

# Chico Buarque e o teatro<sup>1</sup>

Adriano de Paula Rabelo<sup>2</sup>

Nas duas décadas transcorridas entre os anos de 1964 e 1984, o Brasil viveu um dos períodos mais atroz de sua história. Perseguições, seqüestros, torturas, exílios, assassinatos, censura à imprensa e à produção intelectual, eliminação do processo eleitoral direto, possibilidade de qualquer um sofrer retaliações arbitrarias passaram a fazer parte do cotidiano da nação. A criação artística da época, como não poderia deixar de ser, ficou muito marcada pelo contexto da ditadura político-militar.

Uma das mais atuantes frentes de oposição ao regime instalado no país em abril de 1964 foi formada por artistas, especialmente por jovens talentos surgidos no decorrer dos anos 60, muitos deles originários dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes ou influenciados pelo ideário cepecista. Já sem o quixotismo – no bom e no mal sentido – do projeto da entidade estudantil, desenvolveram, no decorrer de suas carreiras e dos vinte e um anos de vigência da última ditadura brasileira, uma arte de profundas implicações político-sociais, preocupada com a discussão do nacional e do popular. Seja por sua produção e expressão, seja por seu claro posicionamento político, tais artistas apareciam de modo mais evidente como opositores do regime autoritário.

Entretanto, outro grupo, que talvez não possa ser chamado de “frente de oposição”, também incomodou bastante o *establishment* da ditadura. Era formado por artistas cujas obras e atitudes não se caracterizavam por um aparecer imediato do conteúdo político-social. Porém, assumindo influências as mais diversas, tinham um pensamento e uma ação rebeldes e libertários, propondo novos modos de conceber a realidade. Fundamentalmente, esse grupo era muito caracterizado pela antropofagia cultural e pelo movimento da contracultura.

Bastante próximo dos artistas do primeiro grupo, pode ser situado Chico Buarque de Holanda, uma das personalidades mais destacadas no Brasil dos últimos trinta anos.

---

<sup>1</sup> Trecho da dissertação de mestrado intitulada *O teatro de Chico Buarque* defendida junto ao Mestrado em Literatura Brasileira da USP em 1999.

<sup>2</sup> Doutor em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Músico, poeta, dramaturgo e escritor, construiu uma obra de vasta e profunda repercussão na cultura brasileira.

Em *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, Adélia Bezerra de Meneses interpreta a produção do autor até cerca de 1980 como uma verdadeira *biografia de uma geração*, constituindo uma resposta de resistência à situação imposta ao país a partir de 1964. A autora demonstra as motivações e implicações políticas do trabalho de Chico Buarque, propondo quatro modalidades para uma “trajetória em espiral” desse artista, denominadas por ela “Lirismo nostálgico”, “Canções de repressão”, “Variante utópica” e “Vertente crítica” (MENESES, 1982). No tocante à dramaturgia de Chico especificamente, diz Adélia: “É sobretudo nas peças de teatro que a crítica social se apresenta mais incisiva”, “que o problema do Nacionalismo – mais abrangentemente: do Nacional-Popular – se coloca mais à flor da pele, ou melhor, mais à flor do texto” (id., p. 174).

A carreira de Chico Buarque nas artes começou no mesmo ano do último golpe militar da história brasileira, 1964. Sua obra produzida durante o regime ditatorial, especialmente seu teatro, dialogou a todo momento com seu tempo. Uma análise dessa produção é também, de certo modo, um esboço de biografia de uma geração.

A primeira imersão de Chico Buarque no teatro se dá em 1965, quando ele tinha apenas 20 para 21 anos. Compôs a música para o espetáculo *Morte e vida severina*, poema dramático de João Cabral de Melo Neto montado em São Paulo pelo Teatro da Universidade Católica (TUCA), dirigido por Silnei Siqueira. Realizado de forma brilhante, esse espetáculo foi saudado enfaticamente no Brasil e no exterior. Na França, em 1966, recebeu o prêmio de crítica e público no IV Festival de Teatro Universitário de Nancy.

Sobre a criação da música para o poema de João Cabral, declarou Chico: “Com *Morte e vida severina*, eu procurei adivinhar qual seria a música interior de João Cabral, quando escreveu o poema” (citado por SANT’ANNA, 1986, p. 24).

A julgar pelo parecer do poeta pernambucano, a primeira participação de Chico Buarque no teatro foi muito bem sucedida:

... a coisa mais extraordinária que eu encontrei na música de Chico, baseada nos versos de *Morte e vida severina*, foi um respeito integral pelo verso em si. A

música segue cada verso, no ritmo total. A música segue cada ritmo, crescendo ou não, de cada parte do poema. (...) Se a música é boa, não deve nada à colaboração minha ou conselho meu. Ele pegou o texto, respeitou o texto e, com o talento extraordinário dele, fez uma música que eu considero totalmente apropriada ao texto. (...) E, para terminar, vocês sabem que eu não posso ler, hoje, nenhuma seqüência de *Morte e vida severina* sem que a música me fique soando no ouvido. Hoje, estou resignado a tirar das minhas *Poesias completas* o auto de Natal *Morte e vida severina*, pois creio que ele pertence mais ao Chico Buarque do que a mim. (id., ibid.)

A integração entre a melodia e a palavra será o elemento fundamental da posterior criação teatral de Chico Buarque.

Ainda em 1966, outra imersão no teatro, compondo uma música para *Os inimigos*, de Máximo Górkki, dirigida por José Celso Martinez Correa. Posteriormente, essa canção receberia letra e o título de “Acalanto”.

A trajetória do autor como dramaturgo inicia-se em 1967, quando ele escreve *Roda-viva*. Montada no ano seguinte, também sob a direção de José Celso Martinez Correa, a peça, que denunciava os bastidores do *show business*, causou enorme escândalo devido à virulência da encenação.

Apresentando elementos autobiográficos, *Roda-viva* serviu para que Chico Buarque pudesse exorcizar o estigma de “bom moço da música popular brasileira” com o qual ficara marcado em virtude do lirismo nostálgico de suas primeiras composições. Assim como o protagonista de sua obra, na segunda metade dos anos 60, muitos músicos populares, por meio dos festivais da canção e das modas criadas pela indústria cultural, alcançavam, da noite para o dia, os píncaros da fama e da “glória”, sendo descartados e esquecidos com a mesma velocidade de sua ascensão. Na peça, Benedito Silva, músico obscuro e sem nenhum talento, é tragado pela indústria do entretenimento. Torna-se rapidamente um ídolo cultuado religiosamente por uma legião de fãs, muda de nome duas vezes e é levado a cometer suicídio. Então, sua esposa, Juliana, o substitui na condição de estrela pré-fabricada, dando continuidade ao jogo de interesses estritamente financeiros dos empresários do *show business*.

Em 1972, Chico Buarque e Ruy Guerra escrevem *Calabar: o elogio da traição*. A peça, que buscava reinterpretar o episódio da ocupação do Nordeste açucareiro pelos holandeses, entre 1630 e 1654, do ponto de vista dos colonizados e retratar uma nascente consciência nacional brasileira, demonstra que todos os envolvidos naquele acontecimento histórico foram, de algum modo, traidores. Não somente Calabar, como afirmam os livros de história escritos sob a ótica dos portugueses, teria sido o traidor por excelência.

Desenvolvendo temas polêmicos, desmitificando a história oficial e colocando em cena representações de fenômenos muito característicos do Brasil do então presidente Médici – tortura, traição, colonização, autoritarismo –, a peça foi vítima da arbitrariedade da Censura. Tendo sido liberada no princípio de 1973, reuniram-se um elenco e uma equipe técnica compostos por profissionais de destaque no teatro brasileiro. Um grande investimento financeiro foi feito pela produção do espetáculo. Entretanto, às vésperas da estréia, os censores notificaram que o texto seria reexaminado, demorando-se indefinidamente em tomar a decisão final sobre a liberação ou não da montagem. Com isso, a equipe que levaria *Calabar* ao palco teve de ser dispensada e o espetáculo não pôde acontecer naquele ano. Somente em 1980 a peça se realizou como espetáculo, sob a direção de Fernando Peixoto.

Em 1975, Chico Buarque e Paulo Pontes, partindo de uma idéia do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, morto no ano anterior, escrevem *Gota d'água*. Recriando a tragédia *Medéia*, de Eurípides, no espaço de um conjunto habitacional de um subúrbio do Rio de Janeiro, a peça, conforme expõem seus autores no prefácio, reflete três preocupações básicas: a busca da reflexão sobre o processo de concentração de riquezas e marginalização política no Brasil, a necessidade de fazer com que o povo volte a ser o centro da cultura brasileira, e a revalorização da palavra como fundamento da expressão teatral.

*Gota d'água* não encontrou maiores problemas com a Censura e pôde estreiar em dezembro de 1975. Dirigido por Gianni Ratto, o espetáculo obteve um grande sucesso de público. A peça, com seus dois enredos paralelos, um de natureza passional – relativo ao amor-ódio de Joana, abandonada por seu companheiro, o sambista Jasão de Oliveira – e outro de natureza social – relativo à exploração dos moradores do conjunto habitacional da Vila do Meio-dia pelo especulador imobiliário Creonte –, era atualíssima no momento de

sua estréia não só por suas três preocupações básicas como por colocar em cena o problema da crise habitacional no Brasil num instante em que se tornava evidente o fracasso do Sistema Financeiro da Habitação, uma das bandeiras do regime militar. Além disso, como Joana, o povo brasileiro também era vítima da “cafetinagem” daqueles que o governavam.

Em 1977, Chico Buarque adapta *Os saltimbancos*, texto do italiano Sergio Bardotti inspirado no conto “Os músicos de Bremen”, dos irmãos Grimm. Esta adaptação de uma *fábula musical* primordialmente destinada ao público infanto-juvenil insere-se coerentemente na obra dramaturgica de Chico. Dando seqüência a sua criação de um teatro dialético, o autor põe em discussão as formas de organização social num momento em que se começava a falar em abertura política e as entidades reprimidas pelo aparato de “segurança” da ditadura buscavam o debate acerca de sua rearticulação. Obtendo constante êxito de público, *Os saltimbancos* recebeu sucessivas montagens.

A última criação dramaturgica do autor é a *Ópera do malandro*, de 1978, inspirada na *Ópera do mendigo* (1728), de John Gay, e na *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht. Desenvolvendo-se em meados dos anos 40, no final do Estado Novo, na Lapa carioca, paraíso dos velhos malandros, a peça de Chico Buarque retrata o fim de uma era e o início de outra. Mostra como a industrialização do país fez com que a malandragem artesanal e municipal de antigamente passasse a ser exercida em grande escala e em âmbito federal. Ao malandro da velha Lapa restaram dois destinos possíveis na nova ordem: ou se marginalizar por completo e ser eliminado por um sistema que não pode mais tolerá-lo ou se aburguesar e aprender a aplicar grandes golpes de cima para baixo.

A *Ópera do malandro*, primeiramente dirigida por Luiz Antônio Martinez Correa, também fala muito de perto aos tempos finais da década de 70. Nesse momento, como em meados dos anos 40, o Brasil saía de um longo período ditatorial e buscava a normalização do processo político em bases democráticas. As analogias entre as duas épocas se fazem de imediato.

Finalmente, vale lembrar as várias participações de Chico Buarque como compositor de canções para textos e espetáculos alheios. As mais destacadas dessas participações se deram em peças como *O rei de ramos* (1979), de Dias Gomes; *Geni* (1980), desentranhada da famosa canção “Geni e o zepelim”, dirigida por José Possi Neto;

*Vargas* (1982), de Dias Gomes e Ferreira Gullar; *O corsário do rei* (1985), de Augusto Boal. Para o palco, compôs ainda a música para o balé *O grande circo místico* (1983).

Num país como o Brasil, a constante atualidade dos temas desenvolvidos por Chico Buarque faz com que o interesse por sua dramaturgia seja permanente, a despeito de que, por razões estruturais e técnicas da cena brasileira, suas peças tenham recebido apenas montagens eventuais. Ainda que não assistido pelas gerações mais jovens, o teatro de Chico Buarque é bastante lido, tendo se incorporado definitivamente à literatura do país. Além disso, muitas de suas canções criadas originalmente para peças, quando gravadas em disco ganharam vida própria e hoje circulam independentemente.

O acompanhamento do percurso do autor como dramaturgo permite reflexões acerca das preocupações, das dificuldades, das angústias, das perdas e das vitórias de toda uma geração que realizou o trabalho intelectual no Brasil num tempo de castração pela violência institucionalizada e pelo abuso de poder. A resposta de resistência de artistas como Chico Buarque permanece atual. Não mais temos de enfrentar os ditames da censura oficial ou os atos institucionais de tiranos fardados, mas temos a tarefa não menos árdua, agora, de resistir e criticar a ditadura mercantilista de um tempo em que tanto se fala em “fim das utopias”.

## Bibliografia

- BUARQUE, Chico. *Roda-viva*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- BUARQUE, Chico & GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.
- BUARQUE, Chico & PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Ópera do malandro*. São Paulo: Cultura, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Os saltimbancos*. In Programa de *Os saltimbancos*. São Paulo: s/e, 1980, pp. 25-41.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: HUCITEC, 1982.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.