

A CENA DA CONTRADIÇÃO NO TEATRO DE CHICO BUARQUE: O GESTO DAS CANÇÕES

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p410-433>

Jé Oliveira

Nina Nussenzweig Hotimsky

RESUMO

Este artigo discute o trabalho dramático de Chico Buarque, e as relações que o autor tece entre canção e gesto. Para isso, são estudadas quatro canções de cena, *Sem Fantasia*, *Fortaleza*, *Gota d'Água* e *Pedaço de mim*, sendo uma de cada peça escrita por Chico: *Roda Viva*, *Calabar*, *Gota d'Água* e *Ópera do Malandro*. As canções são analisadas em seu contexto ficcional e em seus desdobramentos críticos a respeito da vida social brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque, dramaturgia, ditadura, teatro épico.

ABSTRACT

This article discusses Chico Buarque's dramaturgical work and the relation between song and gesture established by the author. Four songs from four different theatrical productions are analyzed: *Sem Fantasia* (Without any Fantasy) from the play *Roda Viva* (Round About); *Fortaleza* (Fortress) from *Calabar*; *Gota d'Água* (The last straw) a song that bears the same name as the play itself; and *Pedaço de mim* (A Piece of me) from *Ópera do Malandro* (The Scoundrel's Opera). The songs are analyzed within their fictional context and in their critical developments with respect to Brazilian social life.

KEYWORDS: Chico Buarque, dramaturgy, dictatorship, epic theatre.

A dramaturgia de Chico Buarque cumpre um papel fundamental no desenvolvimento de um teatro brasileiro politizado. Nas décadas de 1960 e 1970, durante a ditadura, Chico escreveu quatro peças adultas¹: *Roda Viva* (que estreia em 1968), *Calabar* (escrita em parceria com Ruy Guerra, publicada em livro em 1973 e censurada enquanto espetáculo), *Gota d'Água* (em colaboração com Paulo Pontes, data de 1975) e *Ópera do Malandro* (1978). Cada uma das obras possui especificidades, mas há aspectos que atravessam o trabalho dramático de Chico. Ele participa de uma geração (junto a grupos teatrais como Arena, Oficina, Opinião e os CPCs) que se inspira no teatro épico de Bertolt Brecht para colocar no palco questões da vida social no Brasil, e experimenta um teatro musical politizado brasileiro. Chico se aproxima de Brecht na predisposição para uma atitude dialética: faz parte de sua poética trabalhar com as contradições².

Neste breve artigo, a proposta é investigar a relação entre canção e cena no teatro de Chico Buarque. Para isso, foram selecionadas uma canção de cada peça. A ideia é estudar de que maneira a canção se expressa enquanto gesto, tanto na relação entre as personagens no contexto ficcional quanto em seus significados sociais mais amplos. Para isso, é preciso considerar a conjuntura de regime militar,

¹ Chico também trabalhou no musical infantil *Salimbancos*, que estreou em 1977. Neste caso, entretanto, trata-se de uma adaptação da peça teatral de Sergio Bardotti e Luis Enríquez Bacalov. *Salimbancos* mereceria uma análise à parte, mas esse estudo não cabe nos limites desse artigo.

² Esse texto partiu de uma provocação de nosso professor e orientador Sérgio de Carvalho, a quem agradecemos imensamente.

e as linhas de força históricas ligadas com a formação do Brasil: um país construído a partir de colonização e escravização, tensionado entre modernização e atraso.

1. *Sem Fantasia*, em *Roda Viva*: lastro de verdade no cinismo do espetáculo

Roda Viva é a primeira peça escrita por Chico Buarque. Ela acompanha a ascensão e queda de Benedito no universo da indústria televisiva e fonográfica. Benedito torna-se Ben Silver, ídolo do iê-iê-iê, e em seguida Benedito Lampião, cantor engajado alinhado às novas tendências do mercado. É por fim descartado, e substituído por sua namorada Juliana, que se torna ídola associada aos *hippies* (em versão apropriada pela indústria) e à Tropicália. A forma da peça é estruturada como um auto religioso, reforçando o tema da idolatria aos famosos. Benedito é conduzido à fama por um Anjo-produtor, e suas crises são causadas por um Capeta representante da mídia, que espalha fofocas sobre ele.

A canção *Sem Fantasia* aparece duas vezes ao longo da obra. Em um primeiro momento, é cantada por Juliana assim que seu namorado, Benedito, é alçado a “Ben Silver” pelo Anjo-Empresário, que o catequiza cantando o Credo “Creia na televisão”. Benedito acata o nome estrangeiro e anima-se frente à perspectiva da fama. Consulta Juliana sobre a novidade, mas a induz a entrar no jogo. Juliana responde cantando:

Vem, meu menino vadio
 Vem, sem mentir pra você
 Vem, mas vem sem fantasia
 Que da noite pro dia
 Você não vai crescer
 Vem, por favor não evites
 Meu amor, meus convites
 Minha dor, meus apelos
 Vou, te envolver nos cabelos
 Vem perde-te em meus braços
 Pelo amor de Deus

Vem que eu te quero fraco

Vem que eu te quero tolo

Vem que eu te quero todo meu (BUARQUE, 1968, p. 31-32).

Chico é muito reconhecido por suas canções amorosas. O eu lírico que convida um amante a vir “sem fantasia” concretiza um desejo que é partilhado por muitas pessoas: o de ser amado por quem se é, exatamente como se é. Venha fraco e tolo, mas todo meu, diz a namorada. Embora essa síntese poética tenha força de lidar com o sentimento amoroso dos mais diversos ouvintes, Chico a compôs brincando com um eu lírico fora dele — o artista já afirmou em diferentes entrevistas que esse é um dos prazeres de compor para teatro. É possível imergir na subjetividade da personagem para, na situação desse “outro” ficcional, expressar seus desejos e afetos. Juliana canta para Benedito em uma situação muito específica: quando ela vê seu amante vestir a fantasia de Ben Silver, crescer aos olhos das fãs, fazer-se de forte e de esperto em frente às câmeras de televisão.

Ao final de seu canto, “*Os dois abraçam-se mas o Povo os separa: saem todos; entram ANJO e CAPETA ao som de uma marchinha carnavalesca*” (BUARQUE, 1968, P. 32). O “Povo” mencionado pela rubrica é um coro, que ganhou forma a partir da encenação renomada de Zé Celso. Esse coro assume diferentes papéis coletivos ao longo de *Roda Viva* — fãs de Benedito, garotas-propaganda, esfarrapados clamando por comida³, adoradores do culto à televisão, entre outros. Em suas diferentes roupagens, não se trata do Povo revolucionário nutrido pelo nacional-popular, mas de um Povo que tem fome, e torna-se agente ou objeto de manipulação da indústria do espetáculo. É esse coletivo que afasta os amantes, interrompendo o lirismo do número musical *Sem Fantasia*.

Nesse mesmo movimento de atravessar a poesia amorosa, a marchinha mencionada pela rubrica vem para mostrar o trabalho conjunto do Anjo-empresário e do Capeta-mídia. Eles cantam sua velha amizade, e a capacidade de

³ Na primeira cena, o Povo clama também pela possibilidade de votar. A menção ao voto torna o Coro contraditório: não se trata de uma multidão apenas objetificada e manipulada. Provam ter consciência de sua situação material e política. Mais adiante, quando Ben torna-se Benedito Lampião, o coro aparece como “*agitadores (...) gritando slogans revolucionários e atirando panfletos na plateia; homens fardados tentam conter o movimento*”. (BUARQUE, 1968, p. 63). A rubrica indica a repressão a manifestações, tão intensa durante a ditadura. Mas o fato de esse coro de agitadores só aparecer quando a canção de protesto é mercantilizada — o que é concretizado pela criação de Benedito Lampião — insere uma camada de contradição na cena.

estar “sempre na onda”, enquanto os mortais vão ficando para trás (BUARQUE, 1968, p. 32). As duas personagens cômicas trabalham para consolidar o sucesso provisório de Ben Silver — o Anjo paga ao Capeta para ele noticiar o surgimento do novo astro. Ou seja: não há tempo para elaborar dúvidas em relação a transformar-se em Ben Silver, o mercado e a mídia já agem nessa direção. O tempo do amor romântico é atropelado pelo tempo da mercadoria.

Formalmente, é significativo que *Sem Fantasia* seja interrompido por outra sonoridade musical. A marchinha instaura comicidade e cinismo. Uma canção profunda é interrompida por um tema pasteurizado (embora ironicamente tenha sido composto pelo mesmo Chico). O canto do Anjo e do Capeta é propositalmente paródico, nada tem a ver com a melhor tradição das marchas de carnaval.

A segunda aparição de *Sem Fantasia* abre o segundo ato. Nesse ponto Ben Silver já possui uma legião de fãs. Mas quem entoia o contracanto é o próprio Benedito:

Ah, eu quero te dizer
 Que o instante de te ver
 Custou tanto penar
 Não vou me arrepender
 Só vim te convencer
 Que eu vim pra não morrer
 De tanto te esperar
 Eu quero te contar
 Das chuvas que apanhei
 Das noites que vareei
 No escuro a te buscar
 Eu quero te mostrar
 As marcas que ganhei
 Nas lutas contra o rei
 Nas discussões com Deus
 E agora que cheguei
 Eu quero a recompensa
 Eu quero a prenda imensa

Dos carinhos teus (BUARQUE, 1968, p. 41-42).

Juliana responde com a primeira letra de *Sem Fantasia*, já exposta. A composição foi criada permitindo que os versos de Benedito e de Juliana possam ser cantados simultaneamente. O efeito musical é harmônico, mas o sentido da sobreposição das letras é contraditório. O astro em ascensão narra as aventuras que enfrentou para chegar aos braços da amada, enquanto ela segue desejando-o como um menino vadio — não como um herói que lutou contra o rei e discutiu com Deus. O casal lida com o desarranjo com a ação de amar-se, mas a rubrica indica novo corte brusco: “o casal abraça-se até ser interrompido pela entrada súbita da câmera de TV, acompanhada pela musiquinha-prefixo). VOZ — E estamos apresentando o sensacional programa “O Artista na Intimidade” (BUARQUE, 1968, p. 42).

Dessa vez, a interrupção ao gesto do abraço é feita sonoramente pela vinheta de um programa televisivo de fofocas. A “VOZ” invade o espaço de Benedito, pede dele uma mensagem às fãs e ordena até mesmo que ele apresente sua mãe, já falecida (BUARQUE, 1968, p. 43). A indicação de que as perguntas são feitas por uma “VOZ” (ao invés do nome de uma personagem) e a rubrica de entrada e saída da Câmera de TV indicam que o corte ao número amoroso de *Sem Fantasia* (em sua versão mais brilhante, já com a adição do contracanto) era feito da maneira mais objetificada possível. A VOZ talvez entrasse em *off*, e a câmera possivelmente era manipulada por um ator ou atriz que não revelava o semblante por trás das lentes. Não é uma pessoa que interrompe o dueto, é a entidade “Televisão” — um dos rostos possíveis do mundo da mercadoria à época.

Carlos Castilho, diretor musical da montagem de 1968, escreve no programa:

Roda Viva é texto e espetáculo nascidos na Música como é posta na televisão, nos termos em que ela se apresenta como mercadoria(...). Daí a necessidade de uma estrutura musical calcada no sucesso do momento, nas formas musicais da moda, no que está acontecendo no mercado do disco que é

para onde se escoam todos os sons da televisão e onde se consolidam os lucros. A linha de composição de canções específicas, as que definem determinados personagens são baseadas nos últimos sucessos, não sendo necessário discriminá-los, pois fica bem claro ao público.

A beleza e o lirismo da canção *Sem Fantasia* dissolvem-se respectivamente em um pastiche dos últimos sucessos e em uma “musiquinha-prefixo” (vale notar o diminutivo). Analogamente, o sentimento mais profundo de amor — daquele que ama sem exigir que o outro se transforme — parece não ter espaço em um mundo dominado pela mercadoria.

Por outro lado, se a peça fosse formada apenas por paródias das formas musicais da moda, não haveria espaço para a dor. Não perceberíamos o custo subjetivo de Benedito transformar-se em produto, e nem a tristeza de toda uma sociedade sujeitar-se aos deuses do mercado. A crítica presente em *Roda Viva* depende da materialização em forma artística do sentimento do que se perde ao aderir inteiramente ao espetáculo. Para isso existem as canções *Sem Fantasia* e a própria canção que nomeia o espetáculo, *Roda Viva*.

2. *Fortaleza, em Calabar: o avesso das maravilhas*

A peça *Calabar — o elogio da traição*, escrita por Chico e Ruy Guerra, foi ensaiada em 1973 sob direção de Fernando Peixoto e censurada às vésperas da estreia. Uma nova encenação só chegou ao público em 1980. O processo censório, que atropelou as etapas oficialmente previstas e causou grande prejuízo aos produtores, entrou para a história de silenciamentos violentos realizados pela ditadura no início da década de 1970 no Brasil.

O enredo é baseado em fatos históricos. Domingos Fernandes Calabar viveu em Pernambuco no século XVII, e aliou-se aos holandeses em luta contra portugueses. Calabar passou a figurar no discurso historiográfico oficial como traidor. Mas trair os colonizadores portugueses seria trair a pátria? Esse debate é retomado por sua força de atualidade após o golpe. A partir de 1968, com a organização da luta armada, muitos foram os guerrilheiros taxados de traidores e

executados pelos militares. Sua suposta traição era a de lutar contra um regime autoritário. A ideia de fazer um “elogio da traição” traça intertextualidade com a obra *Elogio da loucura*, de Erasmo de Roterdão. O ponto de partida da peça já é negativo: fazer um elogio a uma palavra que parece indefensável.

Apesar de estar no título da obra, Calabar surge em cena apenas à meia luz, para ser executado. Quem estrutura a peça é a personagem Bárbara, viúva de Calabar, aquela que se mantém viva e se pergunta o porquê. Para ampliar as frentes em que a traição é tematizada, Bárbara se envolve amorosamente com a prostituta Anna de Amsterdam e com Sebastião de Souto — o homem responsável pela emboscada em que Calabar foi preso.

Iremos analisar *Fortaleza*, solo cantado por Bárbara após Souto ser morto. Nesse ponto da peça, os holandeses dominaram Pernambuco e o poder está com Maurício de Nassau. Apesar de uma suposta paz ter se estabelecido, Souto não é bem visto no Recife, por ter favorecido os portugueses nas batalhas do passado. Souto enlouquece, e mesmo com as tentativas de Bárbara para proteger o amante, ele acaba morto por soldados holandeses. Anna de Amsterdam tenta consolar Bárbara com palavras e canções.

Se o canto é insuficiente, passa-se ao gesto: “*Anna paramenta Bárbara auxiliada por algumas escravas⁴ negras*”. O grupo penteia, maquia e veste a viúva. A presença das mulheres escravizadas gera contradições imensas. Anna trabalha como prostituta, Bárbara é descrita como mameluca e o próprio Calabar não era branco⁵. O que justifica a presença de mulheres submetidas a trabalho escravo para arrumar Bárbara? O quadro formava talvez uma imagem alegórica do Brasil, forjado com escravização e etnocídio.

Na hora de escolher um tecido, Anna dispensa o amarelo, cor associada à bandeira brasileira, e opta pelo vermelho, “mais alegre” (BUARQUE; GUERRA, 1974, p. 82). O vermelho, além de remeter à sensualidade (sempre forte nas colocações de Anna), é cor ligada às esquerdas. Assim, a paramentação de Bárbara,

⁴ Hoje usamos o termo “escravizadas”, para não naturalizar a condição da escravização de pessoas africanas durante a colonização do Brasil. A peça foi escrita antes de esse debate em torno das palavras “escravo” e “escravizado” ganhar força; os autores ainda utilizam o termo “escravas”.

⁵ Chico afirmou em entrevista que havia dúvidas sobre a identidade étnica do Calabar histórico (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 23).

além de procurar devolver a ela a vivacidade e o erotismo, parece fazê-la uma representante da luta política.

A ausência de solidariedade de Anna e Bárbara para com as mulheres escravizadas, no entanto, gera um ruído ensurdecedor. Mais cedo na peça, Bárbara critica o guerreiro Henrique Dias por não acudir seu amigo Calabar na hora da execução. Dias era um homem negro que lutava ao lado dos brancos portugueses: Bárbara o questiona, lembrando seus pais e companheiros escravizados por aqueles mesmos brancos (BUARQUE, GUERRA, 1974, p. 38). Essa cena atesta duas coisas: por um lado, a indignação da personagem em relação aos processos de escravização. Por outro, a atenção dos autores ao tema, gritante no contexto ficcional do Recife no século XVII, gritante na década de 1970 e no Brasil de hoje. Mesmo assim, lá está a presença silenciosa das mulheres escravizadas convocadas por Anna. E no momento da paramentação, isso não passa ao plano consciente como um problema: Bárbara não questiona Anna, tampouco conversa com as duas mulheres que a penteiam. Anna se dirige às duas mulheres apenas com ordens: “Me dá aí uns alfinetes (...) Escova desse jeito” (BUARQUE, GUERRA, 1974, p. 81-2). Nada é dito sobre o tema da escravidão, sua presença é física e gestual. A contradição mais dolorida está corporificada na cena: não resolvemos a herança escravocrata e queremos fazer a revolução? Essa crítica às esquerdas só poderia ter vindo de artistas que, ao longo de sua trajetória, não têm receio de constatar derrotas e impasses.

Ao compor uma paramentação (termo presente na rubrica), os dramaturgos provavelmente se inspiraram em uma cena de *A vida de Galileu*, de Brecht. Nessa cena, conforme um Cardeal é paramentado Papa, ele abandona a tolerância para com os estudos de Galileu e concorda em ameaçá-lo com instrumentos de tortura (BRECHT, 1991, p. 146 - 149). Ao ser vestido, o personagem tem seu papel social transformado.

No caso de Bárbara, a personagem se mostra desatenta durante a paramentação. Ela diz não conseguir esquecer, e não querer nada. Não assume a vitalidade erótica ou política que se esperaria dela. “Num gesto de desespero, Anna desmancha o penteado de Bárbara. Em seguida recomeça a penteá-lo, dispensando as escravas. Bárbara começa a cantar *Fortaleza* (BUARQUE, GUERRA, 1974, p. 83)”: A letra da canção é a seguinte:

A minha tristeza não é feita de angústias
 A minha tristeza não é feita de angústias
 A minha surpresa
 A minha surpresa é só feita de fatos
 De sangue nos olhos e lama nos sapatos
 Minha fortaleza
 Minha fortaleza é de um silêncio infame
 Bastando a si mesma, retendo o derrame
 A minha represa

Através da canção, Bárbara manifesta sua tristeza, e descreve um cenário de luta (sangue nos olhos e lama nos sapatos) que um ouvinte da época provavelmente relacionaria com a guerrilha que estava sendo então massacrada. Desde 1972 o exército combateu em Araguaia — a luta em região rural justifica a atualidade da imagem da lama, que não se restringe às lutas do Calabar histórico no século XVII. A constatação de um silêncio infame é amplamente tematizada na peça — basta lembrarmos da canção *Cala a boca, Bárbara*, primeira cantada pela personagem. No imperativo de calar a amada de um preso político, ecoa o nome do suposto traidor — CALA a boca Bárbara: CALABAR (MENESES, 1982, p. 179). Há também a cena em que Bárbara acusa os amigos de Calabar, incapazes de ajudá-lo, e faz menção à imagem dos três macaquinhos — surdo, cego e mudo. Meneses ainda lembra que 1973 é o ano de *Cálice* — ano em que a canção de Chico e Gilberto Gil foi calada em público pela repressão, deixando nítido o imperativo “cale-se” que os artistas criticavam. E embora os autores não pudessem ter certeza disso, *Calabar* foi censurado — a vida social sob ditadura estava repleta de silêncios infames.

Mas de onde vem a imagem do título, “fortaleza”? É possível relacionar essa canção e o marco, estrutura poética comum no Nordeste. Presente na oralidade da poesia popular cantada e na literatura de cordel, o marco é a exaltação de imaginárias fortalezas (ou marcos) do artista. Em suas formas orais, o marco homenageava a cidade do cantador; no folheto impresso, passou a enaltecer a

qualidade de versejar do autor (SANTOS, 2011). Os marcos por vezes eram uma peleja estabelecida entre dois cantadores - semelhante ao repente e às batalhas de rap. Mesmo quando enunciado por apenas um autor, a estrutura do marco incluía uma “deixa”: “a deixa seria a lacuna do poema deixada pelo autor. O poeta que aparecer depois dele e quiser derrubar seu marco, sua poesia, terá que buscar em seu folheto uma fissura” (SANTOS, 2011, p. 12). Ou seja: o autor que escreve sozinho sabe que outro rimador poderá partir de suas rimas para derrubá-lo.

A fortaleza de Bárbara retém o derrame - a personagem traz a imagem de uma represa. Há duas possíveis interpretações para isso. Em sua primeira canção, no início da peça, Bárbara narra como Calabar percorreu seus rios, e conhece seus segredos:

Onde guardo o meu prazer

Em que pântanos beber

As vazantes

As correntes (BUARQUE, GUERRA, 1974, p. 5).

As águas dos rios são aproximadas das águas do corpo da mulher. O mesmo guerrilheiro que conhecia o território da batalha compreendia os caminhos para o prazer de Bárbara. Seu amor por ele envolvia a dimensão íntima e a admiração política. Quando, próximo ao final da peça, Calabar e Souto foram mortos, também o corpo de Bárbara é tolhido, represado, controlado. O corpo erótico e o político estão sob repressão — como mostra Adélia de Meneses (1982) ao analisar outras “canções de repressão” de Chico Buarque.

A imagem da represa também está ligada ao tempo histórico. Os militares no poder investiram na construção de hidrelétricas, causando a expulsão de pessoas de suas casas, prejuízos sociais e ambientais gigantescos, e aumento da dívida externa. Terminar a canção com “a minha represa” talvez tenha sido a maneira do compositor marcar sua “deixa”. Outro cantador poderia rimar em resposta sobre o represamento de rios e, metaforicamente, sobre o represamento de movimentos sociais que ocorria à época.

Em *Calabar*, não aparece um cantador para responder. Bárbara entoava sozinha a sua Fortaleza. Se o marco no Nordeste é feito de exaltação de maravilhas

e autoelogio do cantador, aqui não há nada a celebrar: trata-se de uma anti-exaltação. É verdade que o contexto social que faz nascer o marco é cheio de dificuldades: “Essas construções poéticas da abundância transportam-nos para um mundo fantástico, um mundo de beleza e de riqueza, um mundo muito diferente do que o próprio poeta está acostumado a ver e, talvez por isso mesmo, idealizado nesses versos” (SANTOS, 2011, p. 8). Chico e Guerra provavelmente estudaram essa manifestação poética do Nordeste, território em que se passa *Calabar*. Mas optaram pelo caminho oposto: frente ao terror, não criaram mundos ideais com sua poesia. Em um caminho mais próximo daquele apontado por Brecht em seu teatro dialético, compuseram um teatro do negativo, da crítica, do não ideal.

Bárbara desconfia de heroísmos. Após cantar *Fortaleza*, constata: “Holandeses, portugueses, não valia a pena ter morrido por nada disso” (BUARQUE, GUERRA, 1974, p. 85). Esse era um dilema para pessoas identificadas com a esquerda à época: a opção da guerrilha empilhava corpos mortos, representados em cena por bonecos do tamanho dos atores. Mas se não valia a pena morrer, pelo que valeria seguir vivendo? Para Meneses (p. 177-8), os autores “tratam do problema do intelectual participante, nos seus impasses e indefinições, dilacerado entre o imobilismo dos três macaquinhos de marfim, cego, surdo e mudo diante do morto, e a alternativa da luta armada”.

Mas Bárbara tem como última tarefa anunciar algum horizonte utópico. Talvez essa fosse a principal função de sua torta paramentação. Diz ela: “um dia este país há de ser independente (...). Mas isso requer muito traidor. Muito Calabar. E não basta enforcar, retalhar, picar... Calabar não morre. Calabar é Cobra de Vidro (p. 90)”. O coro endossa a estranha canção de protesto *Cobra de vidro*, que descreve os estilhaços do guerrilheiro. A metáfora é a do lagarto Cobra de Vidro, que após cortado em mil pedaços se refaz. E em 1973 a luta estava cortada em muitos pedaços. Os autores elegem uma forma poética do Nordeste (o marco) e um animal da mesma região⁶. Mas o fazem com melancolia, algo diferente das expressões do nacional-popular em momentos históricos menos doloridos.

⁶ Sérgio Buarque de Holanda publicou na década de 1940 um livro de críticas com o nome *Cobra de Vidro*. Retomar esse animal como metáfora foi provavelmente uma homenagem de Chico Buarque e Ruy Guerra a Sérgio, que os ajudou na etapa da pesquisa histórica que antecedeu a escrita da peça *Calabar*.

Fica *Fortaleza* como a canção que reserva a legítima dor. Assim como em *Roda Viva*, a música em relação com a cena pode vir como ácida ironia, mas também aparece para expressar a subjetividade daqueles que sofrem as consequências de viver no Brasil. O estrago frente ao mundo da mercadoria, a banalização da morte para os corpos mais diretamente atingidos pelos processos coloniais.

3. *Gota D'Água*: o pingo da canção que transborda em ameaça póstuma

A peça *Gota D'Água: Uma tragédia brasileira* foi encenada pela primeira vez em 1975. O título do espetáculo é retirado da canção homônima que cumpre a função de síntese de um aspecto determinante para o debate que a peça busca formalizar: a condição fragilizada em que se encontra parte do povo brasileiro perante o grande capital. Em paralelo, visa também, em tom ameaçador, alertar para um possível limite social que se aproxima do transbordamento.

Inspirada na tragédia *Medeia*, de Eurípedes, *Gota D'Água* traz como personagem principal Joana, mulher madura, sofrida, moradora de um conjunto habitacional. Jasão, seu ex-marido, é um jovem vigoroso, sambista que desponta para o sucesso com a composição da canção que batiza a peça. Ele está noivo de Alma, mais jovem que a ex-esposa e filha de Creonte, corruptor por excelência e o detentor do poder econômico e das casas da Vila do Meio-dia, local onde antes morou com Joana e os filhos.

A primeira aparição de vestígios da canção no contexto da peça ocorre na primeira entrada das personagens Alma e Jasão. Após divergências acerca da quantidade e estilo da mobília da casa, ganhada do novo sogro, onde residirá o jovem casal, Jasão esboça uma reação de descontentamento com a sua nova condição de classe, fruto do casamento com a herdeira do dono do conjunto habitacional em que antes morava. Nesta nova condição da personagem existe um grau de crueldade que talvez passe despercebido para um olhar primeiro: Jasão se tornará, via casamento com Alma, também dono das casas em que outrora morou com Joana e os filhos, local onde residem todas as suas amizades e raízes de classe. Assim, de ex-inquilino endividado, de uma só vez, passará da condição de oprimido

para opressor e dono das moradias dos seus então companheiros de estrato social, condição que inclui a sua ex-mulher. Dessa forma, a junção dos jovens cumpre a função de metaforizar também a união de classes, nesta chave o casamento é tratado como uma espécie de moeda de troca e agente pacificador na manutenção das desigualdades. Jasão parece ter conhecimento das premissas de sua ação e de possíveis consequências desta operação; ao finalizar um diálogo com Alma, avisa acerca do eminente conflito:

Deixa em paz meu coração
Que ele é u copo até aqui de mágoa
E qualquer desatenção, faça não
Pode ser a gota d'água (BUARQUE, PONTES. Rio de Janeiro, 2014, p.46)

O segundo momento em que a canção *Gota d'água* surge é após um diálogo entre Jasão e Creonte, deixando nítido o quanto o casamento é de fato uma moeda de troca entre os dois. Jasão entra com sua vivência de homem do povo, pertencimento social e Creonte, por sua vez, como barganha, oferece a possibilidade de ascensão, privilégios e superioridade de classe. No centro desta cena existe uma cadeira que pertence a Creonte, uma espécie de trono que simboliza o poder da personagem e suas posses. Após hesitar brevemente, sentado na cadeira, Jasão toma conhecimento de algumas condições para que se efetive como herdeiro do sogro. Uma delas é que Jasão, justamente, sirva de mediador de conflitos entre Mestre Egeu (personagem com rastro político e organização coletiva), Joana e Creonte. O proprietário do conjunto habitacional tem se aborrecido com as reivindicações de melhorias nas condições das casas, bem como com as queixas coletivas organizadas por Egeu acerca dos altos juros que os inquilinos da Vila, já endividados, precisam pagar. Jasão aceita cumprir esse papel intencionando amenizar o conflito.

Interessante notar que Mestre Egeu (compadre de Jasão e Joana), que possui um passado de militância com movimentações grevistas, aposentado e então presidente da Associação dos moradores da Vila do Meio-dia, conserta um rádio antigo, em uma oficina que, segundo Jasão, precisa ser modernizada com o auxílio de um empréstimo tomado de um banco. No momento em que aceita ser

“muleque de recado” entre Creonte e Mestre Egeu, Jasão se torna uma espécie de pelego, “aquele que no mundo do trabalho operário é encarregado de anestesiá-lo o domínio do patrão sobre o empregado” (VIZEU, 2014). Quando Jasão oferece sua atuação no sentido de amaciar o impacto das prestações devidas a Creonte, o rádio de Egeu toca *Gota D’água*, fazendo surgir uma espécie de comentário poético do adensamento do conflito social e de classe que a essa altura do espetáculo já está anunciado: Jasão abandonará e trairá, de fato, não apenas sua ex-esposa, mas também, a reboque, sua classe e raiz social. Na cena seguinte, ouve-se uma voz em *off*: “Escuta! É o samba do Jasão!” (BUARQUE, PONTES, 2014, p. 57). Subentende-se que as demais personagens da Vila do Meio-dia estão sintonizadas na mesma estação de rádio que Egeu, e ouvem *Gota d’Água*, o que demonstra o tamanho do sucesso da canção.

NENÊ, começa a cantar; em seguida, uma a uma, todas cantam o samba; vão cantando [...] no fundo do palco vai aparecendo JOANA, vestida de negro, em silêncio, lentamente, os ombros caídos, deprimida, mas com o rosto altivo e os olhos faiscando (BUARQUE; PONTES, 2014, p.57).

Nessa primeira entrada em cena de Joana, a dramaturgia, com o auxílio da canção que toca no rádio, já anuncia a adesão de grande parte dos moradores da Vila do Meio-dia ao sucesso do samba composto por Jasão. De modo simbólico é como se naquele momento tomassem o partido dele, em detrimento do apoio solidário à dor de Joana.

A última aparição apoteótica da canção *Gota d’água* se dá no fim do espetáculo, fechando não apenas o enredo da trama, mas também revelando as camadas dialéticas e abrindo possibilidades de entendimentos mais amplas, ganhando sentido social, público e não apenas conjugal, privado, com ressentimento passional. Joana a essa altura já perdeu a maioria das âncoras coletivas: abandonada pelo marido, endividada, com ordem de despejo e duas crianças nos braços, os únicos apoios que ainda possui é a amizade de Mestre Egeu e Corina, bem como a fé nos Orixás que são invocados no decorrer da obra.

Após a comunidade em peso reivindicar melhores condições de pagamento das prestações e Creonte oferecer concessões mais ou menos embusteiras (VIZEU, 2014), ele acaba por convidar para a festa de casamento da filha as então amigas de Joana. Obviamente o convite não se deve à solidariedade desinteressada. A presença das amigas na celebração não serve apenas como testemunha da união de classe e ascensão social de Jasão, e sim, sobretudo, materializa o símbolo de adesão ao poder e conciliação de classe, uma vez que as amigas também são convidadas a disponibilizarem força de trabalho para a confecção dos quitutes da festa da concordância. Após esse acontecimento, vemos Joana de costas, como modo de materializar o sentimento de abandono e solidão, evidenciando que do ponto de vista social uma parte do apoio coletivo que ela possuía como fortalecimento e engajamento acaba de ruir. É o fim da possibilidade de resistência coletiva, a perda das últimas âncoras afetivas e sociais que ainda tinha, a interdição de qualquer solidariedade possível, seja de classe ou gênero.

Após cometer infanticídio dos dois filhos que teve com Jasão e suicidar-se, Joana deixa a cena e atrás de si um rastro de dor, fruto da inconciliação de classes. Por sua vez, Egeu e Corina, resistências e amizades imprescindíveis para a protagonista, adentram o desfecho da festa da aceitação, cantando a canção *Gota D'água* e levando nos braços os cadáveres de Joana e os filhos, que passam a também cantar a canção e fazem ecoar, deste modo, acusações aos convivas. Este póstumo depoimento cantado acusa todas as pessoas ali presentes “de conivência criminosa. Uma espécie de autoacusação (todos os personagens cantam) que compõe também o desfecho da festa” (VIZEU, 2014).

Pois bem, se entendermos o contexto político em que estamos como um dos resultados de um projeto econômico que se esgotou (projeto que trouxe poucos, mas significativos e inegáveis avanços que minimizaram as dessimetrias da sociedade brasileira), *Gota D'Água*, a peça, e *Gota d'água*, a canção, se atualizam como um retrato e uma analogia muito interessantes. Nessa chave, Joana estaria para o povo pobre, e preto, sobretudo das periferias, assim como Jasão está para quem, recebendo e almejando a oportunidade de se tornar instrumento e agente da Elite-Creonte, abandona o seu território de origem agindo, a um só tempo, de forma cruel e covarde.

Seguindo as pistas desta formulação, nos interessa explicitar a possibilidade de ampliação e adensamento do entendimento da função da canção *Gota D'água* na dramaturgia quando cantada em coro. Ganha-se assim um viés público que realiza a transição do que poderia ser em uma primeira vista apenas uma canção sobre um ressentimento amoroso, para uma ampla análise de conjuntura das condições exploratórias a que está submetida uma ampla camada do povo brasileiro. É uma coletividade que representa o povo e que canta e ameaça ao mesmo tempo, buscando adesão e apoio para um possível revide e finalização das gotas e jorros de sangue que alimentam as festas das conciliações:

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

Deixa em paz meu coração

Que ele é u copo até aqui de mágoa

E qualquer desatenção, faça não

Pode ser a gota d'água (BUARQUE, Chico. 2000, p. 220. Grifo nosso).

4. *Pedaço de mim, na Ópera do Malandro: mortalha do amor*

A *Ópera do Malandro* estreou no Rio de Janeiro em 1978. Chico escreveu a peça inspirado na *Ópera dos Três Vinténs* (1928), de Brecht e Kurt Weill, por sua vez inspirada na *Ópera dos Mendigos* (1728) de John Gay. Ambos os modelos foram estudados no processo de escrita de Chico. O autor aclimata a sua Ópera no Rio de Janeiro da década de 1940. O programa do espetáculo *A Ópera do Malandro* contava com um texto de Luiz Werneck Vianna, professor que auxiliou a equipe durante a escrita.

Vianna deixa nítido que o debate central da peça é econômico e político. Ele aproxima o Brasil de 1945 (época em que se passa o enredo) ao Brasil de 1978. Ambos são momentos de ajuste de contas com o regime autoritário e tentativa de transição para uma democracia. Ele observa que em 1978 “subsistem setores burgueses tradicionais e pré-capitalistas, de reduzida significação econômica mas com expressivo peso político” (VIANNA in BUARQUE, 1978, p. 13). Na *Ópera*, a personagem Duran, dono de prostíbulo e usurário, se enquadra nesse tipo de burguesia. Também Max Overseas, o malandro, realiza atividades de contrabando tecendo relações de trabalho pré-capitalistas.

Teresinha, filha de Duran que se casa com Max, é a personagem que busca a modernização. Ainda segundo Vianna, Teresinha “aparenta maturidade e domínio de si para enfrentar riscos e situações ainda não vividos, impondo ao seu pai e ao marido novos padrões de conduta” (VIANNA in BUARQUE, 1978, p. 14). Mas elites arcaicas seguiam com o poder: “O passado reverenciará o moderno, instalando-o, mas cobrando o pedágio da sua conservação. Entre nós também os vivos seriam governados pelos mortos — Teresinha Fernandes de Duran é filha do Sr. Duran e se casa com Max Overseas” (VIANNA in BUARQUE, 1978, p. 8).

O texto no programa da peça explicitava certo grau de alegorização. Teresinha não é apenas uma mulher apaixonada, ela é a expressão de novos movimentos na economia. Quando rompe com seus pais, ela afirma: “Max e eu entramos de peito aberto na era industrial. Adeus, mamãe” (BUARQUE, 1978, p. 88). O casamento proibido não se encerra em um melodrama, trata-se de um bom negócio.

Duran decide matar o malandro, mas o inspetor Chaves — para quem oferece empréstimos — é amigo e sócio de Max. Por isso, dinheiro não basta para encomendar um assassinato. Duran cria um plano. Organiza as funcionárias do prostíbulo para uma passeata; ordena que protestem contra a corrupção da polícia e a desordem do crime, o que prejudicaria Chaves. E diz ao policial que só irá parar a passeata se Max for morto.

Uma das ações constantes na *Ópera* é a de negociar. Duran negocia a dívida de Chaves, sua esposa Vitória negocia com a funcionária do prostíbulo a porcentagem dos ganhos, Geni (funcionária de Max) negocia com Vitória o valor de

um perfume, e assim por diante até o final da peça — quando o que se negocia é a vida ou a morte do malandro.

Se a questão econômica é tão explícita, como explicar a canção lírica *Pedaço de mim*? Ela é cantada próximo ao final da peça, quando o malandro já foi preso pela segunda vez, e está jurado de morte. Teresinha visita-o na cadeia, e Max pensa que ela irá libertá-lo, mas não se trata disso: ela vem coletar assinaturas que viabilizem a continuidade dos negócios após a morte do malandro. Enquanto Max fogia das ameaças de morte vindas de Duran e Chaves, a noiva transformou os contrabandos do malandro em uma firma de importações. Parte dessa modernização passava por uma nova estrutura burocrática e financeira, em que não bastavam acordos apalavrados, era preciso ter papéis assinados.

Os dois dialogam, mas cada um está em um registro diferente. Teresinha está excitada com o progresso da MAXTERTEX Limitada; Max se prepara para morrer:

TERESINHA – Bom, não é para te consolar, mas quem hoje te condena à morte tá condenado pra depois de amanhã. Papai, inspetor Chaves, a Lapa, as falcatruas, todo esse mundo já tá morto e caindo aos pedaços.

MAX – É, isso não me consola muito não. Tô com medo. (...)

TERESINHA – Você devia se orgulhar, Max, porque nisso tudo tem um pedaço de teu nome e um pouquinho do seu espírito...

MAX – Que se foda o meu espírito. Quem tá com medo é meu corpo. (BUARQUE, 1978, p. 169 - 170)

A conversa escala, com Teresinha animada com o futuro silêncio da multidão, que estará seduzida. E Max escatológico, protestando contra a interrupção de um corpo ainda produzindo saliva, esperma e merda. Eis que ambos concordam: está na hora. E cantam:

TERESINHA

Oh, pedaço de mim

Oh, metade afastada de mim

Leva o teu olhar
Que a saudade é o pior tormento
É pior do que o esquecimento
É pior do que se entrevar

MAX

Oh, pedaço de mim
Oh, metade exilada de mim
Leva os teus sinais
Que a saudade dói como um barco
Que aos poucos descreve um arco
E evita atracar no cais

TERESINHA

Oh, pedaço de mim
Oh, metade arrancada de mim
Leva o vulto teu
Que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto
Do filho que já morreu

MAX

Oh, pedaço de mim
Oh, metade amputada de mim
Leva o que há de ti
Que a saudade dói latejada
É assim como uma fígada
No membro que já perdi

OS DOIS

Oh, pedaço de mim
Oh, metade adorada de mim

Lava os olhos meus
 Que a saudade é o pior castigo
 E eu não quero levar comigo
 A mortalha do amor
 Adeus (BUARQUE, 1978, p. 172)

Trata-se de uma melancólica canção de amor e despedida. Se logo antes cada personagem falava quase que para si mesma, sem escutar o outro, agora os dois revezam versos da mesma melodia, e terminam cantando juntos. Na *Ópera dos Mendigos* de John Gay, um dos modelos trabalhados por Chico, havia também uma canção de despedida quando o protagonista estava preso. Mas o número musical incluía duas de suas amantes (Polly e Lucy), o que provavelmente resultava em um efeito mais cômico do que emocional. Já na *Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht, o condenado Mac arrisca o início de uma despedida a suas parceiras Polly e Lucy, mas é interrompido no meio da frase:

“MAC - Minhas senhoras, seja lá o que for que entre nós...
 SMITH *levando-o* - Vamos!
Marcha para a força”. (BRECHT, 2004, p. 105).

Assim, essa cena produz uma intervenção grande de Chico em relação a seus modelos. Vale examinar as metáforas da canção. A saudade como um barco se relaciona com o trabalho de Max Overseas (o sobrenome pode ser traduzido como Além-Mar). As muambas de Max chegam de barco. Apesar da associação da imagem com a vida material da personagem, há uma força lírica que a ultrapassa. Há uma exatidão na descrição da saudade como um barco navegando sem rumo. E Max canta para a “metade exilada de mim”: a imagem do exílio em tempos de ditadura era bastante concreta⁷.

As metáforas seguintes em *Pedacinho de mim* são corporais, na cena em que o corpo de Max sente medo da execução. Saudade como o revés de um parto,

⁷ Basta lembrar que no mesmo ano de 1978 estreou *Murro em ponta de faca*, peça de Augusto Boal com canção de Chico, que expressava a dificuldade de viver em exílio político. Boal seguia exilado, e não pode assistir ao espetáculo.

arrumar o quarto de um filho que já morreu; saudade que dói como uma fígada de um membro que já perdi. No primeiro caso, se convoca a morte de um filho. Chico lida com um dos lutos socialmente reconhecidos como mais doloridos, e concretiza o sofrimento na ação da mãe arrumar um quarto vazio de seu filho. Na lírica do compositor, algo de profundamente teatral, porque gestual. Imaginar a cena desta mãe provoca uma tristeza imensa. No segundo caso, o dramaturgo convoca a sensação de ainda ter um membro que já foi amputado. E no verso final, cantado em dueto, o adeus que vem com o desejo de não levar consigo a mortalha do amor - a vestimenta que envolve um amor morto.

A canção foi gravada por diversos intérpretes, pois seu lirismo faz sentido fora do contexto da peça. Mas na *Ópera*, o dueto é interrompido por Duran ordenando a Chaves que atire em Max, e pelo ruído da passeata prestes a sair. Acontece então um forçado *happy end* (final feliz) conseguido através de uma negociação. “João Alegre” é personagem que representa o dramaturgo, e é subornado com um carro novo para que tudo termine bem. Essa realização de um *happy end* através de um lance metateatral já ocorria nos dois modelos que inspiraram Chico — a peça de Gay e a de Brecht.

Apenas no “Epílogo do epílogo” há uma sensação que se aproxima de *Pedacinho de Mim*, pois João Alegre (personagem que representa o autor) canta *O Malandro no 2*. A canção, uma versão de *Mack the Knife* de Weill (que integra a *Ópera dos Três Vinténs*), descreve o Malandro escatologicamente morto. Há pus jorrando, hematomas, moscas pelo rosto. Chico trabalha com a “linguagem da podridão como tentativa de ruptura com o universo linguístico do *establishment*” (MENESES, 1982, p. 183).

Considerando o enredo da peça, era verossímil que o policial atirasse em um contrabandista, mesmo os dois sendo “sócios”. A modernização no Brasil caminha junto a muitos assassinatos. E a peça, que é irônica e provoca o riso na maioria de suas cenas, não esquece os mortos pelo caminho. O trabalho de Chico com as canções de cena impede que o espectador se acomode em um determinado

registro de recepção⁸.

Assim como *Sem Fantasia* em *Roda Viva*, *Pedaço de mim* produz um lastro de sentimento para que a peça não provoque cinismo frente ao estrago. O nível alegórico é suspenso para que venha à cena uma canção dolorosa de despedida. Quem está preso e condenado no Brasil não é uma alegoria, uma ideia abstrata, são muitas pessoas de carne e osso (e de determinada classe social e cor). As imagens da canção são de destroçamento corporal e morte antes do tempo — vividos cotidianamente por grande parte da população.

Tal como em *Roda Viva*, o mundo da mercadoria atropela qualquer possibilidade de amor. Ainda há desejo de amar, mas isso não está em primeiro plano. Assim como em *Calabar* e *Gota d'Água*, os corpos matáveis da realidade brasileira seguem na mira. E na poética de Chico, o corpo em primeiro plano mostra as intensidades tanto do erotismo como da putrefação. Como sintetiza Jussara Pé de Anjo, uma das prostitutas funcionárias de Duran: “O corpo do fodido tá desarranjado dum jeito que sente com a cabeça, pensa com a barriga e caga pelo coração” (BUARQUE, 1978, p. 94). É no arranjo entre gesto, música e palavra que Chico Buarque põe em cena esses fodidos. E as vivências de quem habita o Brasil ganham os palcos, em suas contradições, explorações, e desejo de poesia.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Homero Vizeu. *Futuro pifado na literatura brasileira*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014.

BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. “Cala a Boca Barbara” (Chico Buarque e Ruy Guerra falam de Calabar). PUC / RJ DCE, 1973a. Disponível em: <<http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/2364>>. Acesso em: mai. 2018.

⁸ Isso pode se assemelhar às propostas de Brecht envolvendo o efeito de estranhamento. Embora seja possível produzir o estranhamento através de um corte na linha emocional para que o espectador possa pensar sobre a sociedade, em *Pedaço de Mim* é outra a via de trabalho. Um sentimento forte o suficiente faz com que o espectador perceba o tamanho da dor gerada por certas estruturas sociais. O corte na construção irônica faz ver o estrago produzido por nossa forma de viver.

BUARQUE, Chico. *Chico Buarque, letra e música*. 2ª ed., 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 2 volumes.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. 41ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

BUARQUE, Chico. *Roda Viva*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.

BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

GAY, John. *The beggar's opera*. Londres: J and R Thomson, 1927.

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

SANTOS, Luciany Aparecida Alves. "O marco: uma metodologia de análise." *Boitatá* — Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, 2011, n.11, p. 1-15.

Disponível em: <[http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-11-](http://www.uel.br/revistas/boitata/volume-11-2011/B1101.pdf)

2011/B1101.pdf>. Acesso em: jul. 2019

Programa do espetáculo *Ópera do Malandro* (1978).

Programa do espetáculo *Roda Viva*. Disponível em:

<<https://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/2362>> Acesso em: jul.2024.

Jé Oliveira é ator, dramaturgo e diretor. Cientista Social, formado pela FFLCH-USP e mestrando no departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, sob orientação do prof. Dr. Sérgio de Carvalho. Possui inúmeras peças escritas e encenadas com destaque para *Farinha com Açúcar ou Sobre a Substância de Meninos e Homens* — obra tributária ao legado dos Racionais MC's e *Gota D'Água {PRETA}*, obra que lhe rendeu a contemplação no *Prêmio APCA* de melhor direção em 2019, se tornando o primeiro homem negro a ser contemplado nesta categoria.

Nina Nussenzweig Hotimsky é professora, atriz e musicista. É doutoranda no departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, sob orientação do prof. Dr. Sérgio de Carvalho. Autora do livro *O trabalho de encenação em Calabar (1973): o espetáculo censurado e as reflexões de Fernando Peixoto*. Desde 2018 trabalha com a Companhia do Latão como atriz e musicista. Docente do curso de teatro da ETEC de Artes.