Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, 1965), *O santo inquérito* (Dias Gomes, 1966), *Arena conta Tiradentes* (Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, 1967), *Arena conta Bolívar* (Augusto Boal, 1970) e *Ponto de Partida* (Gianfrancesco Guarnieri, 1976). O deslocamento para o passado buscava, por um lado, discutir o presente sem fazer referência direta a ele e, por outro, recuperar personagens e acontecimentos históricos específicos na busca por uma atualização de mitos, eventos e heróis fundamentais para o engajamento na luta pela liberdade no presente.

*O santo inquérito* e *Ponto de Partida* se inserem no primeiro exemplo, pois se deslocaram no tempo para discutir a Censura e a tortura, na peça de Gomes, e o caso Vladimir Herzog, na peça de Guarnieri. As peças do *Arena* também estão relacionadas a esse primeiro elemento, mas objetivam muito mais recuperar Zumbi, Tiradentes e Bolívar como heróis da luta emancipatória e pela liberdade, exemplos para impulsionar o engajamento na luta contra o regime militar. *Calabar* talvez seja a peça que melhor equilibra os dois elementos, na medida em que se desloca ao passado para discutir o que significa trair o “Brasil: Ame-o ou deixe-o!” e atualizar a história oficial sobre Domingos Fernandes Calabar, numa referência direta ao caso de Carlos Lamarca, capitão do exército que aderiu à luta armada e se tornou líder da Vanguarda Popular

---

<sup>27</sup>BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar – o elogio da traição**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 21.



Revolucionária (VPR)<sup>28</sup>.

De degredado pela história oficial, ele passa a herói na revisão feita por Buarque e Guerra, exemplo a ser seguido no momento em que a peça foi escrita. E embora seja bastante nítida a identificação entre Calabar e Carlos Lamarca, é interessante observar que o personagem-título nunca aparece em cena, sendo apresentado pelo olhar de outros personagens e pelos pedaços de seu corpo mutilado que surgem no palco. Ao não apresentarem um rosto para Calabar, os autores permitem a identificação do personagem com qualquer herói, expandindo para o coletivo a responsabilidade pela resistência à tirania e à opressão.

Outra referência ao presente é a prisão, o interrogatório e a morte de Calabar: fica evidente que ele deve ser torturado. Ainda que de maneira sutil, o representante máximo da Coroa Portuguesa naquela região ordena a Frei Manoel que torture Calabar: “...antes ou depois da confissão, tanto faz, proceda como é de uso nessas ocasiões, sem que os que mandam saibam disso, para que ele não carregue para o túmulo alguma informação do interesse geral que eu represento.”<sup>29</sup> Na cena seguinte, Mathias se decepciona pela não delação de Calabar, chegando a questionar se ele era um traidor ou apenas exercia sua liberdade de pensamento: “MATHIAS: Oh, pecado infame, a infame traição de colocar o amor à terra em que nasci acima dos interesses do rei!/FREI: Que Deus.../MATHIAS: Me perdoe. Caso o contrário eu não seria digno de enforcar um homem, brasileiro como eu, que se atreve a pensar e agir por conta própria.”<sup>30</sup>

Sem dar chance ao arrependimento, Mathias o condena à força em uma execução às escondidas para não ser lembrado. A eficácia dessa estratégia, no entanto, é questionada por Bárbara, companheira de Calabar, que afirma contundentemente que ele está vivo. Não de fato, mas na memória dela e da terra pela qual ele lutou.<sup>31</sup> Tem-se aqui nova referência ao contexto presente, remetendo às execuções ilegais e aos desaparecimentos de presos políticos, especialmente durante os anos de chumbo, que se tornaram prática corrente da repressão. Ao mesmo tempo, reitera-se que mesmo morto, o herói não pode ser esquecido, pelo contrário, deve ser lembrado e tido como exemplo; matam-se os homens, mas não se pode matar ideias e ideais. Calabar presente!

Também é importante destacar o papel das canções enquanto elemento corroborante do

---

<sup>28</sup>Por ter sido militar, o envolvimento de Lamarca com a guerrilha representava uma afronta ainda maior às Forças Armadas brasileiras: ele era desertor, traidor da pátria e do juramento militar. Foi caçado, emboscado e assassinado por agentes de segurança do governo no sertão da Bahia em 1971.

<sup>29</sup>BUARQUE; GUERRA. *Calabar – o elogio da traição*, p. 27.

<sup>30</sup>\_\_\_\_\_. *Calabar – o elogio da traição*, p. 31-32.

<sup>31</sup>\_\_\_\_\_. *Calabar – o elogio da traição*, p. 5.



enredo. Sendo um musical, é esperado que a música tenha relevância considerável no desenrolar da peça, mas muitas são as funções das músicas de cena.<sup>32</sup> Em *Calabar*, elas promovem um efeito de reconhecimento, estruturam o *leitmotiv*, “provoca[m] a expectativa da melodia e assinala[m] a progressão temática ou dramaturgica.”<sup>33</sup> Ou seja, as canções reforçam explícita ou sugestivamente uma cena ou acontecimento, acompanhando uma tendência cada vez mais comum na dramaturgia daquele momento, de exercício de complementaridade entre essas duas linguagens.

Também as canções auxiliam na identificação de uma característica marcante na dramaturgia de Chico Buarque: as mulheres conscientes politicamente. É não só, mas também através das canções por elas cantadas que Bárbara e Anna demonstram possuir a visão mais ampla sobre a situação política em que estão inseridas. É Bárbara quem expõe definitivamente a hipocrisia dos que condenaram Calabar por traição, mas agem somente de acordo com seus interesses individuais.<sup>34</sup> É Anna quem evidencia o subjugo das mulheres pelos homens e aponta como todos eles são iguais.<sup>35</sup> Juntas, as duas personagens – que também se envolvem amorosamente – constroem a crítica geral da peça e desmistificam a história oficial e a visão corrente sobre os grandes temas abordados: traição, delação, lealdade, liberdade, poder, etc.

Vale lembrar o que apontou Christian Martins sobre a companheira de Calabar:

Forçoso é notar que, historicamente, Bárbara é um nome dificilmente aludido nos livros de História pesquisados pelos criadores teatrais, exceto apenas pela de Frei Manoel Calado. Talvez por esta ausência de registros, cênica e simbolicamente, a excluída “mameluca” tenha sido elevada à condição de protagonista da peça.<sup>36</sup>

Nesse sentido, também é possível considerar que a escolha de Bárbara como protagonista e como fonte de consciência da peça reitera um dos mais marcantes elementos na dramaturgia de Chico Buarque: a mulher forte e senhora de si, tal como se vê ao longo deste artigo.

### ***Gota d'água* (1975)**

O mesmo lugar de Bárbara e Anna é reservado à protagonista de *Gota d'água*, Joana. Na peça escrita por Buarque em parceria com Paulo Pontes, a tragédia *Medeia*, de Eurípedes, é

---

<sup>32</sup>Cf. PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 254-255.

<sup>33</sup>\_\_\_\_\_. **Dicionário de teatro**, p. 255.

<sup>34</sup>\_\_\_\_\_. **Calabar – o elogio da traição**, p. 63-64; p. 83-84

<sup>35</sup>Cf. \_\_\_\_\_. **Calabar – o elogio da traição**, p. 8-9.

<sup>36</sup>MARTINS, Cristian Alves. **Diálogo entre passado e presente: “Calabar, o elogio da traição” (1973) de Chico Buarque e Ruy Guerra**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Uberlândia, 2007, p. 26.



atualizada para o contexto da periferia no Rio de Janeiro dos anos 1970.<sup>37</sup> Os moradores da Vila do Meio-Dia sofrem com os juros que dificultam o pagamento de suas casas a Creonte, dono do conjunto habitacional. Joana, mulher pobre e valorosa, sofre pelo abandono de Jasão, que a deixa por Alma, filha de Creonte, se tornando o futuro herdeiro do patrimônio de Creonte, que ainda o impulsiona ao sucesso na carreira de sambista. A peça se constitui a partir de um duplo eixo: 1) as questões afetivas de Joana e Jasão; 2) as questões socioeconômicas dos moradores do conjunto habitacional. O drama individual e o coletivo se imbricam na tragédia social que acomete a todos e nas tentativas de Egeu de convencer os vizinhos a se organizarem coletivamente para resolver os problemas de todos. Os eixos se articulam em equilíbrio na peça e Creonte se aproveita do poder econômico que exerce sobre Joana para garantir a manutenção do *status quo* e a felicidade de Alma.

Os autores expõem a falácia do “milagre econômico” que, à época da escrita da peça, já estava em sua fase minguante, sendo bastante perceptível o quanto a modernização que se levava a cabo no Brasil dos militares era conservadora e intensificadora das desigualdades sociais que sempre marcaram o país. Nessa peça, Buarque retoma a crítica ao sistema capitalista característica de suas peças anteriores, reiterando, cada vez mais, como a modernização não representava avanços no sentido de uma sociedade mais justa. Em *Roda Viva*, o desenvolvimento da indústria cultural massacrava os artistas; em *Calabar*, as grandes obras e os discursos modernizantes aparecem como mais uma forma de colonização. Em *Gota d'água*, apresentam-se os limites do progresso e a conta alta que as classes populares têm de pagar por ele, sendo a meritocracia (já tangenciada em *Roda Viva*) apontada como uma das responsáveis pela desmobilização do campo progressista das classes populares. Nas palavras de Yan Michalski, o “vigoroso e densamente poético” texto, injetou na tragédia clássica “uma forte carga de crítica contra a exploração imobiliária e a corrupção.”<sup>38</sup>

Nesse sentido, é importante colocar que a consciência política e social surge através de dois personagens: Joana e Egeu. Aos dois cabe o papel de explicitar a exploração a que estão submetidos, sendo que, especialmente Joana, o faz mesclando com a denúncia da covardia de Jasão que, além de abandonar mulher e filhos, ainda trai sua classe. Ou seja, a denúncia de Joana não se dá somente por uma traição no campo afetivo, mas também de uma traição no campo político; de fato, conforme a peça se desenvolve, evidencia-se que Jasão elabora o plano ideal

---

<sup>37</sup>A atualização da tragédia foi mediada por Oduvaldo Vianna Filho, uma vez que a peça de Buarque e Pontes foi baseada num roteiro televisivo que o dramaturgo, recém-falecido, havia feito pouco tempo antes.

<sup>38</sup>MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão**. Uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, p. 64.



para que o futuro sogro pudesse desmobilizar a organização coletiva dos moradores da Vila do Meio-Dia (articulada por Mestre Egeu) a fim de apresentar-se como qualificado para controlar seus negócios.

Em diversos diálogos com outros personagens Joana elucida como tem ampla consciência da situação e do contexto que a envolve. Suas falas mesclam as duas naturezas da traição de Jasão, a afetiva e a de classe e, ao mesclar os dois elementos em sua fala, ela demonstra como compreende que não foi traída somente enquanto mulher, mas também enquanto companheira de classe, natureza essa que estende a traição para os demais moradores da Vila do Meio-Dia. É o que se nota, por exemplo, quando Jasão vai até ela a pedido de Creonte para convencê-la a deixar a vila com os filhos do casal sem maiores contestações:

JASÃO: Não vim discutir. Vim pra ver/o que é que você pretende fazer...

JOANA: Nada, eu vou ficar aqui. E você?

JASÃO: Isso não dá...

JOANA: Por quê?...

JASÃO: Não dá...

JOANA: Por quê?

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. [...] A prestação não me dava mais 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/ - tu quase sempre lá no cais do porto/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<sup>39</sup>

Já no caso de Egeu, se sobressai seu passado de militante comunista e líder operário que se transforma em presidente da associação de moradores da Vila do Meio-Dia e segue exercendo um papel de liderança sobre a comunidade. Ele segue defendendo a importância da organização coletiva e do diálogo, como se observa, por exemplo, quando ele se reúne com os moradores do conjunto habitacional a fim de convencê-los de que deveriam se organizar para defender Joana e conversar com Creonte em busca de uma solução pacífica. Ele convence os vizinhos, utilizando

---

<sup>39</sup>BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota d'água**. São Paulo: Círculo do Livro, 1975, p. 160-161.





vocabulário e método similares aos utilizados em assembleias, como levantar as mãos para votar uma proposta, o que provavelmente vem de sua experiência de militância operária. Sua liderança ainda é reforçada pelo fato de que ele vai à frente de todos no momento de conversar com Creonte.

EGEU: Não pode porque é suicídio. Se a gente/deixar Creonte jogar calmamente/essa mulher na rua, o despejado/amanhã pode ser você. Você/Você. Tá certo, Joana tratou mal/o locador. Problema pessoal, /não interessa a razão e o porquê/Mas ninguém pode viver num lugar/pelo qual pagou mais do que devia/e estar dependendo da simpatia de um cidadão pra conseguir morar/tranquilo. [...] E já que todo mundo que falar/com Creonte sobre essa prestação/que nunca acaba, por que não, então, /ir logo lá duma vez par matar/os dois assuntos/Vamos... [...] Bem, proponho que, sem agitação, /a gente vá lá, com comedimento, /com toda a calma...<sup>40</sup>

O exercício da consciência política se evidencia não apenas através da fala dos personagens, mas também do espaço que lhes é reservado no palco. De acordo com o roteiro, ele deve ser dividido em cinco *sets*: 1) Joana, 2) Egeu, 3) Creonte, 4) vizinhas e 5) botequim, além de uma “zona neutra”, que se supõem referir ao centro do palco italiano. Embora haja trânsito das personagens entre os diferentes *sets*, é notório que dentro da classe popular somente Joana e Egeu tenham um *set* privado, sendo possível relacionar tal condição ao exercício de sua consciência política e social.

No caso de Creonte, o *set* privado relaciona-se muito mais à expressão do seu poder econômico do que de sua consciência, embora ele saiba que tem, praticamente, poder de vida e morte sobre os moradores da Vila do Meio-Dia. Porém, essa consciência se refinará somente a partir da intervenção de Jasão que o convencerá a abandonar a truculência em nome da manipulação como forma de controle sobre seus inquilinos. Jasão, por sua vez, expressa a ausência de consciência política – que na peça se confunde com a consciência de classe *per se* – não só por não possuir nenhum *set* próprio, mas também por transitar entre todos os demais, se instalando, definitivamente, no *set* do sogro, o que concretiza sua traição.

Segundo Miriam Hermeto, todas as montagens de *Gota d'água* “entre 1975 e 1980, foram marcadas pelo hibridismo entre o teatro comercial e o político, mas parecem ter tido traços mais acentuadamente políticos no início e mais comerciais no fim do período”.<sup>41</sup> Acredita-se que esse esvaziamento do eixo político ao longo dos anos tenha se somado à carga dramática da

<sup>40</sup> \_\_\_\_\_. *Gota d'água*, pp. 172-173.

<sup>41</sup> HERMETO, Miriam. O engajamento, entre a intenção e o gesto: o campo teatral brasileiro durante a ditadura militar. In: AARÃO REIS FILHO, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2014, p. 212.



interpretação de Joana por Bibi Ferreira e ajudado a nublar o fato – tão evidenciado no roteiro teatral – de que a “Medeia brasileira” não chora apenas enquanto mulher traída, mas também grita em nome de sua classe social. Do mesmo modo, o filicídio e o suicídio por Joana cometidos expressam não um desvario inconsequente e vingativo, mas, principalmente, denotam a impossibilidade da perpetuação das classes populares se há traição e desmobilização.

Ao mesmo tempo, as tentativas de Creonte de expulsar Joana do conjunto habitacional são menos motivadas pela ameaça que ela representa ao futuro casamento de Alma e mais pela ameaça que ela representa à ordem estabelecida. Em longo diálogo com Jasão, por exemplo, Creonte diz

porque eu já não posso mais conceber/que essa mulher fique abrindo o berreiro/contra mim, nas esquinas, no terreiro,/me esculhambando. Em tudo quanto é beco,/boteco, bilhar, eu escuto o eco/da voz dela me chamando ladrão,/explorador, capitalista, cão/botando os santos dela contra mim.../Eu vou deixar que ela me trate assim?/É justo que o crente tenha o seu culto,/mas que reze oração e não insulto/Não, religião é religião,/isso pra mim é agitação/Agora, você veja, tem noventa/apartamentos ali. Mais de oitenta/estão atrasados. A maioria,/é, quase todos, ninguém paga em dia/E eu fecho os olhos, relevo, compreendo/Este mês não pode? Fique devendo/Essa mulher que está 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?<sup>42</sup>

Como se nota, o capitalista afirma ter chegado ao limite com Joana por ela ter exposto suas manifestações no espaço público, não podendo, portanto, ser toleradas.

Em nenhum momento Creonte demonstra preocupação com o noivado de Alma e Jasão, mas sim com o prejuízo que os “gritos” públicos de Joana podem lhe causar. Conforme apontou Diógenes Maciel, “Joana torna-se arauto da contestação, questionando o poder de Creonte, o valor das prestações das casas e as péssimas condições de moradia a que todos estão submetidos. A maneira encontrada para eliminar o incômodo é expulsar Joana da Vila, junto com os dois filhos.”<sup>43</sup> Na sequência do diálogo, a traição de Jasão se concretiza, pela “lição” que ele dá a Creonte sobre como agir em relação ao povo, “entregando” os pontos fracos e estratégias de mobilização de sua classe social de origem. Como representação simbólica dessa traição, Jasão assume a cadeira/o trono de seu sogro, definindo a sua ascensão social individual baseada na traição de classe.

---

<sup>42</sup>BUARQUE; PONTES. *Gota d'água*, p. 131-132.

<sup>43</sup>MACIEL, Diógenes André Vieira. O teatro de Chico Buarque. In: Rinaldo de Fernandes (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.



*Gota d'água* é a peça de Buarque em que o tom de crítica de matriz comunista está mais acentuado, provavelmente em função da parceria com Paulo Pontes, que era filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Daí que o enredo apresente uma defesa tão forte, por um lado, da necessidade de organização coletiva e da solidariedade intraclasse e, por outro, do diálogo e do comedimento como forma de luta política, em oposição ao que se poderia identificar como a ação direta. Conforme identificou Dolores Puga, Buarque e Pontes expressam na peça “discursos de herança marxistas”<sup>44</sup>. A escrita do roteiro em versos expressa característica marcante da dramaturgia de matriz comunista dos 1970: levar aos palcos brasileiros peças que recolocassem a palavra no centro do eixo dramático, em oposição às peças de vanguarda que, pelo contrário, deixavam o texto em segundo plano, valorizando, antes de mais nada, a performance e o gesto.<sup>45</sup>

Com *Gota*, Buarque e Pontes se inseriam num movimento – já disparado por Gianfrancesco Guarnieri (*Um grito parado no ar*, 1973) e Oduvaldo Vianna Filho (*Rasga coração*, de 1974) – de valorização do diálogo como meio de conscientização política do público pela razão. Conforme o prefácio da peça, “um teatro que ambiciona readquirir sua capacidade de compreender, tem que entregar, novamente, à múltipla eloquência da palavra, o centro do fenômeno dramático”<sup>46</sup>.

### ***Ópera do Malandro* (1978)**

Na *Ópera do Malandro*, última peça de Chico Buarque, ele retoma a prática da escrita sem parceiros, embora reconheça o papel que o futuro diretor, Luiz Antonio Martinez Corrêa, e parte do elenco desempenharam no processo criativo.<sup>47</sup> Personagens mulheres seguem desempenhando papel central no desenrolar do enredo. Com um adendo: aqui, a consciência política cabe também à personagem Geni, ou Genival, uma travesti, talvez a mais famosa do teatro brasileiro. Mais adiante se verá como se expressa, no roteiro, tal condição específica.

Também aqui Buarque recorre ao deslocamento temporal, ambientando o enredo na primeira metade da década de 1940 não só para referir-se ao presente indiretamente, mas, especialmente, para favorecer a crítica à modernização e à ilusão do progresso. Isso porque a década de 1940 no Brasil é marcada tanto pelos anos finais do Estado Novo e pelas

---

<sup>44</sup>SOUSA, Dolores Puga Alves de. **Pode ser a *Gota D'água*: em cena a tragédia brasileira da década de 1970**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Uberlândia, 2009, p. 66.

<sup>45</sup>Cf. CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

<sup>46</sup>BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. Prefácio. In: ***Gota d'água***. São Paulo: Círculo do Livro, 1975, p. 16.

<sup>47</sup>BUARQUE, Chico. ***Ópera do malandro***. São Paulo: Círculo do Livro, 1978, p. 17.



consequências que a Segunda Guerra Mundial legou ao país, quanto pela política desenvolvimentista levada a cabo pela ditadura de Getúlio Vargas.

O enredo se debruça sobre o cotidiano nebuloso do Rio de Janeiro, expondo as relações escusas que se dão de maneira indiscriminada entre os mais diversos sujeitos à margem da lei: Max Overseas, o malandro contrabandista, e seus capangas/homens de confiança; Fernandes e Vitória de Duran, casal unido pelo controle dos negócios da família (prostíbulos múltiplos na região da Lapa carioca e também agiotagem); Teresinha, jovem filha do casal; Inspetor Chaves, também conhecido como Tigrão, o policial corrupto; e, por fim, as prostitutas, que trabalham para a família Duran. Sobre a linha tênue que separa Mimi, Shirley e as demais prostitutas de Johnny, Phillip e os demais capangas de Max, está Geni, uma travesti bissexual que é vendedora ambulante dos produtos de beleza contrabandeados por Max. Quando Teresinha e Max se casam, às escondidas, a teia de relações espúrias se revela, pouco a pouco, com muito humor.

Aos poucos se evidencia que Duran, um contraventor, tem o inspetor de polícia, Chaves, nas mãos porque este lhe deve dinheiro. Mais adiante se revela que o namorado misterioso de Teresinha, que os pais almejavam ser até um Ministro de Estado, na verdade é Max Overseas, o malandro contrabandista que tanto desprezam. Numa cena que segue, é revelado ao público que Max não tem medo da polícia porque o mesmo inspetor Chaves é Tigrão, padrinho de casamento e amigo de infância do malandro. Também se percebe que Geni transita pelos dois universos que, aparentemente, são opostos: o de Duran e o de Max, pois é dela que Vitória Fernandes de Duran compra os produtos importados que, por sua vez, chegam ao Brasil pelos contrabandos de Max.

Essa oposição entre os dois universos, porém, é apenas uma impressão. O desenrolar da peça faz questão de colocá-los como profundamente relacionados e como manifestação de um mesmo processo. Por um lado, através da figura de Tigrão, fica evidente o eixo de ligação entre os negócios de Max e Duran: o dinheiro que o inspetor usa para pagar as dívidas que tem com Duran provém dos negócios escusos de Max, que, por sua vez, o suborna para não ter problemas com a polícia. Por outro, a contravenção que garante os lucros de ambos os malandros é fruto da intensificação do sistema capitalista e da americanização da sociedade brasileira.

A crítica ao processo de modernização brasileiro, eixo central do enredo, evidencia-se a partir de diversos elementos do roteiro, sendo um dos mais significativos a adoção do modelo estadunidense de “progresso”. Tal aspecto é explicitado pelos nomes de produtos, materiais e empresas em língua inglesa e pelos nomes dos homens de Max, que remetem a marcas famosas dos produtos que contrabandeam (Johnny: Johnny Walker – bebidas alcoólicas; General:



General Eletric – eletroeletrônicos; Phillip: Phillip Morris – cigarros). Tal como inseridos na peça, os termos representam, com crítica e ironia, a ilusão que significava aderir ao “mimetismo da moda” da cultura e ritmo de vida americanos, como apontou Luiz Werneck Vianna no prefácio da peça.

Ao mesmo tempo, Teresinha, já casada com Max, se torna responsável pelos negócios dele quando o marido é obrigado a se esconder para fugir da polícia, ou seja, Tigrão, que, nesse momento está mais para Inspetor Chaves, pois está sendo forçado por Duran a prender o amigo. Com o poder nas mãos, ela desmonta o esquema de Max e moderniza sua “empresa”: faz dívidas em vários bancos e compra escritórios novos e bem localizados. Nas palavras dela para Max:

Uma firma tem que estar sempre devendo a todos os bancos. Tá tudo aqui no livro-caixa, meu amor, mas é meio complicado de explicar e não vai dar tempo de você conferir. Mas pra ter uma ideia, só de advogados, contabilidade e documentação, foram uns seis mil. E dez mil dólares eu dei de entrada num conjunto de salas na Avenida Central. Uma beleza, Max.<sup>48</sup>

Enquanto Max assiste e ouve a tudo atônito, praticamente sem nenhuma reação para além de assinar as notas promissórias e documentos que ela lhe mostra sem muita reflexão, ela também se entusiasma com as grandes obras “civilizatórias” e incorpora o discurso do *self-made-man*, do progresso, do avanço.

TERESINHA – [...] Tá todo mundo precisando duma coisa nova, mais aberta, mais limpa e arejada. Tá na cara que tem que mudar tudo e já! Tem que abrir avenidas largas, tem que levantar muitos arranha-céus, tem que inventar anúncios luminosos, e a MAXTERTEX [nome que ela dá à empresa que abre para gerir os negócios de Max] faz parte do grande projeto. Você devia se orgulhar, Max, porque nisso tudo tem um pedaço do teu nome e um pouquinho do teu espírito...  
MAX – Que se foda meu espírito. Quem tá com medo é o meu corpo. É deste corpo aqui que eu gosto, gosto muito, adoro. Tô acostumado dentro dele e não quero sair.

TERESINHA –Sangue novo! A nova civilização! É claro que os malandros, os bandidinhos e os que acham que sempre dá-se um jeitinho, esses vão apodrecer debaixo da ponte. Mas nesse povo aí fora não dá só vagabundo e marginal, não. E vai ter um lugar ao sol pra quem quiser lutar e souber vencer na vida. É daí que vem o progresso, Max, do trabalho dessa gente e da nossa imaginação.<sup>49</sup>

Nesse momento, Max está preso e confiava no dinheiro que tinha guardado no cofre – que Teresinha usou para modernizar os negócios – para subornar a polícia e fugir da prisão. Daí o medo que ele expressa em relação a seu corpo. Sua mulher, porém, parece não se importar com isso, ignorando o temor do marido, completamente imbuída pelo fascínio diante do projeto de modernização no qual imagina tomar parte.

<sup>48</sup> \_\_\_\_\_. *Ópera do malandro*, p. 167-169.

<sup>49</sup> \_\_\_\_\_. *Ópera do malandro*, p. 170.



Como já apontou Nara Lya Cabral, “a obra apresenta um olhar crítico (e, muitas vezes, irônico) em relação ao amadurecimento do capitalismo no Brasil, relacionado a um processo de pretensa modernização.”<sup>50</sup> Ou seja, nessa peça de 1978, o autor se voltava ao primeiro momento de proeminência do desenvolvimento do sistema capitalista no Brasil para recuperar e criticar a série de acontecimentos que havia levado o país à condição em que se encontrava no final dos anos 1970. Em 1978, o Brasil estava ainda mais enclacrado do que poucos anos antes, quando, ao lado de Paulo Pontes – a cuja memória a peça é dedicada<sup>51</sup> – Buarque já havia denunciado o “capitalismo caboclo” e o trágico dinamismo que seu desenvolvimento havia atingido durante o regime militar<sup>52</sup>.

Conforme o prefácio da peça, que expressa a síntese da crítica central da peça de Buarque, “o americanismo consistiu numa práxis que em meio século transformou o país.”<sup>53</sup> Seguindo os passos do prefácio de *Gota d'água*, o de *Ópera do Malandro* continuava a fazer a ponte entre os momentos iniciais do processo de industrialização – que está referido nesta última peça – e o estado de desenvolvimento capitalista do país na década de 1970, evidenciando como a intensificação da modernização havia acarretado em ilusões e em aprofundamento da desigualdade social.

Nesse contexto, a personagem de Teresinha tem papel central porque é ela quem conduz (ou quem pensa conduzir) o processo de modernização dos negócios de Max, impossibilitando, inclusive, a continuidade de uma prática que havia caracterizado o trabalho do marido e permitido a sua subsistência: o suborno constante das autoridades. Ao investir todo o dinheiro que Max tinha de reserva na modernização e institucionalização de sua “empresa”, Teresinha inviabiliza a fuga do marido, o que representa, na verdade, a inviabilidade da continuidade de um modo de existência considerado arcaico no Brasil moderno. Evidentemente, práticas como o suborno não deixavam de existir, mas precisavam se modernizar, tal qual tudo que estava ao seu redor.

Também nesse sentido, *Ópera do Malandro* apresenta outra questão que já havia surgido em *Gota d'água*: a capacidade que o capitalismo tem de cada vez mais desmobilizar as classes populares e médias a partir da cooptação de parte de seus quadros, minando completamente a

---

<sup>50</sup>CABRAL, Nara Lya. O malandro em cena: representações da malandragem e identidade nacional em peças de Gianfrancesco Guarnieri e Chico Buarque. **Revista Anagrama** (USP), São Paulo, v. 5, p. 1-18, 2012. p. 11.

<sup>51</sup>BUARQUE. **Ópera do malandro**, p. 17.

<sup>52</sup>Cf. BUARQUE; PONTES. Prefácio, p. 7-8.

<sup>53</sup>VIANNA, Luiz Werneck. O americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que se pode seguir). In: BUARQUE. **Ópera do malandro**, p. 5.



possibilidade de florescimento e manifestação de uma certa tradição de rebeldia. Se em *Gota d'água* a cooptação de Jasão representava a derrocada da possibilidade de perpetuação do povo diante da traição de classe, em sua última peça, essa ideia surge consagrada pelo “Epílogo Ditoso”.<sup>54</sup> Trata-se da *Ópera* que, cantada por todos os personagens, consolida a união e as relações entre todos, que se encantam diante das promessas que o progresso trazia para o futuro.

Max e Teresinha fazem projetos de expansão dos negócios para outras regiões do país a partir da relação – que supõem de igual para igual – com empresas estrangeiras. Chaves oferece proteção policial “particular” para Max, e sua filha, Lúcia, que está grávida de Max, se ajeita com Barrabás, dando um pai ao futuro bebê. Vitória questiona o casamento da filha com o malandro que aos poucos se institucionaliza, pois não havia tido um sacramento religioso, mas tudo se resolve, já que Max indica a “mudança de crença” e o desejo de “pedir a benção no santo altar”. Duran, Max e Teresinha se entendem e sugerem uma associação nos negócios, que agora vão “ter um padrão moderno, cristão e ocidental”. Já os capangas de Max pensam que nesse processo deixarão de ser marginais para se tornarem “bons profissionais” e “doutores”. Quanto às prostitutas, se animam diante da passagem do sexo artesanal para o sexo em escala industrial.

O progresso aparece como a grande solução para os problemas de todos os personagens, independentemente de sua condição de classe: “Que sucesso/O progresso/Corta o mal/Pela raiz/Ai, meu Deus do céu/Me sinto tão feliz”<sup>55</sup>, embora a ironia esteja constantemente presente, sendo essa uma das principais características do uso da música de cena nessa peça. Além disso, o epílogo também aponta para o “apaziguamento das tensões sociais engendrado com o avanço do sistema capitalista, o que se reforça por meio da valorização, presente no ideal liberal, do trabalho como forma de ascensão.”<sup>56</sup> O trabalho, no mundo moderno, seria a ferramenta de inserção na alta sociedade; o que os personagens parecem esquecer, porém, é que, como já haviam apontado Pontes e Buarque, “o capitalismo é, por natureza, seletivo.”<sup>57</sup>

Conforme nos adverte o autor em nota introdutória à publicação do roteiro em livro, o texto de *Ópera de Malandro* foi baseado em outras duas peças: a *Ópera dos mendigos*, escrita em 1728 por John Gay, e a *Ópera dos três vinténs*, escrita em 1928 por Bertolt Brecht e Kurt Weill. Enredo e canções apresentam aspectos referenciais especialmente à segunda, o que reitera o caráter crítico do roteiro, vinculando-o ao trabalho de Brecht, um dos principais nomes do teatro político do

<sup>54</sup>BUARQUE. *Ópera do malandro*, p. 181-189.

<sup>55</sup>\_\_\_\_\_. *Ópera do malandro*, p. 183.

<sup>56</sup>CABRAL. O malandro em cena: representações da malandragem e identidade nacional em peças de Gianfrancesco Guarnieri e Chico Buarque, p. 11.

<sup>57</sup>BUARQUE; PONTES. Prefácio, p. 10.





século XX. Conforme Adélia Bezerra de Meneses, as peças de teatro são a parte da obra de Chico Buarque em que a crítica social se apresenta de maneira mais contundente e, dentro desse campo, “será realmente na *Ópera do Malandro* – cujas canções compõem seu disco de 1979 – que se intensifica ao máximo a crítica social, não deixando intacto ‘valor’ algum”.<sup>58</sup>

Ao analisar o roteiro, se observa que são pelos menos dois os elementos formais que remetem à Brecht, para além da questão temática: o fato de se propor uma peça dentro de outra peça e o uso das canções. A introdução, o prólogo, a última cena do segundo ato (na qual se insere o Epílogo Ditoso) e o epílogo do epílogo se dão não no universo ficcional de Max, Teresinha e os demais, mas sim, num outro universo ficcional no qual aquele primeiro é uma peça de autoria do malandro João Alegre. Ao discutirem no palco questões relacionadas ao mundo da produção teatral, geralmente inacessíveis à plateia, o pacto de realidade é quebrado.

Já as canções cumprem o papel fundamental para a música de cena no teatro épico: a promoção do efeito de estranhamento<sup>59</sup>, nesse caso, através do exercício da ironia sobre o encenado. Para além da *Ópera*, que ataca no epílogo e expõe irônica e vergonhosamente a efusão diante da ilusão do progresso na voz de todos os personagens, há ainda outros importantes momentos em que a canção surge como um contraponto à cena. É o que ocorre na cena em que Max e Teresinha se casam, finalizada por *O casamento dos pequenos burgueses*. A canção, ao invés de reforçar a felicidade dos recém-casados, expõe a partir de uma matriz da moral comunista<sup>60</sup>, a hipocrisia característica dos casamentos que se dão por interesses e se sustentam pelas aparências.<sup>61</sup> O mesmo ocorre quando cantam *Pedacinho de mim*; apesar da canção expressar a dor lancinante gerada pela saudade do ser amado, Max e Teresinha cantam-na logo após ela não expressar preocupação com as condições dele na prisão, estando mais interessada no deslanchar dos negócios.<sup>62</sup>

Outro importante exemplo da função épica das músicas de cena é *Geni e o Zepelim*.<sup>63</sup> Entoadada por Geni na quarta cena do segundo ato, a canção tem um tom no qual ela é marginalizada socialmente por ser travesti, bissexual e ter muitos parceiros sexuais, contrariando

---

<sup>58</sup>MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico. Poesia e política em Chico Buarque**. 2ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000, p. 39.

<sup>59</sup>Por efeito de estranhamento entende-se o efeito que “mostra, cita e critica um elemento da representação; ele o ‘desconstroi’, coloca-o à distância por sua aparência pouco habitual e pela referência explícita a seu caráter artificial e artístico (procedimento).” PAVIS. **Dicionário de Teatro**, p. 119.

<sup>60</sup>Sobre a moral comunista, cf. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O PCB e a moral comunista. **Lócus Revista de História**, v. 3, n. 1, p. 69-83, 1997.

<sup>61</sup>BUARQUE. **Ópera do malandro**, p. 75-78.

<sup>62</sup>\_\_\_\_\_. **Ópera do malandro**, p. 171-172.

<sup>63</sup>\_\_\_\_\_. **Ópera do malandro**, p. 161-163.



os pressupostos morais da sociedade. Apesar disso, ela se torna essencial na redenção da cidade, entregando-se contra a vontade ao comandante do zepelim para que ele não destruísse o horror e iniquidade que viu ao chegar ao local. Conforme Nara Lya Cabral, o narrador “humaniza a personagem central da canção, apresentando-a como possuidora de uma complexidade subjetiva ignorada pela opressão e pelo discurso moralista da cidade retratada na obra.”<sup>64</sup>

Na lógica da peça, o narrador da canção é a própria Geni, uma vez que é ela quem a entoava no mundo ficcional. A ironia de sua inserção na peça reside no fato de que Geni, apesar de ser xingada e humilhada, não é marginalizada naquele mundo; pelo contrário, transita entre os polos de Max e Duran. Assim como na canção, na peça ela tem nas mãos o destino do círculo social que frequenta, porém, na segunda, ele provém não do sexo, mas do conhecimento que ela detém: o paradeiro de Max. Ela o entrega em troca de dinheiro, sem haver, portanto, o caráter de mártir e reserva moral que Geni tem na canção.

Com isso se vê que o destino do malandro é determinado por Teresinha e Geni, estando concentrado nas mãos delas o poder de direcionar o futuro de Max e dos demais personagens. Contra o lugar social reservado para a mulher no mundo patriarcal, contra a condição reificada que os homens legam às mulheres – esposas, filhas, prostitutas –, inclusive na peça, emergem Teresinha e Geni, duas personagens femininas, uma mulher e uma travesti, que determinam – tanto quanto é possível dentro do sistema capitalista – o destino.

### **Uma linha de trabalho para a dramaturgia de Chico Buarque?**

Neste artigo se investigou a possível existência de uma linha de trabalho que teria marcado a produção teatral de Chico Buarque. Para isso, analisou-se brevemente os quatro roteiros teatrais por ele escritos, buscando identificar aspectos em comum: recorrências de temas, personagens-tipo<sup>65</sup>, escolhas estéticas. Foi possível observar os seguintes pontos que surgem em pelo menos três de suas quatro peças: 1) tratamento de personagens marginalizados social e/ou economicamente, inclusive pela tradição da esquerda engajada (prostitutas, malandros, cafetões, criminosos); 2) crítica ao capitalismo e à modernização conservadora; 3) o papel central exercido por personagens femininas conscientes de seu poder e/ou de seu lugar na sociedade (Bárbara,

---

<sup>64</sup> CABRAL, Nara Lya. Sexualidade e poder, transgressão e resistência: reflexões sobre a canção *Geni e o Zepelim*, de Chico Buarque de Holanda. **Revista JIOP** (Jornada Interartes Outras Palavras), v. 2, p. 106-129, 2011, p. 19.

<sup>65</sup> Aqui, utiliza-se o conceito de personagem-tipo formulado por György Lukács ao pensar o realismo. Trata-se da “síntese particular que, tanto no campo dos caracteres como no campo das situações, une organicamente o genérico e o individual”. LUKÁCS, György. *Saggi sul realismo*. Turim: Einaudi, 1950, p. 17 *apud* KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte. Breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista**. 2ª ed. São Paulo: Expressão popular, 2013, p. 140.



Anna, Joana, Teresinha, Geni); 4) filiação ao gênero musical, em que as músicas de cena têm papel fundamental no desenrolar do enredo; 5) um posicionamento de resistência ao regime militar.

O principal eixo de ligação entre todas as peças é a crítica à modernização tal como se dava no Brasil. Em *Roda Viva* ela surge a partir da crítica à mídia e à indústria cultural; em *Calabar*, pela via da denúncia das grandes obras que se referiam aos empreendimentos milionários e de caráter duvidoso promovidos pelos militares. Em *Gota d'água* o tema ressurge, dessa vez evidenciando o quanto a modernização tão proclamada tinha natureza excludente e desigual e, por fim, na *Ópera do Malandro*, a denúncia da peça girava em torno da ilusão de inclusão social e desenvolvimento que o progresso representava. Em todas elas, expõem-se a falácia da concepção da modernização como algo que, por si só, representava um avanço; pelo menos no que tange a um avanço para todos e não somente para os grupos tradicionalmente mais privilegiados.

Segundo Adélia Bezerra de Meneses, há uma evolução em espiral na representação da figura feminina na obra de Chico Buarque, que gradativamente abandona a janela – ou seja, uma posição passiva e alheia. Especificamente sobre as mulheres em sua dramaturgia, Meneses sugere que “a mulher intensa que é a Joana [...] pode ter sua antepassada na personagem feminina de *Sem Fantasia* [canção que compõe o repertório da peça *Roda viva*], em que, no confronto masculino-feminino, é a mulher quem emerge como o ser forte.”<sup>66</sup> Ao mesmo tempo, ao analisar as canções de *Calabar* e *Ópera do malandro*, ela identifica uma ruptura com a visão social habitual da mulher, desmistificando os valores relacionados à figura feminina que sustentam a sociedade burguesa. Entre outros elementos, ela aponta a condição de poder que se confere à prostituição em canções como *Anna de Amsterdam* e *Folhetim*, e o amor homoafetivo entre mulheres, como sugere a canção *Bárbara*.

Para além dos elementos identificados por Meneses, há que se acrescentar que, pelo menos a partir de *Calabar*, personagens mulheres assumem um papel fundamental no que tange ao exercício da consciência política, seja na chave da denúncia (Anna, Bárbara e Joana), seja na chave da tomada da ação para si (aquí também inclusas Geni e Teresinha). Juliana é um caso peculiar. A princípio, ela reclama dos abusos do Anjo da Guarda e os expõe a partir de sua condição de mulher:

JULIANA: Benedito, meu bem, que história é essa?/De anjo da guarda e de vinte por cento?/Ele me chega, me passa uma peça/Me passa a mão sem meu consentimento

<sup>66</sup> MENESES. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. 2ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001, p. 96.



BENEDITO: Mas o que é que tem?/Isso não faz nexo/Você sabe bem/Que anjo não tem sexo

JULIANA: Benedito, meu bem, não é normal/Anjo da guarda com vergonha pouca/Depois você me chega triunfal/E cintilante feito bicha louca

BENEDITO: Este anel bonito/A pose, o passe o truque?/E o último grito/Ou em inglês, “new look”!<sup>67</sup>

No desfecho da peça, porém, ela se entrega aos desmandos da indústria, assumindo então o lugar de objeto do Anjo que antes era ocupado por seu companheiro. Sendo assim, apesar da análise proposta por Meneses – de que ela emerge como o ser forte da relação com Benedito Silva –, com a qual se está de acordo, a personagem mulher da primeira peça de Buarque ainda não desenvolveu completamente sua consciência política e social. Ela representa, portanto, o ponto inicial da espiral conceituada por Meneses, diferenciando-se, por isso, das demais mulheres aqui destacadas.

Em todas as peças se verificam inserções mais ou menos explícitas de um posicionamento de oposição e resistência ao regime militar. Seja exclusivamente no plano do discurso ou temático mais amplo, seja através de referências indiretas à violência e a repressão, seja pela crítica ao projeto de país que os militares promoviam ou pela representação explícita de passeatas e repressão policial, todas as peças de Chico Buarque se colocaram no campo oposicionista e, mais, resistente. Como visto, assim como em suas canções, a crítica social, política e econômica deu o tom, a partir da desmistificação de diversos valores, de toda a sua obra.

É evidente que as peças de Chico Buarque podem e devem ser analisadas a partir de diversas óticas e com diferentes propostas. Aqui, se buscou analisar brevemente os principais aspectos formais e de enredo das peças, a fim de compreender se e como se configurou uma linha de trabalho no processo de escrita dramaturgica de um dos principais artistas brasileiros da segunda metade do século XX. Nesse sentido, é possível afirmar que, se há uma linha de trabalho em sua dramaturgia, ela se pauta pela crítica sócio-política ampla, que tangencia desde aspectos sociais mais elementares, como a desigualdade social, até aspectos mais profundos como as estruturas e mecanismos que promovem tal desigualdade. Destacam-se, nesse processo, o papel das personagens femininas que, tal qual em muitas de suas canções, são fundamentais para a elaboração e a representação desta crítica.

---

<sup>67</sup>BUARQUE. *Roda-Viva*, p. 24.