

FUNÇÕES DO LIRISMO NAS CANÇÕES DE CENA: ASPECTOS DA DRAMATURGIA MUSICAL DE CHICO BUARQUE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p434-449>

Maria Sílvia Betti

RESUMO

Este artigo discute o papel do lirismo nas canções de cena de Chico Buarque a partir de exemplos tomados às peças *Roda Viva* (1967), *Calabar. O elogio da traição* (1973), *Gota dágua* (1975) e *Ópera do Malandro* (1978).

PALAVRAS-CHAVE: dramaturgia; teatro musical; teatro político; teatro épico.

ABSTRACT

This article discusses the role of lyricism in Chico Buarque's stage songs using examples from the plays *Roda Viva* (1967), *Calabar. O elogio da traição* (1973), *Gota dágua* (1975) and *Ópera do Malandro* (1978).

KEYWORDS: dramaturgy; musical theater; political theater; epic theater.

Muito se tem escrito sobre o trabalho de Chico Buarque como compositor, letrista-poeta, ficcionista e dramaturgo, e nem poderia ser diferente. Dentre tantas facetas, linguagens e gêneros de criação, a dramaturgia tem sido proporcionalmente a menos abordada, apesar do amplo reconhecimento de sua importância dentro da obra de Chico. As peças escritas por ele ou de cuja autoria participou como co-autor do texto ou como compositor da trilha musical foram marcos em diferentes momentos da história cultural do país. Em alguma medida, todas elas enfrentaram desafios ao tratar de questões ligadas às lutas políticas e sociais em diferentes momentos históricos, e registraram transformações importantes em andamento nos padrões de expressão e de sensibilidade.

Até o corrente ano (2024) a dramaturgia de Chico Buarque é composta pelos seguintes trabalhos: *Morte e vida severina* (1966, trilha musical para o auto de natal pernambucano de João Cabral de Mello Neto), *Roda Viva* (1967), *Calabar*, *O elogio da traição* (1973, trilha musical para texto criado em co-autoria com Ruy Guerra), *Gota d'água* (1975, trilha musical para a peça de Paulo Pontes, criada a partir de texto teledramatúrgico escrito em 1973 por Oduvaldo Vianna Filho), *Lisa, a mulher libertadora* (1975, trilha musical para a peça até hoje inédita de Augusto Boal), *Ópera do Malandro* (1978, apoiada na *Ópera dos três vinténs* de Bertolt Brecht, de 1928, e na *Ópera dos mendigos* de John Gay, de 1728), *Saltimbancos* (1977, trilha musical e adaptação de texto de Sérgio Bardotti inspirado em conto dos Irmãos Grimm), *O rei de Ramos* (1979, trilha musical para a

releitura de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, por Dias Gomes), *Grande circo místico* (1984, letras para a trilha musical de Edu Lobo criada para o roteiro do ballet escrito por Naum Alves de Souza com base no poema homônimo de Jorge de Lima, de 1938, dentro da obra *A túnica inconsútil*), *O corsário do rei* (1985, trilha musical para a peça de Augusto Boal), *Dança da meia lua* (1988, trilha musical em co-autoria com Edu Lobo para espetáculo de ballet encomendado aos dois compositores pelo Teatro Guaíra, de Curitiba), *Suburbano coração* (1989, trilha musical para a peça de Naum Alves de Souza) e *Cambaio* (2001, trilha musical da qual fizeram parte também composições de Edu Lobo para a peça teatral de Adriana Falcão e João Falcão).

Chico Buarque foi, desde o início de sua carreira, um prolífico e talentoso criador no gênero da canção, uma das formas principais dentro da música popular brasileira dos anos 1960, quando tanto o teatro político de resistência à ditadura como a indústria fonográfica nacional tiveram grande expansão.

Seus trabalhos de dramaturgia autoral integram o campo do teatro musical, e apresentam um variado repertório de expedientes dramatúrgicos: *Roda Viva* (1967), por exemplo, combinando a estética artaudiana do teatro de agressão a um estilo grotesco e distanciado de configuração das personagens, coloca em foco a televisão e a fabricação de ídolos dentro da cultura de massas no contexto do Brasil dos anos 1960. *Calabar* (1973), vetada pela censura às vésperas da estreia e liberada apenas cinco anos depois, no contexto da chamada abertura política, mergulha na matéria histórica das invasões holandesas no Brasil colônia para expor e discutir, com variados recursos épicos, a situação de dependência econômica e de exploração do país pelos capitais estrangeiros. *Gota d'água* (1975), expondo o sofrimento e o desejo de vingança da protagonista Joana, dá tratamento épico é ao mesmo tempo lírico à sua tragédia ao situá-la entre os moradores explorados de um conjunto residencial de baixa renda num morro do Rio de Janeiro nos anos do “milagre econômico” do início da década de 1970. E em 1979 a matéria histórica da *Ópera do Malandro* articula a inspiração brechtiana de base com a inflexão ora lírica ora satírica das canções, e explicita o mecanismo pelo qual os interesses de grandes corporações estrangeiras atuam no sentido de determinar e conduzir o destino econômico do país.

No que diz respeito aos aspectos especificamente musicais, o teatro de Chico Buarque emprega uma grande variedade de sub gêneros, dentre os quais se encontram o samba, o samba canção, o tango, o mambo, o frevo, a valsa, o fado, a salsa, o choro, o *blues*, a modinha e a marchinha.

Chico, filho do sociólogo e historiador Sérgio Buarque de Hollanda, chegou a ter contato com intelectuais marcantes da esfera pública no âmbito acadêmico e no diplomático, mas sempre deixou clara a importância fundamental que teve, em seu trabalho o conhecimento do repertório dos mestres da chamada velha guarda do samba, constituído de maneira informal a partir de suas próprias afinidades musicais. Chico teve a oportunidade de dialogar com figuras marcantes da história cultural do país nos círculos boêmios dos bares e escolas de samba, dos grêmios das universidades, e também nos setores ligados à cultura de massas, como o rádio, a televisão (principalmente na chamada era dos Festivais) e o cinema.

Registros iconográficos e fonográficos do período inicial de sua carreira o apresentam em proximidade amistosa com grandes nomes da música popular no Brasil não só de gerações anteriores, como Pixinguinha e Cartola, como também da bossa nova, como João Gilberto e Tom Jobim, como Baden Powell e Vinicius de Moraes, associados ao surgimento do afro samba, e como Geraldo Vandré, nome central da música de protesto nos anos pós golpe .

De forma análoga, tendo já se tornado uma celebridade e uma unanimidade no que dizia respeito ao reconhecimento público de seu trabalho, Chico dialogou e interagiu com compositores de estilos e linhas de trabalho afins e que também haviam se tornado conhecidos no contexto dos anos 1960 e 1970, como Francis Hime e Milton Nascimento, mas interagiu também com nomes centrais ligados à estética da Tropicália, como Caetano Veloso (com quem gravou o álbum *Chico e Caetano juntos ao vivo* em 1972) e Gilberto Gil (com compôs “Cálice”, em 1973, marco musical da luta contra a censura e a repressão no regime militar).

Diante de tantas décadas de trabalho teatral em tantas áreas e linguagens de criação, há na dramaturgia de Chico Buarque um elemento que se mantém e se reconfigura sempre, apresentando-se com diferentes estilos, variantes rítmicas e dinâmicas de organização: esse elemento é o uso do lirismo como princípio

estilístico desencadeador de sentidos e de imagens. Tal como trabalhado por Chico em suas peças, esse lirismo expressa-se principalmente por meio das canções de cena, e parece se articular de forma indissociável em relação ao épico que estrutura as peças, já que praticamente todas historicizam e discutem questões políticas e coletivas.

Nascendo de uma base épica constituída que trata de questões como a alienação, a exploração do trabalho, o imperialismo e a miséria, a expressão de uma subjetividade lírica manifesta-se por meio de canções, diálogos e versos, e articula, com o épico de base, diferentes formas de dialética compositiva. O aspecto lírico, assim, não só não contradiz o caráter épico como também o reforça no sentido de agregar a ele estímulos e percepções imagéticas e associativas latentes. Ao cantar ou falar expondo dores e aspirações, a voz que canta ou fala não interrompe o sentido épico do trabalho, mas acrescenta-lhe nuances de ironia e distanciamento. Da mesma forma, o aspecto lírico não se debilita e nem desaparece quando é “interrompido” pelo teor contrastante de cenas que se seguem a ele e que temporariamente parecem contradizê-lo ou dissipá-lo. O que chama a atenção nesse processo é o que poderíamos descrever, na falta de um termo exato, como a funcionalidade épica desse lirismo, que ao aparentemente desaparecer, retorna, na sequência de outras cenas, e acaba por tornar mais agudas e intensas as próprias percepções críticas ligadas ao aspecto épico envolvido.

Um exemplo desse processo pode ser encontrado em *Roda Viva*: no primeiro ato o abraço amoroso entre Juliana e o protagonista Benedito (já transformado no ídolo televisivo Ben Silver), é interrompido pela entrada súbita do Povo, que os separa ao irromper como massa, ou seja, como multidão desgovernada que invade o espaço enquanto o Anjo *manager* e seu velho amigo Capeta adentram o palco ao som de uma marchinha carnavalesca em que se apresentam.

Será esse mesmo Povo, já no segundo ato da peça, que ganhará voz como sujeito coletivo ao constatar a existência de uma “roda viva” que leva tudo e todos de roldão submetendo-os à revelia de sua própria vontade:

Tem dias que a gente se sente
Como quem partiu ou morreu

A gente estancou de repente
Ou foi o mundo então que cresceu
A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mais eis que chega a roda-viva
E carrega o destino para lá. (*Roda Viva*)

Constatação análoga a essa tinha sido enunciada pouco antes pelo próprio protagonista Benedito em diálogo com o provocador e crítico amigo Mané, ao sentir pressionado e impotente diante das expectativas das legiões cada vez mais numerosas de fãs:

BENEDITO

Escrevem cartas de amor, cartas anônimas, cartas suicidas... E ainda esperam resposta...
O que é que a gente pode fazer? Eles pensam que a gente é o Papa, pô. Pensam que a gente é Deus... Eles pensam... eles pensam que a gente não vai ao banheiro, sei lá...

MANÉ

É, porra, não foi você quem pediu?

BENEDITO

É... Pois é... Mas a gente não calcula em que vai dar. E quando a gente quer parar, cadê a força? Então a gente se deixa levar... covarde... envergonhado... Outro dia o poeta se queixou...
(*Roda Viva*)

As percepções expressas por Benedito e pelo Povo são análogas: “a gente não calcula em que vai dar”, diz Benedito. A síntese dessa percepção aparece a seguir nos versos da canção título da peça: “A gente vai contra a corrente / Até não poder resistir/ Na volta do barco é que sente/ O quanto deixou de cumprir”, canta o Povo em uníssono enquanto Benedito e Mané conversam, riem e bebem.

Em *Calabar*, a primeira entrada em cena de Bárbara coloca-a plenamente iluminada no centro do palco, onde ela se apresenta como a amada do personagem que dá título à peça e a quem o Frei acabara de se referir como “mestiço mui atrevido e perigoso”. Os versos em que Bárbara canta a intensidade visceral de seu amor passam, logo após a primeira estrofe, a ser intercalados por um alerta

interposto repetidamente pelo coro de vozes daqueles que a alertam pra o perigo que corre ao falar no amado, e que por isso lhe dizem como num refrão: “cala a boca, Bárbara!” O contraponto resultante torna ainda mais aguda e ousada a expressão amorosa da canção de Bárbara, e dá relevo de intensidade e paixão à descrição do amado feita por ela:

Ele sabe dos caminhos dessa minha terra
 No meu corpo se escondeu, minhas matas percorreu
 Os meus rios, os meus braços
 Ele é o meu guerreiro nos colchões de terra
 Nas bandeiras, bons lençóis
 Nas trincheiras, quantos ais, ai

Cala a boca — olha o fogo!
 Cala a boca — olha a relva!
 Cala a boca, Bárbara
 Cala a boca, Bárbara
 Cala a boca, Bárbara
 Cala a boca, Bárbara (*Calabar. O elogio da traição*).

O lírismo, tal como utilizado por Chico, funciona, muitas vezes, de modo a ativar reveladoras nuances de ironia. Há, em mais de uma peça sua, inserções líricas cantadas ou declamadas na expressão de personagens totalmente desprovidos de qualquer forma de protagonismo e de idealização. Isso acontece em *Calabar* em relação Matias de Albuquerque, governador das capitâncias nordestinas (Pernambuco, Itamaracá, Paraíba e Rio Grande do Norte), que expõe, de maneira inequívoca, sua total ausência de princípios ou caráter. Isso se evidencia logo depois que ele, tendo explicitado em solilóquio o regozijo de prazer que sente ante a iminente captura, prisão e condenação à morte do personagem título, declama, na sequência, em meio aos versos plangentes do *Fado Tropical*, o soneto que o define como alguém que traz as mãos distantes do peito por saber que “se a sentença se anuncia bruta/Mais que depressa a mão cega executa/Pois que senão o coração perdoa”.

É análogo a esse o caso da personagem Vitória na *Ópera do Malandro*: cafetina que com seu marido, o gangster Duran, explora impiedosamente o trabalho de prostitutas, ela canta com sinceridade emocionada sua mágoa de mãe

nos versos da *Canção desnaturada*, constatação dolorida da partida de Terezinha, a filha, que agora está cortando os laços familiares para se lançar sem hesitação ou medo na aventura do casamento com o sedutor gangster Max Overseas.

Por que cresceste, curuminha
 Assim depressa e estabanada
 Saíste maquiada
 Dentro do meu vestido
 Se fosse permitido
 Eu revertia o tempo
 Para reviver a tempo
 De poder

Te ver as pernas bambas, curuminha
 Batendo com a moleira
 Te emporcalhando inteira
 E eu te negar meu colo
 Recuperar as noites, curuminha
 Que atravessei em claro
 Ignorar teu choro
 E só cuidar de mim. (*Ópera do Malandro*)

Em ambos os casos (o de Matias de Albuquerque em *Calabar* e o de Vitória na *Ópera do Malandro*) a ironia crítica das passagens decorre do fato de o estranhamento que as torna reveladoras só poder ser devidamente percebido por quem as vê ou lê dentro da integra das peças de que fazem parte, muito embora isso não comprometa em absoluto a apreciação das canções por parte de quem as venha a conhecer por meio de gravações, e não de encenações ou edições da dramaturgia de Chico.

Há na *Ópera do Malandro* um caso interessante de apropriação paródica e estranhada de “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu, poema que foi referência obrigatória na formação de leitores dentro dos cânones do ensino de leitura e literatura nas primeiras décadas do século XX. O poema já tinha sido objeto da apropriação modernista por parte de Oswald de Andrade em “Meus sete anos”. Na peça de Chico, a canção também remete ao original de Casimiro de Abreu, e também funciona como paródia da imagem romântica da infância bucólica para

aqueles que em algum momento tenham tido contato com o texto original. Mas a ironia crítica e o humor são exacerbados pelo fato de a canção ser cantada em dueto por Max, o contraventor, e seu amigo de longa data Chaves, o Inspector de polícia, que relembram juntos episódios típicos da camaradagem masculina de seus anos de adolescência. Para isso o título foi alterado para “Meus doze anos”, e as lembranças desfiadas nos versos apresentam um repertório de brincadeiras e experiências que, durante muito tempo, na primeira metade do século XX, foram típicas dos que cresceram já num contexto de urbanização, mas não deixaram de desfrutar da liberdade tida como natural e consensualmente tolerada para meninos:

Ai que saudades que eu tenho
 Dos meus doze anos
 Que saudade ingrata
 Dar banda por aí
 Fazendo grandes planos
 E chutando lata
 Trocando figurinha
 Matando passarinho
 Colecionando minhoca
 Jogando muito botão
 Rodopiando pião
 Fazendo troca-troca
 Ai que saudades que eu tenho
 Duma travessura
 O futebol de rua
 Sair pulando muro
 Olhando fechadura
 E vendo mulher nua
 Comendo fruta no pé
 Chupando picolé
 Pé-de-moleque, paçoca
 E disputando troféu
 Guerra de pipa no céu
 Concurso de piroca. (*Ópera do Malandro*)

O lirismo do poema de origem, nesse caso, é estranhado ao ser associativamente engolfado pelos efeitos satíricos de sua apropriação. Isso confere

relevo crítico às evidências que mostram, na sequencia das cenas da peça, que a camaradagem dos meninos de outrora sobrevive no presente dentro de interações degradadas que asseguram o atendimento dos interesses dominantes envolvidos.

No que diz respeito à funcionalidade épica do elemento lírico no teatro de Chico, *Gota d'água*, criada com Paulo Pontes a partir da *Medeia* televisiva de ocorrências em que Oduvaldo Vianna Filho, distingue-se das demais peças mencionadas ao trabalhar o lirismo como elemento que potencializa e desencadeia o trágico. O Coro, elemento oriundo da tragédia clássica, está presente em mutas cenas representando a voz coletiva da comunidade, que pondera e alerta a protagonista (Joana) em relação ao desejo crescente de vingança que a domina.

É de uma das manifestações do Coro que o cerne lírico emerge com força expressiva nos versos finais da canção *Flor da idade*, criando uma remissão indireta à estrutura do poema *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade:

A gente faz hora, faz fila
 Na Vila do Meio-Dia — pra ver Maria
 A gente almoça e só se coça
 E se roça e só se vicia
 A porta dela não tem tramela
 A janela é sem gelosia — nem desconfia
 Ai, a primeira festa
 A primeira fresta
 O primeiro amor
 Na hora certa, a casa aberta
 O pijama aberto, a braguilha — a armadilha
 A mesa posta de peixe
 Deixe um cheirinho da sua filha
 Ela vive parada no sucesso
 Do rádio de pilha — que maravilha
 Ai, o primeiro copo
 O primeiro corpo
 O primeiro amor
 Vê passar ela, como dança
 Balança, avança e recua — a gente sua
 A roupa suja da cuja
 Se lava no meio da rua
 Despudorada, dada,
 À danada agrada andar seminua — e continua

Ai, a primeira dama
O primeiro drama
O primeiro amor
Carlos amava Dora
que amava Léa
que amava Lia
que amava Paulo
que amava Juca
que amava Dora que amava...
Carlos amava Dora
que amava Rita
que amava Dito
que amava Rita
que amava Dito
que amava Rita que amava...
Carlos amava Dora
que amava tanto
que amava Pedro
que amava a filha
que amava Carlos
que amava Dora
que amava toda a quadrilha... amava toda a quadrilha... amava toda a quadrilha... (*Gota d'água*)

O trecho final dessa canção do Coro (precisamente o trecho que retoma a estrutura do poema de Drummond) reaparecerá depois como culminância trágica da fala que Joana dirige a si mesma, após enviar seus dois pequenos filhos como portadores da iguaria envenenada destinada a Jasão e sua noiva Alma.

JOANA — (Só, vendo os filhos saindo:)

Não, eles não. Por quê, meu Deus? Que atrocidade Eles não têm nada co'isso. Vou esconder os dois com mestre Egeu e depois vou correr Conheço todos os covis desta cidade Sobe orquestra; sobe coreografia; agora, todos cantam e dançam alegremente.

TODOS

Carlos amava Dora que amava Léa que amava Lia que amava Paulo que amava Juca que amava Dora que amava... Carlos amava Dora que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava Dito que amava Rita que amava... Carlos amava Dora que amava tanto que amava Pedro que amava a filha que amava Carlos que amava Dora que amava toda a quadrilha... amava toda a quadrilha... (*Gota d'água*)

O sentido lírico das canções em *Gota d'Água* confere intensidade trágica à peça também por meio de associações irônicas de sentido: Jasão de Oliveira é louvado no botequim como “um novo valor da emepebê” e como o “promissor autor do êxito *Gota d'água*”, embora seja alguém que as vizinhas vêm com crítica: “não fosse um dia Joana lhe dar uma mão e ele seria um pobre-diabo inofensivo.” A súplica que Joana lhe dirige é um alerta :

Deixa em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção — faça não
Pode ser a gota d'água. (*Gota d'água*)

Imagem título da peça, a gota d'água é o elemento que precipita a execução do desfecho irreversível: sem documentos que comprovem seu direito à moradia na comunidade, sem condições de pagar o valor que lhe quer extorquir o ganancioso empreendedor Creonte, Joana, não conta nem com a unanimidade dos vizinhos na resistência a Creonte, e nem com a intervenção de Jasão em seu favor, mas tem o elemento ínfimo, o dia pelo qual suplicou e que agora lhe basta para executar o rito da vingança. A ironia trágica perpassa a cena e o diálogo final com Jasão:

JOANA
Creonte veio aqui Você sabe, não é?...

JASÃO — (Envergonhado:) Sei... e daí?

JOANA — Foi bom comigo. Muito bom. Depois de tudo o que eu disse dele, ele agorainda deu um dia pra eu me mudar.
[...](*Gota d'água*)

Os limites de extensão previstos para este artigo pedem que, a esta altura, sejam apontadas algumas considerações finais a respeito do lirismo nas canções de cena dentro da dramaturgia de Chico Buarque. Todos os exemplos aqui brevemente analisados, e tantos outros mais que poderiam ser acrescentados em analogia a eles, evidenciam a participação central das canções no que diz respeito à dramaturgia das peças a que se ligam, onde potencializam aspectos épicos em vários casos e trágicos em outros.

Seria possível lembrar, complementarmente, aquilo que os pesquisadores do trabalho de Chico como letrista já tem apontado em tantos estudos: que o Chico compositor é também um criador de personagens e de situações dramáticas, e que os processos de criação de imagens em suas letras têm como característica frequente e marcante o uso de diferentes “personas”, de diferentes papéis e cenários sociais e históricos.

Se o lirismo é um elemento inerente ao gênero canção, e se este corresponde ao filão central ou maior do trabalho de Chico, chegamos aqui, entretanto, ao desdobramento de uma outra questão que se coloca e que diz respeito à ideia aventada por ele próprio, numa entrevista de 2004, a respeito de termos chegado, naquele período, ao que teria sido o fim da era da canção.

Em 1975, no prefácio escrito pelos dois co-autores para a publicação de *Gota d'água*, uma passagem se destacava:

Nós escrevemos a peça em versos, intensificando poeticamente um diálogo que podia ser realista, um pouco porque a poesia exprime melhor a densidade de sentimentos que move os personagens, mas quisemos, sobretudo, com os versos, tentar revalorizar a palavra. Porque um teatro que ambiciona readquirir sua capacidade de compreender, tem

que entregar, novamente, à múltipla eloquência da palavra, o centro do fenômeno dramático. (*Gota d'água*)

Em entrevista de 2004, em resposta sobre a existência de um suposto esgotamento histórico do processo histórico da canção, Chico diz:

A minha geração, que fez aquelas canções todas, com o tempo só aprimorou a qualidade da sua música. Mas o interesse hoje por isso parece pequeno. Por melhor que seja, por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito. E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica, foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido. (*A canção, o rap, Tom e Cuba, segundo Chico. Folha de S. Paulo*, 26 de dezembro de 2004)

A afirmação serviu de mote, em 2015, para a tese do pesquisador Acauam Silvério de Oliveira, que partiu dessa hipótese levantada por Chico para discutir o *rap* e o *funk*. No que diz respeito à dramaturgia musical de Chico, muitas questões e reflexões paralelas poderiam ser colocadas dentro do campo dos estudos e da pesquisa sobre a dramaturgia brasileira. É importante pensar a respeito e colocá-las.

REFERÊNCIAS

- BUARQUE, C & GUERRA, R. *Calabar. O elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BUARQUE, C. & PONTES, P. *Gota d'água*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- BUARQUE, C. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

GARCIA, Miliandre. *A arte como testemunho: texto, cena e contexto em Roda Viva (1967-1968)*. Rev. Inst. Estud. Bras. (São Paulo), n. 88, 2024, e10688.

GRAZIANI, Victor Morais. *Notas sobre Roda Viva*. Epígrafe, São Paulo, v. 11, n. 1, pp. 527-542, 2022.

HOTIMSKY, Nina Nussenzweig. *O trabalho de encenação em Calabar (1973): o espetáculo censurado e as reflexões de Fernando Peixoto*. Universidade de São Paulo, ECA, 2019.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *Das naus argivas ao subúrbio carioca – percursos de um mito grego da Medéia (1972) à Gota d’água (1975)*. Revista de História e Estudos Culturais Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2004 Vol. I Ano I nº 1 ISSN: 1807-6971

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

RABELO, Adriano de Paula. *O Teatro de Chico Buarque*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, FFLCH, 1998.

ROCHA, Daniela Arreguy Marques da. *Lirismo dramático, vozes e máscaras nas canções de Chico Buarque de Hollanda*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2006.

SILVA, Paulo Cesar Torres. *As canções da Ópera do Malandro a partir do estudo das formas da paródia, do grotesco e da alegoria*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, IEB, 2016.

Sítios da Internet

Acervo Chico Buarque de Hollanda.

<https://www.jobim.org/chico/>

Roda Viva

https://www.academia.edu/37860154/Roda_Viva_Chico_Buarque_roteiro_pdf
[acesso em 16. set. 2024]

OLIVEIRA, Acauam Silverio de. *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro.* Tese de Doutorado. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-09102015-154802/pt-br.php>

Maria Silvia Betti é Livre Docente e atua como Professora Livre Docente Sênior no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É autora de *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp-FAPESP, 1997; *Dramaturgia comparada Estados Unidos-Brasil. Três estudos*. São Bernardo do Campo-SP: Cia. Fagulhas, 2011; organizadora da *Coleção Oduvaldo Vianna Filho de dramaturgia* (Editora Tempral).