

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Gabriel da Cunha Pereira

Imaginando o Brasil: cultura popular urbana no teatro de Chico Buarque e em outras páginas.

Juiz de Fora
2011

Gabriel da Cunha Pereira

Imaginando o Brasil: cultura popular urbana no teatro de Chico Buarque e em outras páginas.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Prof.^a Dr.^a. Terezinha Maria Scher Pereira (orientadora)

Juiz de Fora

2011

Gabriel da Cunha Pereira

Imaginando o Brasil: cultura popular urbana no teatro de Chico Buarque e em outras páginas.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em ___/___/2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr.^a Terezinha Maria Scher Pereira (orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dr.^a Maria Luiza Scher Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dr.^a Maria Ângela de Araújo Resende
Universidade Federal de São João Del Rey

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo amparo e amor que me deram.

À minha irmã, por sempre torcer por mim.

À tia Leila, tio Javes e ao primo Ricardo, por estarem sempre ao meu lado.

À professora Terezinha Maria Scher Pereira, minha orientadora, pelo carinho, cuidado e amizade que me dedicou.

À professora Carlinda Nunez, cujas observações na banca de qualificação contribuíram para o direcionamento desta tese.

Aos professores da pós-graduação, em especial a professora Maria Luiza Scher Pereira e Jovita Maria Gerheim Noronha, por sempre me apoiarem quando precisei.

Aos amigos, em especial, Fernando Bretas, Gregório Chapiro, Lucas César Pinheiro e Priciane Ribeiro.

A Josyane, pelo companheirismo e presença incontestes em todos os momentos.

A Deus.

RESUMO

Esta tese focaliza as peças de teatro produzidas entre os anos 1960 e 1970 por Chico Buarque e as relaciona ao governo militar que se instaurou no Brasil nestes anos. Entendemos Chico Buarque como um produtor de cultura, que se utiliza do teatro para pôr em cena o *popular* e que debate importantes questões sociais, seja num estrato coletivo ou individual. As peças de Chico Buarque fazem uma diagnose dos estragos sociais provenientes do ambiente opressivo vivido no Brasil entre os anos 1960 e 1970 e traz à tona problemas como a implementação no país de um capitalismo selvagem, a discriminação social e racial, a falta de moradia, o uso político do corpo, entre outros. As geopolíticas, que emergirão no Brasil apenas na década de 1980, já estão presentes em sua produção teatral e são catalisadoras dos problemas sociais aí debatidos. O que há em comum em todas as questões abordadas nas peças é a defesa das minorias, vista sob a ótica do *popular*, motivo de engajamento do escritor. O sujeito da cultura *popular* não só resiste ao modelo imposto como também o transgride, interferindo no discurso dominante; aspira ao poder como forma de libertar-se das sanções que lhe são impostas, podendo mesmo trair seus valores e ideais para consegui-lo; é performance, movimento, crítica e contra uma pedagogia de exclusão. O *popular* é fonte de identidade nacional e foco irradiador através do qual este artista e intelectual abordará questões importantes para a época e para a sociedade.

RÉSUMÉ

Cette thèse focalise les pièces de théâtre produites par Chico Buarque entre 1960 et 1970 et établit des rapports entre elles et le gouvernement militaire qui s'est instauré au Brésil à cette époque-là. Nous entendons Chico Buarque comme un producteur de culture qui utilise le théâtre pour mettre en scène le populaire et qui débat d'importantes questions sociales, soit dans une catégorie collective soit individuelle. Les pièces de Chico Buarque font une description des dégâts sociaux originaires du milieu oppressif vécu au Brésil entre 1960 et 1970 et expose des problèmes tels que la mise en place dans le pays d'un capitalisme sauvage, la discrimination sociale et raciale, les sans toits, l'usage politique du corps, entre autres. Les géopolitiques, qui n'émergeront au Brésil qu'aux années 1980, sont déjà présentes dans sa production théâtrale et stimulent la discussion des problèmes sociaux. Ce qu'il y a de commun dans les questions traitées dans la pièce c'est la défense des minorités, vue sous l'optique du populaire, raison de l'engagement de l'écrivain. Le sujet de la culture populaire ne résiste pas qu'au modèle imposé, il le transgresse pour autant et interfère dans le discours dominant; il aspire au pouvoir comme moyen de se libérer des sanctions qui lui sont imposées, risquant de trahir ses valeurs et ses idéaux pour y arriver; il est performance, mouvement, critique et contre une pédagogie d'exclusion. Le populaire est source d'identité nationale et point d'irradiation au moyen duquel l'artiste et intellectuel abordera des questions importantes pour cette époque-là et la société.

SUMÁRIO

1. Apresentação.....	10
2. O despertar de uma nova imaginação: as geopolíticas do prazer no teatro de Chico Buarque.....	15
2.1. O fim da coesão fraterna entre as esquerdas.....	16
2.2. Memória e esquecimento: a redemocratização e a anistia no Brasil.....	19
2.3. O despertar de uma nova imaginação.....	22
2.4. As geopolíticas do prazer.....	29
2.5. Chico Buarque e as geopolíticas.....	35
3. Cultura popular no Brasil (1): dos bastidores à cena ou novos trilhos.....	40
4. <i>Roda-viva</i> : o novo corpo de Chico Buarque.....	57
4.1. Os <i>looks</i> de <i>Roda-viva</i>	73
4.2. As canções de <i>Roda-viva</i>	79
5. Pátria e traição: a ambiguidade de <i>Calabar</i>	84
5.1. A ideia de pátria.....	88
5.2. A noção de traição.....	100
6. Cultura popular no Brasil (2): uma leitura de <i>Gota d'água</i>	109
6.1. Os três mundos.....	113
6.2. Violência e justiça em <i>Gota d'água</i>	116
6.3. Joana e o outro mundo.....	121
6.4. A volta do malandro.....	124
6.5. Chico Buarque, produtor de cultura.....	131
Anexo 1.....	136

7. Da nação à cidade: uma leitura de <i>Ópera do malandro</i>	138
8. Chico Buarque vai aos jornais.....	152
8.1. O jornalista e o escritor: Zuenir Ventura e Chico Buarque.....	160
Anexo 1.....	167
Anexo 2.....	170
Anexo 3.....	173
Anexo 4.....	175
9. Conclusão.....	177
10. Referências.....	180
10.1. Referências bibliográficas.....	180
10.2. Referências discográficas.....	186
10.3. Referências filmográficas.....	187

Minha voz ficou na espreita, na espera (Chico Buarque)

1. Apresentação

Esta tese é resultado de uma pesquisa pensada antes mesmo do ingresso no curso de doutoramento do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). O estudo que hoje fecha um ciclo com a conclusão desta tese começou a ser pensado em 2006 e tem como objetivo refletir sobre a literatura produzida em contextos autoritários. Ele nasceu do contato com a dissertação de mestrado da acadêmica J. M. Nascimento, orientada, à época, pela professora Terezinha Scher Pereira, que, não tão coincidentemente como se poderia pensar, é hoje orientadora deste trabalho. Nascimento analisou a trilogia *Boitempo* (1968, 1973 e 1979) de Carlos Drummond de Andrade, pensando as memórias do poeta como possibilidade de representação de relações de poder em diferentes contextos autoritários.

Se neste estudo focalizamos as peças de teatro produzidas entre os anos 1960 e 1970 por Chico Buarque e pretendemos relacioná-las ao governo militar que se instaurou no Brasil nestes anos, o projeto se estende e pretende ganhar continuidade.

Metodologicamente, nossa análise das peças é cronológica e se inicia, portanto, com *Roda-viva*, encenada em 1968. Segue-se *Calabar*, escrita em 1973; *Gota d'água*, de 1975; e por fim *Ópera do Malandro*, de 1978. Nosso recorte abrange um período relativamente curto, de dez anos apenas, porém marcado por acontecimentos importantes para o país. Se em 1968, ano de encenação de *Roda-viva*, a ditadura militar encontrava-se plenamente estabelecida, em 1978 já se podia sentir o processo lento e gradual de abertura política.

Nas peças podemos encontrar marcas não só das mudanças sócio-políticas por que o Brasil passou, como também na própria postura do compositor de *A banda* em relação ao seu modo de produção e maneira de pensar a literatura, o país e a cultura brasileira.

As peças deixam claro a posição de engajamento adotada por Chico Buarque como produtor de cultura identificado com as classes populares; e nos apresentam um escritor atento não só aos problemas coletivos, como também às questões minimalistas, que emergirão, no Brasil, somente na década de 1980. Estamos chamando de minimalistas as questões ligadas a uma preocupação subjetiva do mundo, na qual políticas diversificadas de resistência trocavam o enfoque dos grandes temas coletivos por outros temas culturais relativos aos problemas de gênero, etnia, etc. As geopolíticas serão catalisadoras destas

preocupações insurgentes como a politização do prazer, do corpo e dos atos individuais. Esta nova configuração cultural que desponta no país nos últimos anos de regime militar procurará refletir sobre temas como sexo, homossexualismo, drogas, feminismo, entre outros. Se em *Roda-viva* essas questões já se apresentam, ainda que de forma incipiente, em *Calabar*, *Gota d'água* e *Ópera do malandro* elas já dividem espaço com as demandas do coletivo. Em *Gota d'água*, a personagem Joana enfrentará um problema social – o de não conseguir pagar o financiamento de sua casa-própria – porém este será focalizado também sob a ótica da mulher, mãe de dois filhos, que foi abandonada pelo marido e encontra-se sem moradia.

O primeiro capítulo dedica-se à apresentação do termo geopolítica. Apresentamo-lo desde sua origem, definido como *disciplina e método* por Josué de Castro em *Geopolítica da Fome*, até o momento em que ele se sobressai no país, na década de 1980, durante os anos de redemocratização. Veremos que a derrocada do regime militar levou ao fim da coesão fraterna entre as esquerdas, permitindo que se pudessem pensar questões concernentes ao indivíduo e não mais somente ao coletivo.

Com o fim da ditadura militar, um novo país começou a ser imaginado. Apressada em discutir as novas questões insurgentes, a nova geração pouco se propôs a refletir sobre o período que findava. Aqueles que mais contribuíram nesse sentido foram os exilados políticos, através da publicação de autobiografias em que narravam suas lutas e experiências. Uma crítica mais profunda e contundente sobre o período se faz necessária ainda hoje. Esta tese almeja contribuir um pouco como releitura de uma época que ainda hoje se encontra carente de crítica e estudo.

O segundo capítulo inicia-se fazendo um retrospecto das definições dos termos *cultura* e *popular* ao longo dos anos e aponta para as profundas mudanças que a imagem de nossa *cultura popular* sofreu desde o Romantismo até os dias atuais. Pretendemos deixar claro que a obra teatral de Chico Buarque focaliza uma cultura popular urbana e carioca, pois é o Rio de Janeiro o seu *locus* de enunciação.

Em suas peças, encontramos uma cultura popular não separada de cultura de massa e que se traduz não apenas como resistência e transgressão, mas que, oprimida, não está passiva e aspira ao poder, seduzida pela *hegemonia* da *classe dominante*, no sentido que Gramsci dá a esses termos. Não encontramos nas obras do autor, portanto, uma cultura popular pura. Ao contrário, ela transita e interage com o mundo moderno. Contra um estado pedagógico, ela é performance, é crítica, é movimento. Nós a entendemos como toda minoria que produz e

interfere através do discurso. Finalmente, observamos em Chico Buarque uma posição de engajamento que leva as classes populares à cena, que as escuta e as permite *falar*, agora no sentido que Spivak dá ao vocábulo.

Nosso terceiro capítulo finalmente dedica-se à análise de uma peça específica e, seguindo o critério cronológico já mencionado, seu foco é *Roda-viva*, publicada em 1968, sob a direção e montagem de José Celso Martinez Correa.

Optamos por fazer uma breve introdução sobre o contexto sócio-político e cultural do Brasil no período em que as obras foram publicadas. Com isso, é possível sentir que elas refletem sobre as mudanças sociais, políticas e culturais por que o país passava. Desta feita, *Roda-viva* procurou provocar a classe média para que ela se abrisse à ação política, utilizando-se de palavrões e cenas grotescas (como o lançamento de um fígado de boi cru no palco, salpicando de sangue o público) e mesmo de ofensas diretas à platéia.

Na peça, a televisão surge como o mecanismo usado pela classe dominante para exercer sua hegemonia e alienar e seduzir seu público. Embora seja fraca esteticamente, se comparada às outras, nela já podemos observar um escritor comprometido com as classes populares e com a opressão e sanções sofridas por ele. A partir de *Roda-viva* Chico Buarque deixa de ser somente cantor de música popular para se afirmar também como autor de teatro.

No quarto capítulo propomo-nos a analisar *Calabar*, publicado em 1973 e escrito em parceria com Ruy Guerra. A peça relaciona o contexto opressor dos anos 1970 com aquele do século XVII vivido por Calabar.

Na obra podemos notar a presença de uma cultura popular ambígua porque transgressora, já que a sua ambiguidade é instrumento de transgressão. As três personagens principais são um brasileiro, um negro e um índio. Nenhuma delas parece saber por quem lutam, já que Portugal estava sob o jugo Espanhol e a Holanda invadia o Brasil. Nesse sentido, duas categorias importantes se impõem para nós nesta análise: as noções de *pátria* e de *traição*.

Quanto à primeira categoria, acreditamos ser possível afirmar que, dentre as sanções sofridas pelas personagens, a principal certamente é o fato de não terem uma pátria. As personagens ou estão deslocadas de sua terra natal, como o negro Henrique Dias, ou a veem sob o jugo europeu, como acontece ao brasileiro Mathias de Albuquerque e ao índio Felipe Camarão.

Quanto à segunda categoria, ela será, juntamente com as questões das geopolíticas, outra norteadora de nossa tese, já que queremos demonstrar que a *traição* é, em todas as peças, um instrumento utilizado pelas classes populares para tentar chegar ao poder. Ela estará presente também em *Gota d'água*, *Ópera do Malandro* e, timidamente, em *Roda-viva*.

Em *Calabar* já é possível notar a presença das geopolíticas quando a obra denuncia a discriminação sofrida pelo negro Henrique Dias e faz uma diagnose dos estragos sociais provenientes de um ambiente opressor.

Gota d'água, de 1975, será a peça estudada em nosso quinto capítulo. A problematização das classes populares se une à noção de traição e pretendemos, agora, ver mais alguns traços que as constituem: entre eles, o modo pelo qual elas procuram fazer justiça e, com isso, assegurar as suas identidades. Veremos que se o popular não se encontra defendido pelas leis da cidade, ele tentará fazer justiça com as suas próprias mãos, assegurando seu direito à cidadania e afirmando sua identidade, enfraquecida no momento em que viu seus direitos violados. Para esta análise faremos uso dos estudos de *DaMatta*, utilizando os termos *mundo da casa*, *mundo da rua* e *outro mundo* cunhados por ele. Entendemos que o popular transita entre estes três mundos, sendo o da rua aquele no qual ele sofre sanções e é oprimido.

Destacamos para uma análise mais profunda as personagens protagonistas, Jasão e Joana. Se Jasão encarna a figura do *malandro*, ao mesmo tempo ele é um traidor, e se utiliza da malandragem para ludibriar o outro e atingir seus objetivos. Já Joana pedirá forças ao *outro mundo* para fazer justiça.

As geopolíticas novamente se fazem presentes quando a peça defende o direito das minorias à moradia. Neste momento do estudo, queremos entender Chico Buarque como um produtor de cultura e a nossa concepção da atividade intelectual do autor será aquela apontada por Gramsci como sendo a de um intelectual orgânico, que reflete sobre seu próprio *locus* de enunciação e não se considera uma classe estanque e separada do restante da sociedade na qual vive. Seu engajamento é com o popular, que ele procurará trazer à cena através de sua produção teatral.

Ópera do Malandro, assunto de nosso sexto capítulo, fecha um ciclo, dez anos após a encenação de *Roda-viva*. A peça se passa nos anos 1940, período em que os brasileiros se vêem assolados por um sistema capitalista selvagem e atordoados pela entrada de produtos estrangeiros no mercado brasileiro.

O cenário geopolítico que a obra nos apresenta é de uma cultura popular explorada pelo capitalismo e que vê na compra e no uso dos bens de consumo estrangeiros uma forma de inserção na classe dominante e de exercício da cidadania. Neste aspecto, referimo-nos diretamente à obra de Nestor Canclini, *Consumidores e cidadãos*. O livro mostra justamente que, no mundo contemporâneo, a mercadoria assegura a cidadania. Na peça, saber falar inglês ou francês e utilizar materiais importados são símbolos de *status* social. Os Estados Unidos asseguram a sua hegemonia e difundem sua ideologia no Brasil através da invasão não de tropas, mas de seus produtos.

O sétimo e último capítulo, excetuando a conclusão desta tese, se encarrega de focar Chico Buarque como jornalista, e não mais como produtor de teatro. Se *Roda-viva* assinala o ingresso de Chico Buarque como escritor, agora pretendemos pôr em evidência uma nova atitude: a de jornalista. Se na música assinava Chico Buarque de Hollanda e no teatro, somente Chico Buarque, como colaborador do *Pasquim*, Francisco. Veículos de comunicação diferenciados, embora exercendo uma mesma atividade: a de produtor de cultura. Muda-se o enfoque, não o objetivo. Cambiam-se os meios, permanece o mesmo fim. Chico Buarque se nos apresenta em vários *corpos*, no sentido barthesiano do termo. Como jornalista, defende a atividade do escritor.

Optamos por comparar o modo como Chico Buarque vê a sua prática no jornal com a de Zuenir Ventura, cuja formação é, de fato, a de jornalista. Podemos notar que ambos utilizam-se do jornal para difundir e defender seu lugar de enunciação. Portanto, se Zuenir Ventura tentará persuadir o leitor da importância do jornalista, Chico Buarque nos mostrará como a literatura *concorre* com o jornal e que ambos são ficções. Mesmo escrevendo em um periódico de cunho humorístico como o *Pasquim*, o escritor não abandona sua posição de engajamento.

2. O despertar de uma nova imaginação: as geopolíticas do prazer no teatro de Chico Buarque

Or, l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun et aussi aient oublié bien des choses (Renan)

Concomitantemente ao enfraquecimento do poder militar em meados dos anos 1970, a juventude brasileira começava a assumir uma nova postura em relação à “realidade” (entre aspas, porque imaginada) que os cercava. Essa nova garotada imaginava um contexto social bem diferente e distante daquele que estava acabando. É esta mudança paradigmática dentro da sociedade brasileira que será o tema deste capítulo.

Além desta análise, pretendemos nos ater também à relação entre memória e esquecimento enfocando particularmente a redemocratização e a anistia no Brasil. Como podemos já observar desde a epígrafe deste capítulo, entendemos que a imagem de uma nação é constituída entre o que se escolheu lembrar e o que se decidiu esquecer. Pretendemos mostrar também de que maneira esta seleção entre o que lembrar e esquecer foi realizada no Brasil durante os anos de redemocratização, isto é, o final da década de 1970 e o início dos anos 1980.

Entendemos que os textos aqui apresentados são arquivos que nos ajudarão a formar uma imagem do contexto e do período por nós analisados. Deste modo, nosso arquivo é formado não somente pelas peças, como também por artigos publicados na época. Eles são marcados por não apresentarem um grande distanciamento entre os fatos, já que foram produzidos à ordem do dia. Retirados de jornais, eles são respostas rápidas aos acontecimentos então recentes.

A epígrafe de nosso primeiro sub-capítulo, extraída de um artigo de Elio Gaspari, já será o primeiro *texto-imagem* retirado de nosso arquivo.

2.1. O FIM DA COESÃO FRATERNA ENTRE AS ESQUERDAS

Em 1977, reapareceram os estudantes. Um ano depois, os operários. Em 1979, todos juntos estavam na rua pedindo a anistia. Em julho, começaram a chegar os primeiros exilados. (Elio Gaspari)

Foi assim, paulatinamente, que, ainda durante os anos de Geisel na presidência, começou o processo lento e gradual de redemocratização no Brasil. Este pequeno texto de Gaspari é interessante porque ele realmente cria uma imagem nos leitores. Para aqueles que não viveram a época, por exemplo, como este que escreve esta tese, a sensação é de uma “rua deserta”, onde o toque de recolher não se estendia somente ao turno da noite, mas imperava por todo o dia. De repente, saídos de seus esconderijos, pressupondo que a rua fosse segura novamente, reapareceram os estudantes. Um ano depois, retornam, corajosos, os operários. A imagem nos dá a impressão de que todos estavam exilados, sejam em países estrangeiros, seja em seu próprio país. Todos tentavam retornar às ruas e ao direito à liberdade. Até que, finalmente, a rua se enche novamente e todos, em um mesmo cordão, clamam pela anistia.

O AI-5 chegara ao fim no primeiro minuto do primeiro dia de 1979. Foi com esta notícia que uma nova realidade começava a se imaginar no país. O brasileiro voltaria a ter o direito ao *habeas corpus* no caso de crimes políticos; os mandatos parlamentares tornariam a ser invioláveis; o Congresso passaria a funcionar por delegação popular e o Executivo não poderia mais colocá-lo em recesso; e o Direito brasileiro livrava-se da pena de morte, da prisão perpétua e do banimento. Estas foram algumas das mudanças ocorridas no Brasil após o desaparecimento, em primeiro de janeiro de 1979, das siglas AI (Ato Institucional) e AC (Ato Complementar). A ditadura ia chegando ao seu fim e, com ela, também uma ordem social. A epígrafe não é senão o “olho da rua”, o olhar do brasileiro que via, pouco a pouco, o reaparecimento dos estudantes, dos operários e de alguns exilados.

É possível perceber a mudança de atitude ocorrida com os jovens e com a esquerda brasileira à medida que o regime militar iniciava o lento e gradual processo de distensão. Durante os anos de abertura modificava-se também o modo como a sociedade brasileira era imaginada. O livro *Cultura em trânsito*, organizado por Elio Gaspari, Heloisa Buarque de Hollanda e Zuenir Ventura é bastante rico neste sentido, uma vez que é constituído de textos escritos entre as décadas de 1970 e 1980 no Brasil. Dessa maneira, compostos na ordem do dia, eles são um importante arquivo para entendermos o modo como o Brasil era visto e

sentido por parte de nossa intelectualidade. Em *Cultura em trânsito*, podemos encontrar: quatro entrevistas (de Caetano Veloso, Gabeira, Glauber e Ferreira Gullar) com diferentes posicionamentos sobre a controvertida discussão das “Patrulhas Ideológicas”; o depoimento de Amílcar Lobo, tenente e médico do exército e apontado como um dos possíveis torturadores do regime; e as opiniões de intelectuais como a do sociólogo Fernando Henrique Cardoso, o compositor Chico Buarque de Hollanda, o escritor Alceu Amoroso Lima e os cineastas Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. Desta maneira, acreditamos que é um livro interessante para se pensar o Brasil dos anos 1970. Para este estudo, pretendemos nos ater, também, ao conhecido artigo de Silviano Santiago “Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura versus Arte)”.

O Brasil possuiu, durante a época que estamos estudando, representações nacionais de forte cunho ideológico, não sendo possível definir um conceito de nação fixo e acabado. Por outro lado, queremos apresentar a complexidade do quadro que se delineia durante esses anos. Relembrando Walter Benjamin, cada vez que olhamos para o passado, o recriamos e o transformamos. Revisitando o Brasil sob a ótica atual, Gaspari imaginou o Brasil dos anos de 1979 e 1984 – período em que o processo de redemocratização já havia começado – como uma grande escola de samba:

Em 1979, quando pequenas multidões iam aos aeroportos para receber de volta os exilados, assim como em 1984, quando todo mundo foi para a rua vestindo o amarelo das eleições diretas, o Brasil pareceu uma grande escola de samba descendo a avenida numa bonita alvorada. (GASPARI, 2000, p.32-33).

Tanto o ano de 1979 quanto o de 1984 são representados em um único dia. 1979, dia nos quais os exilados retornam ao país. 1984, dia em que os brasileiros se vestem de amarelo fazendo carnaval (campanha) pelas eleições diretas. Os anos de 1979 e 1984 foram arquivados por Gaspari como um dia de festa, de despreocupação, de reencontro familiar, de música, samba e desfile de carnaval. Destarte, discutir as representações nacionais elaboradas entre os anos 1960 e 1980 é útil para descortinarmos o caráter ideológico existente nelas. Então, a partir de agora, nos parece significativo conhecer em que época a imagem de uma esquerda integrada começou a se fazer. Assim, repetimos a pergunta de Silviano Santiago em seu excelente texto “Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura versus Artes): “Quando é que a coesão das esquerdas, alcançada na resistência à opressão e à tortura, cede lugar a diferenças internas significativas?” (SANTIAGO, 1998, p.11). Segundo o crítico, entre os

anos de 1979 e 1981. Uma pergunta e uma resposta que só pode ser dada se imaginada a partir de conjecturas. Não sendo ele o único a tentar responder à questão, vale a pena averiguarmos mais algumas hipóteses.

Também Zuenir Ventura tentou imaginar qual seria esta data em que a fraternidade entre as esquerdas foi rompida. Fazendo um exame retrospectivo do ano de 1985, em artigo intitulado “Depois de 21 anos, o desacordo”, publicado no *Jornal do Brasil* em 29/12/1985, ele acredita ter sido este o ano em que finda a “ilusão de que a *intelligentsia* era uma grande família cuja inabalável unidade só era perturbada pelo inimigo, contra o qual estiveram todos de acordo durante décadas” (VENTURA, 2000, p.266). Tanto em Silviano como em Zuenir trata-se, portanto, de *imaginar* a época na qual chegara ao fim a união entre as esquerdas.

À medida que se ia inventando um novo país, redemocratizado, “caíam por terra tanto a imagem falsa de um Brasil-nação integrado, imposta pelos militares através do controle da mídia eletrônica, quanto a coesão fraterna das esquerdas” (SANTIAGO, 1998, p.13). Nesta citação, a mídia eletrônica mostra-se a nós como instrumento utilizado pelos militares para criar, a seu modo, uma imagem do Brasil. E é com essa imagem criada por ela que o país é arquivado no imaginário da população. A partir do momento em que ela não está mais sob o controle dos militares, a ideia falsa de um Brasil integrado é descortinada. Os meios de comunicação de massa talvez sejam, contemporaneamente, o meio mais eficaz de arquivo, no momento em que intervêm no modo como o seu público imagina o país. Quem lê irrefletidamente os excertos de Gaspari sobre os anos de 1979 e 1984 pode imaginá-los como dias de festa e carnaval.

Com o fim do regime militar, libertados de uma luta em comum, perdendo-se o caminho da revolução pela luta armada, outros temas surgem, de interesse muito mais subjetivo do que coletivo. É nesse momento que percebemos no Brasil uma virada intelectual, imaginada/arquivada por Heloísa como a “virada do Verão 80”. Segundo a professora,

via Gabeira, o que veio em boa hora foi a liberação de um trânsito menos engarrafado para as ideias sobre subjetividade, a sexualidade, as minorias, as drogas e mesmo o prazer, junto a certos setores de esquerda mais tradicionais. (...) Consolida-se a necessidade do tratamento desses temas como discussão explicitamente política. É a conhecida “virada do Verão 80”. (HOLLANDA, 2000, p.189).

Novamente nos deparamos com uma citação em que grandes mudanças sociais e políticas parecem se dar em um belo dia de sol. Ainda que esta imagem não nos apareça diretamente, ela se constrói pelas entrelinhas. A virada intelectual que nos fala Heloísa

Buarque ocorre no verão e o ano de 1984 descrito por Gaspari termina com a imagem de uma “bonita alvorada”.

Ainda sobre esse excerto de Heloísa, Gabeira foi um dos que trouxeram para a discussão política as questões sobre o corpo, o gênero e as minorias. A partir de então, o engajamento não se dará pela via da luta armada, mas através da *politização do eu*. Será necessário, agora, vermos de que maneira a emergência dessas questões no Brasil nos anos 1980 irá acertar ou não as contas com o nosso passado ditatorial e se relacionar com ele.

2.2. MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: a redemocratização e a anistia no Brasil

Todas as mudanças profundas na consciência, pela sua própria natureza, trazem consigo amnésias típicas. Desses esquecimentos, em circunstâncias históricas específicas, nascem as narrativas. (ANDERSON, Comunidades imaginadas).

De acordo com B. Anderson, em *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, e como podemos notar já na epígrafe deste subcapítulo, as narrativas da representação nacional são constituídas de escolhas entre o que lembrar e o que esquecer (ANDERSON, 2008, p.278). E as mudanças na consciência de uma nação, na sua forma de pensar e elaborar a realidade, engendram amnésias. De outra maneira, poderíamos dizer que estas narrativas se formam pelo que se decide ou não arquivar.

Em se tratando do Brasil, uma nova geração, desmemoriada, começa a pensar e a viver um outro país sem acertar as contas com o seu passado. Com a anistia, surge uma nova forma de consciência política no Brasil que esquece muito do que se passou em seu passado imediato. Silviano Santiago se pergunta “quando é que a cultura brasileira despe as roupas negras e sombrias da resistência à ditadura militar e se veste com as roupas transparentes e festivas da democratização?” (SANTIAGO, 1998, p.11). Silviano Santiago contrapõe a roupa enlutada que a cultura brasileira vestia nos anos de ditadura militar com outra, transparente e festiva dos anos de redemocratização. Novamente estamos diante de um processo de reabertura política que foi arquivado e transmitido a nós como festa e carnaval.

O próprio Silviano Santiago responde à sua pergunta dizendo que esta modificação comportamental, qual seja, a passagem do luto à festa, vem mais cedo do que se poderia imaginar. Para o crítico, ela nos chega entre os anos de 1979-1981, período no qual ainda há

um general no poder: Figueiredo. Notamos que, antes ainda de voltarmos a ter eleições diretas, os jovens já começam a esquecer os anos de regime militar. “O trabalho de luto” não foi feito como deveria e, quando ele ocorre, será através da produção memorialista dos exilados. Em texto publicado em 13/02/1982 no *Jornal do Brasil*, intitulado “A luta dos sufocados e o prazer dos retornados”, Heloísa Buarque de Hollanda aponta o profundo interesse pelos relatos memorialistas dos exilados já nos anos 1979 e 1980, quando eles começam a retornar ao país:

Os anos de 1979-1980 foram marcados pelo extremo interesse em torno do relato de próprio punho daqueles personagens que, direta ou indiretamente, participaram dos movimentos de luta armada ou da militância política mais efetiva, e que agora, de volta, procuravam resgatar partes de uma história perdida ou silenciada. (HOLLANDA, 2000, p.234)

Em texto ainda de 17/01/1981, também publicado pelo *Jornal do Brasil* e intitulado “Um eu encoberto”, Heloísa Buarque de Hollanda já aponta para esta nova “produção literária que emerge sob a marca da anistia: memórias de exílio/poesia na prisão” (HOLLANDA, 2000, p.191). Dessa forma, os textos da época revelam um país apressado em acertar “contas com o seu passado recente e negro” (SANTIAGO, 1998, p.23) e em imaginar uma nova realidade. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda,

como que magicamente, passamos do aparelho subversivo para o restaurante macrobiótico. Não que não seja visível o conteúdo político de ambas as opções. O que intriga e deixa uma certa sensação de estranheza é a aparente facilidade dessa passagem. Como se ao romantismo da opção guerrilheira (forma como esta prática vem sendo insistentemente avaliada por seus próprios participantes) se sucedesse naturalmente um outro e não menos romântico paraíso: o da geopolítica do prazer. (HOLLANDA, 2000, p.235).

Magicamente, imaginamos um novo país e uma nova sociedade que se isenta de refletir sobre o seu passado recente e parece levar a sério a frase de José Celso Martinez Correa em sua “Carta aberta a Sábado Magaldi, também servindo para outros, mas principalmente destinada aos que querem ver com os olhos livres”. Segundo o autor de *Gracias, señor*, “é somente assim que se constrói o novo, somente quando as ruínas todas estiverem destruídas” (HOLLANDA, 2004, p.212). Percebemos um conflito de gerações. Entre aquela exilada que, de volta ao Brasil, quer novamente o direito de *falar* e relatar sua experiência; e uma nova, que possui interesses próprios e individuais e parece não se importar muito com a luta dos exilados e o passado recente do país.

Nesta transição cultural que se opera no Brasil, percebemos uma nova consciência. Se nos anos da ditadura militar, *engajamento político* significava luta armada e crítica ao governo através da arte (peças de teatro, filmes, música, literatura), agora significa “o interesse em estudar seu próprio universo” (HOLLANDA, apud SANTIAGO, 1998, p.15), a subjetivação do “eu” e a preocupação com as políticas das minorias e de gênero.

A guerrilha continua e a luta ainda é política, porém o instrumento repressor agora é outro. O “Almanaque Biotônico Vitalidade”, de 1976, é uma marca dessa virada intelectual. Neste texto-manifesto de uma nova época lemos: “ver com olhos livres, comer de tudo”; “contra a caretice”; “pelo riso”; “pela cópula” (PÁDUA apud HOLLANDA, 2004, p.230-231). Notamos, portanto, uma guerrilha contra as repressões internas e subjetivas do “eu”. O texto luta pelo não patrulhamento ideológico (ver com olhos livres, comer de tudo); pela liberdade sexual e do corpo (pela cópula, contra a caretice); pelo direito de esquecer o passado opressor e festejar um presente redemocratizado (pelo riso). A preocupação do Almanaque é com o particular e não mais com a coletividade. Em sua “Apresentação”, no formato de uma bula de remédio, notamos um biotônico indicado contra todas as leis e formas de autoridade. Dessa forma, se ele está indicado “contra a cultura oficial”, também está “contra a lei da gravidade” e “contra o irremediável”. (HOLLANDA, 2004, p.228).

Contra-indicação possui apenas uma: “não deve ser ministrado àqueles que propõem a morte como única forma de vida”. (HOLLANDA, 2004, p.229). Neste novo país que começa a ser imaginado discursivamente, a luta armada, que foi cara a artistas como Glauber e Gabeira, é contra-indicada.

Outro aspecto dessa mudança no pensamento dos jovens artistas é a perda de força dos ideais comunistas e do próprio partido no Brasil. Segundo Élio Gaspari, o Partidão perde a chave de acesso à modernidade quando não aprecia a nova mentalidade insurgente e suas manifestações artísticas, tais como o “novo cinema francês, o romance de Marcel Proust, as angústias de Franz Kafka, a arte abstrata (com indulgência para Pablo Picasso), o *rock’n roll* e a psicanálise”. (GASPARI, 2000, p.21).

Entre as novas formas de opressão contra as quais lutam os novos poetas está a operada pelo capitalismo. Em entrevista com Celso Martinez, publicada na revista *Visão* em março de 1974, o teatrólogo afirma que “se não mudarmos nossa transação com o dinheiro, não teremos mudado nada. É por isso que a única arte que eu acho importante, hoje, é a arte de transação, a arte de mudar a relação com o dinheiro” (CORREA, apud VENTURA, 2000,

p.110). Surge, portanto, a opressão feita pelas mãos do capital. Vive-se uma nova realidade imaginada.

Pensando nas peças de teatro escritas por Chico Buarque, que serão objeto de nosso estudo nos capítulos posteriores, cada uma delas trata de uma forma de opressão. *Roda-viva*, encenada em 1968, de uma cultural, exercida pela tevê. *Calabar*, escrita em 1973 em co-autoria com Ruy Guerra, enfocava a opressão do povo através de um regime ditatorial. *Gota d'água*, de 1975 e feita em co-autoria com Paulo Pontes trata de uma opressão econômica, em que Creonte, construtor das casas da Vila do Meio-Dia, explora os moradores com juros e prestações abusivas. *Ópera do Malandro*, de 1978, da opressão cultural operada através da chegada de bens culturais estrangeiros ao Brasil.

Com a chegada da década de 1980, foram se fortalecendo no Brasil várias comunidades imaginadas, como a dos gays, dos negros, das mulheres, dos ecologistas, entre outras. Também surgiu a possibilidade de compartilharmos comunidades. Desta forma, uma mulher negra teria lugar em pelo menos duas delas. A bipolaridade existente durante os anos de regime militar – esquerda *versus* governo militar – desaparece para dar lugar a variadas identidades. As representações nacionais – seja aquela elaborada pela esquerda ou a criada pelo governo – perdem espaço para as novas políticas culturais emergentes. Esta mudança ocorre também na obra teatral de Chico Buarque. A cada peça produzida, a preocupação com a coletividade vai cedendo mais lugar às preocupações com o indivíduo.

2.3. O DESPERTAR DE UMA NOVA IMAGINAÇÃO

A narrativa da nação é um jogo sutil entre lembrar e esquecer. (WANDER MELO MIRANDA, “A poesia do reesvaziado”)

Como apontou Heloísa Buarque de Hollanda, após a “virada do Verão 80” passamos da luta contra a ditadura para o restaurante macrobiótico, de forma rápida demais para que pudéssemos acertar as contas com o nosso passado imediatamente anterior. Até os anos 1970, enfrentávamos um discurso nacional elaborado pelo governo, que tentava oficializar a cultura através de suas máquinas institucionais; e outro, questionador e coeso, em prol do coletivo, promovido pela esquerda através da arte. Com a chegada dos anos 1980, emergem novas preocupações e, com elas, novas políticas. No Brasil, intelectuais como Gabeira levaram a

fundo este debate, preocupando-se com a questão ecológica, sexual, a relação homem/mulher, entre outros temas. No seio deste embate, a palavra nuclear é *poder*. Trata-se, na verdade, de grupos subalternos que, por estarem à margem dos padrões, são, de alguma forma, destituídos de poder. Desta maneira, em uma sociedade machista, branca e heterossexual, a mulher, o negro e o homossexual precisam lutar pelo seu espaço e pelo direito de afirmar sua identidade. Heloísa Buarque de Hollanda, em texto publicado no *Jornal do Brasil* em 13/02/1982, intitulado “A luta dos sufocados e o prazer dos retornados”, propunha a seguinte explicação para o fenômeno que se observava:

A luta agora não mais se faria simplesmente entre capitalistas e socialistas, mas entre aqueles que detém o poder e aqueles que não o detém. Parece ser nesse sentido que certos movimentos de esquerda procuram recuperar as questões sobre a mulher, o negro, o índio, a sexualidade, a ecologia, etc. (HOLLANDA, 2000, p.236)

Se até os anos 1970, portanto, a politização e o engajamento da esquerda se dão em prol do coletivo, na década seguinte, em favor de questões pessoais e do cotidiano. Entrevistado em abril de 1979, após retornar de seu exílio na Europa, Gabeira está bem consciente dessa virada intelectual e política. Segundo ele, se nos anos 1960 sua preocupação girava em torno de sua “condição de intelectual pequeno-burguês”, agora, ele se posiciona como “um macho latino, como branco e como intelectual”. (GABEIRA, 2000, p.132). Esta a sua trajetória intelectual.

A partir desta problematização de si, surge a valorização de uma identidade cultural compartilhada entre pessoas de diferentes países e classes. Assim, o negro brasileiro irá participar de pelo menos duas comunidades: a de brasileiro e a de negro. Nesta última, ele se identificará com os negros americanos ou sul-africanos, por exemplo, sem que para isso ele precise ter essas nacionalidades ou pertencer à mesma camada social que eles. Gabeira aponta lucidamente que o fato de Gilberto Gil usar trancinhas ao invés de cabelo curto e bigode não só estabelece uma identidade cultural com os negros americanos ou africanos, como também evidencia um importante processo de descolonização, uma vez que ele deixa de ser “a reprodução negativa de um português” (GABEIRA, 2000, p.144). Segundo o entrevistado,

muita gente quer que ele [Gilberto Gil] se vista de português, um negro de cabelo curto, de bigode, exatamente como um português em negativo. O que é mais progressista? O cara se identificar com os negros americanos ou africanos – que está num estágio de luta mais avançado –, ou ele ser a reprodução negativa de um português? (GABEIRA, 2000, p.144).

Por conseguinte, o modo de se vestir e de se portar torna-se uma questão também política. Ainda em 1974, em entrevista à revista *Visão*, Zé Celso Martinez já acreditava que “a descolonização política só é possível com a descolonização do corpo” (CORREA, 2000, p.111). No momento em que o cantor brasileiro despe-se de uma roupagem portuguesa, ele se alforria culturalmente das imposições criadas ainda durante os anos de colonização e permite-se imaginar como negro que é. Questionar o modo de se vestir e agir como os outros é, na verdade, um ato de politização do cotidiano e de enfrentamento a um “poder cultural”, impedindo que se cerceie a nossa imaginação. É o que Bhabha, em *O local da cultura*, chamará de “redesenhar o espaço doméstico” de modo que se entenda que “o pessoal-é-o-político” (BHABHA, 2007, p.32, grifo do autor).

Gabeira nos conta que, ao começar a trabalhar no departamento de pesquisa do *Jornal do Brasil*, ele percebeu a necessidade de não só dar a notícia, como também interpretá-la para o leitor. (GABEIRA, 2000, p.127). Disso decorrem duas mudanças importantes no seu modo de apresentar a notícia. A primeira delas, ao abandonar a (ilusão de) neutralidade jornalística; a segunda, na maneira como ele se dispõe a levar a sua imaginação dos acontecimentos para o outro. Quanto a esta última modificação, o jornalista conta que “gostava de divulgar e de provocar níveis de comportamento, estimular atitudes e novos comportamentos no Brasil” (GABEIRA, 2000, p.127-128). Vemos como ele realmente se interessava em agir efetivamente sobre o pensamento de seus leitores, levando-os a refletir. Segundo o entrevistado, era uma tentativa de influenciar o leitor a “despertar a própria *imaginação*, melhorar a relação dele com ele mesmo, criar novas coisas e parar de se vestir e dançar como todo mundo”. (GABEIRA, 2000, p.128, grifo nosso). Desse modo, Gabeira faz de sua ação política “uma forma de cálculo e ação estratégica dedicada à transformação social” (BHABHA, 2007, p.48). A fim de exemplificação, gostaríamos de comentar duas situações apresentadas no relato de Gabeira.

A primeira delas, quando um companheiro operário se incomoda porque Gabeira estava ouvindo música clássica: “Ele falou assim: “Pô, você ouvindo música clássica, o operário não ouve música clássica.” Eu falei: “Mas, amigo, o operário que existe no Brasil é o que a burguesia construiu” (GABEIRA, 2000, p.133). Percebemos nesse relato que, no *imaginário* de seu colega, o operário não deve ouvir música clássica. É preciso que Gabeira conscientize-o de que o incômodo sentido se deve ao fato de o comportamento e os gostos do

operário terem sido ideologicamente elaborados e cerceados pela burguesia, de tal modo que ele não pode nem se *imaginar* ouvindo música clássica. Conseqüentemente, seu horizonte cultural acabou limitado por restrições construídas pela burguesia e aceitas, incontestes, por ele, operário. (GABEIRA, 2000, p.134).

A segunda situação se dá quando, ao retornar do exílio, o jornal *República* publicou uma foto sua usando tanga e fazendo, nas palavras do próprio Gabeira, “uma crítica suave: ‘Esse cara, poxa, tá usando tanga, os exilados estão voltando usando tanga’”. (GABEIRA, 2000, p.142). Primeiramente, há que se notar a utilização da foto para criar a *imagem* de que *todos* os exilados voltaram usando tanga. Em seguida, afirmava Gabeira que “se alguém, amanhã, vier me dizer: ‘Você é o cara que usa tanga’, eu direi: ‘Uso, e o fato de eu usar tanga e você ser contra é um problema político, vamos discutir’”. (GABEIRA, 2000, p.142). Vemos, portanto, um intelectual que retorna do exílio disposto a politizar todas as instâncias do cotidiano e utilizar seu modo pessoal de vida para fazer isso. Gabeira vai mais fundo ainda nesta questão quando interpreta que “na cabeça deles, o corpo de um homem não pode se mostrar, o corpo que se tem de mostrar é o da mulher”. (GABEIRA, 2000, p.142). O que se observa aqui é a consciência em Gabeira da existência de um *imaginário* masculino e feminino com o qual ele pretende romper, como forma de ação política. Trata-se, como aponta Bhabha, de uma “visão da cultura-como-luta-política” (BHABHA, 2007, p.65).

O incômodo pelo fato de um homem usar tanga ou de um operário ouvir música clássica revela a recusa em aceitar as diferenças do outro e ratifica o poder de um discurso autoritário que constrói ideologicamente normas pré-estabelecidas de conduta. Questioná-las nos leva a repensarmos nossas ideias e refletirmos sobre os preconceitos e alienações que elas encobrem. Bhabha está, portanto, correto ao afirmar que “a identidade cultural e a identidade política são construídas através de um processo de alteridade”. (BHABHA, 2007, p.244).

A politização do cotidiano cria, por conseguinte, um debate em que os intelectuais “começa[m] a ver que o pessoal é muito político, que existe uma política do corpo, que existe uma política das relações entre homem/mulher, que existe uma posição política nisso”. (GABEIRA, 2000, p.136). E Chico Buarque não se furtará, em suas peças, a essa discussão. Personagens como a Joana de *Gota d’água*, embora tragam para o primeiro plano uma temática social e coletiva – no caso desta personagem especificamente, o problema de moradia – também levarão ao público questões individuais. Em se tratando de Joana, a personagem apresentará problemas concernentes à sua situação de mulher e de mãe.

Também para Caetano Veloso, tratava-se de politizar o cotidiano: “Pra mim, a politização do cotidiano, eu sou muito assim, é essa questão o tempo todo... devagar, devagarinho... (VELOSO, 2000, p.150). Entrevistado também em 1979, em 26 de outubro, o cantor apresenta as mesmas inquietações e “reclama” da falta de discussão de questões pessoais até aquele momento no Brasil: “sempre tive um pouco de grilo com o desprezo que se votava a coisas como sexo, religião, raça, relação homem/mulher. (...) Eu sentia que as questões que, para mim, pareciam muito importantes nunca podiam ser consideradas”. (VELOSO, 2000, p.148-149). Percebemos, portanto, que o fim do regime militar possibilitou que as preocupações em torno do indivíduo, até então vistas como menores ou não abordadas, viessem para o centro do debate:

O cara é jovem, mas ele não está discutindo problemas que atinjam a ele e aos caras em torno dele. Se for perguntado às cinco chapas da UNE qual a política que elas têm a respeito de drogas, vai-se ouvir: “Não pensamos nisso, meu amigo.” Jamais vão pensar nisso e, no entanto, é um problema que está presente na universidade. (GABEIRA, 2000, p.138).

Libertos da patrulha ideológica, os intelectuais brasileiros “estão livres agora para negociar e traduzir suas identidades culturais na temporalidade descontínua, intertextual, da diferença cultural” (BHABHA, 2007, p.68). Com a ascensão da cultura, emerge uma multiplicidade de posicionamentos e ideologias, assim como a relação do eu com o mundo passará a depender também dos diferentes locais de enunciação. Lembremo-nos que Gabeira coloca-se como macho latino, branco e intelectual. É a partir dessa condição que ele *diz*. Segundo Miranda,

Por um processo de substituição, deslocamento e projeção de formas disjuntivas de representação, institui-se uma modalidade de saber cultural – não necessariamente nacional – em que se afirmam diversos campos de força política ou institucional e distintos critérios de avaliação. (MIRANDA, 1995, p.168).

No Brasil, os anos 1980 apresentam-nos uma heterogeneidade discursiva na qual a representação nacional perde a sua hegemonia para se tornar mais *uma* forma de identidade. Assim, a identidade nacional será, agora, compartilhada com as variadas identidades culturais. Portanto, se somos brasileiros, também somos brancos ou negros, homem ou mulher, homo ou heterossexual, e assim por diante. Desta forma, queremos entender, a partir dos conceitos de performático e pedagógico de Bhabha, que, se no Brasil o governo militar construiu um

discurso pedagógico nacional que inventou um país imaginado, os intelectuais de esquerda agiram performaticamente sobre ele, recriando e re-imaginando o Brasil. Vejamos como o crítico indiano os define:

O pedagógico funda sua autoridade narrativa em uma tradição do povo, descrita por Poulantzas como um momento de vir a ser designado por si próprio, encapsulado numa sucessão de momentos históricos que representam uma eternidade produzida por autogeração. O performático intervém na soberania da autogeração da nação ao lançar uma sombra entre o povo como “imagem” e sua significação como um signo diferenciador do Eu, distinto do Outro ou do Exterior. (BHABHA, 2007, p.209, grifos do autor).

É interessante notarmos a escolha vocabular feita por Bhabha ao caracterizar o pedagógico e o performático. Se no primeiro encontramos as palavras “autoridade”, “tradição”, “encapsulado” e “eternidade”, no segundo podemos ler “intervém”, “sombra”, “diferenciador”. Desta feita, o pedagógico é um discurso de autoridade que, através de um recorte histórico (selecionando o que lembrar e o que esquecer), funda uma tradição que se oficializa e passa a existir no imaginário das pessoas. É um discurso que nos chega do alto e típico do Estado. Com ele se constroem e se imaginam a Pátria, a Família e o próprio Estado.

Quanto ao performático, trata-se justamente da intervenção nesta tradição a fim de sugerir novos caminhos e olhares. O performático desfaz a imagem criada pelo pedagógico, lançando-lhe uma sombra, uma dúvida. O performático utiliza-se de uma outra pedagogia, fazendo uma diferente seleção entre o que lembrar e esquecer. Nesse sentido, os termos *pedagógico* e *performático* não são estanques. Um pressupõe o outro. Ao intervir performaticamente sobre o discurso pedagógico elaborado pelo governo militar, os intelectuais de esquerda tinham em mente a produção de uma outra pedagogia. Da mesma maneira, o discurso pedagógico dos militares sustentava-se pela força de sua performance. Uma performance baseada na censura, no controle dos veículos de comunicação, em slogans como “Brasil: ame-o ou deixe-o” e na opressão.

O performático nos lembra as palavras de Benjamin e, revolucionariamente, vai a contrapelo da história oficial, lançando-nos uma experiência única, crítica e não-totalizante. Ao tempo vazio e homogêneo do discurso pedagógico, opõe-se o tempo cheio e heterogêneo do performático, que problematiza e politiza o cotidiano:

Nesse “tempo” de repetição circula uma tensão contingente no interior da modernidade: uma tensão entre a pedagogia dos símbolos do progresso, do

historicismo, da modernização, do tempo vazio e homogêneo, o narcisismo da cultura orgânica, a busca onanista pelas origens da raça, e o que chamarei de “signo do presente”: a performatividade da prática discursiva, os *récits* do cotidiano, a repetição do empírico, a ética da auto-encenação, os signos iterativos que marcam as passagens não-sincrônicas do tempo nos arquivos do “novo”. (BHABHA, 2007, p.338, grifo do autor).

Pelo que se viu até o momento neste estudo, acreditamos que podemos apontar duas grandes intervenções performáticas ocorridas em nosso país entre os anos 1960 e 1980. A primeira, de uma esquerda coesa e fraterna, preocupada em derrotar um inimigo em comum. Assim, poderíamos dizer que contra os discursos de crescimento econômico e progresso social veiculados pelo governo militar, contra o famigerado lema dos anos 1970 – “Brasil, ame-o ou deixe-o”, está a intervenção performativa de nossos intelectuais, através da música, da literatura, do teatro, do cinema ou, até mesmo, dos jornais, onde encontramos a imediata resposta dada pelo *Pasquim* ao slogan do governo no subtítulo de um texto de Ivan Lessa: “O último a sair apague a luz do aeroporto”. (PASQUIM, 2006, p.164).

Também pudemos perceber que “as narrativas identitárias nacionais constroem-se, no âmbito de uma concepção pedagógica, pela renegociação constante do princípio que reafirma o interesse geral contra os interesses particulares” (MIRANDA, 1995, p.99). É por isso que somente após a redemocratização e o enfraquecimento da pedagogia nacional, testemunhamos a queda da coesão fraterna entre as esquerdas e a proliferação de discursos performáticos interessados agora na problematização e politização do cotidiano e na subjetivação do eu. Nossas esquerdas, até por serem ricas e complexas, já enfrentavam certo embaraço em se manterem ideologicamente unidas e sem poderem discordar e questionar entre si. Um bom exemplo foi a entrevista proposta pelo *Jornal do Brasil* e encontrada no texto de Silvano Santiago entre Glauber Rocha, Darcy Ribeiro, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Devido às diferentes opiniões, Glauber percebe que o debate não pode ser publicado (SANTIAGO, 1998, p.13). É talvez por isso que, antes mesmo do regime militar terminar definitivamente, ainda com Figueiredo no poder, nossa intelectualidade tenha tido tanto pressa em esquecer seu passado recente e seguir pela via do desbunde. Os novos posicionamentos de Gabeira, Caetano, Zé Celso ou a produção do “Almanaque biotônico Vitalidade” ocorrem ainda antes de 1980. Para Miranda, em seu texto intitulado “A nação como margem”, “perdido ou rasurado o referente *nacional*, estaríamos de novo frente ao dilema de estar entre um excesso de significação e uma ausência de significado” (MIRANDA, 2004, p.166, grifos do autor). Embora nós não acreditemos que enfrentemos um problema de ausência de significado, é

verdade que perdemos o referente nacional. Ou melhor: ele deixou de ser nosso único referente. O que faziam os intelectuais brasileiros entre os anos 1960 e 1980 era, justamente, agir performaticamente sobre nossa tradição nacional e discutir nosso passado. Agora, interessa aos novos intelectuais as questões de gênero, de identidade cultural e a politização do cotidiano. Neste jogo sutil entre lembrar e esquecer o Brasil foi, ao longo dos anos, sendo imaginado, construído e reconstruído, arquivado e re-arquivado constantemente.

2.4. AS GEOPOLÍTICAS DO PRAZER

Como dissemos, o fim da ditadura militar no Brasil cedeu lugar a novas preocupações e questões que, há muito caladas, emergiram. Foi assim no que concerne à ecologia, ao homossexualismo, ao feminismo, as políticas do corpo, entre tantas outras que diziam respeito ao cotidiano das pessoas.

Embora essas discussões só tenham começado no Brasil, de fato, na década de 1980, elas já existiam, de forma incipiente, há algumas décadas. Em nosso país, o maior precursor que tivemos a esse respeito foi, certamente, o médico e geógrafo Josué de Castro, a quem gostaríamos de dedicar alguns parágrafos.

Em seu livro *Geografia da fome*, publicado em 1946, Josué de Castro diagnostica os estragos sociais provenientes de um ambiente repressivo, gerado, entre outros fatores, pela carência das necessidades básicas de vida, como a alimentação. Sua leitura é reveladora quando entende a fome como um problema não só em relação à vida econômica do país, como também da vida “social dos grupos humanos” (CASTRO, 2008, p.71). Segundo o geógrafo e médico brasileiro, “através dele [do problema da fome] se fazem sentir influências decisivas do tipo de alimentação, do vestuário, e do regime de trabalho. Problema de raça, de clima e de hábitos culturais”. (CASTRO, 2008, p.71). Josué de Castro denuncia a fome como um problema cultural, portanto.

No que concerne à literatura, Josué de Castro leu o *Quinze*, de Rachel de Queiroz, como uma romance em que “mais do que a miséria orgânica dos sertanejos esfomeados, é retratada em traços seguros a miséria moral a que ficam eles reduzidos durante esse período de privações extremas.” (CASTRO, 2008, p.211). Segundo o médico, a fome causa danos tão graves ao cérebro que aos poucos “desaparecem as atividades de autoproteção e de controle

mental e dá-se, finalmente, a perda dos escrúpulos e das inibições de ordem moral” (CASTRO, 1957, p.142). Portanto, ele insiste na tecla de que a fome causa prejuízos culturais também.

Em 1951 Josué de Castro publicou *Geopolítica da fome*, uma espécie de continuação daquele de 1946, no qual aborda o problema em escala mundial, e não mais se referindo apenas ao contexto brasileiro, além de apontar, efetivamente, a fome como um problema político e não apenas social. Nesse ínterim, já no prefácio da primeira edição, encontramos o termo geopolítico definido como (1) uma **disciplina**:

O sentido real da palavra Geopolítica é o de uma disciplina científica que busca estabelecer as correlações existentes entre os fatores geográficos e os fenômenos de categoria política, a fim de demonstrar que as diretrizes políticas não têm sentido fora dos quadros geográficos, isto é, destacadas da realidade e das contingências do meio natural e do meio cultural. (CASTRO, 1957, p.27)

E (2) como um **método**:

Os leitores deste livro terão oportunidade de verificar que o que chamados de Geopolítico não é uma arte de ação política na luta entre os Estados, nem tampouco uma fórmula mágica de predizer a História, como queria Spengler. É apenas um método de interpretação da dinâmica dos fenômenos políticos em sua realidade espacial, com as suas raízes mergulhadas no solo ambiente. (CASTRO, 1957, p.27).

Tanto como disciplina quanto como método, a geopolítica se faz transdisciplinar, procurando encontrar correlações não somente entre a geografia e política, mas também entre essas e várias outras áreas do conhecimento. A biografia do autor nos mostra, antes de qualquer outra coisa, um estudioso, que procurou entender o problema da fome do modo mais amplo e irrestrito possível. Se, em 1932, ele se torna livre-docente em Fisiologia da Faculdade de Medicina do Recife, em 1935, ele assume a cátedra de Antropologia da antiga Universidade do Distrito Federal e em 1940 se torna professor catedrático de Geografia Humana na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. Suas primeiras publicações transitam entre duas disciplinas a princípio díspares: antropologia e nutrição. No entanto, pelos títulos de seus primeiros livros, como *O problema da alimentação no Brasil* (1932), *Condições de vida das classes operárias do Recife* (1935) e *Alimentação e raça* (1935), já é possível perceber a afinidade entre as duas áreas e o muito que uma tem a contribuir com a outra. Após 1937, o autor agregará a geografia ao campo de seus estudos, o que o levará, em 1951, a publicar *Geopolítica da fome*. Esse livro é mais um passo na busca

de um conhecimento transdisciplinar, no qual o autor acrescentará, agora, também a política aos seus estudos. Esta preocupação em estabelecer contato entre os diversos campos de conhecimento já demonstra um cientista com um espírito engajado e apaixonado, sem nenhuma preguiça intelectual.

Geopolítica da fome é de uma riqueza de informações extraordinária. Entretanto, para esta tese, interessa-nos fazer um recorte bastante específico, no que diz respeito às diversas naturezas da fome. A obra nos interessa, mais profundamente, quando Josué de Castro levanta a discussão sobre a existência de pelo menos dois tipos de fome: a fome de alimentos e a fome sexual. (CASTRO, 1957, p.48). Embora sejam poucas as suas anotações a esse respeito, o livro importa-nos como o primeiro a levantar essa questão seriamente. O autor aponta a fome sexual como um *instinto* humano e defende a ideia de que, para que possamos nos entender, é preciso não só compreendermos nosso lado racional, como também o instintivo. Negligenciar este último é desprezar seu poder criador: “Considerando o instinto como o animal e só a razão como o social, a nossa civilização vem tentando (...) negar sistematicamente o poder criador dos instintos, tratando-os como forças desprezíveis.” (CASTRO, 1957, p.48). Josué de Castro não se ampara tão-só no ideal iluminista, que vê a razão como única fonte de progresso. Às contribuições que a razão nos permitiu, acrescenta as contribuições do instinto, também extremamente ricas de interesse.

Otimista, Josué de Castro identifica no pós-guerra uma mudança paradigmática, em que passamos do esquecimento dos problemas humanos a “uma focalização intensiva do homem biológico como entidade social concreta, uma espécie de prioridade dos problemas humanos sobre os problemas econômicos puros” (CASTRO, 1957, p.54). O médico entende esse novo período como “*era do homem social*” (CASTRO, 1957, p.54), no qual progressivamente cresce o interesse pelos nossos próprios problemas.

O pensamento de Josué de Castro – de que precisamos compreender não só nosso lado racional como também o instintivo – se aproxima bastante do de Marcuse quando este se utiliza da expressão “sexualidade polimórfica” para

indicar que a nova direção do progresso dependeria completamente de oportunidade de ativar necessidades *orgânicas*, biológicas, que se encontram reprimidas ou suspensas, isto é, fazer o corpo humano um instrumento de prazer e não de labuta. (MARCUSE, 2009, p.16, grifos do autor.).

Nesta citação percebemos que a emancipação da sexualidade e a valorização dos instintos são utilizados como formas de contestação e arma contra o *establishment*, a partir de uma perspectiva política, ideológica e sociológica do prazer, que se deixa ver, agora, também na esfera pública e não somente na privada.

Marcuse, em sua obra *Eros e civilização*, foi outro otimista. Embora faça uma autocrítica no “Prefácio Político” da edição de 1966, dizendo-se ter negligenciado e minimizado (termos usados por Marcuse) certos fatores em sua análise (MARCUSE, 2009, p.13), esta sua boa disposição – que acreditava em uma possível melhora da sociedade em relação aos seus mecanismos repressores – afetou positivamente os jovens da época. Em frases como a de “a luta pela vida, a luta por Eros, é uma luta *política*” (MARCUSE, 2009, p.23, grifos do autor), Marcuse inspirou a juventude, colocando em suas mãos a força necessária para modificar a sociedade:

A recusa do intelectual pode encontrar apoio noutro catalisador, a recusa instintiva entre os jovens em protesto. É a vida deles que está em jogo e, se não a deles, pelo menos a saúde mental e capacidade de funcionamento deles como seres humanos livres de mutilações. O protesto dos jovens continuará porque é uma necessidade biológica. “Por natureza”, a juventude está na primeira linha dos que vivem e lutam por Eros contra a Morte e contra uma civilização que se esforça por encurtar o “atalho para a morte”, embora controlando os meios capazes de alongar esse percurso. (MARCUSE, 2009, p.23).

As geopolíticas são um fenômeno contra-cultural e lutam pela defesa dos direitos das minorias, pela partilha da riqueza, contra os credos autodiscriminatórios, pela defesa de uma sexualidade menos reprimida e pela valorização dos instintos. Em nosso país, as geopolíticas serão o eixo teórico que catalisaram as manifestações insurgentes na fase da “abertura política” brasileira. É com o fim da ditadura militar que se torna pública a existência das repressões do prazer.

A história dos exilados, lançada nos anos de abertura militar, é a primeira e inicial tentativa de suprir a carência de longos anos de uma esquerda que, não diríamos sem voz, mas que a exerceu aos sussurros, tentando expressar-se pelas frestas. Ainda hoje, muitos dos arquivos da ditadura continuam fechados ao público e a campanha pela divulgação do destino dos desaparecidos políticos persiste. Entre os vários significados daquelas autobiografias lançadas na primeira etapa de abertura política, ainda sob o governo de Figueiredo, apontamos que a publicação delas é uma forma de reconquista de um espaço, o primeiro modo pela qual os exilados (há tanto tempo calados!) começariam a expressar suas opiniões sob este terrível

período político que nosso país viveu. A escrita memorialista é uma tentativa em recuperar e inserir-se em um tempo perdido, em um Brasil em crise sobre o qual o governo militar o privou de manifestar-se. Intelectuais como Marcuse partem “em defesa da vida”, o que

envolve não só o protesto contra a guerra e a carnificina neocoloniais, a queima de cartão de recrutamento, a luta pelos direitos civis, mas também a recusa em falar a língua morta da afluência, em usar roupas limpas, desfrutar os inventos da afluência, submeter-se à educação para a afluência. A nova boêmia, os beatniks e hipsters, os andarilhos da paz – todos esses “decadentes” passaram agora a ser aquilo que a decadência, provavelmente, sempre foi: pobre refúgio da humanidade difamada. (MARCUSE, 2009, p.20)

A primeira manifestação *hippie* ocorreu no Central Park, com a queima de cartões de recrutamento, crítica à guerra do Vietnã. Marcuse se posicionou, como podemos perceber nesta citação, a favor dos ideais *beatniks* e *hippies*, aliando-se a uma juventude engajada em tentar modificar muitas de nossas bases sociais e daí se dá o seu sucesso entre os jovens. Juntamente com eles, foi otimista a ponto de, politicamente, permitir-se acreditar em uma utopia. Se a utopia, conceitualmente, indica impossibilidade de realizar-se; se ela indica, etimologicamente, um não-lugar (*u-topos*); ela também nos move e é responsável pela concretização de muitas mudanças, mesmo que não ocorram do modo como, utopicamente, foram pensadas.

Por outro lado, Marcuse, como leitor de Freud, não se opõe radicalmente contra o modo como a sociedade foi estabelecida e defende, para o próprio bem do homem, a necessidade de existir um mínimo de repressão. Para Marcuse, “a livre gratificação das necessidades instintivas do homem é incompatível com a sociedade civilizada” (MARCUSE, 2009, p.27). Segundo ele, portanto, a sociedade civilizada pressupõe um mecanismo repressivo e não pode haver cultura sem repressão: “A cultura coage tanto a sua existência social como a biológica. (...) Contudo, essa coação é a própria condição de progresso. (...) A civilização começa quando o objetivo primário – isto é, a satisfação integral de necessidades – é abandonado.” (MARCUSE, 2009, p. 33). O intelectual defende, pois, um mínimo de controle e repressão sociais para o bem da própria sociedade.

Marcuse diferencia a repressão, necessária à civilização, da mais-repressão, isto é, das “restrinções requeridas pela dominação social” (MARCUSE, 2009, p.51). Conclui Marcuse mais adiante que “o interesse de dominação adicionou mais-repressão à organização dos instintos, sob o princípio de realidade” (MARCUSE, 2009, p.54). Marcuse se posiciona,

portanto, contra a *mais-repressão* e não contra a *repressão* em si, reguladora social. É neste sentido que o autor de *Eros e civilização* defende

O corpo contra “a máquina” – não contra o mecanismo construído para tornar a vida mais segura e benigna, para atenuar a crueldade da natureza, mas contra a máquina que sobrepujou o mecanismo: a máquina política, a máquina dos grandes negócios, a máquina cultural e educacional que fundiu benesses e maldições num todo racional. (MARCUSE, 2009, p.17).

O que Marcuse, também leitor de Marx, deseja é “a solução de um problema ‘político’: a libertação do homem das condições existenciais inumanas” (MARCUSE, 2009, p.167). De acordo com ele, “o trabalho básico, na civilização, é não-libidinal, é labuta e esforço; a labuta é ‘desagradável’ e por isso tem de ser imposta”. (MARCUSE, 2009, p.86). É interessante notar como esta ideia de Marcuse se aproxima daquela de Da Matta quando este define as diferenças entre o mundo da casa e o mundo da rua. Se lembrarmos do que nos disse o sociólogo brasileiro, enquanto o mundo da casa é o local da satisfação, do prazer, da segurança e da ausência de trabalho, a rua é o local do trabalho alienado e da insegurança. As duas teorias se assemelham, a não ser pelo fato de que Marcuse nos adianta que, em nossa sociedade, é o trabalho e a repressão que nos fornecem a segurança, tão cara ao mundo da casa. Além disso, Marcuse identifica a existência de repressão também dentro do lar, já que ele também envolve uma vida social.

Marcuse continua seu raciocínio colocando que “objetivamente, a necessidade de inibição e repressão instintivas depende da necessidade de labuta e satisfação retardada”. (MARCUSE, 2009, p.91).

Embora nas décadas de 1960 e 1970 as obras de Marcuse tenham sido muito difundidas no Brasil, como veremos no terceiro capítulo desta tese, não podemos afirmar, com absoluta certeza, que Chico Buarque tenha lido *Eros e civilização*. Entretanto, notamos, nele, a sensibilidade para esses novos problemas concernentes a uma repressão individual. Se Chico Buarque se posicionará contra a *opressão* por que o popular passava, em vista de uma ditadura militar, o compositor também voltará seu olhar, ainda de forma mais tímida, para as *repressões* individuais. Basta nos atentarmos para a letra de “Quando o carnaval chegar”, canção de 1972, feita para o filme homônimo de Cacá Diegues. Nela, o eu poético reprime seus desejos e espera por uma satisfação que, por ter sido adiada, será mais intensa:

Quem me vê sempre parado, distante, garante que eu não sei sambar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu tô só vendo e sabendo e sentindo, escutando, não posso falar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu vejo as pernas de louça da moça que passa e não posso pegar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
Há quanto tempo desejo o seu beijo molhado de maracujá
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
E quem me ofende humilhando, pisando, pensando que eu vou aturar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
E quem me vê apanhando da vida, duvida que eu vá refutar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu vejo a barra do dia surgindo, pedindo pra gente cantar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
(Chico Buarque)

O adiamento do prazer, teorizado por Marcuse e cantado por Chico Buarque, é realizado pela nossa cultura popular urbana. O outro lado da moeda também está presente nas canções de Chico Buarque, qual seja: o momento do prazer que se sabe efêmero e a ansiedade em vivê-lo da melhor maneira. Esse sentimento é também expresso na canção de 1968 intitulada justamente “Até 2ª feira”, dia em que se retorna ao trabalho: “Sei que a noite inteira eu vou cantar/até segunda-feira/Quando volto a trabalhar, morena”. Embora o eu poético saiba que naquele momento ele não precisa preocupar-se com nada, ele se inquieta com o término rápido do descanso, de sua liberdade condicionada pelo retorno ao trabalho. À espera angustiada da primeira canção pela folga, agora observamos a aflição devido ao fim do lazer e o retorno iminente à labuta.

2.5. CHICO BUARQUE E AS GEOPOLÍTICAS

A perspectiva de leitura de Josué de Castro e de Marcuse interessa-nos neste trabalho como método para ver como as peças de teatro de Chico Buarque também fazem uma diagnose dos problemas causados devido a um meio opressor.

Metodologicamente, pretendemos analisar alguns aspectos de *Gota d'água* à luz de Marcuse, para depois, então, fazer uma análise transversal de três personagens buarqueanas: Mathias de Albuquerque, Jasão e Geni.

A obra de Chico Buarque não só defende os direitos das minorias, como faz a diagnose dos estragos sociais provenientes de ambientes opressivos, seja pela discriminação

racial (*Calabar*), pela falta de moradia (*Gota d'água*) ou pelo capitalismo exploratório (*Roda-viva e Ópera do malandro*).

Sobre a luta dos oprimidos, Marcuse nos diz que “da revolução de escravos no mundo antigo à revolução social de nosso tempo, a luta dos oprimidos terminou no estabelecimento de um novo e ‘melhor’ sistema de dominação”. (MARCUSE, 2009, p.92). As aspas colocadas pelo intelectual na palavra “melhor” revelam sua ironia, ao constatar, agora pessimistamente, que a sociedade aprende com as revoltas e elabora um novo meio mais eficaz de dominação. Semelhante situação pode ser vista em *Gota d'água*. No momento em que a mais-repressão excedia as recompensas e levavam os moradores a reclamarem, um aprimorado instrumento de dominação social foi criado, fornecendo novas recompensas (as melhorias do complexo habitacional) que possibilitarão, a longo prazo, um aumento das prestações. É dessa maneira que “as liberdades e gratificações existentes estão vinculadas aos requisitos de dominação: elas próprias se convertem em instrumentos de repressão. (MARCUSE, 2009, p.93). *Gota d'água* pode ser lida, portanto, como uma metáfora desse sistema de dominação.

Na sociedade contemporânea, o trabalho é estimulado como forma de se conseguir uma melhor condição de vida, que se traduz, para a grande maioria, em artigos modernos capazes de gerar conforto, luxo e prazer. Desta forma, criou-se um sistema de mais repressão no qual trabalho e recompensa convivem de modo eficiente. Além disso, como aponta Marcuse,

essa extensão de controles a regiões anteriormente livres da consciência e ao lazer [isto é, as recompensas criadas pelo próprio sistema social] permite um relaxamento dos tabus sexuais (anteriormente mais importantes, visto que os controles globais eram menos eficientes) (MARCUSE, 2009, p.95, parênteses do autor, comentário entre colchetes nosso).

Se em *Gota d'água*, estes artigos compreendem melhorias no complexo habitacional, em *Ópera do Malandro*, sob a ótica da americanização de nossa cultura, trata-se da aquisição de produtos importados, tais como relógios, *whiskies*, perfumes e os produtos feitos de *nylon*. Segundo Marcuse,

O homem animal converte-se em ser humano somente através de uma transformação fundamental da sua natureza, afetando não só os anseios instintivos, mas também os “valores” instintivos, isto é, os princípios que governam a consecução dos anseios. (...) Freud descreveu essa mudança como a transformação do princípio de prazer em princípio de realidade. (MARCUSE, 2009, p.34).

Neste processo retomado por Marcuse, troca-se a satisfação imediata pela adiada, a ausência de repressão pela segurança, a atividade lúdica pelo trabalho e a liberdade total pela parcial. Joana é um símbolo desta troca, trabalhando cada vez mais com a esperança de um dia poder quitar as prestações de sua casa. Sua segurança de que esta troca dará resultados positivos não está no mundo da rua, mas no outro mundo. O apego aos orixás e a crença neles é que a fazem acreditar que a justiça será feita.

Já Creonte é o “patriarca, pai e tirano em um só indivíduo, une o sexo e a ordem, o prazer e a realidade; suscita amor e ódio; garante as bases biológica e sociológica de que depende a história da humanidade.” (MARCUSE, 2009, p.72-73).

Como a personagem da *Medéia* de Eurípides, rei de Corinto, o Creonte de *Gota d'água* é o patriarca da Vila-Do-Meio-Dia: é aquele que construiu as casas populares do complexo habitacional, e permitiu a muitos terem uma moradia – pai, portanto; e também quem cobra as prestações com valores que os moradores não podem pagar, impossibilitando que eles quitem seu débito – tirano, agora.

Creonte permite que sua filha Alma case-se com Jasão, porém não sem antes estabelecer um “contrato” com o sambista. Se esposando Alma ele melhora sua condição econômica e social, por outro lado é preciso que advogue com os moradores em favor de Creonte.

O “patriarca” suscita ódio pelo alto valor das prestações, como também suscita amor, ao prometer a construção de melhorias no complexo habitacional. Finalmente, permite aos moradores sobreviverem (organiza a base biológica), para que eles continuem lhe pagando as prestações, e impõe leis e regras (organiza as bases sociais) para que possam viver ali.

A respeito desta peça, também vale a pena ressaltar que, segundo Marcuse, o “instinto de morte é destrutividade não pelo mero interesse destrutivo, mas pelo alívio de tensão. A descida para a morte é uma fuga inconsciente à dor e às carências vitais. É uma expressão da eterna luta contra o sofrimento e a repressão.” (MARCUSE, 2009, p.47). Em *Gota d'água*, quando Joana suicida-se, ela realiza uma dupla ação. Se por um lado, ela se vinga levando sofrimento a Jasão, pois ela também mata os filhos que teve com o sambista; por outro, trata-se de um alívio de tensão, o fim de uma luta que travou incessantemente desde o dia de seu nascimento.

Nas peças buarqueanas, a questão do pertencimento é um tema que se ressalta entre os outros. Não só Joana se vê às voltas com o problema da casa, mas também em muitas outras personagens o “sentir-se em casa” é uma questão difícil.

Mathias de Albuquerque, em *Calabar*, não se sentia em casa no Brasil, e insistia, falidamente, em viver uma vida cujo contexto brasileiro não lhe permitia. Tentava comer o bacalhau, porém este não lhe agradava. Assim, ao tentar se sentir em Portugal, descobria-se, dolorosamente, no Brasil. Mathias vivia, constantemente, no mundo da rua, vendo-se privado da livre expressão, sem ter um local que lhe fosse um porto seguro. Ao final da peça, acaba por admitir, para o padre e também para si mesmo, às escondidas e aos sussurros, seus sinceros desejos.

Jasão é outra personagem deslocada, também sem uma casa, vivendo, na verdade, em uma constante sala de visitas. Não pertence inteiramente à família de Creonte, mesmo depois de ter-se casado com Alma, como também não vive mais na Vila do Meio-dia. Sua função é estabelecer uma boa relação entre esses dois mundos, ao modo de um diplomata. Jasão recebe ambos os lados em sua sala de visitas, mas não permite a ninguém conhecer o seu quarto, a sua intimidade.

Em *Ópera do Malandro*, talvez aquele que mais sofra com o sentimento de pertença seja justamente Geni, que encarna, em seu próprio corpo, o problema. Geni é homem que se traveste em mulher, cujo corpo é uma casa na qual ela não quer morar. Geni se pinta, se maqueia e se veste como uma mulher, como que trocando os móveis e a aparência de uma casa que não lhe agrada. Não sendo homem nem mulher teve, desde o nascimento, seu pertencimento roubado. Geni se tornou justamente prostituta e vende seu corpo, que lhe desagradava, a qualquer um. Geni se torna um pária, justamente porque nem mesmo ele(a) encontra seu lugar. As outras personagens da peça também enfrentam o dilema de Geni, em uma outra esfera. Os contrabandistas adquirem outros nomes porque não estão satisfeitos com os deles. É também um conflito de personalidade, pois se impõem nomes americanos e vendem produtos estrangeiros, porém estão fadados a viverem no Brasil. Por outro lado, acreditam que a mercadoria importante que vendem é melhor, no entanto não se adaptam a eles, preferindo, no fundo, os produtos brasileiros com os quais já estão habituados. Vimos na peça que eles sentem saudade da infância quando eram *livres* para brincar de bolinha de gude, soltar pião e empinar pipa. Adultos, não têm lugar, nome e nem a liberdade de expressar-se autenticamente, reprimindo suas vontades. Nenhum deles pertence ao contexto no qual se

inserir e remam contra a maré. Geni, contra uma maré enorme, pois não pode, por mais que queira, mudar o fato de ter nascido homem.

E o que dizer de Benedito Silva, depois Ben Silver, finalmente morto e devorado pelos fãs? A personagem de *Roda-viva* se deixou controlar pela televisão de uma forma incrivelmente alienada e também, sem casa, permitiu que o IBOPE controlasse suas ações. Em se tratando de Benedito Silva, seu mundo era o universo virtual da tevê, no qual ele acreditou tanto que se matou, como se também a vida fosse uma virtualidade, uma encenação.

Nas peças de Chico Buarque a maioria de suas personagens estão deslocadas, sem um *locus* de enunciação próprio.

3. Cultura popular no Brasil I: dos bastidores à cena ou novos trilhos

O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado. (Canclini).

Grande é a discussão sobre o que seja a *cultura popular*. Questões como onde ela está, isto é, onde podemos encontrá-la ou como ela se manifesta foram frequentes em nossa história recente. Mais que isso, os intelectuais se perguntaram se ela poderia, afinal, gerar conhecimento ou precisaria ser educada por eles. A primeira ambiguidade da cultura popular, portanto, já se encontra na sua própria nomenclatura, ou melhor, no uso que fazemos do termo. Alterando um pouco a pergunta de Spivak, a esquerda se questionou se a cultura popular poderia falar, quando, talvez, a melhor pergunta devesse ter sido: podemos ouvi-la? Isto é, estamos preparados para escutá-la? Pois a fim de colocarmos em cena o popular - através das diversas manifestações artísticas como a música, a literatura e o teatro, entre outras - precisamos, em primeiro lugar, ouvi-lo. E é essa a pergunta que fazemos em relação a obra teatral de Chico Buarque. Terá sido ele capaz de escutá-la?

Grande parte de nossos intelectuais de esquerda, ao mesmo tempo em que idealizou o popular como força revolucionária, questionou sua autonomia considerando que ele devesse ser instruído. Decorrentes disso, outras questões apareceram: É possível representar a cultura popular através de um veículo oficializado, canonizado como a literatura? Uma literatura marginal seria popular? Existiria uma literatura popular? A literatura pode se tornar popular, isto é, ela tem esse direito e é capaz de assim se configurar? E se respondermos que sim, o que seria uma literatura popular? Feita pelas massas? Feita pelos intelectuais e para as massas? Escrita em uma linguagem popular? Ou seria melhor falar em uma literatura *sobre* o popular? É possível fazer uma literatura sobre o popular? A polêmica é grande e já começa quando, antes, é preciso que determinemos o que seja *cultura* e o que seja *popular*. Retomamos nossa pergunta: o que é cultura popular?

Os estudos recentes sobre o tema (AYALA: 2006, CANCLINI, 2003, GOMES & PEREIRA, 1992) tendem a pensar a existência de não uma, mas de várias culturas populares que se diferenciam de acordo com o meio sócio-cultural no qual estão inseridas. Portanto, uma cultura popular urbana em muito se difere de outra rural, assim como a do norte do país pouco tem a ver com a do sul. Em vista disso, esta tese pretende refletir sobre

a cultura popular urbana carioca encenada nas peças de Chico Buarque. O problema que nos colocamos e que enfrentaremos nesta tese é como ela foi problematizada nos anos 1960 e 1970 de ditadura militar no Brasil por um intelectual brasileiro: Chico Buarque de Hollanda.

Começamos reconstituindo o percurso do termo *cultura*. Em *Conformismo e resistência*: aspectos da cultura popular no Brasil, Chauí lembra que o termo vem do vocábulo latino *colere*, que se referia ao cultivo de plantas e terras. Por extensão, *colere* passou a significar também o cultivo aos deuses e o cuidado com as crianças e sua educação. *Colere* seria então ter cuidado com algo, cultivá-lo de modo a lhe render frutos: seja o cultivo/cuidado com a terra, os deuses ou os filhos (CHAUÍ, 1986, p.11).

Em sua obra *A ideia de Cultura*, T. Eagleton também aponta para a mudança que o vocábulo sofreu. Se no início ele significava um processo puramente material – arar a terra – em seguida ele se tornou um processo espiritual – a educação dos filhos, o culto/cultivo aos deuses. Segundo o autor, “a palavra, assim, mapeia em seu desdobramento semântico a mudança histórica da própria humanidade da existência rural para a urbana” (EAGLETON, 2005, p.10). Ao longo da história, a palavra perdeu o seu significado original, transmutando-se no seu oposto, já que na contemporaneidade, “são os habitantes urbanos que são “cultos”, e aqueles que realmente vivem lavrando o solo não o são” (EAGLETON, 2005, p.10).

A proximidade do termo cultura com *civilização* irá acontecer de fato a partir do século XVIII. É durante esse período, no confronto entre os Ilustrados e os Românticos, que cultura aproximar-se-ia ou distanciar-se-ia de civilização. Civilização, “derivando-se do latim *cives* e *civitas*, referia-se ao *civil* como homem educado, polido, e à ordem social (donde o surgimento da expressão Sociedade Civil)”. (CHAUÍ, 1986, p.12, grifo da autora). Se, para os Ilustrados, como Voltaire e Kant, os termos seriam sinônimos, significando o aperfeiçoamento moral e intelectual, progresso e desenvolvimento, para os Românticos, como Rousseau, cultura e civilização seriam antônimos: enquanto civilização estaria na ordem do artifício e pressupunha uma sociedade estabelecida por convenções e instituições sócio-políticas, cultura seria da ordem da natureza, do sentimento, do espontâneo. (CHAUÍ, 1986, p. 12-13). Enquanto os Românticos pensariam o popular na cultura, os Ilustrados preocupar-se-iam com o popular na política.

Os Ilustrados distinguiram o Povo, definido “como vontade universal e legislador soberano, unidade jurídica dos cidadãos definidos pela lei, do povinho ou populacho, ignorante, supersticioso, irracional e sobretudo sedicioso – a massa perigosa” (CHAUÍ, 1986, p.17). Assim, era preciso auxiliar o “povinho”, educando-o e disciplinando-o. Como bem aponta Canclini em *Culturas híbridas*, o povo interessava aos Ilustrados como “legitimador da hegemonia burguesia, mas incomoda[va] como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta[va]” (CANCLINI, 2003, p.208). Portanto, para que fique claro, pois esta distinção será importantíssima para esta tese, existia o “*Povo* como generalidade política e o *povo* como particularidade social, os ‘pobres’” (CHAUÍ, 1986, p.17, grifos nossos), a classe baixa.

Do outro lado estavam os Românticos, que entendiam o povo não como entidade jurídica, mas como o *popular*. Para os Românticos, a busca pelo popular começaria pela poesia, considerada divina. É assim que o popular, ao se tornar arma de combate aos Ilustrados, irá se inserir na cultura e se apresentará como categoria sócio-política fundamental.

Por outro lado, o popular foi, para os românticos, tido como “sensível, simples, iletrado, comunitário, instintivo, emotivo, irracional, puro, natural, enraizado na tradição” (CHAUÍ, 1986, p.19), visão não muito distante daquela de “povinho” dos Ilustrados.

Segundo Chauí, enquanto os Românticos viam a cultura como guardião do passado e da tradição, os Ilustrados pouca importância davam ao passado, “pois seu tempo próprio é o presente racional e o futuro progressivo (momento das Luzes, da Razão na história, do cumprimento da civilização)” (CHAUÍ, 1986, p.20). Desse modo, como aponta Eagleton, “o conflito entre cultura e civilização, assim, fazia parte de uma intensa querela entre tradição e modernidade” (EAGLETON, 2005, p.23). Do Romantismo nasceu a falsa imagem de nossa cultura popular, composta principalmente de três traços fundamentais, quais sejam:

Primitivismo (isto é, a ideia de que a cultura popular é retomada e preservação das tradições que, sem o povo, teriam sido perdidas), **comunitarismo** (isto é, a criação popular nunca é individual, mas coletiva e anônima, pois é a manifestação espontânea da Natureza e do Espírito do Povo) e **purismo** (isto é, o povo por excelência é o povo pré-capitalista, que não foi contaminado pelos hábitos da vida urbana) (CHAUÍ, 1986, p.19-20, grifos nossos).

Portanto, mesmo os Românticos não davam autonomia intelectual ao popular, considerando-o instintivo e irracional. Para esses, o popular adquiria um caráter político, já que se apresentava como fundador de nossa nacionalidade e senhor guardião de nossa tradição e passado, embora fosse simples, instintivo e iletrado. Canclini compartilha desta opinião ao afirmar, em *Culturas híbridas*, que “no final das contas, os românticos se tornam cúmplices dos ilustrados” (CANCLINI, 2003, p.210). Para o crítico, ao sustentarem que a “especificidade da cultura popular reside em sua fidelidade ao passado rural (...) suprimem a possibilidade de explicar o popular pelas interações que tem com a nova cultura hegemônica” (CANCLINI, 2003, p.210). Isto é, para os Românticos, a sua pureza e seu primitivismo não permitem que o popular interaja com o seu contexto social, interpretando-o a seu modo. Os românticos acreditavam que a cultura popular seria como avós saudosistas que contavam, paradoxalmente, a netos muito mais espertos e integrados ao mundo, a história e genealogia familiares.

Segundo Schelling, se o modernismo brasileiro, na década de 1920, se caracterizou pela inovação estética e pelo experimentalismo, na década de 1930, “o projeto de elaborar e edificar uma cultura nacional se torna central” (SCHELLING, 1990, p.75). Para isso, o movimento retoma o índio e novamente “*tupy or not tupy*” é a questão que se nos apresenta. O “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, publicado em 1924 por Oswald de Andrade, impõe que se seja “nacional e puro em sua época” (ANDRADE, apud TELES, 2000, p.330) e exige o “contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” (ANDRADE, apud TELES, 2000, p.330). O índio seria retomado por alguns modernistas como contrapeso para a afirmação de nossa identidade nacional, como a nossa *diferença*. Para parte do grupo modernista, nossos aspectos originais não poderiam nascer de mesclas culturais. Teriam que ser autóctones, quando as próprias nações da Europa já são produto da mistura de vários povos. Quem apresentava certa lucidez sobre essa questão era Mário de Andrade. Em seu texto “A música e a canção populares no Brasil”, escrito em 1936 para o Institut International de Coopération Intellectuelle, o autor aponta que, se forem levados em conta rigidamente os critérios etnográficos que definem a “canção popular”, então ela não existiria no Brasil:

Quero dizer: nós não temos melodias tradicionalmente populares. Pelo menos não existem elementos por onde provar que tal melodia tem sequer um século de existência. Os pouquíssimos documentos musicais populares impressos que nos ficaram, de fins do século XVIII ou princípios do século seguinte, já

não são mais encontrados na boca do povo, que deles se esqueceu. Existem textos populares, principalmente romances e quadras soltas, de origem ibérica, que permanecem até agora cantados. (ANDRADE, 1962, p.164).

Outra questão importante levantada por Mário de Andrade foi a de não considerar as manifestações populares como fenômenos essencialmente rurais. Para o modernista, “recusar a música popular nacional, só por não possuir os documentos fixos, como recusar a documentação urbana só por ser urbana, é desconhecer a realidade brasileira.” (ANDRADE, 1962, p.167). E esta é uma defesa que fazemos ainda hoje, no terceiro milênio. Estamos, nesta tese, trabalhando com uma cultura popular urbana, cujo *locus* de enunciação é o Rio de Janeiro. A não ser *Calabar*, que se passa ainda durante os anos de Brasil-Colônia, *Roda-viva*, *Gota d’água* e *Ópera do Malandro* se localizam no Rio de Janeiro.

Por outro lado, Mário de Andrade peca ao considerar a cultura popular como folclore e não lhe dar a independência e o *status quo* merecidos. Nesse sentido, embora perceba, por exemplo, a vitalidade do Choro e da Modinha, estilos musicais urbanos, ele ainda os percebe como folclore, valorizando-os de *modo menor*:

Por tudo isso, não se deverá desprezar a documentação urbana. Manifestações há, e muito características, na música popular brasileira, que são especificamente urbanas, como o Choro e a Modinha. Será preciso apenas ao estudioso discernir no **folclore** urbano, o que é virtualmente **autóctone**, o que é tradicionalmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais. (ANDRADE, 1962, p.167, grifos nossos).

Embora o escritor perceba a importância de se estudar a nossa cultura popular, ele não a compreende de fato, vendo-a mais como uma característica brasileira, um traço diferenciador nosso, do que como realmente complexa e rica. O escritor cai no paradoxo de criticar a falta de estudo sério de nossa cultura popular e, ao mesmo tempo, chamá-la de folclore: “Nosso folclore musical não tem sido estudado como merece”. (ANDRADE, 1962, p.70).

A nação e a busca do nacional apresentavam-se como problemas fundamentais para a intelectualidade brasileira, o que não mudará nas décadas seguintes. A partir dos anos 1950, emergem as discussões em torno do americanismo e do imperialismo e a questão da nacionalidade estará intimamente relacionada com a luta de classes e com o capital estrangeiro. A esquerda verá o popular e suas manifestações como os verdadeiros representantes de nossa nacionalidade, embora sem reconhecer-lhes autonomia intelectual.

A crença na imaginação no poder uniu de uma maneira especial o intelectual e a política. Um dos melhores exemplos dessa aliança pôde ser visto no Recife, quando, em 1959, o diretor de cinema Miguel Arraes foi eleito prefeito da cidade. Uma de suas ações como governante daquela cidade foi criar “o Movimento de Cultura Popular de Recife” (SCHELLING, 1990, p.255). O cineasta apresentava uma visão bem diferente de cultura popular em relação ao pensamento dominante da esquerda da época. Como veremos em seu depoimento, ele não tem a pretensão de ensinar realidade brasileira para aqueles que mais a conhecem de perto, nem mesmo se julgava na posição de falar pelo povo, como se fosse dono de sua voz, para lembrar a canção de Chico Buarque, “A voz do dono e o dono da voz”:

Como prefeito de Recife, tive oportunidade de, juntamente com homens de todas as tendências e políticas, iniciar um Movimento que iria levar ao povo uma nova atitude, que não era aquela dos intelectuais encastelados e dos estudantes que estudam fora do Brasil e não para dentro de nossa realidade, nem dos que se consideram donos do povo, mas daqueles que aprendem com o povo, o que os doutores não sabem: a ciência do sofrimento da vida. (ARRAES, apud SCHELLING, 1990, p.257)

Pelo comentário feito por Miguel Arraes, percebemos que conscientizar politicamente os alunos significava, na verdade, levá-los à luta armada. Esta seria a nova atitude almejada pelo cineasta e o intuito dos Movimentos de Cultura Popular. Portanto, não é que os educandos não fossem politizados. Faltava-lhes era a vontade de tomar o poder, sonho da esquerda e que seria abafado em 1964.

Partindo desta aliança entre os intelectuais e o poder, a política educacional de João Goulart convocou, em 1963, todos os movimentos de cultura popular ao Ministério da Educação e Cultura “para o Primeiro Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular, a fim de discutirem, e coordenarem em nível nacional todos os MCPs espalhados pelo País”. (SCHELLING, 1990, p.276). A partir de 1955 foram criados institutos como o ISEB, que tiveram curta duração, já que foram fechados em 1964 com o golpe militar. A importância de órgãos como esse é inegável, embora não tenham respeitado ou compreendido o saber popular. Segundo Schelling,

O ISEB se tornou o centro de discussão intelectual sobre a questão do nacionalismo, particularmente o desenvolvimento econômico, apresentando cursos e conferências, e publicando livros de política, economia, filosofia e história, abordadas da perspectiva da “realidade brasileira” e da Revolução

Brasileira. Tal como na aliança desenvolvimentista que sustentava o Estado populista, também o ISEB havia um consenso sobre a necessidade de industrialização e integração nacional, com base na emancipação nacional. (SCHELLING, 1990, p.229)

Dois pontos se destacam no excerto acima. Primeiramente, os cursos ministrados sobre “realidade brasileira”, como se a cultura popular não a conhecesse e não a vivesse muito mais intensamente que nossos intelectuais. Em segundo lugar, a revolução desejada e estimulada pelo ISEB, através da emancipação nacional, isto é, da instrução popular através do método de alfabetização de adultos de Paulo Freire. Nesse sentido, seu empenho foi admirável, promovendo peças de teatro e criando os Centros de Cultura Popular (CPCs) e o Movimento de Educação de Base, este último organizado juntamente com a Igreja Católica.

Entre os cursos proferidos pelo ISEB, um bom exemplo seria aquele organizado com a assistência de Paulo Freire, na cidade de Angicos, no Rio Grande do Norte. Seu método de alfabetização de adultos tinha como ponto de partida “palavras geradoras”. Seleccionava-se um vocabulário que fazia parte da vida sócio-cultural dos alfabetizandos e com elas os coordenadores traziam uma discussão, de teor politizado, até que ao final da aula os alunos aprendiam a escrevê-la. O andamento deste curso em Angicos foi registrado pelo músico Carlos Lyra. Através do diário do compositor é possível perceber que os educandos de Angicos não são tão alienados assim e que, muitas vezes, faltou ao intelectual a sensibilidade para captar isso. Vejamos como se deu a primeira lição. A primeira palavra-geradora foi belota, “uma borla que enfeita o chicote dos vaqueiros do sertão”, (SCHELLING, 1990, p.368). A aula começa com uma discussão dirigida sobre a palavra, com os seguintes temas: “Efeitos da seca, - Pau de arara, - êxodo rural, - exploração do homem pelo homem, - importância da fixação do homem ao solo, etc” (SCHELLING, 1990, p.369). Findado o debate, o vocábulo é exibido em um *slide*, para que finalmente os alunos possam escrevê-la. Segue o comentário de Carlos Lyra:

A maior parte não sabia como usar o lápis e principalmente o caderno. Escreviam fora do trilho (como chamavam as linhas), mas todos escreveram em seus cadernos – “a palavra mágica” – Be-lo-ta, apesar de quase não caber numa página – tão grandes eram as letras. (LYRA, apud SCHELLING, 1990, p.369)

Da mesma maneira que o trem deve permanecer no trilho para seguir seu bom curso, também as letras e as palavras precisam manter-se na linha. É uma analogia que revela a capacidade de raciocínio dos alunos, pois são capazes de relacionar o novo contexto recém-descoberto – o caderno, o lápis e as linhas – com aquilo que já conheciam – o trem e os trilhos, tão presentes no meio-social deles.

Perguntados sobre o que para eles era o povo, um dos educandos respondeu: “Povo é o que nós é, na época das eleição” (SCHELLING, 1990, p.371). Eles têm consciência, portanto, que só são vistos pelos governantes (a ponto de ganharem uma designação: povo) e têm sua existência reconhecida, durante as eleições, quando o voto deles importa e interessa aos candidatos. Depois, sabem que novamente serão esquecidos e sua opinião não será mais reconhecida. O diário vem nos mostrar alunos inteligentes e também politizados, bem diferente do que grande parte da esquerda pensava.

O “Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura” apresentava a mesma visão de uma cultura popular pobre e simplista:

A arte do povo e a arte popular, quando consideradas de um ponto de vista cultural rigoroso, dificilmente poderiam merecer a denominação de arte; e do ponto de vista do CPC, de modo algum poderiam merecer a denominação de arte popular ou do povo (...) A estas formas indígenas de manifestação cultural, o CPC opõe a Arte Popular Revolucionária, feita pela vanguarda de artistas que “optaram por ser Povo” (só que um pouco mais “povo” do que o próprio Povo) (apud CHAUI, 1986, p.109).

A citação serve para percebermos o quanto a discussão é atual, assim como as perguntas feitas no início dessa análise estão ainda longe de serem respondidas. Povo, para o CPC, eram portanto os pobres, aqueles que tinham escasso acesso à educação e à cidadania. Embora o CPC almejasse uma arte revolucionária para a classe baixa, o grupo ainda tinha a concepção romântica de que era necessário educá-la e instruí-la, de modo a libertá-la de seu atraso cultural, como notamos em trechos como esse que se segue: “nossa arte deve levar ao povo o significado humano de petróleo e do aço, dos partidos políticos e das associações de classe, dos índices de produção e dos mecanismos financeiros” (HOLLANDA, 2004, p. 151).

O seu próprio nome já é uma demonstração do ponto de vista dos seus integrantes. Não se trata de um Centro de Cultura Popular (CCP) e sim de um “Centro Popular de

Cultura”. Deste modo, o centro é popular porque pretende aproximar-se da classe baixa, mas de modo algum ambiciona produzir uma arte popular.

Segundo o seu manifesto, existiriam três formas de arte. A primeira delas seria a arte produzida pela classe baixa, desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais, ingênua e retardatária, para usar as expressões contidas no próprio manifesto. Seu nível de elaboração é primário, característico de uma consciência atrasada. Nela, não há distanciamento entre o artista e o seu público. (HOLLANDA, 2004, p.147-148).

Já a arte popular é mais apurada e os artistas se diferenciam da classe consumidora, não sendo mais pessoas anônimas. Por outro lado, também ela não atinge um nível artístico suficiente para “merecer a denominação de arte”, como vimos na citação anterior. (HOLLANDA, 2004, p.147). Finalmente, a arte revolucionária, apregoada pelo CPC,

pretende ser popular quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não pode ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é o povo. (HOLLANDA, 2004, p.149-150).

Assim, para o CPC, o popular só poderia realmente existir no momento em que se lhe devolvesse a direção do Estado, de modo que esse pudesse efetivamente representá-lo. Logo, ao mesmo tempo em que valorizam o popular positivamente, como força revolucionária e de onde devem surgir as ações políticas, também o avaliam negativamente, como atrasados e incapazes de elaboração artística. Esta a ambiguidade do CPC e de grande parte de nossa intelectualidade de esquerda.

Da mesma forma que existiam três formas de arte, ainda que somente a última pudesse assim ser considerada, também havia três modelos de cultura. A primeira era a cultura da classe baixa, considerada atrasada, ingênua e conformista; a segunda, a cultura alienada da classe dominante; e finalmente, havia a cultura popular-revolucionária, que se dedicava à conscientização do povo e o via, como aponta o manifesto, “na sua qualidade *heroica* de futuros combatentes do exército revolucionário de libertação nacional e popular” (HOLLANDA, 2004, p.108).

O CPC retrata uma classe intelectual paternalista e inconscientemente autoritária cujo objetivo de seu projeto nacional-popular, apontado no Anteprojeto do manifesto, era representar “precisamente o fenômeno de generalizar e efetivar, num nível superior e em

escala nacional, a experiência dos incipientes departamentos culturais das organizações de massa.” (HOLLANDA, 2004, p.144).

Segundo Chauí, na década de 1970, “a preocupação fundamental dos intelectuais e dos artistas era a de definir o popular, de tal modo que se tornasse, de *facto* e de *jure*, o verdadeiro nacional” (CHAUÍ, 1986, p.107-108). Aponta Heloísa Buarque de Hollanda, em *Impressões de viagem*, que a partir dos anos 1960 “o nacionalismo ganha importância, tendo como ponto de partida uma noção de “povo”” (HOLLANDA, 2004, p.20). Os intelectuais de esquerda acreditavam que a classe operária, se devidamente instruída e imbuída de ideais nacionalistas, poderia fazer a revolução e tomar a poder. Em *Terra em transe*, por exemplo, o poeta Paulo, protagonista, se revolta contra os operários porque esses, covardes e servis, não percebem a força que têm. A cena de maior impacto ocorre durante um comício no qual Paulo aproxima-se de Jerônimo, um operário sindicalizado, tapa-lhe a boca com a mão e em seguida grita: “Isto é o povo! Um imbecil! Um analfabeto! Um despolitizado!” (ROCHA, 1967, 1h21m)

Ferreira Gullar, em 23 de agosto de 1979, afirmava em entrevista que, após 1961, quando foi dirigir a Fundação Cultural em Brasília, onde criou o Museu de Arte Popular de Brasília, ele voltara a “entrar em contato com a realidade da cultura, quer dizer, a cultura não apenas como fazer poesia, mas a cultura como a coisa prática, de implantá-la, de levá-la à massa, ao povo”. (GULLAR apud GASPARI, HOLLANDA, VENTURA, 2000, p. 173). Notamos uma figura de intelectual paternalista-nacionalista que acreditava que era preciso levar a cultura às massas, como se essas fossem desprovidas dela. E percebemos como o termo cultura ainda é problemático e precisa ser sempre explicado ou acrescentado a ele outras palavras, a fim de fazê-lo bem compreendido.

Como aponta Chauí, dificilmente se captava “nas ações e nos discursos populares a presença de um saber real, sobre a exploração e a dominação” (CHAUÍ, 2007, p.308). A *imagem* que grande parte de nossos intelectuais tinham do popular (ou a *imaginação* que dele se fazia) era de uma massa alienada e atrasada que precisava adquirir consciência de seu papel e força com a ajuda da ação educadora das vanguardas, como fizeram os Centros Populares de Cultura e os Movimentos de Cultura Popular.

Se por um lado nossa intelectualidade foi preconceituosa, por outro, muitas de suas ações sociais foram importantes e contribuíram ativamente no processo educacional da população e em sua alfabetização. Vale a pena citar algumas. Segundo Ferreira Gullar, na entrevista de agosto de 1979, o CPC elaborou uma política de aproximação com os sindicatos

que tinha o propósito de criar núcleos de teatro dentro deles, e de lá levar peças escritas. (GULLAR, apud GASPARI, HOLLANDA, VENTURA 2000, p.172). Outro projeto importante apontado pelo poeta foi a “UNE Volante”:

O CPC se desenvolveu muito, porque também criou-se a “UNE Volante” que saía percorrendo as capitais do país uma vez por ano; e o CPC acompanhava a UNE, levando, inclusive, todo esse material mimeografado. E, em cada lugar que se chegava, em cada capital, se reunia com os estudantes de diferentes faculdades; dizia para eles o que era o CPC, qual era o projeto do CPC, distribuía aquelas peças e estimulava esses grupos a desenvolver aquela ideia. Muitos CPCs foram criados em quase todas as capitais do Brasil, essa experiência fecundou muito essa geração universitária. O próprio Chico surgiu a partir do CPC, fez parte de um desses CPCs. (GULLAR, apud GASPARI, HOLLANDA, VENTURA 2000, p.172).

Como outros grupos da época, o CPC desenvolveu ações sócio-culturais importantes, o que fomentou um enriquecimento cultural no país, seja pelas discussões postas, seja pela criação dos CPCs em nossas capitais. Se pensarmos por uma ótica diferente daquela de educar uma massa atrasada e ingênua, veremos que o CPC foi um dos responsáveis por aproximar a cultura universitária e de classe média à cultura popular, propiciando o debate e o confronto entre elas.

Não foi somente o CPC que correu as capitais do Brasil. Outro grupo que realizou uma atividade importante nesse sentido foi a Sociedade de Música Brasileira, a SOMBRAS. Criada em 1974 para tentar defender os direitos dos artistas, procurou também “preservar, estudar e divulgar a música brasileira” (AUTRAN, 1980, p.96). Desativada precocemente, devido a um incêndio no MAM, onde ficava sua sede, tinha na presidência Antônio Carlos Jobim e, Hermínio Bello de Carvalho como vice. Durante a administração de Ney Braga no Ministério da Educação e Cultura, a SOMBRAS criou o Projeto Pixinguinha, ideia de seu vice-presidente, baseado “no sucesso da série de shows ‘Seis e Meia’”, criado por Albino Pinheiro. (AUTRAN, 1980, p.98). Entre os anos de 1978 e 1979 o Projeto Pixinguinha

realizou 1.468 espetáculos, levados a diversas capitais do país, onde fora vistos por mais de um milhão de pessoas. Para Hermínio, seu coordenador, as principais vantagens do Projeto foram a formação de plateias, a motivação para a criação de projetos semelhantes fora do eixo Rio-São Paulo, e o fato de ter colocado ao alcance do povo artistas antes “inatingíveis”, alguns por serem caros, outros por serem novos, e ainda aqueles que estavam esquecidos, “sepultados pelo sistema” (AUTRAN, 1980, p.98).

Desta forma, embora alguns críticos apontem que o Projeto Pixinguinha tenha divulgado apenas a música popular feita no eixo Rio-São Paulo, deixando de lado as expressões regionais, acreditamos que ele foi de grande valor. Ao levar a outras regiões do País a expressão musical feita nestes dois estados, o projeto propiciou o debate e o confronto, permitindo que as outras cidades tomassem conhecimento do que estava sendo produzido na região sudeste do país. Certamente que o caminho de volta também poderia ser feito, porém acreditamos que os mais prejudicados foram Rio e São Paulo, já que não puderam conhecer o que estava sendo produzido em outras partes do Brasil.

Os governos também procuraram elaborar, durante décadas, uma imagem da cultura popular brasileira. Segundo Chauí, durante os anos 1940 e 1950, com o slogan dominante *Desenvolver a nação*, o Estado fez “com que a Cultura Popular fosse considerada atraso, ignorância e folclore” (CHAUÍ, 1986, p.99). No início dos anos 1960, com o slogan *Conscientizar a nação*, levou-se “o populismo a produzir a imagem dupla da Cultura Popular como boa-em-si e alienada-em-si, precisando da condução de vanguardas tutelares e revolucionárias” (CHAUÍ, 1986, p.99). E finalmente durante os anos 1960 e 1970, a ideia de *Proteger e integrar a Nação* “levou às práticas ‘modernas’ de controle estatal da Cultura Popular” (CHAUÍ, 1986, p.99-100).

O popular se apresentava aos militares de uma forma ambígua: como tradição sobre a qual se poderia criar um *imaginário* nacional e como ameaça sobre a qual se deveria exercer controle. Vimos que o Projeto Pixinguinha contou com a colaboração do então Ministro da Educação e da Cultura. No momento em que o Brasil enfrentava uma crise econômica e conseqüentemente a ditadura militar se desgastava, o governo precisou “adotar uma política de maior aproximação com as classes médias e setores mais descontentes, em busca de uma nova base de apoio” (AUTRAN, 1980, p.94).

Outros meios que o Estado encontrou para criar uma tradição popular que englobasse todos os brasileiros, unidos em um imaginário nacional, foi incorporar na ideologia então vigente do Brasil-Potência, o carnaval e o futebol, dando-lhes um cunho nacionalista nos anos 1970 (CHAUÍ, 1986, p.90). Dentre as músicas encomendadas durante este período pelo governo, talvez a mais famosa tenha sido aquela composta por Miguel Gustavo, “Pra frente Brasil”, música-tema da Copa de 1970 e que começava da seguinte maneira: “Noventa milhões em ação//pra frente Brasil/Salve a Seleção/Todos juntos vamos/Pra frente Brasil/Salve a Seleção/De repente é aquela corrente pra frente/Todos num só coração”.

Assim, a canção promovia a união identitária dos brasileiros através do futebol, que funcionava como traço característico do brasileiro. Talvez até hoje seja no momento em que o brasileiro torce pela Seleção Brasileira de Futebol que ele se sente mais patriota. É neste instante em que, como diz a canção, vamos todos juntos num só coração. Segundo a pesquisadora, o Estado também se utilizou das transmissões radiofônicas e televisivas para criar “a imagem da ‘nação em luta’, usando linguagem belicosa e militar na descrição dos jogos”. (CHAUÍ, 1986, p.90-91). Além disso, relata-nos ainda Chauí, os treinadores oficiais eram militares (CHAUÍ, 1986, p.91).

Desde seu significado primeiro e material de arar a terra, o termo *cultura* adquiriu diversos significados. Assumiu um sentido espiritual ao significar o cultivo aos filhos e aos deuses, migrou de uma ordem rural a outra urbana e, finalmente no século XVIII, tornou-se, para os Ilustrados, sinônimo de civilizado, educado, instruído. Já os Românticos, entendiam *cultura* como narrativa de nossa tradição e nosso passado. A partir de então, o vocábulo começaria a se relacionar com outro, de igual dificuldade de definição: o *popular*. Tanto para os Ilustrados como para os Românticos, o *popular* era a camada iletrada, dotada de simplicidade e pureza.

Os termos *cultura* e *popular* adquiririam, desta época em diante, um teor político. Os modernistas deles se serviram para defender nossa nacionalidade e originalidade, pela afirmação de nossa *diferença*. A partir dos anos 1950, a esquerda aproveitaria tanto a concepção romântica dos termos, quanto a dos modernistas, que os antecederiam. A cultura popular se tornou um instrumento de combate contra a invasão cultural americana e sua prática imperialista, como também uma forma de luta para inserir o povo – iletrado, puro e simples – na vida político-cultural do país, isto é, no poder. Finalmente, o próprio governo utilizou-se da cultura popular como forma de promoção, estabelecendo o carnaval como símbolo incontestado da exuberância de nossas manifestações populares; e o futebol, como representante de nossa força.

A partir dos anos 1960, principalmente após o golpe militar, as discussões sobre o valor e a função da cultura popular estiveram relacionadas à busca do nacional-popular e à forma pela qual os brasileiros afirmariam sua identidade, diferenciando-se de outros países. A cultura popular foi entendida, então, dentro de um contexto político-ideológico, ao lado do debate sobre o papel dos artistas, estudantes e intelectuais. Segundo os autores de *Cultura popular no Brasil*,

os intelectuais do CPC, da mesma forma que a direita que combatiam, arrogavam-se o papel de representantes legítimos dos interesses reais da maioria da população. O “povo”, alienado, incorporaria os padrões ideológicos da classe dominante, tornando-se, portanto, incapaz de discernir claramente seus próprios interesses. (AYALA, 2006, p.46).

Poucos intelectuais apresentaram uma visão diferente da cultura popular, sem tentar impor uma conceituação de fora para dentro. E poucos tiveram a sensibilidade e a paciência de escutá-la, para só depois tentarem representá-la devidamente.

Em *Culturas híbridas*, Canclini foi de uma lucidez “incisiva” ao apontar que “para refutar as oposições clássicas a partir das quais são definidas as culturas populares não basta prestar atenção em sua situação atual. É preciso desfazer as operações científicas e políticas que levaram o popular à cena”. (CANCLINI, 2003, p, 206-207). Isto é um pouco do que tentamos fazer ao mostrar como, durante décadas, a cultura popular foi, no Brasil, utilizada para fins políticos. Seja pelos governos, que a inseriam a seu bel-prazer em seus programas e *slogans*, seja pelos modernistas e grupos de esquerda, que dela se serviram para afirmarem-se.

Até este momento houve muitas teorizações sobre como se configurava a cultura popular. Quando as classes populares se expressaram, elas o fizeram em garranchos, tentando andar, equilibristas, sob trilhos que até então desconheciam.

Esta situação mudou recentemente com os estudos atuais sobre o popular, que o enfoca de uma maneira mais condizente com a sua riqueza e complexidade.

Vejamos como a cultura popular é entendida hoje pelos seus estudiosos para depois compará-la, ao longo desta tese, com aquela apresentada na obra teatral de Chico Buarque.

Vimos que, desde o Romantismo, a cultura popular passou a ser caracterizada sob três aspectos principais: *primitivismo*, *comunitarismo* e *pureza*. Veremos que, hoje, a cultura popular não é nem primitiva, nem pura, embora ainda seja comunitária, isto é, anônima e coletiva.

Se o *primitivismo* dizia respeito à retomada e à preservação das tradições, estudiosos como Gomes e Pereira, na obra *O mundo encaixado*: sistematicidade e significação da cultura popular, defendem a posição de que não é porque a cultura popular tem um saber diferente daquele da cultura dominante que ela deverá ser vista como credice ou superstição (GOMES, PEREIRA, 1992, p.75). Gomes e Pereira são enfáticos ao apontarem que o “modelo cultural dominante não é a única forma de conhecimento” e

que “a cultura popular apresenta suas formas de saber próprias” (GOMES, PEREIRA, 1992, p.270), isto é, seus próprios meios de produção de cultura. Além disso, a cultura popular não se apega somente à tradição, como também elabora uma “reinterpretação da mudança: as classes populares assimilam da novidade apenas o que convém ao grupo, recusando o resto” (GOMES, PEREIRA, 1992, p.80). Possuem esta mesma opinião os pesquisadores Marcos Ayala e Maria Ayala, ao afirmarem que a cultura popular “só se mantém na medida em que for reproduzida, reelaborada permanentemente, e que necessariamente se transforma quando modificam as condições histórico-sociais no âmbito das quais é produzida” (AYALA, 2006, p.62). Em seu artigo “Riqueza de pobre”, publicado na revista *Literatura e sociedade* da USP, Maria Ayala considera “a cultura popular brasileira como atividade contemporânea” (AYALA, 1997, p.160), ou seja, capaz de interagir com as outras expressões sócio-culturais atuais, tendo um olhar voltado não só para o passado e suas tradições, como também para o presente. Canclini também compartilha da mesma ideia, ao defender que “a reprodução das tradições não exige fechar-se à modernização” (CANCLINI, 2003, p. 238).

Quanto ao seu anonimato, esta visão ainda é muito difundida, principalmente quando se contrapõe a Arte, com A maiúsculo, à arte popular, diferenciando-as ao insistir que “os produtores da primeira seriam singulares enquanto os populares seriam coletivos e anônimos” (CANCLINI, 2003, p.243).

Finalmente, não é preciso muito para demonstrar que, atualmente, a ideia de pureza da cultura popular, isto é, de uma não contaminação com os hábitos urbanos e capitalistas, caiu por terra. A própria afirmação dos autores supracitados de que a cultura popular interage com o seu contexto social comprova a mudança desta visão. Os pesquisadores fazem questão de defender que a “cultura popular não é alienação, linguagem tosca ou ausência de saber” (GOMES, PEREIRA, 1992, p.270), e que, ao contrário, ela altera “a lição imposta” (GOMES, PEREIRA, 1992, p.270).

À guisa de conclusão, os livros lidos por nós para esta tese sobre cultura popular nos permitiram construir uma noção de cultura popular como aquela que se mantém, sem perda de identidade, em permanente re-elaboração, já que dialoga com o contexto sócio-cultural no qual se insere. Portanto, as culturas populares, pois elas são diversas e plurais, “se reproduzem e atuam como parte de um processo histórico e social que lhes dá sentido

no presente, que as transforma e faz com que ganhem novos significados” (AYALA, 2006, p.52).

Acreditamos, juntamente com esses autores, que não há perda de identidade justamente porque são capazes de se reelaborarem permanentemente e se transformarem “quando se modificam as condições histórico-sociais no âmbito das quais [são] produzidas” (AYALA, 2006, p.62).

Veremos nos capítulos seguintes que, embora Chico Buarque represente a cultura popular ainda na década de 1970, ele tem uma visão diferente daquela dos intelectuais da época e muito mais próxima a essa dos pesquisadores contemporâneos. Queremos ver em Chico Buarque um intelectual que ouve e dá voz à cultura popular em personagens que lutam por uma ordem social mais igualitária, justa, democrática e menos opressiva. A cultura popular nas suas peças é representante de um processo de exploração econômica e dominação política – indo ao encontro das discussões de nossa esquerda – e encenada de maneira rica e complexa, dotada de valores e pensamentos próprios, ambígua, enfrentando dilemas e conflitos e tentando lutar e resistir com as armas que possui. Chico Buarque é produtor de uma cultura popular que, se por um lado está oprimida, por outra ela não se encontra passiva e aspira ao poder. Muitas personagens o demonstram, como veremos nas análises das peças que se seguem.

O popular é intervenção, é teatro, é música, é movimento. É contra um Estado autoritário, contra o Brasil “ame-o ou deixe-o”, é contra uma pedagogia de exclusão. O popular não se separa da cultura de massa. Não há, nas peças analisadas, uma cultura popular pura. Ao contrário, as personagens que se nos apresentam transitam no mundo moderno e interagem com ele. Entendemos o popular como toda minoria que está produzindo e interferindo na sociedade através do discurso. O popular é um grupo de atores que se espalha pelo cenário urbano. Ele é heterogêneo e contraditório “não só nos aspectos formais, em que a diversidade salta à vista, mas também em termos dos valores e interesses que veicula, ou seja, no nível político-ideológico” (AYALA, 2006, p.60). E essa contradição revela antes grande capacidade de raciocínio frente a um contexto sócio-político complexo do que falta de acuidade de pensamento.

Queremos, mais uma vez, ressaltar que, em nenhum momento, Chico Buarque terá, em suas peças, a preocupação de elaborar um conceito de cultura popular que abarque todo o Brasil. *Gota d'água*, por exemplo, é apresentada, desde sua capa, como uma tragédia

carioca. Seu compromisso intelectual é com o *locus* cultural no qual nasceu e está inserido: o Rio de Janeiro. Nesta tese estamos refletindo sobre uma cultura popular urbana carioca.

4. *Roda-viva*: o novo corpo de Chico Buarque

As opiniões dos outros não tinham tanto peso para nós quanto as de Chico (Caetano Veloso)

O ano de 1968 foi de grande convulsão cultural e política e, no Brasil, já se inicia causando rebuliço. O clima revolucionário brasileiro “pressentia ansioso” (se essas duas palavras puderem andar juntas) o maio de 1968 na França. Era um ano de grande efervescência política, proveniente dos acontecimentos dos anos anteriores.

O regime militar chegava ao seu quarto ano e embora muitos acreditassem em uma revolução vindoura, a história nos mostra que ele ainda estava longe de acabar. Em 1965, Flávio Rangel e Millôr Fernandes levam a público a peça *Liberdade Liberdade*, um sucesso imediato, embora censurada poucos meses depois de sua estreia.

Em 1966, Caio Prado Júnior publicava *A revolução brasileira* e o jovem Chico Buarque, com 22 anos, despontava. Concorreu com a canção “A banda” no II Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, e conseguiu o primeiro lugar, juntamente com “Disparada” de Geraldo Vandré. Embora Chico Buarque tivesse ganho por uma diferença de dois votos (HOMEM, 2009, p.42), exigiu o empate, ameaçando não comparecer para receber o prêmio. Neste mesmo ano lançou seu primeiro LP, intitulado *Chico Buarque de Hollanda* e sofria sua primeira censura, com a canção “Tamandaré”. A música fazia referência ao Almirante Tamandaré, presente na antiga nota de 1 cruzeiro. A Marinha brasileira, achando a letra desrespeitosa para com o seu patrono, exigiu a proibição da música. Problemas bem maiores com a censura ainda viriam, inclusive levando-o ao exílio na Itália.

Em março de 1967, o marechal Arthur da Costa e Silva assumia a presidência e era criado o Centro de Informações do Exército (CIE). O aumento de forças da ditadura militar é respondido por nossa intelectualidade através de livros, filmes e músicas. O escritor Antônio Callado nos brindava com *Quarup* e prenunciava a função social da qual a literatura brasileira se imbuiria durante a década de 1970. Chico Buarque escrevia *Roda-viva*, que seria encenada no início do ano seguinte.

Glauber Rocha, cineasta já conhecido devido ao grande sucesso de *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964, causava furor com *Terra em transe*, filme que levantava a questão sobre se a tomada do poder dar-se-ia por meios pacíficos ou não.

Surgia o movimento tropicalista causando polêmica. Em plena ditadura militar, que no ano seguinte se tornaria ainda mais rigorosa, devido ao AI-5, Caetano Veloso lançava a canção “Alegria, Alegria” e abusava de modelos importados, como a guitarra elétrica. O público começava a se dividir entre Chico Buarque, visto como um “guardião” de nossa tradição musical e Caetano Veloso, que incorporava elementos estrangeiros em suas canções. A alegria se tornava uma faca de dois gumes: era usada pela esquerda brasileira como forma de resistência, ao mesmo tempo em que também era *determinada* pelo regime militar. “Ano-novo”, canção de Chico Buarque de 1967, era um recado a um governo que queria exigir felicidade da população: “o rei chegou/e já mandou tocar os sinos/ na cidade inteira/ é pra cantar os hinos/ hastear bandeiras/ e eu que sou menino/ muito obediente/ estava indiferente/logo me comovo/ pra ficar contente/ porque é Ano-novo” (BUARQUE, 1967). O compositor fazia suas primeiras músicas para cinema. “Noite dos mascarados”, feita em parceria com Vinicius de Moraes (1966) e “Um chorinho” (1967) ajudavam a compor a trilha sonora do filme *Garota de Ipanema* de Leon Hirszman.

1968 começa polêmico culturalmente. José Celso Martinez Corrêa leva ao público, logo nas primeiras semanas do ano, as peças *O rei da vela*, de Oswald de Andrade e *Roda-viva*, de Chico Buarque de Hollanda. Sob sua direção, elas causaram agitação no meio intelectual do país, pelo seu formato e por sua postura, que atacava o público, conclamando-o a engajar-se na luta armada. No que diz respeito à primeira obra teatral de Chico Buarque, pode-se dizer que havia nela dois textos: aquele escrito pelo compositor, que encena a história de um Benedito Silva, cujo sonho era tornar-se cantor popular; e aquele de Martinez Corrêa, que provocava o público, pela voz e atuação de Paulo Sérgio Pereio, que fazia o bêbado Mané, amigo de Benedito Silva. Zuenir Ventura, em *1968: o ano que não terminou*, considera a peça a “mais inconveniente, exasperante e agressiva expressão teatral do ano” (VENTURA, 1988, p.88). Para ele, com *Roda-viva* “inaugurou-se no Brasil o “Teatro da agressão”, ou “Teatro da grossura”, ou “Teatro da porrada”. (VENTURA, 1988, p.90).

Além da violência verbal para com o público, recheada de palavrões, a cena certamente mais marcante ocorreu quando o cantor se suicida, “oferecendo o seu fígado à devoração dos fãs” (VENTURA, 1988, p.91). Tratando-se, de fato, de uma porção real de

fígado de boi cru, relata-nos Zuenir Ventura que a plateia ficou “salpicada do sangue espirrado do palco”. (VENTURA, 1988, p.92).

Apesar disso, *Roda-viva* foi um sucesso de público, tendo durado dez meses, desde sua estreia em 15 de janeiro de 1968 no Rio de Janeiro, no teatro Princesa Isabel. Nas temporadas de São Paulo e Porto Alegre, os atores foram atacados pelo Centro de Caça aos Comunistas (CCC), que também destruíram instrumentos e materiais da peça. Marília Pêra, como aconteceu também a outros atores, levou socos e teve sua roupa arrancada.

Roda-viva é o marco da tentativa de um grupo intelectual brasileiro, do qual Chico Buarque fez parte, de diminuir a distância entre o que estava sendo encenado e o público. A peça não só promove a aproximação dos atores com os espectadores, como faz dos últimos, personagens, no momento em que com eles interage.

Este tipo de teatro procurou levar o público à ação política, fazendo-os perceber, pelo insulto, que sua inação era responsável pela permanência do regime militar no país. *Roda-viva* tentou *co-mover* a classe média para a luta armada, mostrando-lhes que não deveria ser tarefa apenas da classe operária (que no Brasil nunca pegou em armas) fazer a revolução. A classe média brasileira mostrava-se ambígua e parte dela chegou a apoiar a derrubada de Goulart. Houve inclusive, em muitas cidades brasileiras, “passeatas das senhoras católicas (marcha da da Família com Deus pela Liberdade” (VELOSO, 2008, p.308) em apoio ao governo de Castelo Branco. A peça precisa ser entendida inserida neste contexto.

Não foram poucos os intelectuais que saíram magoados ou com raiva dos atores. Em entrevista dada por Chico Buarque ao *Pasquim*, em 28/11/1975, o compositor fora acusado por Ziraldo de a peça ter sido de uma “violência desnecessária” (SOUZA, 2009, p.32); O autor de “A banda” se defende dizendo que na época era preciso “ser mais claro” (SOUZA, 2009, p.32). Esta frase será nosso ponto de partida para delinear o percurso intelectual trilhado pelo compositor e escritor ao longo de dez anos de produção teatral: de *Roda-viva* a *Ópera do Malandro*.

O jovem Chico Buarque, então com 24 anos, engajava-se, vivendo uma atmosfera cultural à luz de Brecht, Sartre e Gramsci, além dos “3M de 68” (VENTURA, 1988, p.58) – Marx, Mao e Marcuse. Cada vez mais se vinculava afetivamente aos movimentos revolucionários e começava a modificar sua imagem criada pela mídia de “bom moço e genro ideal”. Em 1968 já podemos falar em dois Chico Buarque diferentes. O primeiro, autor de “A Banda”; e um segundo, escritor de *Roda-viva*. Martinez Corrêa, em entrevista publicada no

programa original da peça *Roda-viva* afirmava que a obra teatral serviria para que o público conhecesse “os outros rostos de Chico” (CORRÊA, 1968, s/p.). Segundo Martinez Corrêa, “o que aliás é normal, pois é muito cedo para Chico ser uma imagem coagulada e definitiva” (CORRÊA, 1968, s/p). Só por isso a peça já se constituía como um ato político ao impedir que se cristalizasse a imagem de um compositor tão jovem e que ainda poderia ter muito a dizer e a fazer. Criticando a televisão que fixa estereótipos, Chico Buarque não se deixava estereotipar.

Ao entregar a peça para Martinez Corrêa montar, Chico Buarque compactua conscientemente com o teor que tanto ele como sua peça iriam adquirir a partir dali. Um novo Chico Buarque se revelava ao público. A entrevista dada ao Pasquim, que agora nos convém retomar, mostra-nos isso:

Chico – Apareceu o Zé Celso pra montar. Eu conhecia *O Rei da Vela*. Na hora pensei: “Vai ser uma barra”. Topei a barra, inclusive me anulando como autor. O espetáculo montado é praticamente dele. Só ele teria imaginado aquilo a partir do texto escrito.

Tárik – A “carpintaria teatral” foi dele.

Chico – Eu tava lá. Não fui traído. Reconheci, conscientemente, que a peça era fraca, e que só o trabalho dele daria uma dimensão maior. (SOUZA, 2009, p.40).

À descrença de Ziraldo, segue-se a resposta de Chico Buarque:

Ziraldo – Você queria essa agressividade?

Chico – Ficou combinado que aquele personagem, do Pereio, ficaria por conta dele. Tinha liberdade pra xingar quem quisesse, como me xingou todas as vezes que fui assistir. Não me livrou a cara. Era a participação do Pereio dentro do negócio. (SOUZA, 2009, p.41)

Ivan Lessa foi um entre muitos a se irritarem com a peça, como admite nesta mesma entrevista, sete anos após a encenação de *Roda-viva*:

Ivan – Perfeito. Dava ódio. “Aquele é mau caráter. Bom caráter é o pai dele, o Orígenes”. Fiquei puto da vida. Agora que sei que é coisa do Pereio, acho ótimo. (SOUZA, 2009, p.41).

Em outra entrevista, agora para o folheto da montagem paulista de *Roda-viva*, em 1968, Chico Buarque foi questionado se não estaria colocando em jogo seu nome. Vejamos sua resposta:

Chico – É um risco necessário. Estou certo de que meu nome como compositor atrairá um público que não há de encontrar o que espera. Mas eu acho que vale a pena romper às vezes com a própria imagem, principalmente quando essa imagem é criada pelo gosto fácil da televisão. Eu não quis fazer “show”, nem mostrar um samba novo. Eu quis fazer teatro na linguagem própria do teatro. (BUARQUE, 1968, s/p).

O Chico vencedor de Festival cede lugar ao Chico Buarque dramaturgo. A ausência do sobrenome no início da frase não é falta de atenção. A falsa intimidade que a mídia criou entre o artista e o público dá lugar à estupefação, quando o espectador não reconhece na peça o “Chico” bom moço, de olhos verdes, compositor de sambas e modinhas.

Na música, costuma-se estabelecer como marco dessa virada intelectual o ano de 1970, com o lançamento do LP *Chico Buarque de Hollanda 4*, que conta com a canção “Agora falando sério”. Com versos incisivos como “dou um chute no lirismo/ um pega no cachorro e um tiro no sabiá/dou um fora no violino/faço a mala e corro/ pra não ver banda passar”, o compositor aponta para um novo caminho, no qual o lirismo de “A banda” ou “Sabiá” não podiam fazer mais parte. Em se tratando de “Sabiá”, a citação não deixa de ser providencial, pela polêmica causada em torno dela no III Festival Internacional da Canção Popular, de 1968, promovido pela TV Globo. Feita em parceria com Tom Jobim, Chico Buarque novamente concorreria com Vandrê ao primeiro lugar. A canção “Pra não dizer que não falei de flores” era a predileta do público, pelo seu teor engajado. Entretanto, vence Sabiá e Tom Jobim sai do palco vaiado e sozinho, já que Chico Buarque não pôde estar presente no dia.

Embora haja certo consenso entre os críticos em estabelecer “Agora falando sério” como marco dessa virada intelectual, acreditamos que ela já se ensaiava pelo menos desde 1967, no LP *Chico Buarque de Hollanda 2*, no qual encontramos a já citada canção “Ano Novo”; E ocorre de fato em 1968, com o lançamento da peça *Roda-viva* e do LP *Chico Buarque de Hollanda 3*, no qual estão presentes canções como: “Tema para morte e vida Severina” feita para o auto de Natal de João Cabral de Melo Neto; “Funeral de um lavrador”, poema também de João Cabral e um apelo pela reforma agrária; “e finalmente “Roda-viva”, feita para a peça:

Tárik – Você já tinha feito a música Roda Viva. E a peça foi uma ampliação da música. Como é que surgiu a ideia da peça?

Chico – Não, quando fiz a música já tava fazendo a peça. Saiu da peça e foi pro festival. (SOUZA, 2009, p.42).

Na época, insistia-se em ver semelhanças entre a história profissional de Chico Buarque e a do protagonista da peça, Benedito Silva. Isto porque, no enredo de *Roda-viva*, a personagem sonhava em tornar-se um cantor de sucesso até que um anjo resolve ajudá-lo, em troca de 20% de todos os lucros. Para manter sua popularidade, acaba por tornar-se dependente do público, assumindo imagens e posturas ao gosto e ao deleite do telespectador. Inicialmente, troca seu nome para Ben Silver, acompanhando a moda do americanismo. Tudo vai bem até que se resolve criar para nossa personagem uma nova aparência e postura, antes que a primeira se esgotasse. O protagonista se vê mais uma vez renomeado, tornando-se agora Benedito Lampião, dono e senhor da legítima música brasileira: “dá até as normas dessa nova música, que deve ser honesta, pura, ligada às nossas raízes, agressiva” (BUARQUE, 1968, p.61-62). Torna-se um novo astro e é convidado a fazer carreira nos Estados Unidos. Para lá viaja, abandonando os fãs de seu país natal. Quando seu sucesso nos Estados Unidos chega ao fim e ele retorna ao Brasil, os brasileiros o consideram um traidor por ter-se vendido ao imperialismo ianque. A última cartada do Anjo é matar Benedito Silva. Convence-o a suicidar-se e morrer como mártir. Finalmente, a peça termina com Juliana tornando-se uma estrela, viúva de Benedito Silva, e o início de um novo ciclo promocional.

Na entrevista dada por Martinez Corrêa, foi-lhe inclusive perguntado se *Roda-viva* não seria autobiográfica, ao que ele respondera que não, “a não ser em um pequeno trecho do segundo ato” (CORRÊA, 1968, s/p). A postura intelectual assumida por Chico Buarque a partir de 1968 nada tem a ver com as mudanças de imagem de Benedito Silva. Perguntas como essa feita a Martinez Corrêa só vem mostrar a grande confusão que a própria mídia criou sobre a imagem de Chico Buarque e da qual o compositor vinha tentando conscientemente escapar.

No que diz respeito ao autor de *Roda-viva*, e não à personagem da peça, tratava-se de uma modificação pensada e refletida de um produtor de cultura preocupado com as transformações ocorridas no Brasil e que via em seu fazer artístico um modo de contribuir com a situação na qual o país vivia. A troca da produção majoritariamente lírica em favor de um labor artístico mais engajado (troca essa só em parte, já que Chico Buarque nunca abandonou completamente o caráter lírico, assim como também nunca abriu mão de uma preocupação estética) foi o resultado da instauração de um regime ditatorial no país.

Sua mudança não foi resultado, portanto, de um modismo, como será o caso de sua personagem. O percurso de Chico Buarque, quer ele queira ou não, faz do compositor um *intelectual* orgânico (no sentido gramsciano do termo) compromissado com o seu país, sem medo de se arriscar e de colocar o seu nome em jogo, como vimos em sua entrevista.

Sempre que utilizarmos o vocábulo *intelectual* nesta tese estaremos, necessariamente, pensando sobre os significados que Gramsci dá ao termo em sua obra *Os intelectuais e a organização da cultura*. Para que fique claro, Gramsci distingue o intelectual tradicional de um outro, orgânico. O primeiro diz respeito ao grupo de um determinado país que acredita não interagir com as outras classes sociais. Para Gramsci, esta é uma visão equivocada, pois é justamente do contato entre as classes sociais, e das interações entre elas, que a sociedade se estrutura e se estabelece. Para Gramsci, cada novo grupo social surge “a partir da estrutura econômica anterior e como expressão do desenvolvimento dessa estrutura” (GRAMSCI, 1991, p.5). Portanto, o desenvolvimento social, isto é, o surgimento de novas especialidades e grupos, é resultado do contato entre aqueles já pré-existentes. Para o teórico italiano, toda classe, a não ser a camponesa, “cria para si, ao mesmo tempo, de um modo orgânico, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político” (GRAMSCI, 1991, p.3). Para Gramsci, em cada grupo existe uma elite que reflete sobre as condições nas quais sua classe está inserida. Gramsci aprofunda sua ideia ao apontar que “em qualquer trabalho físico, mesmo no mais mecânico e degradado, existe um mínimo de qualificação técnica, isto é, um mínimo de atividade intelectual criadora” (GRAMSCI, 1991 p. 7). É desse modo que, para ele, “todos os homens são intelectuais” (GRAMSCI, 1991, p.7) embora nem todos desempenhem na sociedade esta função.

Chico Buarque é, portanto, um produtor de cultura identificado com a cultura popular. Por esse tipo de atitude e posicionamento, se fez, desde cedo, respeitado no meio intelectual, como podemos perceber logo na epígrafe deste capítulo. A frase, colhida de *Verdade tropical*, se referia à reação negativa que parte dos compositores da MPB manifestou em relação ao Tropicalismo. Segundo Caetano Veloso, a opinião de Chico Buarque sobre o que vinham fazendo tinha um peso maior do que o de outras pessoas, como Edu Lobo, Francis Hime ou Geraldo Vandré (VELOSO, 2008, p.225). Portanto, para o próprio grupo tropicalista, Chico Buarque já se destacava pela sua capacidade e prática intelectuais.

Roda-viva talvez valha muito mais pela polêmica e discussão em torno dela, do que pelo seu conteúdo dramático. O próprio Chico Buarque admitia na entrevista que dera ao *Pasquim* que sua primeira obra teatral era ruim. Quando comparada à *Calabar*, *Gota d' água* e *Ópera do Malandro*, *Roda-viva* apresenta uma qualidade inferior e acaba por tornar-se uma espécie de ensaio ou treino para uma prática mais elaborada do autor nos anos vindouros. *Roda-viva* parece ser uma espécie de precursora das outras, principalmente em relação à *Ópera do Malandro*, com a qual possui bastante afinidade, seja no que concerne à mescla musical, seja na sua temática.

Em *Roda-viva*, duas questões se colocam. A primeira e principal delas, em torno do poder exercido pela mídia e pela televisão. A segunda, de maneira mais acanhada e derivada da primeira, o conflito entre os produtos nacionais e importados.

O assunto da peça é o culto à televisão, que se apresenta – ao público e aos ídolos que ela mesma criou – como Deus, já que tudo pode e tudo vê. Ao longo da peça estabelece-se uma correspondência entre o universo televisivo e a religião católica. Assim, os telespectadores e fãs não são senão fiéis, da mesma forma que o empresário e marqueteiro de Benedito Silva apresenta-se como Anjo. O próprio cantor popular é uma espécie de Papa, idolatrado pelos fiéis. Nesta sincronia, o IBOPE exerce o poder de um profeta, que prenuncia a ascensão ou queda do ídolo. Representando a mídia inescrupulosa, ou em estrato menor os *paparazzi*, está o Capeta, interessado em divulgar aquilo que vê ou ouve, não se importando com a veracidade da notícia, mas somente com os lucros. Finalmente, como serpentes estão as câmeras, muitas e traiçoeiras, sendo necessário agradar a todas elas ao mesmo tempo. Aconselha o Anjo: “Acrobacia, meu caro, acrobacia!” (BUARQUE, 1968, p.30).

Mesclam-se um vocabulário capitalista e outro cristão, em versos como este do Anjo: “Sou seu “manager”, seu pagem/sou seu sócio e protetor” (BUARQUE, 1968, p.23). Porém, para que esse Anjo da guarda empresário, manager, pagem e sócio tenha sucesso é preciso que Benedito Silva creia na televisão e siga seus Mandamentos,

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 cometer pecado
como também redimi-lo
como também consagrá-lo
se lhe fores um bom filho
e fiel vassalo

(BUARQUE, 1968, p.29).

Nesta nova religião ditada pela televisão, para se obter sucesso é preciso segui-la não só como filho fiel, mas também como *vassalo* fiel, escravizando-se em torno dela, atendendo-lhe os pedidos como um fantoche e seguindo-a irrefletidamente e eternamente: “Essa é onipotente/a ela você deve culto/eternamente” (BUARQUE, 1968, p.30).

A peça aponta também para a necessária, arriscada e dependente união entre Anjo e Capeta, isto é, entre marqueteiro e mídia. O Anjo precisa que o Capeta divulgue o seu astro, assim como a mídia necessita dos ídolos para venderem as notícias. Nessa relação, é forçoso esquecer a ética e vender a quem pagar mais, seja Deus ou o Diabo:

Nós somos velhos amigos
Nós somos os maiores
Quando nós tamos unidos
Ai dos mortais
(...)
Nós somos como o otário
Que nunca sabe o que faz
Depois de almoçar co’o vigário
Jantamos com Satanás.
(BUARQUE, 1968, p.32-33).

O segundo ato inicia-se com Benedito Silva, já agora Bem Silver, cantando “Sem fantasia”, cuja letra se lê abaixo:

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

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 perder-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.41-42)

Inserida no contexto da peça, a canção adquire um significado específico. Ela é a narrativa de dois amantes condenados a não se verem para cumprir os desejos do público e da televisão. Os fãs não aceitam que seu ídolo seja casado, querendo-o sempre solteiro, livre e desimpedido. Desde antes de se tornar Ben Silver, já vivia com Juliana e dela se separou em troca do sucesso e do dinheiro prometidos. Depois de muito sofrer de saudade e percebendo-se infeliz, resolve sem arrependimento encontrar-se com Juliana às escondidas e arriscar uma queda de popularidade, se descoberto. O que de fato acontecerá.

Desta forma, a primeira parte de “Sem fantasia”, cantada por Ben Silver, narra a saudade sentida e as penitências que sofrera em tê-la longe dele e funciona como um pedido de perdão. As lutas contra o Rei e as discussões com Deus não representam senão o seu conflito interno entre ser famoso ou ter a mulher que ama. Ou melhor: entre viver num modelo de felicidade criado pela televisão ou realmente ser feliz, ainda que anônimo e sem os holofotes das câmeras.

Seguindo o vocabulário religioso da peça, depois de tanto *penar* e das discussões com Deus, Ben Silver quer estar ao lado da mulher amada, sua *recompensa* por tudo o que amargou.

Na segunda parte da canção ouve-se a voz de Juliana, que o devolve à realidade e aos seus próprios interesses, o que pode ser visto nos versos “vem, sem mentir pra você/vem, mas vem sem fantasia” (BUARQUE, 1968, p.42). Diferente da televisão, na qual da noite para o dia se sai do anonimato para a fama, na vida real é preciso acumular experiências e conhecimento. Juliana alerta-o para isso e a música se transforma, toda ela, num processo de desalienação e aprendizado: “vem, meu menino vadio/(...) que da noite pro dia/você não vai crescer”. (BUARQUE, 1968, p.42).

A entrega de Ben Silver aos braços de Juliana é o ponto alto da canção e anuncia a sua perdição e desvencilhamento do mundo controlado pela televisão: “vem perder-te em meus braços/pelo amor de Deus” (BUARQUE, 1968, p.42). Aqui, Deus não é mais a televisão, mas aquele cristão, que recebe a ovelha desgarrada com o seu infinito amor. Sua perdição torna-se sua possibilidade de salvação. Querê-lo fraco e tolo é almejá-lo dotado de um pensamento independente e seu, sem o controle possessivo dos meios de comunicação sobre suas ações. Finalmente, querê-lo só dela marca a total saída do mundo da televisão, em que Ben Silver servia a todos os seus fãs, como um acrobata, para retornar ao sistema também opressor da sociedade cristã e monogâmica, na qual ele se doará a apenas uma pessoa.

No momento em que os dois se abraçam, irrompe uma câmera de televisão, interrompendo-os. Os dois amantes se vêem, repentinamente, surpreendidos por e em um programa chamado “O artista da intimidade”. O Capeta alega que Ben Silver é casado e é preciso que o Anjo lhe dê dinheiro para que ele mude a versão dos fatos, anunciando Juliana como sua irmã.

A peça representa, portanto, a sociedade do espetáculo criada com a chegada e emergência da televisão, em que o público se alimenta, bovarista, da vida de seus ídolos. Os espectadores sonham em ter a vida que os artistas levam e, fazendo isso, aceitam o ideal de felicidade promovido e estabelecido pelo *mass media*. *Roda-viva* radicaliza apresentando esse fascínio pela televisão e seus ícones com um fervor religioso, em que os ídolos são aqueles capazes de mudar o mundo e melhorá-lo: “Benedito: É fogo... Eles pensam que a gente vai melhorar alguma coisa... Eles pensam que a gente é o dono da verdade...” (BUARQUE, 1968, p.47). Neste sincronismo estabelecido entre televisão e religião, Ben Silver se percebe como uma espécie de Papa: “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” (BUARQUE, 1968, p. 48).

Quando, cansado do meio televisivo e envergonhado com a situação em que foi posto, Ben Silver quer parar e voltar a ser Benedito Silva, como vimos em seu encontro com Juliana, já não tem mais forças para isso: “E quando a gente quer parar, cadê força?/ Então a gente se deixa levar... covarde... envergonhado...” (BUARQUE, 1968, p.48). A televisão mostra suas garras e sua capacidade de alienação. O protagonista vendera tanto uma imagem e um sonho de vida ao público, que ele mesmo *se comprou*, e se iludiu com a falsa vida que inventaram para ele. Fora seduzido pelo seu próprio simulacro:

Não fui eu que comecei
Não fui eu que me inventei
Mas aí a festa me chamou
E eu aceitei
O rei me convidou
E eu dei-lhe a mão
(BUARQUE, 1968, p.51)

Roda-viva antecipa um problema que será caro a Chico Buarque nas produções teatrais posteriores: as diversas formas de opressão sofridas pelos brasileiros (aqui, vistos como pobres telespectadores). A peça narra o modo como a televisão, com a sua capacidade de alienação, oprime o seu público, já que o impede de pensar e ter suas próprias conclusões, aspirações e sonhos. Os desejos do tele-espectador são aqueles criados pela tevê. Neste sentido, a noção de hegemonia de Gramsci cabe perfeitamente. O termo diz respeito ao modo como uma classe dominante impõe seu poder e domínio ao restante da sociedade muito mais por suas formas de sedução e de comando do que pela força. Para Gramsci, esta classe dominante submeterá às demais a sua ideologia através de seus intelectuais:

Os intelectuais são os “comissários” do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político, isto é: 1) do consenso “espontâneo” dado pelas grandes massas da população à orientação impressa pelo grupo fundamental dominante à vida social, consenso que nasce “historicamente” do prestígio (e, portanto, da confiança) que o grupo dominante obtém, por causa de sua posição e de sua função no mundo da produção; 2) do aparato da coerção estatal que assegura “legalmente” a disciplina dos grupos que não “consentem”, nem ativa nem passivamente, mas que é constituído para toda a sociedade na previsão dos momentos de crise no comando e na direção, **nos quais fracassa o consenso espontâneo.** (GRAMSCI, 1991, p.11, grifos nossos).

A hegemonia, portanto, está relacionada com a capacidade de inspirar atitudes na sociedade, exercendo um controle ideológico devido ao prestígio e à confiança que a classe dominante detém. A coerção só será utilizada quando a dominação ideológica falhar. A ideologia da classe dominante infundirá sua hegemonia sobre as outras, assegurando o consentimento das massas. Em se tratando de *Roda-viva*, a maneira através da qual a classe dominante utiliza-se da televisão para cativar e corromper o seu público.

Se não há personagens com a densidade psicológica de um Felipe Camarão de *Calabar*, de uma Joana de *Gota d'água* ou de um Max Overseas de *Ópera do Malandro*,

podemos ver, ainda que timidamente, a voz dos telespectadores presente na peça, principalmente no momento em que cantam “Roda-viva”. Vejamos a letra:

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
Mas eis que chega a Roda-viva
E carrega o destino pra lá

Roda mundo, roda-gigante
Roda-moinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração

A gente vai contra a corrente
Até não poder resistir
Na volta do barco é que sente
O quanto deixou de cumprir
Faz tempo que a gente cultiva
A mais linda roseira que há
Mais eis que chega a Roda-viva
E carrega a roseira pra lá

Refrão

A roda da saia, a mulata
Não quer mais rodar, não senhor
Não posso fazer serenata
A roda de samba acabou
A gente toma a iniciativa
Viola na rua, a cantar
Mas eis que chega a Roda-viva
E carrega a viola pra lá

Refrão

O samba, a viola, a roseira
Um dia a fogueira queimou
Foi tudo ilusão passageira
Que a brisa primeira levou
No peito a saudade cativa
Faz força pro tempo parar
Mas eis que chega a Roda-viva
E carrega a saudade pra lá

Refrão

(BUARQUE, 1968, p.51-52)

A primeira estrofe é o canto dos telespectadores que, hipnotizados pela televisão, se perguntam se foram eles que “estancaram” (pararam de pensar, agir, querer, sonhar, viver em

suma) ou se foi o mundo que cresceu (ampliado megalomaniacamente pela indústria cultural). Se, para Gramsci, o modo como pensamos e nos posicionamos em relação ao mundo é afetado pela hegemonia da classe dominante, as personagens, seduzidas, tentam retomar o leme sobre suas vidas e suas vozes, mas a roda-viva novamente assume o controle e rouba-lhes o destino.

Outro viés interpretativo também é possível, se pensarmos a mesma estrofe sob a ótica de um país oprimido por uma ditadura militar (e não mais pela televisão), que lhe tiraria a liberdade individual e censuraria sua liberdade de pensamento e expressão.

É esta temática de opressão por um governo ditatorial que marcará as próximas obras teatrais do compositor, agora autor. É interessante ressaltar que já em *Roda-viva* podemos ver personagens que, embora oprimidas, não se deixam alienar completamente e que têm (parca) capacidade de resistência.

No refrão da canção, o público embarca, como num sonho, no universo fantasioso e espetacular criado pela televisão. Um universo de prazeres efêmeros, velozes e intensos, que tonteia os telespectadores, rodando no mundo como preso por um rodãozinho. A televisão se torna um parque de diversões (simbolizado pela roda-gigante), no qual eles podem se esquecer de seus problemas, como só é possível na infância (simbolizada aqui pela brincadeira de rodar pião). Findo o dia e apagada a televisão, o tempo lhes rodara num instante, nas voltas de seus corações.

Na estrofe seguinte, a vã tentativa de resistência ao perceberem que abandonaram suas próprias vidas para idolatrar a dos artistas. A vida do público, linda roseira, cultivada com dedicação pelos próprios espectadores, é roubada pelo rodãozinho da televisão, sedutora invencível.

A roda da saia, a mulata, a roda de samba e a serenata abrem espaço aos programas da televisão, mais impressionantes. Troca-se a vida concreta por aquela falseada exibida no vídeo. A classe dominante exerce, através da televisão, sua hegemonia. Tentando reaver, mais uma vez, suas vidas, saem à rua a cantar, de viola na mão. Mas a viola é furtada pela televisão, cantora irresistível.

Quando se percebe, a viola, a roseira e o samba é que se tornaram ilusão, levados não por um rodãozinho, mas por uma fina brisa. Resta, agora, apenas a saudade, lembrança vagarosa, de uma vida usurpada e vivida veloz. Porém, também a saudade é rapidamente surrupiada pela televisão, ladina imbatível.

Ao fim da música, Ben Silver encontra-se com Mané, amigo de infância. Ao questionar sobre os amigos, Rita, Dora, Moacir, Tim-Tim, descobre que cada um está trilhando seu caminho, que a vida passou na janela e só ele, Ben Silver, não assistiu. Como na canção, resta-lhe a saudade, regada a cachaça. Até o momento em que novamente chega a Roda-viva e leva-lhe embora a cachaça e a saudade. O capeta flagra-o alcoolizado e Ben Silver não pode aproveitar o porre. O Anjo intervém e para impedir que o Capeta noticie o ídolo bêbado, é forçado a investir uma grossa soma de dinheiro, que leva o astro à falência.

Seu novo nome agora passa a ser Benedito Lampião, o mais nacional dos nacionais, detentor da música mais brasileira. O nacionalismo de Benedito Lampião é uma mercadoria como foi o americanismo de Ben Silver. Troca-se sua roupa prateada pela de vaqueiro, da mesma forma como sua história é reinventada. É agora andarilho, sertanejo valente, “touro brigão” (BUARQUE, 1968, p.63).

Depois de receber títulos bem nacionais como “Verde-Amarelo” e “Tiradentes 67”, torna-se produto de exportação e é convidado a cantar nos Estados Unidos, com direito a uma semana no Carnegie Hall. O Capeta o acusa de ter-se vendido ao estrangeiro. Qual o problema para um Benedito que já tinha se vendido em seu próprio país utilizando-se de uma roupagem e um vocabulário estrangeiros (Ben Silver e sua roupa prateada)? Sem o aprofundamento necessário, a peça levanta a discussão de um Brasil de atitude intelectual provinciana que não consegue ver a exportação de sua cultura com um valor positivo. Para muitos tratava-se de “entreguismo”, como foi acusado Benedito Lampião pelo Capeta. Para esses, manter nossos produtos no Brasil é defender nossa tradição, quando, na verdade, não percebem que a tradição européia, por exemplo, só tem tanta força pela sua capacidade de universalizar suas características particulares. O próprio Chico Buarque fora acusado de defensor de uma tradição brasileira já ultrapassada e de fechar os olhos para as inovações estrangeiras, tais como a guitarra elétrica e a televisão. Em artigo publicado no jornal *Última Hora*, em 02/12/1968, ele responde às acusações dizendo que nunca teve “nada contra esse instrumento [a guitarra elétrica] como nada tenho contra o tamborim. O importante é ter Mutantes e Martinho da Vila no mesmo palco”. (CHICO BUARQUE, apud HOMEM, 2009, p.73). Por outro lado, o compositor acredita que, embora não se deva desprezar as inovações externas, a música brasileira já é suficientemente rica e, portanto, capaz de se manter e universalizar sem, necessariamente, precisar importar novos elementos:

É certo que se deve romper com as estruturas. Mas a música brasileira, ao contrário das outras artes, já traz dentro de si os elementos da renovação. Não se trata de defender a tradição, família ou propriedade de ninguém. Mas foi com o samba que João Gilberto rompeu com as estruturas de nossa canção. E se o rompimento não foi universal, culpa é do brasileiro, que não tem vocação para exportar coisa alguma. (BUARQUE apud HOMEM, 2009, p.73-74).

Cabe lembrar o quanto Tom Jobim passou a ser mal visto ao aceitar o convite de passar uma temporada nos Estados Unidos e tocar com artistas como Sinatra.

Se *Roda-viva* não é uma autobiografia de Chico Buarque, ela não deixa de apresentar questões que preocupavam o intelectual em seu início de carreira. Notamos um jovem levando a sério o trabalho que está fazendo e engajando-se politicamente nele. Em 1968, o cantor já se utilizava de pelo menos dois veículos artísticos – a música e o teatro – para colocar a sua opinião e a sua voz. Sem falar em sua ainda pouca atuação no cinema, como ator. Foi lúcida a opinião de Martinez Corrêa sobre o ingresso de Chico Buarque no meio teatral:

O que você acha de Chico Buarque autor? Roda-viva pode ser chamado de um passo gigante para quem inicia?
Zé Celso – Não acredito hoje em dia em separação de gêneros de arte – teatro aqui, cinema lá, etc., (...) A arte toda, forma um emaranhado que se apresenta como um repertório de formas e signos a serem utilizados para comunicar o artista de hoje. Principalmente no Brasil, se tem o que comunicar, pode entrar por todas as linguagens e gêneros que quiser. (...) Nesse sentido não é um passo gigante para um caminho de realização de autor teatral, nem creio que Chico pretenda isso, mas um passo na conquista da expressão de toda a estética com seu público. Amanhã ele poderá fazer um filme ou uma novela, por que não? E estará dando seu passo na realização de sua obra de criação. (CORRÊA, 1968, s/p)

É acreditando nessa diluição dos gêneros e nesse percurso buarqueano em que música e teatro se mesclam, que optamos, já em nosso primeiro capítulo, em intercambiar as entrevistas dadas na análise de *Roda-viva*.

Findada a temporada de Benedito Lampião nos Estados Unidos, o ex-ídolo e papa brasileiro *retorna* vaiado à pátria, acusado de entreguismo e de ter vendido nossa música “para as mãos sujas do imperialismo ianque!” (BUARQUE, 1968, p.67). Uma leitura atenta da peça revelaria a posição intelectual do autor no que diz respeito à exportação de nossos produtos nacionais.

Eis que surge, então, em defesa de Benedito Lampião, uma manifestação estudantil, logo contida pela polícia. Os textos de *Roda-viva*, seja aquele violento escrito por Martinez

Corrêa, seja este escrito por Chico Buarque, têm, portanto, o mérito de encenar a atmosfera cultural brasileira.

A peça se aproxima do fim com a morte de Benedito Lampião que, a conselho do Anjo, seu promotor, faz da morte sua última cena. De vaqueiro passa a mártir suicida. Neste momento, as personagens devoram o fígado de Benedito Silva, cena que causou repugnância em parte da plateia, que foi atingida pelo sangue espirrado do palco.

Roda-viva é a história de alguém que, desde que ingressou na carreira artística, utilizou-se até o fim de máscaras e nem sua morte foi de fato resultado de uma decisão sua. O protagonista dá início a uma série de outras personagens que traem suas aspirações em busca de uma vida melhor. Algumas, menos alienadas, outras mais. A partir de *Roda-viva* inicia-se, de modo mais elaborado nas peças seguintes, uma ficção de brasileiros traidores, que trairão não somente o outro, como também a si mesmos, tentando afirmar seu lugar.

Fecha-se a peça com Juliana seduzida pelo Anjo, que lhe promete perpetuar a lembrança de Benedito e fazer dela “o novo grande cartaz!” (BUARQUE, 1968, p.73). A personagem que lutou todo o tempo contra a corrente, agora adere à moda *hippie* e é atraída pela televisão, ladina imbatível.

4.1. OS LOOKS DE RODA-VIVA

Na peça, as roupas usadas por Benedito Silva são representações das personalidades assumidas por ele. Elas se tornam, desse modo, partes do discurso da personagem. A vestimenta prateada de Ben *Silver* precisa ser trocada quando ele se torna Benedito Lampião. Segundo Barthes, “a escrita passa pelo corpo”. (BARTHES, 2003, p.93). Vou colher essa metáfora justamente em *Roland Barthes por Roland Barthes*, obra em que o autor relata a sua história pessoal e profissional. Um pouco próximo, portanto, do que está se vendo nesta análise, em que a obra de Chico Buarque problematiza questões relevantes para o autor.

O livro do filósofo francês é dividido em dois momentos: Imagem e Fragmento, respectivamente. O primeiro deles contém fotografias suas e de sua família, além de certos papéis, como uma lição feita no colegial ou o reconhecimento de uma dívida de Léon Barthes, seu avô, para com seu tio. Logo no início dessas imagens, o “aviso” ou “pedido”: “Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance”. (BARTHES, 2003, p.11).

Não é possível saber ao certo a que o pronome demonstrativo “isso” se refere: se somente à primeira parte do livro ou também à segunda, dos fragmentos, que também contém algumas fotografias, a título de ilustração. Um livro já mesclado, portanto, por duas formas de linguagem.

Nos “Fragmentos”, a narrativa oscila entre a primeira e a terceira pessoas. Barthes muitas vezes reporta-se a si mesmo como “ele”, porém noutras usa o pronome reto “eu”. Desse modo, em alguns momentos, o pacto com o leitor, de considerar tudo como sendo dito por um personagem, ocorre. Noutros, não.

Faço esse breve comentário para justificar a minha escolha em trabalhar com esse livro, já que ambos os escritores, Barthes e Chico Buarque, brincam, cada um a seu modo, com a questão da autoria. Embora tenhamos sido incisivos quanto a *Roda-viva* não ser uma autobiografia, já que o protagonista é alienado e se deixa levar sem raciocínio crítico, como não detectar alguns traços como quando Benedito se recorda de seu curso de Arquitetura? Já que sabemos que fora o curso começado pelo compositor de “A banda”?

Semelhante a Barthes, optamos, então, em oscilar nossa análise entre a figura de Chico Buarque e a de seu personagem, Benedito Silva. A seção “Fragmentos”, que nos interessará nesta análise, é composta por imagens, ideias em fulgor que não se fecham:

Ele [Barthes] não sabe aprofundar direito. Uma palavra, uma figura de pensamento, uma metáfora, em suma, uma forma se apodera dele durante anos, ele a repete, usa-a em toda parte (por exemplo, “corpo”, “diferença”, “Orfeu”, “Argo”, etc), mas ele não tenta ir mais adiante na reflexão sobre aquilo que entende por essas palavras ou figuras (e, se o fizesse, seria para encontrar novas metáforas à guisa de explicação): não se pode aprofundar um refrão; pode-se apenas substituí-lo por outro. (BARTHES, 2003, p.144-145).

Deste modo, as suas metáforas existem como pulsão, cujo sentido se capta na repetição delas e em suas inter-relações com outras imagens e palavras. Recolhemos para essa análise três delas: o *sexy*, o *corpo* e a *roupa*.

Se, segundo Barthes, é através da repetição de seus refrões que podemos chegar ao entendimento do significado de suas imagens, optamos em escolher um fragmento que une justamente as duas primeiras. O refrão, digo, o excerto abaixo, destaca o modo como o *sexy* está intimamente ligado ao *corpo*, numa relação de pertencimento:

O *sexy* de um corpo (que não é sua beleza) depende de que se possa marcar (fantasmar) nele a prática amorosa à qual o submetemos em pensamento (é

esta aqui, precisamente, que me vem à ideia, e não uma outra). Do mesmo modo, distintas no texto, diríamos que existem frases *sexy*: frases perturbadoras por seu isolamento, como se elas tivessem em seu poder a promessa, que nos é feita, a nós leitores, de uma prática de linguagem, como se fôssemos procurá-las graças a um gozo *que sabe o que quer*. (BARTHES, 2003, p. 182, grifos do autor).

Percebemos que o *sexy* é a promessa que nos é feita, o modo como imaginamos o desempenho do *corpo* na prática amorosa. Em seguida, *sexy* e *corpo* se tornam metáforas para comparar o ato sexual ao ato de escrita. Para Barthes, o discurso traria consigo elementos *sexies*, isto é, promessas segundo as quais tentamos prever o seu direcionamento ou desempenho (para insistir na metáfora sexual). O *sexy*, portanto, é o elemento do *corpo* que nos seduz.

Ao imaginar um livro sobre a sexualidade, Barthes comenta que nele “se captaria (se tentaria captar) a “personalidade” sexual de cada corpo, que não é nem sua beleza, nem mesmo seu ar *sexy*, mas o modo como cada sexualidade se dá à leitura” (BARTHES, p.2003, p.81). O *corpo* do texto é, portanto, a maneira pela qual ele se dá à leitura, se deixa ver, é interpretado. Assim, cada escritor tem o seu estilo, a sua linguagem própria, as suas palavras caras, suas metáforas prediletas, o seu ritmo, o seu refrão. Cada um tem, portanto, um *corpo* diferente. Finalmente, o *corpo* do escritor é o modo como ele diz. E nada impede que o escritor diga com *corpos* diferentes, como o fez Chico Buarque, através da música e do teatro.

O interessante em se tratando do compositor é que, ao produzir *Roda-viva*, ele se utilizou de um novo *corpo*: agora, de autor. Entretanto, o público foi ao teatro atraído pelo *sexy* do compositor, pois ainda desconhecia o *sexy* de Chico Buarque autor. O refrão de um não é o mesmo que o do outro. O público foi ao teatro enganado, com a promessa de que o refrão literalmente cantado pelo compositor em seu primeiro LP seria o mesmo do autor de peças teatrais. Na canção “Meu refrão”, o cantor instituiu o violão como seu melhor amigo: “Quem canta comigo/ canta o meu refrão/ meu melhor amigo/ é meu violão/ meu melhor amigo/ é meu violão”. Se seu primeiro LP assumia sua prática discursiva, em 1968, Chico Buarque escrevia seu novo refrão, mesmo correndo o risco de o público preferir o primeiro. É o que observamos em sua entrevista para o folheto da montagem da peça, na qual sabia que seu nome como compositor atrairia um público que não encontraria o que esperava. Porém, admitia que “vale a pena às vezes romper com a própria imagem” (BUARQUE, 1968, s/p).

Ao longo desta tese veremos um artista que, justamente por engajar-se no que faz, impõe-se a tarefa ética de estar sempre pensando sua própria prática e modificando-a quando

acha necessário. Se Chico Buarque utiliza-se de mais um corpo, o de compositor e o de autor, e de mais de um meio de expressão – música e teatro – em ambos os *corpos* e formas de comunicação ele se apresenta como um produtor de cultura, cujo enfoque é o popular.

Bem diferente de Benedito Silva, que troca de pensamento como quem troca de roupa. A personagem está bastante próxima da situação ficcional imaginada por Barthes, em que um intelectual decide se tornar marxista e precisa escolher, como quem decide olhando para o armário que roupa vestir, qual marxismo seguir:

De que dominância, de que marca? Lênin, Trotski, Luxemburgo, Bakúin, Mao, Bordiga, etc.? Esse sujeito vai a uma biblioteca, lê tudo, como se apalpam roupas, e escolhe o marxismo que mais lhe convém, preparando-se, desde então, a desenvolver o discurso da verdade a partir de uma economia que é a de seu corpo. (BARTHES, 2003, p. 173-174).

Neste momento, é importante que fique claro como estas três metáforas de Barthes se conjugam. Vimos que o *corpo* representa o texto ou discurso em si, possuindo características e elementos próprios que nos permite lê-lo. Já o *sexy* é a promessa que esse *corpo* nos faz. Portanto, o título de um texto é um de seus elementos *sexies*, já que ele nos permite imaginar o assunto do texto. Entendemos também que muitas vezes o que esperamos do texto-corpo não corresponde ao que se vai ler, causando-nos decepção pela promessa não cumprida. Eis que agora surge a *roupa* do *corpo*. A *roupa* é a linha discursiva do *corpo*, o que vai particularizá-lo. Portanto, não basta escolher, como no excerto acima, o discurso marxista, mas seguir uma de suas linhas: leninista, trotskista, maoísta, entre outras.

Entre os vários modelos de astros que podem ser produzidos pela indústria cultural, o Anjo escolheu para Benedito Silva aquela *roupa* que julgou mais apropriada, segundo a tendência da moda no momento. A metáfora da *roupa* “cai bem” para analisarmos a figura da personagem. Logo que se apresenta com pretensões de se tornar “artista”, seu Anjo da Guarda modifica-lhe o visual, arrumando-lhe o cabelo e vestindo-o com um cinturão, um terno prateado e uma fivela de ouro, entre outros apetrechos. A essa nova roupa, acrescenta-lhe uma outra, constituída por um santo de devoção, um time de futebol, um mordomo, um carrão e um sotaque do Alabama, além de seu novo nome, Ben Silver.

Ben Silver usará também um vocabulário diferente, que se apresentará como um dos acessórios de sua nova *roupa*. Toda essa transformação lhe dará, finalmente, um *novo visual*, ou como diria o protagonista, um *new-look*:

Este anel bonito
a pose, o passe o truque
é o último grito
ou, em inglês, “new look”!
(BUARQUE, 1968, p.24-25)

Desde o seu nome, a personagem encarna a moda da americanização, utilizando-se, para compor essa sua nova *roupa*, de expressões como “new look”. Entretanto, afirma-se como ídolo nacional. O novo astro brasileiro faz sucesso por não se *vestir* como brasileiro. Essa disparidade, de desvalorização de nossa cultura em detrimento da estrangeira, é bem vista numa das primeiras canções da peça. Vejamo-la:

Ele é o bom
Ele é o tal
Ele é demais
É sensacional
O ídolo
O ídolo nacional
“Oh yeah”!
(BUARQUE, 1968, p.17).

A afirmação na qual Benedito se tornou um ídolo nacional é surpreendentemente corroborada pela expressão idiomática inglesa “Oh yeah”. Segundo o Anjo, “quem não tem James Dean/com Benedito já caça” (BUARQUE, 1968, p.19). É o Anjo, marqueteiro que se preze, quem mais abusa dos estrangeirismos, chegando muitas vezes a dizer a mesma coisa em diversas línguas ao mesmo tempo:

Anjo:
Bem, já vou-me embora, ciao
Ou, em francês, “ademã”
(BUARQUE, 1968, p.24).

Diferentemente de Benedito, o Anjo sente-se à vontade na *roupa* que usa. Já o protagonista oscila entre a vida que leva agora, com todos os seus penduricalhos (para continuar usando a metáfora da *roupa*) e aquela surrada e batida dos tempos de Juliana.

Na obra teatral de Chico Buarque, Benedito Silva inaugurará uma figura importante para Chico Buarque e que veremos ao longo desta tese: a do *traidor*. Este tipo de personagem resiste, luta e vive num impasse, oscilando entre dois caminhos, ambos dolorosos. Trapaceiro, sofre as conseqüências de sua própria trapaça e muitas vezes, acaba, em última instância, se traindo. Vejamos Benedito Silva. A personagem veste uma personalidade estrangeira para

fazer sucesso em seu país. Aqui, sua primeira incoerência e traição, pois abre mão dos aspectos *nacionais* justamente para ser um ídolo *nacional*. Ao lembrar-se da mulher e dos amigos que perdera, sente-se deslocado, pensando viver uma vida que não é sua, que a rodaviva lhe roubara. Ao trair o outro, traiu a si mesmo também.

Sua segunda traição ocorre quando, transformado em Benedito Lampião, cantor com características nacionais e história de vida sertaneja, continua vestindo uma *roupa* que não lhe cabe, já que nunca fora vaqueiro. Mais uma vez, trata-se de uma ficção que não condiz com a sua realidade de fato, traindo novamente a si mesmo. Em seguida, sua *roupa* nova agrada aos americanos e ele se deixa vender como mercadoria exótica para fazer sucesso nos Estados Unidos. Abandonando o público brasileiro, é acusado de traidor pelos fãs.

Sua derradeira traição se dá quando, de volta ao Brasil, aceita suicidar-se para se tornar um mártir. Certamente a personagem mais alienada das peças de Chico Buarque e aquela em que a classe dominante exerce sua hegemonia de maneira mais forte: mata-se tentando perpetuar uma imagem e uma *roupa* que não era a sua e não caíra bem em seu *corpo*. Benedito Silva, vestindo-se de Ben Silver ou Benedito Lampião, fora por toda a peça um deslocado: tinha saudades dos antigos amigos e de Juliana e não se dava bem com sua *roupa*, embora dela não abrisse mão. Apresenta, portanto, um pensamento ambíguo, típico das personagens teatrais buarqueanas. Nas peças de Chico Buarque se destaca esta figura do traidor-traído, a qual perseguiremos ao longo desta tese.

Se Benedito Silva representa um problema coletivo, o da alienação das massas pela televisão, a personagem também possui, embora de forma pouco desenvolvida, alguma complexidade psicológica. Desde a chegada do Anjo, é vetado à personagem estar perto de Juliana e com ela se relacionar. O aspirante a ídolo das massas deve deixar de lado seus sentimentos e abrir mão inclusive de seu corpo, que não mais lhe pertencerá. Nesse momento, a personagem levanta, ainda que timidamente, a discussão sobre o uso político do corpo, assunto que emergirá, no Brasil, apenas na década de 1980 com as geopolíticas.

4.2. AS CANÇÕES DE *RODA-VIVA*

Sendo uma comédia musical, dividida em dois atos, as músicas da peça merecem destaque em nossa análise. Se *Roda-viva* foi a primeira obra teatral de Chico Buarque, como compositor ele já tinha certa experiência. Na peça encontramos variados ritmos, que se unem às cenas constituindo uma unidade coerente e ajudam a formar o conteúdo semântico e a atmosfera do ambiente. Indo do chorinho ao *fox*, eles também ajudam a tecer a *roupa* das personagens. Seria um erro pensar que os estilos musicais presentes na obra se juntam à cena por mero acaso ou displicentemente.

Se o assunto da peça é o culto à televisão, que se apresenta como Deus, a peça se inicia com os espectadores em procissão entoando um canto religioso, pedindo feijão e o direito de voto, perdido com o golpe de 1964. Vindo atender o público, como se fosse um apresentador de um programa de televisão, surge o “Papa” Benedito Silva, que se dirige aos seus telespectadores informando sobre a comédia que assistirão, logo após um “simpático comercial” (BUARQUE, 1968, p.16).

O segundo ritmo a surgir na peça é o *fox*, utilizado para melhor vestir a moda do americanismo, numa cena que imita um “musical da Metro, para sapateado” (BUARQUE, 1968, p.17).

Já no diálogo entre o cosmopolita Anjo da Guarda e a provinciana Juliana do Benedito, o tema musical é justamente um desafio de viola caipira. Juliana de repente percebe sua casa invadida por um estranho que traz consigo um universo que lhe é completamente desconhecido. A música não só ajuda a compor (vestir) a personalidade de Juliana, como dá o tom do embate. Trata-se, verdadeiramente, de um desafio travado no momento em que a caipira Juliana se vê afrontada pelo Anjo e suas ideias.

No credo da televisão, o ritmo de reza é acompanhado por um órgão, instrumento que costumava fazer parte das missas da igreja católica.

Na profana união entre Anjo e Capeta, nada melhor que uma marchinha de carnaval. O carnaval tem uma importância relevante na obra de Chico Buarque e também será visto a seu tempo. Por enquanto, ater-nos-emos a dizer que ele possui um teor libertário que permite uma gama enorme de uniões e transmutações e funciona como um período em que se pode escapar das opressões do cotidiano. O velho pode se unir aos jovens, assim como o pobre dá as mãos

ao rico, homens vestem-se de mulher e, por que não, capeta e anjo se juntam para o desespero dos mortais.

O tema de Sua Eminência, o IBOPE, é composto pelo ritmo dançante e alegre do iê-iê-iê das guitarras elétricas. O grande profeta da televisão é recepcionado com entusiasmo. Dentre as divergências da época, a inserção do iê-iê-iê foi vista na imprensa como uma crítica de Chico Buarque às novas tendências da música popular brasileira. Na entrevista dada ao folheto da montagem paulista da peça, o compositor rebate a acusação dizendo que a presença do iê-iê-iê na peça não pretende ser uma crítica aos seus compositores. Segundo ele, aqueles que o compõem “não são, como querem uns, monstros dispostos a destruir a nossa música autêntica”. (BUARQUE, 1968, s/p). Segundo o escritor de *Roda-viva*, ele procurou “parodiar modelos do iê-iê-iê, canção de protesto, “som universal”, etc., usando chavões de cada um desses gêneros (que todos os têm)” (BUARQUE, 1968, s/p). Portanto, ele estabelece um diálogo entre as linguagens musical e verbal, usando características de cada estilo facilmente identificáveis pelo público.

Além disso, a peça encena o ambiente cultural e político vivido no Brasil com uma percepção crítica e distanciada dos acontecimentos. Na época, a chegada da pílula anticoncepcional é de grande relevância e seu uso começa a ser encarado como um ato político, instrumento de independência feminina e de líber(t)ação sexual. Para a jornalista Lucy Dias, que viveu sua juventude naquela época,

o mundo ficou dividido em antes da pílula, que era tudo aquilo que conhecíamos como vida até então; e o que descobriríamos depois do milagroso advento, capaz de operar tal transformação em nosso comportamento. (DIAS, 2003, p.24).

Entretanto, a pílula não era vista por todos com bons olhos, inclusive pelos seus “efeitos colaterais” que iam contra “a família, a moral e os bons costumes”. Segundo Zuenir Ventura, a resistência social à pílula ia desde “o temor natural dos seus efeitos, não de todo conhecidos, até o preconceito que via nela um instrumento de promoção da promiscuidade” (VENTURA, 1988, p.35). As geopolíticas do prazer – que juntamente com as micropolíticas despontariam nos anos 1980 – encontravam-se ainda incipientes no final da década de 1960. Na peça, a pílula aparece na boca de Benedito como uma entre as muitas mercadorias, porém sem que haja sobre ela um juízo de valor ou qualquer tipo de aprofundamento:

Pra mim, dois carros colossais
Iate, praia, uma cabana
Casa em Petrópolis... e o que mais?
Ah! sim, pra Juliana...
Pílulas anticoncepcionais
E pão para o povo.
(CHICO BUARQUE, 1968, p.37)

A crítica de Chico Buarque não é em relação à pílula, como também não era em desfavor do iê-iê-iê. O que o preocupava era o uso indiscriminado desses “produtos”. Para ele, “um mês depois de composto, meu samba já não é meu. É mercadoria exposta ao consumo, desgaste, ridículo e rejeite” (BUARQUE, 1968, s/p).

Os diálogos de Benedito com seu amigo Mané são marcados, ao longo da peça, por ritmos nacionais. O primeiro se dá ao som do chorinho e o segundo, do frevo. O primeiro ato se fecha do modo como começou: as personagens entoam um canto religioso, pedindo alimento e urna. As cortinas são reabertas e mais uma vez encontramos Benedito e Mané. Desta vez, o protagonista queixa-se de que o colega está mudado. A resposta de Mané vem em ritmo de samba, bem brasileiro.

A próxima canção a se ouvir é “Roda-viva”, cantada pelas personagens. Trata-se de um samba, talvez o ritmo mais nacional que tenhamos, devido ao seu local de nascimento e divulgação, o Rio de Janeiro, metrópole cultural do país. A música se torna uma espécie de hino para as personagens, sua *roupa* e sua representação, o modo pelo qual elas se afirmam e criam um sentimento de pertencimento em relação ao mundo. No roteiro da peça, encontramos o seguinte comentário do autor: “Sobre esse *canto do Povo*, Benedito e Mané conversam, rindo e bebendo”. (BUARQUE, 1968, p.52, grifos nossos). Aquilo que Chico Buarque chamará de povo não deve ser confundido com o Povo com P maiúscula dos Ilustrados, unidade jurídica recorrentemente associada a um Estado-nação. Chico Buarque entende o povo como sinônimo de cultura popular. É um canto, portanto, próprio à nossa cultura popular. E no momento em que o compositor institui sua canção como pertencente ao popular, Chico Buarque se incorpora a ele e se apresenta com um produtor de cultura popular. Por mais que rejeite o título de intelectual, sua performance musical e teatral dizem o contrário.

Finda a canção e a conversa de Benedito e Mané, surge uma nova procissão, agora uma oração aos astros brasileiros como Benedito, “predestinado a salvar a humanidade” (BUARQUE, 1968, p.56). Cultura popular que não está, portanto, separada da cultura de

massa, como podemos notar na figura de Benedito Silva, um ídolo das massas. Não se trata de um popular puro, mas heterogêneo, urbano, carioca.

A próxima música aparece em um dos momentos altos da comédia, quando Ben Silver se tornará Benedito Lampião. O ritmo é o baião, tocado “com instrumentos bem regionais” (BUARQUE, 1968, p.62), segundo as instruções do autor. Segundo Jairo Severiano, em *Uma história da música popular brasileira*, o gênero, derivado do lundu, nasceu na Bahia, no século XIX, inicialmente com o nome de “baiano”, do qual sofrera corruptela. Foi se popularizar somente em 1946, com a canção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira chamada “Baião” e gravada pelo grupo Quatro Ases e Um Curinga. A Era do Baião foi de curta duração, terminando em 1957. (SEVERIANO, 2008, p. 279-281).

Na peça, é a revista americana “Times” que explica como deve ser a legítima música brasileira, inclusive ditando suas normas (BUARQUE, 1968, p.61). Segundo o periódico, ela deve ser pura, agressiva e ligada às nossas raízes. (BUARQUE, 1968, p.61). Por isso o Anjo recorre ao baião, já que este nascera na Bahia, local onde Cabral aportou, e é uma variante do lundu, música trazida pelos negros escravos vindos da África e dos quais, entre outras raças, somos descendentes. Trata-se de uma crítica à indústria cultural que resgata um aspecto regional e consome-o, irrefletidamente, exibindo-o pelo que ele tem de exótico e diferente. Na peça o baião é redescoberto e torna-se a pura música brasileira, como a “Times” mandou. Aproveitando o apelo instantâneo, o gênero é então vendido como mercadoria e em sua forma estereotipada. A peça radicaliza a paixão pelo que vem da América do Norte, fazendo com que uma revista dos Estados Unidos dite as regras até mesmo de nossa música popular.

Em louvor à morte de Benedito, que vai suicidar-se, Mané, Juliana e o Capeta cantam uma ópera. O engraçado da cena é que se trata de um gênero canonizado e tradicional, a letra feita é completamente informal e popular, inclusive apresentando palavrões. Em 1968, o uso de palavras de baixo calão tornou-se um ato político e era entendido como uma espécie de “revolução verbal”, para usar a expressão de Zuenir Ventura (VENTURA, 1988, p.51). Vejamos a primeira parte, cantada por Mané:

Foi um deus, hoje é um pária
Se danou, se danou
se chegou à pequena área
faça o gol, faça o gol
começou, vá até o fim
sai de mim, sai de mim
que porra, que porra, que porra
(*Povo*: que morra, que morra, que moorra)

(BUARQUE, 1968, p.71)

Aqui, a *roupa* não veste bem. Se inicialmente imaginamos que a ópera foi escolhida como forma de respeito e homenagem a Benedito, que espera tornar-se um mártir, a letra desestabiliza a canção e compromete esta leitura. A presença do coro mostra indiferença pela morte de Benedito e a promessa do tributo é descumprida. A única a mostrar afeto e dor pela sua perda é Juliana, em versos como “só sei que a partida dói/ meu amor, meu amor” (BUARQUE, 1968, p.71), porém logo atacada pelo coro, que continua repetindo o refrão “que morra, que morra, que moorra”. Finalmente, chega a vez do Capeta, que o insulta todo o tempo, acusando-o de corrupto, ladrão e subversivo. (BUARQUE, 1968, p.72).

A morte de Benedito é seguida de breve música religiosa e, mais que depressa, o som das guitarras assume a cena em uma grande festa, da qual todos fazem parte, inclusive o Capeta, o IBOPE e as bailarinas. Uma nova artista nasceu: Juliana, viúva de Benedito, vestindo-se à moda *hippie*, pregando paz e amor e carregada nos ombros do público. O ritmo alegre e dançante do iê-iê-iê compõe a última cena e a última *roupa* vestida no palco.

5. Pátria e traição: a ambiguidade de *Calabar*

Há uma diferença de seis anos de Roda-viva para Calabar (Chico Buarque de Hollanda)

Seis anos se passaram desde que o compositor escrevera sua primeira peça e a roda-viva do mundo girara veloz. Se em outubro, chegava ao fim a turnê de *Roda-viva*, o ano de 1968 ainda teria outras histórias para contar.

Como nos informa Gaspari, em *A ditadura envergonhada*, em março ocorriam manifestações de estudantes em Roma, Milão, Londres, Madri, Varsóvia e Nanterre. Martin Luther King Jr. seria assassinado em abril e Robert Kennedy, irmão do presidente, em junho. Em maio, como sabemos, a Sorbonne seria ocupada e as ruas de Paris, palco de centenas de feridos. Em outubro, é a vez de o Peru sofrer um golpe militar, levando o general Velasco Alvarado a assumir o poder. Em novembro, Richard Nixon é eleito presidente dos Estados Unidos. (GASPARI, 2002, p.389)

No Brasil, 1968 também ficou marcado pela divulgação de autores marxistas, como Gramsci e Marcuse, que tiveram três livros publicados cada um: do primeiro, foram lançados *Os intelectuais e a organização da cultura*, *Literatura e vida nacional* e *Maquiavel, a política e o Estado Moderno*; já do segundo, podíamos encontrar nas livrarias *Eros e civilização*, *Ideologia da sociedade industrial* e *Materialismo histórico e existência*. Outros nomes de peso completavam esta lista: *Revolução na revolução*, de Régis Debray; e o *Diário*, de Che Guevara. (VENTURA, 1988, p.51-60). A publicação dessas obras não ocorreu sem conseqüências e, em doze de outubro, explodia “uma bomba na porta da Editora Civilização Brasileira” (GASPARI, 2002, p. 256-257). Hoje sabemos que fora obra do Centro de Informações do Exército, o CIE. (GASPARI, 2002, p.256-257).

O ano seguia agitado no país e março seria marcado pela morte do estudante Édson Luís, de dezessete anos, assassinado pela polícia militar e impedido de ter seu corpo seqüestrado graças à ação conjunta dos estudantes. Relata-nos Zuenir Ventura que após “confirmada a morte, os estudantes ergueram o cadáver nos braços e, usando-o como aríete, foram empurrando os policiais até a Assembléia [Legistativa]” (VENTURA, 1988, p.98). O

corpo foi levado para lá na noite do dia 28 e no dia seguinte fora enterrado no Cemitério São João Batista, na presença de pelo menos 50 mil pessoas (VENTURA, 1988, p.99).

Três meses depois, no dia 26 de junho, ocorria a Passeata dos 100 mil, em protesto contra a ditadura militar, e da qual participaram dezenas de intelectuais, entre os quais estava Chico Buarque, acompanhado de perto por Edu Lobo, Martinez Correa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nana Caymmi e Paulo Autran (GASPARI, 2002, p.256-257).

O maio francês não aconteceu no Brasil e o ano terminava pior do que começou. O Ato Institucional número 5 foi assinado dia 13 de dezembro e entrava em vigência dia 14, seguido das prisões de Juscelino Kubitschek, Carlos Lacerda, Mário Lago, Ferreira Gullar, Antonio Callado, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros. Começava ali o período mais tenebroso da ditadura militar: “os anos de chumbo”. Em 31 de agosto de 1969, o general Costa e Silva sofrera uma isquemia cerebral e uma Junta Militar assumiu o governo, nele permanecendo até 30 de outubro de 1969, quando Médici foi eleito o novo presidente, cargo no qual ficará até 1974, fechando o período mais triste do governo militar. Também em 1969, Fernando Gabeira, na época integrante do Movimento Revolucionário 8 de Outubro, o MR-8, ajudaria a seqüestrar o embaixador americano Charles Elbrick, para trocá-lo pela libertação de presos políticos torturados pelo regime. Não poderia saber que ele seria preso pouco tempo depois da libertação de Elbrick.

Enquanto isso, os Estados Unidos chegavam à lua com Neil Armstrong, em julho de 1969, realizavam em agosto o festival de Woodstock, com cerca de quatrocentos mil jovens e Jimi Hendrix tocava o hino americano em sua guitarra. No Brasil, o *Pasquim* é lançado em junho e em dezembro sua circulação chega a 250 mil exemplares, para surpresa de muitos, inclusive de seus próprios integrantes. No mês da posse de Médici, como nos relata Gaspari em *A ditadura derrotada*, os paulistanos assistiam à peça *Hair*, no teatro Aquarius, apresentando ao público uma Sônia Braga desnuda (GASPARI, 2003, pp.107 e 503).

No mesmo mês de dezembro em que Pelé fazia seu milésimo gol (GASPARI, 2003, p.503), Chico Buarque se auto-exilava na Itália. Em 18 de dezembro, o cantor fora “retirado de sua casa, levado para o DOPs (Departamento de Ordem Política e Social) e depois para um quartel do Exército”. (HOMEM, 2009, p.75). Relata-nos Wagner Homem que foi imposto ao compositor comunicar “as autoridades militares toda vez que pretendesse sair da cidade” (HOMEM, 2009, p.75) e já tendo sido agendada uma viagem à França, de lá foi para Roma, onde gravaria um disco e permaneceria até março de 1970. (HOMEM, 2009, p.75).

O contraponto entre as realizações futebolísticas e nossas perdas na esfera cultural continua no ano seguinte. Em março, Caio Prado Júnior é condenado a quatro anos de prisão e em junho o Brasil é tricampeão mundial contra a Itália, numa goleada de 4 x 1 (GASPARI, 2003, p.503).

Se, em setembro de 1970, o socialista Salvador Allende é eleito presidente do Chile, no Brasil são criados os Destacamentos de Operações de Informações, os DOIs. Os brasileiros foram condenados a olhar as transformações sócio-culturais sob o jugo de uma ditadura militar. O MR-8 tentou participar ativamente dessa atmosfera revolucionária, sonhando derrubar o governo militar e inserindo o Brasil na lista de países que fizeram a revolução. Fracassado, o auge do movimento foi o seqüestro de alguns embaixadores, como forma de obter a libertação de presos políticos. Assim ocorreu em dezembro de 1970, quando o embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher foi trocado por 70 presos. (GASPARI, 2003, p.502). 1970 foi o ano dos seqüestros. Segundo L. Dias, em seu livro *Anos 70: enquanto corria a barca*, “nada menos do que três diplomatas estrangeiros – o cônsul japonês em São Paulo, Nabuo Okuchi, os embaixadores Ehrenfried Von Holleben, da Alemanha, e Giovanni Bücher, da Suíça – foram trocados por 130 presos políticos submetidos à tortura” (DIAS, 2003, p.166-167). O clima no país é triste e, de volta ao Brasil, Chico Buarque compõe “Apesar de você”.

Em agosto de 1971 é a vez de a Bolívia sofrer um golpe militar, assumindo o poder o coronel Hugo Banzer (GASPARI, 2003, p.505). Nesse mesmo mês, no Brasil, César Queiroz Benjamin, o *Cesinha*, seria preso e Maria Bethânia conseguiria uma permissão especial para que Caetano Veloso estivesse presente na comemoração dos quarenta anos de casados dos pais. O cantor teve de fazer apresentações na TV – “uma no programa do Chacrinha e outra no *Som Livre, Exportação*, o novo musical da TV Globo, para que ‘tudo parecesse normal’” (VELOSO, 2008, p.444). Em 17 de setembro, morre, em Pintado, Carlos Lamarca, militar brasileiro que desertou do exército para se tornar um guerrilheiro comunista.

Em janeiro de 1972, Caetano Veloso e Gilberto Gil voltam definitivamente do exílio em Londres (VELOSO, 2008, p.452) e, em novembro, “começa a circular o semanário *Opinião*” (GASPARI, 2003, p.505).

À medida que a situação política e sócio-cultural do país mudava, também se modificava o pensamento e a atitude intelectual de Chico Buarque. Se a sua primeira peça ligava-se a um tipo de teatro chamado de agressão (classificação usada pelo próprio Chico

Buarque em entrevista dada em 1973 para o DCE da PUC do Rio de Janeiro), no qual a preocupação estética era deixada um pouco de lado em detrimento de um confronto mais direto com o público, *Calabar* inaugura uma nova fase do teatro buarqueano.

Chico Buarque e Ruy Guerra entregaram a direção de *Calabar* a Fernando Peixoto que, embora já tivesse trabalhado com Zé Celso e feito parte do *Oficina*, se distanciou do grupo em 1968. É interessante notar que não há, da parte de Chico Buarque, um rompimento com o *Oficina*, pois o próprio Martinez Correa também dirigirá *Ópera do Malandro*, que apresenta características formais semelhantes à *Roda-viva*, apesar de não se tratar de um “teatro de agressão”, o que seria, de certo modo, um anacronismo em relação ao seu contexto.

A partir de *Calabar* já é possível notar, portanto, uma maior dedicação e preocupação tanto estética como filosófica. Diferentemente de *Roda-viva*, que segundo relata Chico Buarque foi escrita em pouco mais de um mês, *Calabar* começou a ser elaborada em agosto/setembro de 1972 e só foi terminada no ano seguinte. Vale ressaltar também que a peça foi modificada ao longo dos anos, sendo acrescentados e retirados textos, de acordo com os mandos e desmandos da censura. A análise que faremos da peça diz respeito à sua primeira versão de 1973. Em 1980 ela foi novamente encenada, com trechos e músicas que antes tinham sido cortados.

Duas questões principais inquietavam os autores na época em que escreveram *Calabar*: a ideia de Pátria e a traição como tema filosófico. Veremos que essas duas noções caminham juntas e cada uma delas é ao mesmo tempo causa e consequência da outra. Metodologicamente, começaremos nossa análise enfocando a ideia de pátria e, depois, iremos entremeá-lo com a de traição. A relação ambígua dos personagens se unirá a essas duas categorias e será vista como consequência de ambas.

Calabar: o elogio da traição se passa ainda durante os anos do Brasil colônia, em que Portugal encontrava-se sob o jugo espanhol e a Holanda invadia as terras brasileiras. Portanto, era difícil aos habitantes do Brasil formularem uma noção de pátria, vivendo em um país que, além de não ser independente, já que ainda era uma colônia, era ora subjugada por Portugal, ora pela Espanha.

Pelas entrelinhas, a peça também relacionava a realidade dos anos 1970 com aquela da primeira metade do século XVII, já que em ambos os períodos a população encontrava-se oprimida por um regime ditatorial, que lhes tirava a liberdade. É interessante como as peças

de Chico Buarque sempre farão o contraponto com o contexto no qual foram produzidas e dificilmente poderão ser lidas indissociadas dele.

5.1. A IDEIA DE PÁTRIA

Segundo entrevista dada por Chico Buarque e Ruy Guerra ao DCE-PUC em janeiro de 1973, debate-se na peça “o conceito de Pátria. Porque é coisa fundamental da época. Quer dizer: naquela época, tínhamos os brasileiros, os portugueses, os espanhóis, os holandeses, aquela confusão toda” (BUARQUE, GUERRA, 2000, p.11). Não pode haver a ideia de pátria em um país que estava dominado pela metrópole e no qual viviam povos degredados de suas nações. Dificilmente as pessoas que viviam aqui criariam um sentimento de pertencimento a essas terras.

A obra aborda o Brasil do século XVII, vítima da invasão holandesa. Período conturbado, em 1621 a Holanda terminava a trégua com a Espanha que, por sua vez, subjugava Portugal. Em 1630, soldados holandeses desembarcavam em Pernambuco, porém sem muito sucesso. Os portugueses resistiam, “chefiados por Mathias de Albuquerque, auxiliado por um negro embranquecido, Henrique Dias, e por um índio cristianizado, Felipe Camarão. E por um guerrilheiro quase invencível, Calabar” (PEIXOTO, in: BUARQUE, GUERRA, 2000, p.20).

Em *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, Benedict Anderson aponta que a

a essência de uma nação consiste em que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum, e também que todos tenham esquecido muitas coisas. (...) Todo cidadão francês deve ter esquecido a noite de São Bartolomeu, os massacres do sul no século XIII. (ANDERSON, 2008, p.272).

A citação nos mostra que memória e esquecimento devem caminhar juntos, selecionando os elementos que constituirão a representação de uma nação e excluindo outros. É dessa maneira que o Estado-nação exercerá o devido controle e manterá a ordem em seu país. Através das instituições de ensino e do relato historiográfico, isto é, do discurso elaborado de nossa história e de nosso passado, lembraremos-nos de nosso passado o que mais nos interessa, esquecendo-nos dos pontos que seriam mais problemáticos.

A nação será, portanto, responsável pela criação de uma representação nacional elaborada com fins de criar uma ideia de pertencimento coletivo entre os habitantes de um país. Anderson entende a nação como uma “comunidade política imaginada” (ANDERSON, 2008, p.32). Segundo o autor, ela é imaginada porque mesmo não conhecendo a individualidade de nossos compatriotas, os imaginamos e nos identificamos com eles coletivamente. Esta ideia de pertencimento é engendrada a partir da força dos símbolos e dos signos que compõem as nações, como as bandeiras e os hinos nacionais (ANDERSON, 2008, p.124). Entre outros elementos que a estruturam destacam-se o próprio Estado com suas leis, a organização trabalhista, a vida em família, suas manifestações artísticas e seu povo (ou a imagem que se tem dele).

Nesse momento do estudo, queremos firmemente ressaltar a distinção entre nação e pátria. A nação é controlada pelo Estado-nação através de seus estatutos, censos, mapas e de suas leis, normas e instituições, como nos demonstra muito bem Angel Rama em *A cidade das letras*. A nação existe geograficamente e factualmente, com limites territoriais bem estabelecidos e é a responsável por inculcar nos cidadãos um sentimento patriótico, isto é, de pertencimento a uma comunidade política imaginada. A pátria é, na verdade, o laço que une afetivamente os habitantes de um país, pelo que eles têm em comum uns com os outros. Diferente da nação, que se define pelo local de nosso nascimento, a condição de existência da pátria é sentirmo-nos incluídos em uma coletividade que nos defina e na qual possamos criar uma identidade. *Ter pátria* é um processo interior, subjetivo e pessoal, sobre o qual podemos obter ou não sucesso. À guisa de exemplo, no Brasil Caetano Veloso dizia não ter pátria, ter mátria e querer ter fráttria, na belíssima canção “Língua”, onde também citava a frase do heterônimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, que dizia que sua pátria era a língua portuguesa, expandindo os limites territoriais de seu país (SOARES, 1989, p.358). A pátria, portanto, é uma forma de identificação pessoal. Se para Caetano Veloso, ela se dá através da língua, veremos que para Mathias, personagem da peça, ela se dará (ou não) através do bacalhau. Debate-se na peça é a ideia de pátria, como apontavam os autores na entrevista citada acima. Até mesmo porque o Brasil ainda não existia como uma nação. O que a peça discute é o sentimento de pertença e a questão da identidade dos habitantes do Brasil nas primeiras décadas do século XVII, para em seguida fazer um paralelo com a situação brasileira dos anos 1970.

Em se tratando do Brasil contemporâneo, talvez a maior força de coesão nacional seja o futebol. Em um jogo da Copa do Mundo, sabemos que milhares de brasileiros, anônimos para nós, nas mais variadas cidades do Brasil, estão torcendo, naquele exato momento, pela vitória da seleção brasileira de futebol. Esta imagem cria, portanto, uma comunidade imaginada de brasileiros que torcem pela vitória do Brasil na Copa. Neste momento, criamos com pessoas anônimas um laço afetivo quando celebramos a vitória ou choramos a derrota de nosso time em uma partida. Em um país como o nosso, em que existem vários Brasis, tão diversos um do outro, um elemento unificador como este é muito importante.

Dependendo da área geográfica, encontraremos cenários bem distantes um dos outros, que se diferenciam desde o tipo de clima, solo e vegetação, passando pelo grau de desenvolvimento econômico, até chegarmos à sua culinária, festas e demais manifestações culturais. O nordeste do país tem uma cultura própria, expressa pelos seus pratos típicos, por seu modo de falar, suas manifestações populares, entre outros fatores. O mesmo se dá com as outras regiões brasileiras. Para Chauí, que também tem uma concepção de comunidade imaginada,

Povo, nação, sociedade civil e Estado são simultaneamente reais e imaginários (...). A realidade do povo (a divisão social das classes) permite imaginar a unidade nacional (a comunidade de todos os que nascem e vivem no mesmo território); a realidade da nação (território, mercado interno, instituições, leis, costumes) permite imaginar a unidade popular (todos os nativos como trabalhadores e proprietários). (CHAUÍ, 2007, p.118)

Entre esses múltiplos Brasis e recortes que dele poderíamos fazer, existe também um regional e outro urbano. Esta distinção seria mais um modo de imaginá-lo. O Brasil que estamos enfocando nesta tese é urbano e se concentra em uma única cidade, o Rio de Janeiro, que durante os anos 1960-1970 foi a capital política do Brasil e de onde saiu um expressivo projeto de nação elaborado pelos nossos intelectuais.

A dramaturgia buarqueana teve sua quota de participação na construção de uma identidade nacional, proveniente da capital carioca. Em *Roda-viva*, podemos notar a existência de uma ideia de pertencimento através da música e de seus variados ritmos e estilos. Recuperando a peça, em um rápido parêntese, vimos que suas canções marcam a identidade e o lugar de enunciação de quem as canta: Juliana do Benedito discutia com o Anjo tendo como pano de fundo um desafio de viola caipira, deixando bem claro qual era o seu meio social. Já Mané representa a diversidade cultural brasileira e suas cenas são compostas

pelo frevo e pelo chorinho, cada ritmo pertencendo fortemente à identidade cultural de um estado brasileiro. A música principal e que dá nome à peça é um samba, e o próprio Chico Buarque a institui como o “canto do povo”. Não só a canção nas peças do compositor identificam o *locus* da personagem, como também estabelece o samba como o ritmo com que o brasileiro se identifica.

Para Chico Buarque, o samba firma os pés do brasileiro em sua terra natal e lhe serve como norteador de seu lugar cultural. Esse ritmo, que nasceu no Rio de Janeiro, tendo Donga como seu primeiro compositor, com *Pelo telefone*, ajuda a construir, na obra teatral de Chico Buarque, a identidade popular.

Em *Gota d'água*, que será a próxima obra por nós analisada, o seu protagonista é um sambista carioca e novamente o samba marca a identidade popular. Em resumo, nas peças de Chico Buarque, cabe ao samba a função que vimos acima desempenhada pelo futebol. Na obra teatral do compositor, é esse ritmo que faz com que a percepção do espaço brasileiro se abra a aspectos da experiência coletiva.

Retomando *Calabar*, a canção principal é um fado, que aponta para o problema de identidade brasileira vivido naquele período. Cantado por Mathias, que oscila entre pertencer ao Brasil e a Portugal, o fado representa justamente a dominação portuguesa e a vida dos brasileiros sem identidade própria, desterrados em sua terra.

Veremos que, em *Calabar*, essa noção de pertença às terras brasileiras pouco existia ou não existia, justamente porque o Brasil ainda não era independente, estava sob o domínio até mesmo de mais de uma metrópole, e nem se podia imaginar a presença de hinos e bandeiras que nos particularizassem como nação.

Tanto Mathias de Albuquerque, brasileiro de nascimento, como Henrique Dias e Felipe Camarão encontravam-se deslocados, lutando uma guerra em favor de outros em detrimento deles mesmos. Os três lutaram por uma terra que não lhes pertencia de fato, cujos donos estavam além-mar, ora Portugal, ora Espanha, quiçá Holanda. Já *Calabar*, embora guerreasse por terceiros, acreditou, ao trair os portugueses em favor dos holandeses, que esses últimos “pudessem trazer ao país um governo mais livre e mais humano, menos opressivo e escravizador que a colonização portuguesa” (PEIXOTO, Fernando, in: BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.19). Nossa análise da peça principia, justamente, pela focalização mais detalhada das três primeiras personagens citadas neste parágrafo: um brasileiro, um negro e um índio.

O **primeiro** deles é Mathias de Albuquerque, um brasileiro de sangue português lutando pela Espanha (pois Portugal estava sob o domínio espanhol) contra a Holanda. Personagem fortemente deslocado, a primeira cena que julgamos interessante destacar é um diálogo entre ele e Frei Manoel do Salvador:

MATHIAS (Garfo no ar com bacalhau). Terra engraçada, esta. Em nenhuma outra parte verás tantos sorrisos. Tantos sorrisos e tantas trapaças. Muito engraçada, esta guerra. Tantas raças, tantos idiomas, mas só se entendem claramente as palavras da traição. (Leva o bacalhau à boca). Magro!

FREI. O quê? Eu?

MATHIAS. O bacalhau... Magro, insosso e mofado! (Afasta o prato).

(BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p. 39)

Distante de Portugal, Mathias não consegue se “repatriar” ao comer o bacalhau, prato típico da culinária portuguesa, uma vez que o peixe está magro, insosso e mofado. O peixe não pertence à realidade brasileira. Ao não se satisfazer com o bacalhau, Mathias já se encontra numa situação ambígua, na qual não se adapta nem à realidade brasileira – pois come bacalhau, quando o Brasil é rico em peixes – nem à realidade portuguesa, pois o peixe não lhe apraz, é magro, insosso e mofado. As condições do bacalhau acentuam a distância entre ele e aquele país o qual julga ser sua verdadeira pátria, apontando seu deslocamento e fazendo-o sentir-se estrangeiro no Brasil.

Pouco depois do diálogo com o Frei, Mathias canta “Fado Tropical”, música que, ao narrar seu sonho de querer tornar o Brasil um imenso Portugal, nos leva a pensar que a personagem acreditava que poderia deixar de ser um estrangeiro em sua própria terra, caso o Brasil adquirisse características lusitanas. Mathias não aceitava o Brasil com suas idiossincrasias e, ao invés disso, queria transformá-lo noutra país, tentativa sem grande sucesso desde a chegada dos primeiros portugueses aqui. Ao cantar a música, expressão de seu desejo, apenas ele não enxerga a distância entre as duas culturas. Citamos a cena como ela se encontra na peça:

Oh, musa do meu fado,
Oh, minha mãe gentil,
Te deixo, consternado,
No primeiro abril.

Mas não sê tão ingrata,
Não esquece quem te amou
E em tua densa mata

se perdeu e se encontrou.

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.

MATHIAS (Falando com emoção, guitarras ao fundo).

Sabe, no fundo eu sou um sentimental.

Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo. Além da sífilis,
é claro.

Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar, meu
coração fecha os olhos e, sinceramente, chora.

Cantando:

Com avencas na caatinga,
Alecrins no canavial,
Licores na moringa,
Um vinho tropical.

E a linda mulata,
Com rendas de Alentejo,
De quem, numa bravata,
Arrebato um beijo.

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.

Recitando:

Meu coração tem um sereno jeito
E as minhas mãos o golpe duro e presto
De tal maneira que, depois de feito,
Desencontrado, eu mesmo me contesto.

Se trago as mãos distantes do meu peito
É que há distancia entre intenção e gesto.
E, se o meu coração nas mãos estreito,
Me assombra a súbita impressão de incesto.

Quando me encontro no calor da luta
Ostento a aguda empunhadora à proa,
Mas o meu peito se desabotoa.

E, se a sentença se anuncia, bruta,
Mais que depressa a mão cega executa
Pois que senão o coração perdoa.

No decorrer do soneto, MATHIAS foi desabotoando as calças e arriando-as. Agora,
para a última parte do fado, ele vai-se sentando na latrina ao lado do HOLANDÊS,
que permanece no escuro.

Cantando:

Guitarras e sanfonas,
Jasmins, coqueiros, fontes,
Sardinhas, mandioca,
Num suave azulejo.

O rio Amazonas
Que corre trás-os-Montes
E, numa pororoca,

Deságua no Tejo.

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um Império Colonial
(BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.40-41)

Como unir num suave azulejo guitarras, sanfonas, jasmims, coqueiros, fontes, sardinhas e mandiocas? Como imaginar uma mulata com rendas do Alentejo? Percebemos, além do desejo impossível de Mathias de tornar o Brasil um imenso Portugal, a mescla cultural de uma terra onde conviviam portugueses, holandeses, africanos e índios. Outras duas imagens se fazem presentes na canção de Mathias: (1) o cenário agrícola brasileiro, onde se plantavam avencas na caatinga, alecrins no canavial, se enchiam as moringas de licores e o vinho possuía um sabor tropical, feito em outro clima e solo. (2) E a linda mulata, ornamentada com rendas de Alentejo e cobiçada pelo português. Entendemos, portanto, que a ambivalência e a ambiguidade são frutos do contexto brasileiro e, muitas vezes, como nesta canção, são resultados do modo como as coisas foram apresentadas aos habitantes do Brasil.

Nossa identidade enfrentava o dilema de assumir-se europeia e ao mesmo tempo negar essa origem pelo que nela existe de diferente, como vimos com Mathias e seu “dilema” ao comer o magro bacalhau. De acordo com Bhabha, em *O local da cultura*, “a presença colonial é sempre ambivalente, dividida entre seu surgimento como original e legítima e sua articulação como repetição e diferença.” (BHABHA, 2007, p.157). Mathias não pertence a Portugal, pois não nasceu lá, mas também não pertence ao Brasil, pois não consegue identificar-se com nenhum elemento de nossa cultura e nem criar vínculos afetivos através de um elemento unificador.

Apesar disso, antes de se retirar do Brasil e se pôr a caminho de Portugal, onde será preso e responsabilizado pela entrega de Pernambuco aos holandeses, Mathias de Albuquerque faz revelações “inusitadas” a Frei Manoel. A primeira delas é que, em seus “devaneios”, coloca o amor à terra em que nasceu acima dos interesses portugueses. E continua dizendo que:

MATHIAS. E nesses devaneios minha terra não suporta mais as trevas e a opressão de Espanha e Portugal. A terra pulsa, blasfema e se debate dentro do meu peito. E para sua redenção, parece que qualquer caminho é legítimo. Até mesmo uma aliança com os hereges holandeses. (BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.54).

O problema de identidade presente em Mathias só vem mostrar o seu grau de consciência de nossa complexidade cultural. Embora não encontrasse em solo pátrio nada com o que se identificasse, Mathias admite ter pensado em agir como Calabar: trair Portugal e optar por se aliar àqueles que, se pensava, fariam do Brasil um país mais livre.

O **segundo**, Henrique Dias, era um negro que, longe de sua terra, lutava por um país que não era o seu em favor daqueles que escravizaram sua “raça”. Mais que isso, ele se tornara capitão do mato, tocava “fogo nos quilombos/pra catar preto e mulato” (BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.56). Nas palavras do próprio Henrique Dias: “Ganhei foro de fidalgo,/Prata, patrimônio e patente./Eu tenho uma alma tão branca/Que já ficou transparente.” (BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.57). A personagem chega ao extremo ao desejar ser senhor de muitos engenhos e escravos, como podemos observar em um diálogo com Bárbara:

BÁRBARA: Senhor de muitos engenhos e com seus próprios escravos.

DIAS: Por que não? A minha dinastia começa comigo mesmo. E lhe garanto que filho meu não vai conhecer chibata nem humilhação. Meus filhos vão ser quase iguais aos brancos. (BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.61-62).

Notamos o desejo do negro Henrique Dias de se despojar de sua herança cultural, de seu passado e de suas tradições. Sua dinastia começa com ele mesmo. Não lhe interessa lembrar a seus filhos a história de seus antepassados e parte da sua. A personagem inveja a situação do homem branco e, mais que isso, em seu desejo de legitimação, quer ser igual a ele ao ponto de ter seus próprios escravos. É negro, querendo ser branco, valorizando os costumes e os modos do outro. Para sentir-se pertencendo ao Brasil, quer ter uma vida que se assemelha a dos fidalgos. Esta, a sua ambiguidade. Henrique Dias aspira o poder e se vê seduzido hegemonia da classe dominante. E neste momento, ele trai a sua classe e se deixa corromper pelo poder. Degredado de seu solo pátrio, também uma colônia, e depois de ter de viver como escravo em outro país, quando se vê liberto decide reinventar seu passado. A personagem afirma sua identidade agora que ela tem quase os mesmos direitos que os brancos, legitimados e resguardados pelo foro de fidalgo, a prata, o patrimônio e a patente. Henrique Dias, sonha um futuro para os filhos longe da chibata, os quais serão quase iguais aos brancos e segue a norma apontada por B. Anderson como essencial para uma nação: esquece-se das violências sofridas até então. É o desejo que marca as ações do popular. Foi o

seu desejo de se “tornar branco” que o fez caçador de escravos. Foi o desejo de Benedito Silva que o corrompeu e acabou por matá-lo.

O **terceiro** é um índio que continua a lutar por sua terra, porém ao lado daqueles que lhe roubaram. Sobre esse último, é interessante atentarmos para a sua própria apresentação:

CAMARÃO. Minha graça é Camarão. Em tupi, Poti me chamo. Mas de novo Deus cristão fiz minha rede e meu amo. Bebo, espirro, mato e esfolo no ramerrão desta guerra. E se eu morrer não me amolo, que um índio bom nunca berra. (BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.57)

Com Camarão pretendemos estudar mais de perto a ambiguidade das personagens, como um valor positivo e nada alienado. Queremos demonstrar que, na peça, a atitude ambígua da cultura popular brasileira se destaca não só como uma forma de transgressão e resistência, como também de desejo de alcançar um novo patamar social e político. Das três personagens, Camarão, nascido no Brasil, é a mais esperta. Ele não sofre o drama de Mathias, nem apaga por completo sua herança cultural, como fez Henrique Dias. A ambivalência da personagem, oscilando entre índio e português, Poti e Camarão, lhe permite justificar-se, a cada momento, da maneira que melhor lhe convém. Vivendo em um país dependente e ainda sem um Estado que ao menos aparentemente dê igualdade de direitos a todos, Camarão é o antecessor de Jasão (personagem de *Gota d'água*), transitando com relativa facilidade entre dois mundos, sem pertencer a nenhum deles.

Para Marilena Chauí, “a ambiguidade não é falha, defeito, carência de um sentido que seria rigoroso se fosse unívoco”. (CHAUÍ, 1986, p.123). A ambiguidade demonstra muito mais a riqueza e a complexidade intelectual e cultural do popular, do que simplesmente falta de acuidade de pensamento. E é desta maneira que são apresentados os dilemas, conflitos e problemas das personagens durante a peça. A ambiguidade e a vontade de transgressão e resistência só vão revelar, nas personagens, a sua aspiração pelo poder e por uma certa ascensão social, que se revela na peça em diversos matizes. Benedito Silva de *Roda-viva* quer ser rico e famoso; Henrique Dias quer ser branco; Camarão quer estar do lado do mais forte, dos vencedores; Mathias de Albuquerque quer pertencer à metrópole. Estas personagens atuam performaticamente, indo de encontro a uma pedagogia que lhes é imposta, tentando a todo custo escapar das sanções e da dominação. A hegemonia da classe dominante, neste caso a metrópole, é causadora da diluição das classes sociais. Mathias, Henrique Dias e Camarões

abrem mão de suas condições – brasileiro, negro e índio, respectivamente – e aspiram tornarem-se branco e português, deixando-se seduzir pelo outro.

São muitas as ambiguidades da cultura popular, sejam elas internas, como representadas nas personagens da peça, sejam externas, pela visão ambígua que muitos intelectuais fazem dela: como guardiã de nossa tradição e concomitantemente desprovida de cultura; como pura e simples e precisando ser educada a fim de se fazer revolucionária. Portanto, talvez a melhor maneira de se entender o popular fosse, justamente, vê-lo como ambíguo, ambivalente.

Com Camarão, e assim também será nas personagens das peças seguintes, a ambiguidade é uma estratégia de sobrevivência, como também será a traição. Outro exemplo dessa relação ambígua do brasileiro se dá quando Calabar é morto. Camarão declara que “um homem morrer assim, com anúncio de tambor e hora marcada... é sempre desconcertante. Os olhos cansam de ver, mas o estômago não se acostuma” (BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.58-59). O que Camarão está colocando é que, embora seja essa a realidade na qual ele vive e o melhor fosse que ele já estivesse habituado a isso, não é possível se acostumar com a situação.

Refletindo sobre a época em que a peça foi escrita, ela não deixa de ter semelhança com a situação brasileira dos anos 1960 e 1970. Nosso regime ditatorial, aliado ao governo dos Estados Unidos desde a Segunda Guerra Mundial, seguia à risca sua política e ideologia.

Em 1970, durante o governo Médici, o Brasil vivia o esplendor de seu milagre econômico e paralelamente (conseqüentemente!) os piores anos de governo militar, a julgar pelo número de mortos e desaparecidos. Informa-nos Gaspari, em *A ditadura derrotada*, que no início dos anos 1970 “as economias americana e europeia haviam-se contraído ao mesmo tempo, levando os bancos a caçar novos clientes para seus empréstimos. O Terceiro Mundo tornara-se destino atraente para o dinheiro abundante” (GASPARI, 2003, p.439).

Com a crise mundial do petróleo, em outubro de 1973, a economia brasileira se desestabiliza e, com ela, a ditadura militar, que antes se justificava por conseguir controlar a inflação do país e administrar razoavelmente a economia. Segundo Gaspari, em menos de três meses, o preço do barril subira de \$2,90 para \$11,65 dólares (GASPARI, 2003, p.257).

O Estado interferia excessivamente na economia, afastando-se completamente do modelo econômico liberal que despontava com o capitalismo. De acordo com Gaspari, agora em *A ditadura encurralada*, “baseado na lista das duzentas maiores empresas brasileiras,

denunciou-se que 66,15% do seu patrimônio estava na mão do Estado” (GASPARI, 2004, p.61) e, entre elas, incluíam-se as telecomunicações e a Petrobrás. (GASPARI, 2004, p.58). De acordo com as projeções, “nesse ritmo, o empresariado nacional desapareceria em sete anos, substituído pelo governo ou por empresas estrangeiras” (GASPARI, 2004, p.61).

Com isso, o governo brasileiro precisou abrir-se ao mercado e ao *capital* estrangeiro, como forma de enfrentar a crise econômica. Houve até aqueles que “viam na internacionalização da economia brasileira um imperativo de eficácia” (GASPARI, 2003, p.294) e que “acreditavam que havendo concorrência estrangeira, a indústria e o comércio nacionais seriam obrigados a produzir melhor e “mais barato” para poderem sobreviver” (GASPARI, 2003, p.294). Não foi isso que aconteceu. Na grande maioria dos casos os produtos brasileiros foram engolidos e substituídos pelos estrangeiros, vistos como de melhor qualidade, seja pela classe alta, como pela população de mais baixa renda. Esta situação é, inclusive, o assunto de *Ópera do Malandro*, no qual o brasileiro está seduzido pelos produtos americanos.

Outro fator foi a mudança de posição dos Estados Unidos, que se tornaram a maior potência do planeta desde a Segunda Guerra Mundial. Os brasileiros os haviam apoiado durante a Segunda Grande Guerra, haviam combatido “na Guerra Fria ao lado dos americanos” (GASPARI, p.380, a ditadura encurralada), tinham “derrotado o terrorismo e as guerrilhas comunistas, estavam abrandando o regime e, de uma hora para outra, sentiam-se isolados, confundidos com Pinochet”. (GASPARI, 2004, p.380). Se desde 1970, homens como Andrew Young, que em 1976 faria parte do governo de J. Carter, já tentavam criar “sanções comerciais às ditaduras do Brasil e do Chile” (GASPARI, 2004, p.378), em 1973, com a crise mundial do petróleo, a política americana tomaria novo rumo (GASPARI, 2004, p.380), escolhendo o liberalismo econômico. Esse sistema político-econômico de governo não podia suportar as ditaduras, pois tinha em sua base não só a globalização da economia, a “livre-concorrência”, como também o investimento na indústria cultural e a circulação de mercadorias. Estes últimos traziam consigo, além de uma grande quantidade de capital, discursos e ideologias que promoviam uma ideia de liberdade incongruente com aquela dos governos militares. Não é difícil perceber que festivais como o de Woodstock, o rock e os *hippies*, elementos da então chamada contracultura, incomodavam os governos militares por possuírem ideias e ideologias tão antitéticas às suas. Para L. Dias, a contracultura poderia

mesmo se definir como “o avesso da cultura posta à mesa para empanturrar as massas”. (DIAS, 2003, p.165).

A mudança de opinião da metrópole – os Estados Unidos – leva à modificação do caráter de nosso governo, dependente dos americanos. Após 1973, devido à crise econômica, os militares se vêem subordinados ao capital gerado pela indústria cultural e precisam permitir a entrada no país de bens culturais que trazem consigo uma ideologia liberal, o que não condiz com um regime ditatorial. Um bom exemplo disso é o fato de o governo militar financiar o cinema brasileiro, investindo dinheiro e fornecendo o equipamento necessário para sua realização, mas censurando os filmes depois de prontos, por não gostar de seu teor. Como uma faca de dois gumes, precisava do dinheiro gerado pela indústria cultural, mas não aprovava o que se produzia.

Este é o contexto dos anos em que Chico Buarque escreveu *Calabar*. Situação semelhante, portanto, ocorreu durante os anos de Brasil-Império, em que nós, dependentes da metrópole, não sabíamos que governo seguir: se Portugal, Espanha ou Holanda. Da mesma forma que o governo militar não sabia quais rumos tomar, pois os Estados Unidos (nossa “metrópole”) haviam mudado sua política econômica, vimos na peça que Mathias não sabia que decisão tomar e de que lado ficar. Também o governo brasileiro – que apoiava os americanos, patrocinadores dos regimes ditatoriais – agora se via acuado pelo liberalismo e as novas políticas libertárias, em uma reviravolta surpreendente. Portanto, se em *Calabar* o colonizador invadiu nossas terras e controlava nossa forma de governo, o mesmo se dava nos anos 1970, em que os Estados Unidos é que ditavam nosso caminho político. Se antes queriam que trilhássemos por um regime ditatorial, agora exigia-nos a via liberal. *Calabar* é o retrato da invasão política em dois períodos brasileiros, um durante o Império, outro já na República. A posição de engajamento adotada por Chico Buarque se dá pelo popular e tem no teatro o seu meio de expressão.

Assim, a crítica dos autores da peça é que da mesma maneira que em *Calabar* não é possível falar em pátria porque estávamos sob o jugo de várias metrópoles, também não é possível falar em pátria durante os anos 1970 em um país que estava controlado por uma ditadura militar e tinha sua política econômica determinada por outro país, os Estados Unidos. Nos dois momentos estávamos colonizados. Se nos anos de Brasil-Colônia, Calabar foi enforcado, nos anos de ditadura militar aqueles que não apoiavam o governo eram torturados e mortos.

A crítica se estende pela figura de Mathias. Da mesma maneira que as ações da personagem em favor do Brasil eram vistas como devaneios, em 1970, as ações dos estudantes seriam enxergadas como subversivas. Mesmo vivendo em um país sem leis que defendesse seus direitos, a Mathias sua terra lhe inspirou amor e o levou a querer defendê-la. Em paralelo estão os jovens da década de 1970 que, sem garantias e arriscando suas vidas, amaram e defenderam o Brasil. Apesar de tudo, “cabe lembrar que as nações inspiram amor, e amiúde um amor de profundo auto-sacrifício” (ANDERSON, 2008, p.199-200)

5.2. A NOÇÃO DE TRAIÇÃO

Tutto nel mondo è burla (Falstaff)

Estudaremos, agora, como a traição é vista pelos autores da peça e de que maneira ela se relaciona com as outras duas categorias dessa análise: a pátria e a ambiguidade.

Em *Calabar*, a traição desponta como categoria filosófica importantíssima na obra teatral de Chico Buarque. Se em *Roda-viva* já podíamos senti-la, na figura de Benedito Silva, que se traiu durante toda a peça, em *Calabar* o conceito de *traição* adquire maior densidade e presença. Vejamos parte da entrevista de Ruy Guerra para o DCE da PUC-Rio:

Ruy Guerra: Antes de *Calabar*, a gente se preocupou mais com a traição; parece que *Calabar* veio com a preocupação da traição. E a traição é um negócio que a gente pode bater em muitos níveis. Pode bater num nível inteiramente metafísico. Pode bater num nível inteiramente circunstancial. Pode bater num nível ideológico. E é evidente que, para nós, não interessa discutir a traição de uma forma absoluta, porque a traição é um tema filosófico. Eu acho que a traição é um negócio que está patente no mundo moderno: o conceito de traição, o conceito de fidelidade. (...) Então a traição... ou a fidelidade, hoje, é um negócio que você encontra em todas as áreas de comportamento. Se você quer debater num nível pessoal, você encontra um conceito de traição. Então, a partir daí, colocamos a matéria. É difícil, portanto, de ver a gênese da coisa: se a gente buscou *Calabar* para debater a traição, ou se o *Calabar* justamente nos proporcionou o debate. Não é, pois, uma ideia primeira a partir da qual você desenvolve. É um conjunto de coisas. (GUERRA, 2000, p.10-11)

É com a noção de traição que podemos construir uma unidade entre as obras teatrais de Chico Buarque. A traição é um tema que está presente desde *Roda-Viva* e que ele persegue até *Ópera do Malandro*. Entretanto, é com *Calabar* que o tema ganha nome pela primeira

vez, isto é, que os autores parecem tomar consciência de seu projeto artístico. É curioso ver na entrevista de Ruy Guerra uma certa confusão de quem começa a descobrir o seu próprio percurso criador. A traição vem antes de *Calabar* ou *Calabar* traz a preocupação da traição?

O excerto revela que a traição se apresenta como um núcleo emissor de vários feixes concomitantes: o metafísico, o ideológico, o pessoal, entre outros. Se pensarmos em *Roda-viva*, por exemplo, veremos que a traição de Benedito Silva se deu pela força das circunstâncias e em um nível pessoal, já que deixou de lado seus próprios desejos para atender aos do público. Benedito Silva é a primeira personagem buarqueana que foi infiel a si mesma. Em *Calabar*, veremos outros, em diversos níveis e com justificativas melhores e mais conscientes do que a de Benedito Silva.

Segundo Mathias, o brasileiro sorri e trapaceia, isto é, ao mesmo tempo em que parece conformista e ingênuo, é esperto e resistente, atendendo aos seus interesses e conveniências. Para a personagem, o modo de agir e pensar brasileiros, ou melhor, a língua falada pelos que aqui habitam é a traição. E o é, porque, ao aspirar pelo poder, por fazer parte da classe hegemônica, ele trai a sua classe. Henrique Dias trai a sua classe ao caçar escravos e querer subir no patamar social.

As três principais personagens analisadas na primeira parte deste capítulo – Mathias, Henrique Dias e Poti – traíram-se ao guerrearem pelos outros. Para Mathias, nascido no Brasil, ficou-lhe a vontade de ser filho de Portugal (classe hegemônica). Henrique Dias lutou contra seus próprios conterrâneos. E Poti, filho legítimo do Brasil, se fez Camarão e também se aliou à metrópole.

Notamos em Mathias a ambígua e paradoxal disposição para perdoar e matar, o que gera, nele, uma crise interna: “Meu coração tem um sereno jeito/E as minhas mãos o golpe duro e presto./De tal maneira que, depois de feito,/Desencontrado, eu mesmo me contesto.” (BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.40). Após a realização do ato, ele se contesta, se “desencontra”, se perde, se questiona, não acha o seu lugar, o seu *topos*. O brasileiro se mostra, aqui, oscilante entre dois pólos. Segundo DaMatta em *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, “nossa sociedade (...) funciona tal e qual o fado de Chico Buarque e Ruy Guerra, naquela permanente perplexidade de quem esmaga e brutaliza com as mãos, enquanto o coração chora e assim, tão cheio de sentimento, faz suportar a tortura.” (DAMATTA, 1997, p.178).

A canção “Não existe pecado ao sul do Equador” problematiza de modo bastante interessante a relação do brasileiro com o estrangeiro. Construída a partir da crença que “corria na Europa, durante o século XVII (...) de que aquém da linha do Equador não existe nenhum pecado: *Ultra aequinoxiam non peccari.*” (HOLANDA, 2002, p. 975, nota de rodapé), a canção narra a vontade de Anna, uma negra cafuza, de se entregar por Maurício de Nassau. Travestida de holandesa, seu desejo se dá tanto no sentido sexual do termo quanto no sentido cultural, de ser devorada pelo estrangeiro. A canção apresenta, de modo bastante direto, uma aparente submissão intelectual e cultural de nossa cultura popular em relação à cultura europeia. Vejamos a canção:

Não existe pecado do lado de baixo do Equador
Vamos fazer um pecado
Safado, debaixo
Do meu cobertor

Me deixa ser teu escracho
Capacho, teu cacho
Um riacho de amor

Quando é lição de esculacho
Olhe aí, sai de baixo
Eu sou professor

Deixa a tristeza pra lá
Vem comer, me jantar
Sarapatel, caruru
Tucupi, tacacá

Vê se me usa
Me abusa, lambuza
Que a tua cafuza
Não pode esperar

Deixa a tristeza pra lá
Vem comer, me jantar
Sarapatel, caruru
Tucupi, tacacá

Vê se me esgota
Me bota na mesa
Que a tua holandesa
Não pode esperar

Não existe pecado do lado debaixo do Equador
Vamos fazer um pecado
Safado, debaixo
Do meu cobertor

Me deixa ser teu escracho
Capacho, teu cacho

Um riacho de amor
Quando é missão de esculacho
Olhe aí, sai de baixo
Eu sou embaixador.
(BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.72-73)

Notamos na quarta estrofe que Anna se confunde com os próprios alimentos brasileiros, misturando-se a eles. Desta maneira, no momento em que Maurício de Nassau aceita o convite da negra, ele a devora juntamente com a sua cultura, representada pelo “sarapatel, o caruru, o tucupi e o tacacá”.

A negra oferece-se à venda ao estrangeiro e, para que a sua compra se realize, ela não se importa em se apresentar como a holandesa que ela não é, como podemos observar na sétima estrofe “Vê se me esgota/me bota na mesa/que a tua holandesa/não pode esperar”. Relembrando o que diz Gomes e Pereira, “a cultura popular não é apenas tradição, mas também re-interpretação da mudança: as classes populares assimilam da novidade apenas o que convém ao grupo, recusando o resto”. (GOMES, PEREIRA, 1992, p. 80). Da mesma forma, Anna agiu conforme lhe convinha, de acordo com as circunstâncias, para retomar a noção de traição levantada por Ruy Guerra em sua entrevista. Todo o discurso que preparou para Maurício de Nassau seria, portanto, um logro. A negra finge se conformar com a situação quando, na verdade, sua atitude envolve resistência e trapaça. Ao se colocar à venda numa visão estereotipada de si mesma, ela revela não só consciência dos elementos nacionais, como também mostra saber que eles, assim como ela própria, são uma “mercadoria” exótica que exerce fascinação ao outro. Ao se deixar devorar pelo holandês, ela o subverte. No momento em que Nassau aceita a festa do colonizado, com seus ritmos, cores e sabores, ele passa de devorador a devorado, pois se encontra em uma nova situação à qual não está habituado e se mostra fascinado pela colônia. Podemos ver, portanto, a complexidade de uma personagem como a de Anna. Ao mesmo tempo em que ela se trai, pois vende o seu corpo e o oferece como mercadoria, também trai o outro. É pela transgressão muitas vezes de si mesma que encontra, paradoxalmente, meios de resistir à opressão. A negra, cafuza, que já se sabe traída muito antes de se entregar ao holandês, torna-se traidora.

Dentre as personagens da peça, Calabar foi o único que não se traiu, ao menos inteiramente, uma vez que lutava por um ideal seu e pela terra à qual julgava de fato pertencer. Na canção “Cala a boca, Bárbara”, o corpo de Bárbara serve de metáfora para a relação amorosa de Calabar com as terras brasileiras. Bárbara idealiza a relação entre Calabar e o Brasil, apontando-a como um ato de amor e cumplicidade:

Ele sabe dos caminhos
 Dessa minha terra
 No seu 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
 Ele sabe dos segredos
 Que ninguém ensina:
 Onde eu guardo o meu prazer,
 Em que pântanos beber
 As vazantes,
 As correntes;
 Nos colchões de ferro
 Ele é o meu parceiro,
 Nas campanhas, nos currais,
 Nas entranhas, quantos ais, ai.
 - Cala a boca,
 - Olha a noite,
 - Cala a boca,
 - Olha o frio,
 - Cala a boca, Bárbara.
 - Cala a boca, Bárbara.
 (BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p. 32-33)

Toda a canção é preenchida pela ambiguidade da letra, que alude, concomitantemente, ao ato sexual e à narrativa histórica sobre a vida de Calabar. Então, é pela colocação ambígua do possessivo “minha” nos quatro primeiros versos que a letra ganha duas leituras possíveis. Os versos “no meu corpo se escondeu/minhas matas percorreu” podem referir-se tanto ao corpo de Bárbara, como às terras brasileiras. O mesmo acontece aos versos cinco e seis, em que os rios podem ser comparados aos braços de Bárbara, da mesma forma que podemos entendê-los, num sentido geográfico, como braços de rios. Essa ambivalência de significados acompanha toda a leitura da canção. Entre os vários exemplos, citamos apenas mais dois: “ele é o meu guerreiro/nos colchões de terra” ou “nas trincheiras, quantos ais, ai”. Neste último verso, os “ais” podem, ao mesmo tempo, significar dor ou prazer. No anterior, colchões de

terra podem ser tanto um dos locais onde se guerreava como a terra fofa onde fazia amor com Bárbara.

Há momentos na canção, ainda, na qual uma leitura se sobrepõe à outra, como nos versos “- Cala a boca/olha o fogo/- Cala a boca/olha a relva”, em que a ameaça de ser fuzilada (olha o fogo) se mescla com a paisagem brasileira (olha a relva). Assim, fogo adquire dois sentidos: a possibilidade do fogo atingi-la ou o risco de levar um tiro. O mesmo acontece em “- Cala a boca/olha a noite/- Cala a boca/olha o frio”, em que a ameaça retorna, através da conjugação das palavras noite e frio, que podem adquirir o sentido de morte, caso Bárbara continue a cantar seu protesto.

Depois de Portugal se desvincular da Espanha e com o fim da guerra contra a Holanda, trava-se um diálogo entre o capitão Sebastião do Souto com Bárbara que exemplifica a situação do brasileiro. Souto, nascido na Paraíba, lutava pelos portugueses contra os holandeses e, com o fim da guerra, sem comando e procurado por esses últimos, vê na guerra uma cilada sem saída, pois a paz nada lhe havia garantido. Ao contrário, uma vez que lhe tiraram seu exército, o deixou à mercê dos holandeses:

SOUTO. E qual é a guerra que tem sentido? A de Calabar, você vai dizer... Não, não diga não, que eu não agüento mais. Calabar servia ao holandês, por isso foi enforcado pelo português. Eu servi ao português, por isso sou caçado pelo holandês. Agora que os exércitos holandês e português estão de mãos dadas e casamento marcado, como é que nós ficamos, hein? Ficamos mal com todos, seremos sempre malditos. Olha, se Calabar estivesse vivo, marcharia comigo, não sei pra onde, mas marcharia. Formaria comigo o exército dos trouxas, o exército dos traídos, o exército dos cornos da guerra. E gritaria comigo: A paz é falsa! (BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.96)

Vemos, portanto, que não há saída para ele. A traição, a troca de lado circunstanciais e a ambivalência são as únicas leis e formas de resistência.

A peça *Calabar*: o elogio da traição apresenta, como uma de suas matizes, a ambiguidade e a ambivalência do brasileiro sob a forma de transgressão e resistência. Desta maneira, ao mesmo tempo em que o brasileiro é um traidor, um transgressor, ele também trai a si mesmo e é um desterrado, um despatriado. A cultura popular brasileira é, portanto, machetada, como uma faca de dois gumes. Ao cortar, se corta também. Se utiliza uma mão para trucidar, usa a outra para enxugar as lágrimas:

SOUTO: Eu nasci mesmo foi na Baía da Traição, Paraíba, onde a natureza não tem necessidade alguma de arte... E se morro sem poder trair no meu último instante, ainda assim não me desmereço, e morro me traindo, porque morro dizendo que te amo, Bárbara. (BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.99).

A peça é rica em personagens e cada qual tem seus próprios conflitos e interesses. Henrique Dias é um exemplo não só de alienação como também de dominação. Desejando a todo custo legitimar-se, ele está disposto a esquecer seu passado e até mesmo ser dono de escravos. Já Anna sabe-se traída desde o nascimento, mas não esconde seu passado e sua origem e os utiliza para ludibriar o outro. Finalmente, temos Calabar, que tentou lutar pelo país no qual nasceu, importando-se primeiramente com os *seus* interesses, ao invés de se tornar um joguete de uma guerra que não era a sua.

O traidor buarqueano – do qual Souto é um exemplo – está à margem da sociedade e de suas instituições. Ele elabora um contra-discurso que fragiliza ou afrouxa os pilares sociais, morais e políticos da sociedade, como fez Anna de Amsterdã seduzindo o holandês, levando-o a trair seus valores morais. Ele é performance, crítica, contra uma forma de governo pedagógica. É, enfim, a encenação do popular. Ele aspira ao poder, deixa-se levar pela hegemonia da classe dominante e, ao mesmo tempo, interfere no seu discurso, transgredindo-o. O traidor buarqueano se posiciona contra o modelo cultural e suas verdades, ao modo de um Calabar. Fazendo isso, se torna um pária por não seguir as regras. As personagens de *Calabar* são encenadas e atualizadas pela ótica da contracultura. Ao questionarem o modelo social vigente, ora o de Portugal ou Espanha, ora o da Holanda, acabam por elaborar um contra-discurso que defende um modo de vida próprio e mais libertário. As personagens da peça atuam na via da contracultura, questionando e refletindo sobre as verdades e os valores pré-estabelecidos. No sistema de vida submisso em que as personagens viviam, elas lutavam por autonomia e liberdade, numa tentativa de romper com a sociedade opressora. Para isso, procuram frestas e, muitas vezes, chegam a trair-se. Relembremos a frase dos pesquisadores Gomes e Pereira: “os saberes do povo abrem espaço nas próprias frestas do discurso dominante, para alterar a *lição imposta*” (GOMES, PEREIRA, 1992, p.270).

São muitas as personagens párias de Chico Buarque: entre as femininas já nos atentamos para Anna de Amsterdã e ainda veremos Joana em *Gota d'água* e Geni em *Ópera do malandro*, esta última, andrógina. Para nos atermos, por enquanto, somente em *Calabar*, observamos que Anna de Amsterdã se absteve de sua liberdade sexual para oferecer seu corpo

ao holandês, aceitando as conseqüências de seu ato. Trata-se de uma ação política, tenha Anna consciência disso ou não. A ambiguidade é, portanto, a política contracultural escolhida pelas personagens buarqueanas. Em Anna de Amsterdã encontramos presentes questões caras às geopolíticas do prazer, como o uso do corpo como ato político.

Se muitas vezes o popular está dominado e seduzido pela ciência e tecnologia do outro, por sua hegemonia, muitas personagens apresentam-se com apurada capacidade de análise, como é o caso de Souto, que reflete muito bem sobre a situação na qual acabou envolvido. Personagens como Anna e Calabar se nos apresentam lúcidos, aproveitando-se das armas do inimigo em benefício próprio. Na peça, muitas vezes é o brasileiro que seduz o inimigo, como vimos com a negra cafuza em relação ao holandês.

Pretendemos ver a representação de uma cultura popular dotada de uma extrema capacidade de resistência e transgressão, que se utilizam da ambiguidade e da traição como formas de se aproximarem socialmente, politicamente e economicamente da classe dominante.

A traição que procuramos enfatizar foi a do oprimido sobre si mesmo e sobre seus ideais: uma agressão íntima a que ele se submete como forma de sobrevivência. Pois, na relação oprimido – opressor, não se trata exatamente de traição, já que não há relações de igualdade entre as partes envolvidas.

Existe na peça uma gradação, que vai de uma personagem completamente seduzida pela hegemonia e ideologia do Outro como o negro Henrique Dias; que passa por Mathias de Albuquerque, em conflito entre duas culturas, a brasileira e a portuguesa; até chegarmos a personagens menos ingênuas e alienadas, como Souto, que trai os seus ideais pela força das circunstâncias, para conseguir sobreviver; finalmente, temos Calabar, que não aparece na peça senão pela voz dos outros, mas que se torna um símbolo, quando, embora morto, não trai a si mesmo e aos seus ideais. Portanto, Chico Buarque vê diferenças internas na nossa própria cultura popular. Se a ambiguidade de algumas personagens é mostra de ingenuidade e alienação, em outras é forma de logro e de resistência. Em todas, aspiração pelo poder, pois é o desejo que marca as ações do popular.

Veremos nas obras seguintes que a personagem Joana de *Gota d'água* e a esposa de Max Overseas em *Ópera do malandro* são representantes de uma cultura popular nada alienada e nem um pouco ingênuas. Ao contrário, dotada de grande perspicácia. Do lado

masculino, o sambista Jasão, pai dos filhos de Joana, e o contrabandista Max também são exemplos de astúcia e de uma visão ampla do universo social no qual vivem.

6. Cultura popular no Brasil II: uma leitura de *Gota d'água*

Nossa tragédia é uma tragédia da vida brasileira
(Chico Buarque e Paulo Pontes)

Em março de 1974 chega ao fim a Era Médici, o mais tenebroso período de nossa fase ditatorial, assumindo o poder o general Geisel, tendo Golbery ao seu lado como seu fiel escudeiro. O novo presidente promete uma distensão lenta e gradual, embora não houvesse ainda nenhum sinal de abolição dos Atos Institucionais.

Em abril de 1974, em Portugal, há poucos minutos depois da meia-noite do dia 25 de abril, portos, aeroportos, estações de trem, rodovias e quaisquer outros meios de entrada e saída da capital foram fechados. Uma junta militar, apoiado pela população, assumiu o governo de Portugal, enviando Marcelo Caetano para o exílio. Spínola assumiu o cargo de presidente e na manhã do dia 25 de abril o povo saiu às ruas para comemorar a Revolução. Uma florista deu a um soldado um cravo vermelho. Ele colocou a flor no cano do seu fusil. Rapidamente, o gesto foi imitado pelos outros militares e pela população e a Revolução recebeu o poético nome de Revolução dos Cravos.

No Brasil a inflação ameaça a economia e, no mesmo abril, a gasolina custa o dobro do preço em relação ao final do ano de 1973. Censurados, os jornais estão proibidos de falar em recessão. (GASPARI, 2003, p.509). Nossa economia não vai bem e o ano chega ao fim sem que a inflação conseguisse ser controlada. O futebol não salvará o ano de 1974 e é a vez da Alemanha ser campeã do mundo.

Em rapidíssima trajetória, a banda Secos & Molhados lança, em 1974, o seu segundo e último LP, que contava com textos musicados de Júlio Cortázar, Fernando Pessoa e Oswald de Andrade. Para muitos, o grupo gravou o “primeiro LP brasileiro de saída do armário”, um verdadeiro ‘manifesto homossexual’” (TREVISAN, apud DIAS, 2003, p.288). A partir de 1974 se acentuará, no Brasil e no mundo, a preocupação em relação às políticas de gênero, embora, no Brasil, o debate só se acalorar na década de 1980. Com a ajuda da Organização das Nações Unidas (ONU), o ano de 1975 é instituído o Ano Internacional da Mulher (DIAS, 2003, p.201)

Nos Estados Unidos, em novembro de 1974, Jimmy Carter anuncia sua candidatura a presidência dos Estados Unidos. (GASPARI, 2004, p.490). Vencedor das eleições, a política

econômica de Carter irritará bastante o general Geisel. Em abril de 1975, Bill Gates funda, juntamente com Paul Allen, a Microsoft. (GASPARI, 2004, p.491)

Em maio, inicia-se a Guerra Civil em Angola, até quem em novembro é proclamada a sua independência com a ajuda das tropas enviadas por Fidel Castro (GASPARI, 2004, p.491)

Em 25 de outubro de 1975, perderemos, assassinado, o jornalista “Vladimir Herzog, diretor do telejornal da TV Cultura de São Paulo”. (DIAS, 2003, p.192). Vlado, como era conhecido, é morto horas depois de se apresentar ao DOI. Dois dias depois, a USP, a PUC e a FGV entram em greve. (GASPARI, 2004, P.490)

Em dezembro de 1975 é montada a peça Gota d’água, escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes, obra dedicada à memória de Oduvaldo Vianna Filho.

Antes de entrarmos na análise da peça, queremos estudar o seu texto de apresentação, escrito por Chico Buarque e Paulo Pontes, em dezembro de 1975, em que os autores explicam quais foram as suas principais preocupações ao escrever Gota d’água. Segundo eles, três se destacam: a experiência capitalista que vinha se implantando no Brasil, “radical, violentamente predatória, impiedosamente seletiva” (BUARQUE, PONTES, 1981, p.xi); o problema cultural, que era na verdade o sumiço do povo da cultura produzida no Brasil; e finalmente a questão estética, em que “a palavra deixou de ser o centro do acontecimento dramático” (BUARQUE, PONTES, 1981, p.xvii) para dar lugar ao corpo do ator, à cenografia, aos adereços e à luz (BUARQUE, PONTES, 1981, p.xvii).

Atentemo-nos, então, sobre o segundo tema levantado pelos escritores. Através dele, percebemos que os autores entendem povo como sinônimo de popular. O sumiço do povo na cultura produzida no Brasil é, na verdade, o desaparecimento do popular na cultura produzida em nosso país. Vimos com Chauí que por décadas os governos se utilizaram de uma imagem do popular, até que, finalmente, nos anos 1960 e 1970, a ideia de proteger e integrar a nação “levou às práticas ‘modernas’ de controle estatal da Cultura Popular” (CHAUÍ, 1986, p.99-100). Continuando a leitura do texto de apresentação da peça, nos deparamos com duas fases pelas quais, segundo Chico Buarque e Paulo Pontes, o popular teria passado. A primeira, a partir da década de 1950, em que

um contingente cada vez maior da intelectualidade foi percebendo que a classe média (...) vive dilacerada, sem identidade, não se reconhece no que produz, no que faz e no que diz. Ela só tem chance de sair da perplexidade quando se descobre ligada à vida concreta do povo, quando faz das aspirações do povo um projeto que dê sentido à sua vida. Isso porque o povo, mesmo expropriado de seus instrumentos de afirmação, ocupa o centro da realidade – tem aspirações, passado, tem história, tem experiência, concretude, tem sentido. É por conseguinte a única fonte de identidade nacional.

Qualquer projeto nacional legítimo tem que sair dele. (BUARQUE, PONTES, 1981, p. xvi)

Neste excerto comprovamos algumas das hipóteses apresentadas por esta tese. A primeira delas quando confirma nossa leitura de que o popular tem, nas peças de Chico Buarque, desejos e projetos; e de que mesmo oprimido tem aspirações. Finalmente, uma vez que o texto vê o popular como única fonte de identidade nacional e acredita que “qualquer projeto nacional legítimo tem que sair dele”, ele ampara nossa argumentação de que Chico Buarque adota uma posição de engajamento que se dá pelo popular e que tem no teatro seu meio de expressão.

O popular presente nas peças de Chico Buarque não é, de sobremaneira, aquele imaginado pelo CPC. Para o grupo, lembremo-nos, o popular não existia. Sua existência dependia de fazer-se, revolucionariamente, representado pelo Estado. Na citação acima, por outro lado, o popular é visto autonomamente, como única fonte e possibilidade de identidade nacional e ocupa o centro da realidade. Ele tem sua própria força e não precisa da ajuda de outrem. Ao contrário, é a classe média que deve buscá-lo e com ele se identificar.

Continuando a leitura, encontra-se: “um setor cada vez mais amplo da classe média se unia às camadas populares para formar um perfil do povo brasileiro ideologicamente mais complexo”. (BUARQUE, PONTES, 1981, p.xvi). Os autores da peça apontam que “em contato direto com as classes subalternas, a intelectualidade, raquítica e litorânea, ia percebendo que era, também, povo, isto é, tinha uma história a fazer, uma realidade para transformar à sua feição, tinha responsabilidades, aliados, tinha, enfim, sentido.” (BUARQUE, PONTES, 1981, p.xvi).

Notamos a lucidez de Paulo Pontes e Chico Buarque quando percebem que, ao entrar em contato com o popular, foi nossa intelectualidade que se transformou.

A partir do golpe de 1964, porém, o popular atravessa sua segunda fase e desaparece dos meios de comunicação em decorrência do autoritarismo e da “acelerada modernização do processo produtivo” (BUARQUE, PONTES, 1981, p.xvii):

Dos jornais, dos filmes, das peças, da TV, da literatura, etc. Isolado, seccionado, sem ter onde nem como exprimir seus interesses, desaparecido da vida política, o povo brasileiro deixou de ser o centro da cultura brasileira. Ficou reduzido às estatísticas e às manchetes dos jornais de crime. Povo, só como exótico, pitoresco ou marginal. (BUARQUE, PONTES, 1981, p.xvi)

Com os meios de comunicação censurados, o popular foi esquecido e lembrado apenas nas estatísticas de um país que crescia cinquenta anos em cinco durante o “milagre econômico” e pelas histórias de crime que se tornavam manchetes nos jornais. Segundo Benedict Anderson em *Comunidades imaginadas*, “era precisamente a reprodutibilidade cotidiana infinita das suas insígnias que revelava o verdadeiro poder do Estado” (ANDERSON, 2008, p.251). Com a imagem da cultura popular controlada pelo Estado, a já citada frase do Anteprojeto do Manifesto do CPC deixou de ser apenas um mau agouro para se cumprir: o popular realmente deixou de (imageticamente) existir.

A capa da peça *Gota d’água*, feita por Ziraldo, Zuenir Ventura e Rafael Siqueira para a edição da *Civilização Brasileira* tem o formato de uma manchete de jornal, na qual se lê: “Uma tragédia carioca: assassinou os dois filhos e se matou¹”. Ficcionalmente, a peça é uma história de jornal, em que a mulher, traída pelo marido, assassina os dois filhos e depois se suicida. Mais do que atualizar a tragédia de Eurípedes na realidade carioca, é dos restos do popular, de sua imagem residual em manchetes de jornais, que os autores, seguindo seus rastros, irão redescobri-lo² e devolvê-lo ao público brasileiro: “O fundamental é que a vida brasileira possa, novamente, ser devolvida, nos palcos, ao público brasileiro” (BUARQUE, PONTES, 1981, p.xvii). Esta é a segunda preocupação de *Gota d’água*. “Nossa tragédia é uma tragédia da vida brasileira”. (BUARQUE, PONTES, 1981, p.xvii, grifos dos autores). Os autores pretendem, pois, levar a público uma cultura popular que havia sido encarcerada pelo governo.

Se delinearmos o percurso intelectual de Chico Buarque desde sua peça de estreia, veremos como ele foi ampliando o seu raio de visão sobre o contexto autoritário. Em *Roda-viva*, o autoritarismo restringia-se ao governo militar. Sua peça era, diretamente, um conclave à revolução, criticando o papel alienante da televisão, que a impedia de acontecer. Percebíamos no jovem Chico Buarque o alto grau de influência das leituras marxistas e da escola de Frankfurt, que justificavam o fato de a revolução não ter acontecido devido à aparição da tevê.

¹ Vide anexo 1 ao final deste capítulo

² Os termos rastro, resto e resíduo utilizados por nós nesta tese são inspirados em um artigo publicado na revista *Ipotesi* (v. 3, nº 2) cujo título é justamente “Rastros, restos e resíduos em Chicago”

Em *Calabar*, embora haja um apelo direto ao governo militar, já existe, na peça, uma preocupação com o individual e não somente com o coletivo. Se há em Calabar a vontade revolucionária de criar um país melhor, também estão presentes as preocupações e conflitos pessoais. *Calabar* focaliza as personagens criando pensamentos e problemas específicos para cada uma delas. A peça já se diferencia da primeira, já que, naquela, nem na personagem principal havia algum tipo de profundidade psicológica.

Em *Gota d'água*, a questão principal já não está diretamente direcionada à ditadura militar, mas a sua forma de governo: observamos a crítica ao modelo econômico adotado; o capitalismo selvagem; e a imagem de cultura popular cunhada pelos militares, que a homogeneiza e a encarcera. O terceiro ponto fulcral levantado no prefácio diz respeito à transformação estética pela qual o teatro passava, priorizando a performance corporal do ator em detrimento da palavra dita. Nesta peça, Chico Buarque já percebe o autoritarismo presente em diversos extratos da vida cotidiana: na relação homem-mulher, empregado-patrão, no modo de vida capitalista, entre outros. A cada peça escrita por Chico Buarque, a focalização do coletivo perde um pouco mais de espaço, embora sem se deixar apagar por completo, para as questões individuais e subjetivas.

6.1. OS TRÊS MUNDOS

De acordo com as pesquisas de DaMatta, o espaço popular urbano é dividido em três mundos simultâneos: o mundo da casa, o da rua e o outro mundo. Já havíamos comentado, em capítulos anteriores, a existência de vários Brasis, como um urbano e outro rural, por exemplo. Agora, a partir dos estudos de DaMatta, veremos a existência de um Brasil utópico e outro real.

O mundo da casa é regido por uma ordem familiar e de caráter pessoal, onde imperam as leis da amizade e da lealdade. A casa é um local seguro, tecido pelas relações de solidariedade e favor, no qual as leis e a justiça se cumprem. É um mundo utópico, que não sofre perturbações externas e no qual os valores morais estão assegurados. Em *Gota d'água* o cerne da tragédia se dará, justamente, no momento em que Joana está ameaçada de perder a sua casa. Quando isto acontece, o mundo da rua perturba a tranquilidade e a privacidade do mundo da casa, gerando um desequilíbrio social. Não somente Joana é afetada, como todos os

outros moradores, já que também eles se veem na hipótese de serem ameaçados posteriormente. Mais do que o abandono do marido (questão individual da personagem), a tragédia da peça é a perda de sua casa (problema coletivo). *Gota d'água* traz à cena muitos conflitos pessoais, embora a preocupação com o coletivo ainda seja o carro chefe. Existe, na peça, uma preocupação com os problemas individuais. É enfocado o problema da mulher, sua dificuldade em criar os filhos e se manter após o abandono do marido e o fato de ter sido deixada por outra mais rica e mais nova. Os conflitos pessoais estão presentes, embora não sejam o tema central da obra.

A perda da casa é abordada em um extrato social e não puramente individual – a casa de Joana. A casa cria não só um sentimento de pertença factual, como também simbólica. No momento em que se tira a casa de Joana, ela se priva, também, de seu sentimento de segurança em relação ao mundo e fica subordinada ao mundo da rua. Ela perde seus laços e passa a não mais pertencer a lugar algum. Ela tem sua identidade ferida e perde o seu rumo. Se a perda da casa foi uma razão fundamental para o seu suicídio e para o seu sentimento de desterro, a sua morte também foi causada pelo abandono do marido, como nos informa a própria capa da peça: “Ciúme foi a causa do tresloucado gesto” (vide anexo 1). Ela mata os filhos por vingança, para fazer Jasão sofrer. Os conflitos pessoais de Joana se mesclam, portanto, com as questões coletivas abordadas pela obra.

Já o mundo da rua é impessoal e inseguro, e as leis da casa não valem para ele. Ao controle e autoritarismo da casa, regida pelas “hierarquias do sexo e da idade, com os homens e mais velhos tendo a precedência” (DAMATTA, 1997, p.90-91), opõe-se o descontrole e a massificação da rua, cujas hierarquias estão “fundadas (...) em outros eixos” (DAMATTA, 1997, p.90-91, grifo do autor), como na distinção entre indivíduo e pessoa. Para DaMatta, nosso sistema oscila entre “cumprir a lei ou respeitar a pessoa” (DAMATTA, 1997, p.216). Com isso o autor quer dizer que, se por um lado aplica-se ao indivíduo uma lei impessoal e cumprida igualitariamente, “sem nenhuma distinção e consideração, isto é, sem atenuantes” (DAMATTA, 1997, p.217); por outro, à pessoa, isto é, àquele que conhecemos, a lei pode ser descumprida ou atenuada: “A pessoa merece solidariedade e um tratamento diferencial. O indivíduo, ao contrário, é o sujeito da lei, foco abstrato para quem as regras e a opressão foram feitas” (DAMATTA, 1997, p.218).

Por isso o mundo da rua é temido pela cultura popular, pois nele as relações de favor e solidariedade presentes no universo da casa se perdem. Segundo DaMatta, é neste mundo da

“cidadania plena e universal – quando não somos ‘ninguém’ - que corremos os maiores riscos de ser maltratados e até mesmos violentados sem complacência”. (DA MATTA apud CHAÚÍ, 1986, p.134). Portanto, justamente porque no mundo da rua a cultura popular está inserida dentro de um sistema legal, controlado por instituições que igualam as pessoas, é que ela se sente desprotegida e deslocada:

De fato, a categoria rua indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que casa remete a um universo controlado onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: local de calor (como revela a palavra de origem latina lar, utilizada em português para casa) e afeto. E mais, na rua se trabalha, em casa se descansa. (...) Na casa temos associações regidas e formadas pelo parentesco e relações de sangue; na rua, as relações têm um caráter indelével de escolha, ou implicam essa possibilidade. (DAMATTA, 1997, p.90-91)

Assim, a rua é o espaço do descontrole, porque suas leis se diferem daquelas do mundo da casa. A noção de justiça que trazemos de casa pode não se concretizar na rua. As relações hierárquicas se estruturam de outra maneira e é preciso estar atento e ser “esperto” para percebê-las: “a regra básica do universo da *rua* é o engano, a decepção e a malandragem, essa arte brasileira de usar o ambíguo como instrumento de vida.” (DAMATTA, 1997, p.91, grifo do autor). A rua é, portanto, o espaço do logro e do ambíguo, local perigoso e *traíçoeiro* no qual é preciso ter cautela. É o lugar, como grifamos, da traição. Se o mundo da casa é regulado por leis morais previamente estabelecidas, o mundo da rua é estruturado pela ausência dessas normas.

Finalmente, o “outro mundo” seria o espaço do transcendente, dos milagres, como dos despachos e dos “trabalhos” em terreiros de macumba. Uma vez se sentindo injustiçada ou traída pelas leis da rua, a cultura popular irá apelar às suas divindades, para tentar fazer justiça e retomar sua identidade. Esta é a situação de Joana. Tendo o mundo da casa invadido pelo da rua, só lhe resta apelar ao transcendente, para que ele lhe restitua a ordem perdida.

Poderíamos dizer que em *Gota d’água* deparamo-nos com a existência de duas realidades e em ambas vive o popular. A primeira é o mundo da casa, comandada por leis morais preestabelecidas, afeição, honestidade e por um poder transcendente que repara as desordens e restitui a ordem; a segunda é o mundo da rua, na qual as relações são traíçoeiras e de caos social, cuja regra é a traição.

O popular vive quase que constantemente no mundo da rua, pois a sua casa dificilmente está assegurada. Ele é obrigado a mover-se e dialogar com o mundo moderno e aspira à cidadania, a um sistema de leis que o defenda.

6.2. VIOLÊNCIA E JUSTIÇA EM *GOTA D'ÁGUA*

*É dever do injustiçado
manter sempre a cabeça fria, a qualquer custo
Enquanto que a raiva é um privilégio do injusto
(Joana)*

O enredo de *Gota d'água* se passa em um conjunto habitacional chamado Vila do Meio-Dia, cujas casas foram construídas por Creonte e financiada aos moradores. Trata-se da história de uma mulher chamada Joana que é amiga de Jasão, autor do samba popular “Gota d'água”, o qual dá título à peça. Sua música faz sucesso nacional e Alma, filha de Creonte, se apaixona pelo sambista. Ambicionando melhorar de vida, Jasão aceita casar-se com Alma.

Ao saber da resolução de Jasão, Joana se irrita e não consegue admitir que, depois de tê-lo sustentado por tanto tempo, Jasão teria coragem de abandoná-la e permitir que Creonte a despejasse por causa dos aluguéis atrasados:

Joana: Eu lá, trabalhando de sol a sol,
Não vou esperar que você se manque
Manda camisa, toalha, lençol,
Calça, cueca, e trouxa aqui no tanque
- tu quase sempre lá no futebol
É carregar lata d'água? Eu carrego
Dou injeção, tomo conta de louco
Vou ver se ponho meus bofes no prego
Que a prestação já subiu mais um pouco
- tu quase sempre fingindo de cego.
(BUARQUE, PONTES, 1981, p.121)

Percebendo a passividade de Jasão que não pensa em defendê-la, vendo-se escoraçada, sem teto e sem marido e com dois filhos para sustentar, Joana decide se vingar e tenta envenenar Alma. Quando não consegue o resultado esperado, decide se vingar de Jasão por tê-la abandonado e permitir que seu futuro sogro a expulse da Vila do Meio-Dia. Para fazer o sambista sofrer, assassina os dois filhos que tinha com ele e se mata em seguida.

Segundo Chauí, uma das características da cultura popular é a luta por uma ordem que seja correta e justa (CHAUÍ, 1986, p.79). A vingança e o crime seriam formas para “repor a *pessoa* (identidade moral e familiar reconhecida e considerada) no lugar do *indivíduo* (o anônimo sem figura, apenas um nome isolado)” (CHAUÍ, 1986, p.135, grifos da autora). Ou seja, seria uma forma de se retomar a identidade, perdida no momento em que se percebe deslocada de pessoa a indivíduo, do mundo protegido da casa ao mundo anônimo da rua. É justamente o que acontece a Joana na peça. Ela precisa restaurar sua honra e, uma vez que as leis da casa não servem de nada no mundo da rua, sua última saída é a vingança:

Joana: Mas, mestre, Creonte rouba, me engana,
me destrói, me carrega até meu macho
e eu fico de bico calado? Baixo
a cabeça? É o que o senhor vem pedir,
mestre Egeu: Pra ficar quieta e engolir
A desfeita?..
(BUARQUE, PONTES, 1981, p.110)

Chauí conclui que no crime ou na vingança ocorre um duplo movimento em que a rua passa a ser vista como casa e a casa aparece com os riscos da rua. Foi o que houve a Joana no instante em que ela percebe que não tinha mais uma casa. Ela perdera o único lugar no qual se julgava protegida. Assim, o crime ou a vingança seriam um ato de transgressão das leis da rua para que as leis da casa sejam mantidas.

Também os pesquisadores N. Gomes e E. Pereira, em texto intitulado “A transgressão como resistência” apontam o modo como a cultura popular transgride, num ato de resistência, as normas impostas de modo violento e autoritário por aqueles que detêm certo poder. (GOMES, PEREIRA, 1992, p. 244). Com isso, a cultura popular almeja a recuperação de um mundo em que a justiça possa ser cumprida e a ordem natural das coisas, retomada.

Segundo DaMatta, “nosso herói é muito mais o renunciador e o vingador; ou melhor, é aquele que, pela renúncia de tudo e de todos, ganha o direito sagrado e final de exercer, num estado social superior aos seus inimigos, a sua vingança”. (DAMATTA, 1997, p.260). Assim, ao renunciar à sua vida e à de seus filhos, Joana exerce sua vingança sem que por isso seja mal vista.

Segundo os autores de “A transgressão como resistência”, “a tese do ‘bom crime’ coloca em causa o modelo social que organiza as relações interpessoais, indicando um desvio nos princípios de convivência cordial entre as instituições e os indivíduos” (GOMES,

PEREIRA, 1992, p. 255). Da mesma maneira, na peça, Joana devolve a uma ordem social entendida por ela como insensível e cruel, a violência que essa lhe proporcionou. Combate a injustiça das leis inapeláveis (ao indivíduo) do mundo da rua, com a sua forma de justiça.

A vingança de Joana é justificada pelos moradores da Vila do Meio-Dia, pois, segundo o código moral deles (que é também o da nossa heroína), toda pessoa tem o direito de ter um teto:

Egeu: (...) O seu chão é sagrado
Lá você dorme, lá você desperta,
pode andar nu, cagar de porta aberta,
lá você pode rir, ficar calado,
lá você pode tanto querer bem
quanto querer mal a qualquer mortal
Você é Papa, Rei, Deus, General,
sem ter que depender de “Seu” ninguém.
(BUARQUE, PONTES, 1981, p. 132)

Vemos, portanto, que a ideia de casa dos moradores da Vila do Meio-Dia é semelhante ao “mundo da casa” de DaMatta. No momento em que o mundo da rua perturba a ordem do mundo da casa, os moradores se mobilizam, pois se sentem ameaçados de serem os próximos a perderem o teto. No mundo da casa mora uma cultura própria, dotada de leis e valores que asseguram aos seus inquilinos o sentimento de pertença a uma sociedade. É o mundo da casa, e não o da rua, que permite à cultura popular afirmar sua identidade. Saindo um pouco do universo buarqueano e adentrando no de G. Rosa, encontramos a mesma moral popular em Manuelzão e Miguilim. O livro foi lido por Chico Buarque, que chegou inclusive a citar suas personagens principais na canção “Assentamento”, onde conclama Manuelzão e Miguilim para irem embora do sertão mineiro. Nele, particularmente em “Manuelzão”, a personagem Joana Xaviel conta uma estória que

“se acabava aí, de-repentemente, com o mal não tendo castigo, a Destemida graduada de rica, subida de si, na vantagem, às triunfâncias. Todos que ouviam, estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa história estava errada, não era toda! (...) Mas – uma segunda parte, o final – tinha de ter! (ROSA, 1964, p.139-140).

Percebe-se, portanto, a exigência popular para que a justiça seja cumprida. Se a estória acaba sem castigo, é porque certamente falta o final.

Dentre os personagens, é Joana quem representa de maneira mais categórica a parcela da população mais excluída socialmente do mundo da rua, não participante de seu mercado de bens simbólicos. A personagem representa o indivíduo, que enfrenta a lei da rua sem atenuantes:

Joana: (...) Comigo ele [Jasão] nem assinou papel
com ela sim é que vai ter anel
cartório e padre, uma igreja granfina
e recepção com garção e bufê”.
(BUARQUE, PONTES, 1981, p. 86).

A letra do samba de Jasão, ironicamente, relata a situação em que a própria Joana se encontra e é cantada por ela na peça, após sua última conversa com o sambista. Na música, já se escuta o aviso de uma mulher repentinamente perdida na insegurança do mundo da rua, maltratada, a quem não foi dada nenhuma complacência:

Já lhe dei meu corpo, não me servia³
Já estanquei meu sangue, quando fervia
Olha a voz que me resta
Olha a veia que salta
Olha a gota que falta
Pro desfecho da festa.
Por favor
Deixa em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção
- faça não
Pode ser a gota d'água
(BUARQUE, PONTES, 1981, p. 159)

Joana luta ao máximo a fim de evitar o derradeiro final. Porém, ela se vê traída de todos os lados, até mesmo por Jasão, membro de sua família, de quem deveria receber apoio, segurança e lealdade, conforme a ética do mundo da casa:

Cacetão: Depois de tanto confete
Um reparo me compete
Pois Jasão faltou à ética
Da nossa profissão
Gigolô se compromete
Pelo código de ética

³ Posteriormente, a letra do primeiro verso é trocada para: Já lhe dei meu corpo, minha alegria.

A manter a forma atlética (...)
A nunca virar gilete (...)
Mas a falta mais violenta
Sujeita a pena cruenta
É largar quem te alimenta
Do jeito que fez Jasão
(BUARQUE, PONTES, 1981, p. 25)

Abandonada por Jasão, pai de seus filhos, impossibilitada de exercer seus direitos e de morar numa casa que já pagou (devido à grande quantidade de prestações que nunca terminam por causa dos juros abusivos), sobra a Joana, como último recurso, vingar-se:

Joana: (*Para si, aterrorizada diante da descoberta*)
não fale mais nada,
não, Jasão, não me deixe alucinada.
Você sabe que eu te odeio, Jasão.
Mas contra você todas as vinganças
seriam vãs, seu corpo está fechado.
Você só tem, pra ser apunhalado,
duas metades de alma: essas crianças.
É só assim que eu posso te ferir,
Jasão? É essa a dor que você não
suportaria? Que é isso, Jasão?
Me aponta outro caminho...
(BUARQUE, PONTES, 1981, p.157)

Mais uma vez parece que a imagem que Chico Buarque e Paulo Pontes fazem da cultura popular vai ao encontro daquela proposta por DaMatta. Também para o sociólogo, “a violência no mundo brasileiro é mais um instrumento utilizado quando os outros meios de hierarquizar determinada situação falham irremediavelmente.” (DAMATTA, 1997, p.214).

A sua bárbara vingança afeta o outro, incontestavelmente. Mas, por outro lado, para cometê-la, ela precisa renunciar e trair o seu amor de mãe, como se percebe nos últimos versos do excerto acima: “É só assim que eu posso te ferir,/Jasão? É essa a dor que você não/suportaria? Que é isso. Jasão?/Me aponta outro caminho...” (BUARQUE, PONTES, 1981, p.157). Joana se trai, portanto, para ferir o outro.

6.3. JOANA E O OUTRO MUNDO

“A religião é o ópio do povo”. Segundo Chauí, a frase de Marx é muitas vezes citada sem o devido conhecimento de seu contexto. De acordo com a pesquisadora, é comum se esquecer de que a afirmação

era antecedida por uma análise e interpretação da religiosidade como “espírito de um mundo sem espírito” (a promessa de redenção num outro mundo para quem vivia no mundo da miséria, da humilhação e da ofensa, como a classe operária), e como “lógica e enciclopédia populares” (uma explicação coerente e sistemática da Natureza e da vida humana, dos acontecimentos naturais e das ações humanas, ao alcance da compreensão de todos). (CHAUÍ, 2007, p.334).

A religião é o ópio do povo, portanto, porque ela promete a redenção num outro mundo para aqueles que viviam explorados e em estado de miséria, além de fornecer uma explicação coerente para isso. Em se tratando de nossa personagem, queremos mostrar que ela não via no sagrado uma forma de redenção no outro mundo, mas neste mesmo. Ao sentir-se traída, a personagem apega-se ao transcendente como forma de reaver a ordem natural das coisas e recuperar sua identidade.

Segundo DaMatta, é pelo ritual que tomamos consciência das coisas e elas ganham sentido para nós. É através dele que transformamos um ato natural, como alimentar-se, em um ato social, já que portar-se à mesa requer o uso de regras de etiqueta e de boas maneiras (DAMATTA, 1997, p.35-36). Finalmente, o ritual é um dos modos pelo qual inventamos nossa realidade (DAMATTA, 1997, p.38) e caracteriza-se não tanto pela presença de um componente mágico ou místico, mas pela sua dramatização, “que permite a consciência do mundo social” (DAMATTA, 1997, p.47). Ao fazer “obrigação” para Ogum, Joana precisa usar uma roupa própria para a cerimônia (BUARQUE, PONTES, 1981, p.88). O próprio ato de vesti-la já é, então, um ritual que a insere novamente no mundo social que perdera e a retira do anonimato do mundo da rua. Neste momento, ela começa a recuperar sua identidade, que só será totalmente readquirida quando o ritual mostrar algum resultado. Privada de participar do mercado de bens simbólicos do mundo da rua, no outro mundo sua situação é diferente. Ela assegura seu lugar no momento em que é respeitada por seus dons esotéricos. O discurso de Joana será quase como um manifesto do conhecimento e da força que possui em relação ao transcendente. Ela invoca todo um universo sobrenatural, onde se unem forças

poderosíssimas. Ela evoca, ao mesmo tempo, a tradição cristã, o paganismo greco-romano e as religiões africanas, mostrando ter controle de todos eles:

Joana: O pai [Creonte] e a filha [Alma] vão colher a tempestade
A ira dos centauros e de pomba-gira
Levará seus corpos a crepitar na pira
E suas almas a vagar na eternidade
Os dois vão pagar o resgate dos meus ais
Para tanto invoco o testemunho de Deus
A justiça de Têmis e a bênção dos céus
Os cavalos de São Jorge e seus marechais,
Hécate, feiticeira das encruzilhadas,
Padroeira da magia, deusa-demônia,
Falange de Ogum, sintagmas da Macedônia,
Suas duzentas e cinquenta e seis espadas,
Mago negro das trevas, flecha incendiária.
Lambrego, Canheta, Tinhoso, Nunca-visto,
Fazei desta fiel serva de Jesus Cristo
De todas as criaturas a mais sanguinária
Você, Salamandra, vai chegar sua vez
Oxumaré de acordo com mãe Afrodite
Vão preparar um filtro que lhe dá cistite
Corrimento, sífilis, cancro e frigidez
Eu quero ver sua vida passada a limpo,
Creonte. Como co' a Virgem e o Padre Eterno,
Todos os santos, anjos do céu e do inferno,
Eu conto com todos os orixás do Olimpo!
(BUARQUE, PONTES, 1981, p. 89-90)

Observamos, portanto, um ritual com um claro objetivo de vingança: “O pai e a filha vão colher a tempestade/a ira dos centauros e da pomba-gira”; e de recuperação da honra e da identidade: “os dois vão pagar o resgate dos meus ais”. Clamando por justiça, nos versos seguintes ela invoca “o testemunho de Deus/a justiça de Têmis e a bênção dos céus”. A vingança é, portanto, respaldada tanto pela deusa pagã Têmis como por Deus. E, se continuamos a leitura, acolhida ao mesmo tempo por São Jorge e pelo Tinhoso. Desta maneira, dentro desse sincretismo religioso, a vingança de Joana é aceita por todas as crenças. A vontade de vingança, de tomar o poder e fazer parte da classe hegemônica causa a mescla social, a mistura de paganismo e cristianismo. A vontade de vingança a faz apelar a todas as instâncias, configurando-se, assim, o sincretismo religioso. Neste instante, ela se identifica plenamente com o transcendente e o ritual exerce a sua função de promover a recuperação de sua identidade social: “Daí que os rituais servem, sobretudo na sociedade complexa, pra promover a identidade social e construir seu caráter”. (DAMATTA, 1997, p.29). Também Chauí concorda com este ponto-de-vista quando afirma que “o espaço sagrado se oferece

como terra santa, terra simbólica ou espaço absoluto, comunitário, gerador de identidade plena” (CHAUI, 2007, p.338, grifos da autora).

Portanto, o transcendente é a força das classes populares, representada aqui por Joana. Uma vez que não participam ativamente da sociedade e geralmente não têm a lei ao seu lado em suas reivindicações, sobra-lhes o apelo ao sagrado:

Desse modo, se os inferiores estruturais têm sua força de trabalho e seu poder de reivindicação política reprimidos e bastante limitados, eles podem falar com os espíritos e saber o futuro, obtendo aquela tranquilidade que os ricos e poderosos, por definição, não podem ter. É na umbanda e no carnaval, então, que os pobres, e especialmente as mulheres pobres (duplamente reprimidas), se relacionam com as entidades espirituais (ou com o samba e o ritmo) e podem seduzir e curar sem distinções de poder ou riqueza. (DAMATTA, 1997, p.178).

Como aponta a citação de DaMatta, o temor de Alma em relação a Joana está justamente no fato de ela ser ligada à umbanda, espaço social que a filha de Creonte desconhece e sobre o qual não tem controle:

Alma: Cê sabe. Não é segredo
Nenhum, essa mulher...
Jasão: Não sei de nada,
Alma, do que é que você tá com medo?
Alma: Você sabe que ela vive enfiada
Em terreiro, transando co'a desgraça...
(BUARQUE, PONTES, 1981, p.91)

Também Creonte não fica satisfeito ao saber da “obrigação” feita por Joana e decide expulsá-la, de uma vez por todas, da Vila do Meio-dia:

Creonte: (...) 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 se chama agitação
(BUARQUE, PONTES, 1981, p.97)

A vingança e o transcendente são, portanto, duas forças de grande importância para a cultura popular, que encontra, neles, o modo de reaver a identidade e a honra perdidas. Para enfrentar a violência do mundo real, a heroína se apega ao mundo utópico da religião, uma das potências da peça. Se Creonte passeia pela rua, Joana apela para o sagrado. Para enfrentar o mundo da rua, a cultura popular conta com a força de duas potências: o sagrado e a

malandragem. A primeira nós pudemos observar encarnada na personagem da Joana. A segunda veremos com Jasão.

6.4. A VOLTA DO MALANDRO

*Entre deusas e bofetões
Entre dados e coronéis
Entre parangolés e patrões
O malandro anda assim de viés
(A volta do malandro)*

Neste tópico pretendemos analisar a figura de Jasão à luz do ensaio de Antonio Candido “Dialética da malandragem” e da leitura de DaMatta. Assim, pretendemos unir os saberes literários e sociológicos na construção de uma imagem política de uma personagem que representará, a seu modo, um tipo brasileiro. Na ficção buarqueana, Jasão é o descendente de Mathias, Camarão e Henrique Dias e o irmão esperto de Benedito Silva. Portanto, é também um traidor. Ele abandona Joana não por ter se apaixonado por Alma, mas por almejar melhorar de vida. Jasão também se corrompe pela hegemonia da classe dominante, representada nesta peça pela figura de Creonte. Ele aspira ao poder e quer tomar o lugar de Creonte. Se ele também faz parte de uma tradição literária, que vem desde o romance picaresco, o seu percurso sofre um certo desvio. Poderíamos dizer que Jasão realmente anda de viés, tem um olhar oblíquo entre dois mundos. Quando se torna genro de Creonte e começa a trabalhar para ele, ele muda o seu lócus de enunciação. Ele se torna um instrumento de negociação entre Creonte e os moradores da Vila do Meio-Dia. Se não defende os interesses dos moradores, também não defende os seus. Ele se torna um empregado de Creonte e os interesses desse é que serão agora defendidos. As suas novas conquistas – a casa nova, os móveis, a noiva, bela e jovem - estão subordinadas também a Creonte. Até esse momento da narrativa, Creonte continua exercendo sua função de credor e exige de Jasão pagamento por aquilo que ele lhe empresta. Jasão não tem o seu mundo da casa assegurado, pois a sua casa não é, de fato, sua. Por outro lado, não pode viver inteiramente na rua, pois deve se reportar ao Rei/Patrão Creonte. Jasão realmente anda de viés, tem um olhar oblíquo entre dois mundos, vive na praça, neste espaço intersticial entre a casa e a rua. A praça não é longe demais da casa, nem tão periférica quanto a rua.

Nesse sentido, nossa discussão vai ao encontro daquela de Antonio Candido, em “Dialética da malandragem”. Gostaríamos de pensar se Jasão pode ser lido pela caracterização do malandro tradicional. Segundo Antonio Candido, “a brutalidade da vida é que aos poucos o [o pícaro] vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa” (CANDIDO, 1970, p.69). Esta é a história das personagens de Calabar. Sua transgressão, sua falta de escrúpulos em trair os próprios companheiros e irmãos é seu modo de resistência. Nascidos na baía da traição, onde essa é a lei, as personagens não conhecem outro meio de sobrevivência. A sobrevivência de Henrique Dias depende de ele ser um bom capitão do mato. A de Poti, de ser capaz de manejar arma de fogo em lugar da zagaia. A de Mathias, de pensar nos interesses da metrópole ao invés dos da colônia, onde nasceu. Jasão também trava uma guerra, porém operada por forças diferentes. Ao invés do mosquete ou da azagaia, suas armas são o seu violão, sua música, sua voz e oratória. É com esses mecanismos que ele tentará ludibriar o outro, seja Creonte, Alma, Joana ou os companheiros de infância do conjunto habitacional em que vivia.

Como os pícaros, as personagens de Calabar “aprende[m] com a experiência” (CANDIDO, 1970, p.69-70). Ainda segundo Antonio Candido, “passando de amo a amo o pícaro vai-se movendo, mudando de ambiente, variando a experiência e vendo a sociedade no conjunto”. (CANDIDO, 1970, p.69). É exatamente o que acontece às personagens de Calabar: eles interagem com o mundo. Se começam lutando pelos portugueses, também servem aos espanhóis e aos holandeses. A cada amo e a cada nova situação, as personagens vão aprendendo um pouco mais sobre a sociedade na qual vivem. Em Gota d’água, qual o Jasão de Medéia, o de Joana é também um herói, que vence os obstáculos que o mundo lhe apresenta e ganha experiência com eles.

Segundo o crítico brasileiro, “o pícaro anda por diversos lugares e entra em contato com vários grupos e camadas”. (CANDIDO, 1970, p.70). Esta frase não pode ser mais bem traduzida senão na apresentação picaresca de Poti: “Minha graça é Camarão. Em tupi, Poti me chamo. Mas do novo Deus cristão fiz minha rede e meu amo. Bebo, espirro, mato e esfolo no ramerrão desta guerra. E se eu morrer não me amolo, que um índio bom nunca berra.” (BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy, 2000, p.57). O mesmo acontece a Jasão. A personagem transita com facilidade entre camadas sociais distintas. Consegue lidar com Creonte e também com os moradores da Vila do Meio-Dia sem embaraço. Ele compreende estes dois universos e conseguir tirar vantagem de ambos.

Acreditamos, portanto, podermos apontar para a filiação picaresca de Jasão. A partir disso, queremos discutir se Jasão poderia, então, ser visto como um malandro, no sentido que Antonio Candido empresta ao termo. Segundo o crítico, o “malandro, como o pícaro, é uma espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso” (CANDIDO, 1970, p.71). Porém a diferença entre eles é que o pícaro “visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando freqüentemente terceiros na sua solução”. (CANDIDO, 1970, p. 71-72). O pícaro vale-se da traição como forte de sobrevivência, pois vive em uma sociedade na qual cada um só pensa em si mesmo e cujo modo de vida implica o abandono dos padrões morais.

Por outro lado, o malandro manifesta “um amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros” (CANDIDO, 1970, p.71). O malandro não age buscando a sobrevivência e não justifica seus atos pela ausência de uma outra forma de vencer, como é o caso do pícaro. Para esse último, ele trai o outro porque a sociedade não lhe oferece outra saída. É matar ou morrer. Já para o malandro, o logro não constitui, necessariamente, uma necessidade.

Sobre a caracterização que DaMatta faz do malandro carioca, colhemos apenas um aspecto que julgamos de grande relevância para este tópico. Segundo o sociólogo, o malandro é aquele que vive nos interstícios, “entre a ordem e a desordem, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora quanto dos que estão dentro do mundo quadrado da estrutura” (DAMATTA, 1997, p.172). Desta maneira, o malandro acrescenta, ao mundo quadrado da estrutura social, a “possibilidade de relativização” (DAMATTA, 1997, p.172). Uma vez que ele escapa da ordem imposta, situa-se entre as estruturas, é ambíguo e dual, o seu universo é aquele em que a “realidade pode ser lida e ordenada por meio de múltiplos códigos e eixos”. (DAMATTA, 1997, p.172). Com seu samba e sua conversa, Jasão transita entre a periferia e a classe média e consegue se beneficiar da convivência com ambos os lados. Se por outro lado Jasão não se abstém de aproveitar uma vida mais confortável ao lado de Creonte, por outro, seu samba é fruto de sua vivência na periferia:

Jasão: Sabe, Alma, um samba como “Gota d’água” é feito
dos carnavais e das quartas-feiras, das tralhas
das xepas, dos pileques, todas as migalhas,
que fazem um chocalho dentro do meu peito”
(BUARQUE, PONTES, 1981, p.30)

A matéria-prima de seu samba é justamente o universo desta cultura popular urbana carioca. Sem isso, não há samba, como podemos observar no excerto imediatamente supracitado. O seu samba é manifestação da cultura popular e ao mesmo tempo alvo da classe média que com ele se identifica. A frase de Jasão, de que a sua canção é feita dos carnavais, das quartas-feiras, das xepas, pileques, etc., relembra ao leitor o objetivo da peça, qual seja: o de levar novamente o popular à classe média, de colocá-lo, mais uma vez, no centro da realidade. Como vimos no texto de apresentação de Gota d'água, os autores entendem que a classe média se reconhece no popular e através dele afirma sua identidade, que, sem ele, não “tem chance de sair da perplexidade” (BUARQUE, PONTES, 1981, p.xvi). A música de Jasão é sucesso porque (parafraseando o texto de apresentação dos autores) através dela se pode sentir a vida concreta do popular – sua experiência, seu passado, sua história, seus desejos – permitindo que a classe média faça das aspirações da cultura popular um projeto que lhe dê sentido.

A personagem transita entre os dois lados sem jamais parar em nenhum. Jasão troca de amo – antes era Joana quem lhe sustentava, agora será Creonte – como forma de melhorar de vida. Ele se casa com Alma para tirar proveito da situação e, com isso, lesa Joana, que perderá sua casa e morrerá ao final da tragédia. Não se pode considerá-lo um pícaro porque ele não vive “ao sabor da sorte, sem plano nem reflexão” (CANDIDO, 1970, p.69). Jasão é astucioso e bem menos inocente que os pícaros. Na ficção buarqueana, afirmamos novamente, ele descende dos pícaros, mas se mostra como um filho mais ardiloso que supera seus pais: um malandro, e não um pícaro. Se Benedito Silva se deixa levar pelo seu amo, o Anjo, Jasão engana Joana e Creonte, mostrando-se mais esperto que ambos. Ele dá ao mundo quadrado da estrutura social a “possibilidade de relativização” (DAMATTA, 1997, p.172), para relembrar a frase do sociólogo anteriormente citada. Ele é capaz de enxergar a sociedade em seu conjunto muito melhor que Creonte. Ao discutir com seu futuro sogro, Jasão se mostra consciente de seu valor:

Jasão: Sabe qual é?...
Creonte: O quê?...
Jasão: Minha valia?
Creonte: Qual é?...
Jasão: Seu Creonte, eu venho do cu
Do mundo, esse é que é o meu maior tesouro,
Do povo eu conheço cada expressão,
Cada rosto, carne e osso, o sangue, o couro....
Sei quando diz sim, sei quando diz não,

Eu sei o seu forte, eu sei o seu fraco,
Sei a elasticidade do seu saco
Eu sei quando chora ou quando faz fita
Eu sei quando ele cala ou quando grita
E o que ele comeu na sua marmíta,
Eu sei pelo bafo do seu sovaco
(...) Permita-me então discordar de novo,
que o senhor não sabe nada de povo,
seu coração até aqui de mágoa
e povo não é o que o senhor diz, não
ceda um pouco, qualquer desatenção,
faça não, pode ser a gota d'água.
(BUARQUE, PONTES, 1981, p.101-102)

Jasão não é, portanto, alienado socialmente. Ao contrário, ele mostra a sua capacidade de transitar entre os dois lados e esta é a sua mais-valia. Sua política está centrada em sua ambiguidade. Sua ambivalência é o modo como ele se relaciona com o mundo, é a sua força. A personagem assegura o seu teto, o seu lugar, porque ninguém sabe onde ele é. Justamente por estar entre dois mundos, sem morar de fato em nenhum deles, ele assegura o seu lugar. Esta é a política ambígua de Jasão.

Depois de transcrito todo o discurso feito por Jasão, Creonte acaba admitindo que o sambista está certo e percebe sua perspicácia. O diálogo entre os dois continua e quando chega ao fim Jasão está sentado na “cadeira-trono” de Creonte e este “está de pé, pensativo” (BUARQUE, PONTES, 1981, p.105).

O mesmo jogo que fez com o pai de Alma, Jasão faz com mestre Egeu, chefe da associação dos moradores:

Jasão: (...) Olha, mestre, no fundo
eu sou mais útil daquele lado.
Lá dentro eu posso representar
quem estiver mais enalacrado,
posso interceder, facilitar...
(BUARQUE, PONTES, 1981, p. 55).

Desta maneira, o sambista joga com os dois lados e se beneficia de ambos. Ao mesmo tempo em que pouco a pouco vai assumindo o controle dos negócios de Creonte, mantém a amizade com seus moradores e cria a imagem de representante deles, sustentando a ideia de que Creonte é quem ainda dá as ordens. Aspirando o poder, ele trai os dois lados.

Faltando poucos dias para o casamento, Jasão explica ao sogro como deve agir se quiser continuar conquistando os moradores:

Jasão: Não fique pensando que o povo é nada,
Carneiro, boiada, débil mental,
Pra lhe entregar tudo de mão beijada
Quer o quê? Tirar doce de criança?
Não. Tem que produzir uma esperança
De vez em quando pra coisa acalmar
E poder começar tudo de novo
Então, é como planta o povo
Pra poder colher, tem que semear (...)
Porque sem amanhã, sem alegria
Um dia a pimenteira vai secar
Em vez de defrontar Egeu no peito,
Baixe os lucros um pouco e vá com jeito,
Bote um telefone, arrume uns espaços
Pras crianças poderem tomar sol
Construa um estádio de futebol (...)
(BUARQUE, PONTES, 1981, p. 102-103)

No fragmento supracitado, Jasão “ensina” a Creonte como portar-se de modo a situar-se dos dois lados: amigo do povo e seu patrão. Assim, é preciso semear para poder colher. O campo de futebol funciona como o circo do povo. Feita a obra, eles acreditam que Creonte (que representa o patrão ou o político) se importa com eles. Jasão não possui uma condição servil em relação ao seu amo, como acontece aos pícaros. Ao contrário, Joana e Creonte é que serviram a Jasão.

O sambista é, portanto, um mestre em transitar entre o mundo da casa e o da rua. De acordo com DaMatta, a minha rua se contrapõe às outras ruas, da mesma forma “que praça constitui um local de encontro, uma espécie de sala de visitas da minha cidade.” (DAMATTA, 1997, p.93). Na casa, a sala de visitas seria, portanto, um espaço intermediário e intersticial, já que “é o local onde as visitas são recebidas” (DAMATTA, 1997, p.92). Jasão compreende bem essas divisões e, conversando com sua noiva, admite que tinha vontade de levar com ele seu passado, simbolizado pelos seus filhos, sua chuteira, a mesa do boteco, o time do botão, o fumo e a birita; e que tudo isso dava pra ser colocado na sala de visitas, mas iria atrapalhar a decoração:

Jasão: Eu só não gosto
De deixar este fim de mundo sem levar
Tudo o que sempre foi pra mim a vida inteira
Uma alegria ou outra, um pouco de saudade
Meus ilhós, minha carteira de identidade
Cada bagulho, meu calção, minha chuteira,
A mesa do boteco, o time de botão
Tanto amigo, tanto fumo, tanta birita
Que dava pra botar na sala de visita

Mas ia atrapalhar toda a decoração...
(BUARQUE, PONTES, 1981, p.29-30)

Ele reconhece que entre a casa e a rua existe uma gradação, além de suas subdivisões. A personagem é bastante lúcida e não ignora que, nesta metáfora criada por ela mesma, se decidisse levar seu passado para sua nova casa, o cômodo no qual ele deveria deixá-lo seria a sala de visitas, nunca o quarto. Entretanto, acaba por desistir da ideia, já que iria atrapalhar a decoração. Sendo um local intermediário, um lado de sua vida, seu passado não poderia sobrecarregar o outro, seu presente.

Em última análise, Gota d'água foi uma tragédia representativa da cultura popular brasileira. Pegamos emprestado as palavras de Antonio Candido sobre Memórias de um sargento de milícias para as empregarmos em relação à peça. Há nela um “estrato universalizador, de cunho mais restrito, onde se encontram representações da vida capazes de estimular a imaginação de um universo menor dentro deste ciclo: o brasileiro” (CANDIDO, 1970, p.78, grifos nossos). Gota d'água é uma alternativa à visão da classe dominante sobre a cultura popular. A peça, na medida em que se torna a representação de uma cultura popular, estabelece a comunicação de uma ordem “com uma desordem que a cerca de todos os lados” (CANDIDO, 1970, p.79), isto é, elabora um sistema de relações – chamado pelo crítico de “dialética da ordem e da desordem” – entre o mundo ordenado da casa e aquele caótico da rua.

Com a peça, os autores estimulam o sentimento de realidade na ficção, pela criação de uma narrativa que porta consigo elementos próximos da realidade: a mulher que foi abandonada pelo marido, o homem que pretende dar o golpe do baú, entre outros. É através da verossimilhança entre os fatos da sociedade real e daquela outra inventada que imaginaremos a segunda tão real como a primeira. Segundo Antonio Candido

o sentimento da realidade na ficção pressupõe o dado real, mas não depende dele. Depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estrutura, a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries: a real e a fictícia”. (CANDIDO, 1970, p.85-86).

A força representativa da peça adquire, portanto, um valor documental, transmutando ficção em realidade. A imaginação buarqueana passa, portanto, a constituir a realidade. Sua tragédia se torna, de fato, uma tragédia da vida brasileira, devolvendo ao Brasil a sua cultura popular, que estava desaparecida.

Neste documentário buarqueano, Joana e Jasão formam, em linhas gerais, os dois pólos dessa cultura popular, quais sejam: o do oprimido que tem na violência sua única forma de resistência e o do traidor, que se utiliza do jogo para transitar entre a classe média e a periferia. O apelo de Joana ao sagrado e a ambiguidade de Jasão são as duas grandes potências da cultura popular que a tornam capazes de enfrentar o mundo da rua.

Com a personagem de Jasão, Chico Buarque e Paulo Pontes levam o tema da traição para o nível pessoal, proposta já iniciada em Calabar. É com este tema que a obra dramática buarqueana vai se aproximando, cada vez mais, dos debates em torno do indivíduo. As personagens buarqueanas proporcionam pensar a traição sem discuti-la de forma absoluta. Ao contrário, pretende-se ver como ela está presente no cotidiano das pessoas e como essas lidam com aquela. Gota d'água continua o projeto antevisto em Calabar.

6.5. CHICO BUARQUE, PRODUTOR DE CULTURA

Uma situação bem visível na peça é que as personagens, representantes das classes populares, sabem quem são os responsáveis pela opressão que sofrem, porém ainda não têm a consciência de se organizarem através de órgãos e sindicatos. Embora todos reconheçam em Creonte a fonte de sua opressão, apenas Egeu tenta reunir os moradores de modo a formarem uma classe unida. Mesmo assim, no momento em que Creonte anuncia as novas benfeitorias e decide abolir as prestações atrasadas, as personagens se esquecem de questionar o sistema de pagamento em si e se conformam com a nova situação. Creonte é visto, finalmente, como benfeitor e os moradores, diante das “novas conquistas”, não percebem que a situação não se modificou. Com os juros abusivos, continuarão sem conseguir pagar as taxas no prazo determinado e a exploração permanecerá. O único a perceber isso é Egeu, porém os outros moradores, maravilhados com as conquistas fáceis e imediatas, não lhe dão atenção:

Egeu: É que o grande e verdade dilema
Não é esse. Tem que discutir e estudar
Direito o próprio sistema de pagamento,
Essas correções...

Boca: Mas, mestre, tá resolvido
o homem não tava falando neste momento
que ninguém deve mais nada? Tá decidido...

Egeu: Vai ser difícil não atrasar se a cada mês a taxa...

Amorim: Mestre, a gente pode ver isto depois, calmamente... Por enquanto foi dada u'a solução...
(BUARQUE, PONTES, 1981, p. 137)

Se por um lado, na peça, a maioria dos moradores apresenta uma consciência política ainda incipiente, Chico Buarque e Paulo Pontes não representam toda a classe popular desta maneira e personagens como Egeu, Jasão e Joana mostram-se com uma ampla visão da estrutura social, além de nem um pouco alienada. Em vista disso, vejamos agora como se delinea o perfil intelectual de Chico Buarque na década de 1970.

Em *Cultura e democracia*, M. Chauí faz uma breve explanação sobre o significado do termo “popular”, à luz do pensamento de Gramsci, que é bem interessante para nosso estudo. Vamos a ela:

O que é, então, o popular para Antonio Gramsci?
O termo possui vários significados simultâneos, sendo por isso multifacetado. Significa, por exemplo, a capacidade de um intelectual ou de um artista para apresentar ideias, situações, sentimentos, paixões e anseios universais, que, por serem universais, o povo reconhece, identifica e compreende espontaneamente (é o caso de Shakespeare). Significa também a capacidade para captar no saber e na consciência populares instantes de “revelação” que alteram a visão de mundo do artista ou do intelectual que, não se colocando numa atitude paternalista ou tutelar face ao povo, transforma em obra o conhecimento assim adquirido (é o caso de Victor Hugo ou Tolstói). Significa ainda a capacidade para transformar situações produzidas pela formação social em temas de crítica social identificável pelo povo (é o caso de Goldoni e de Dostoievski). Significa, por fim, a sensibilidade capaz de “ligar-se aos sentimentos populares”, exprimi-los artisticamente, não interessando no caso qual o valor artística da obra (é o caso do melodrama e do folhetim, ambos considerados por Gramsci estímulos à imaginação popular e ao sonhar acordado como forma de compensação para as misérias reais). Na perspectiva gramsciana, o popular na cultura significa, portanto, a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem. (CHAUÍ, 2007, p.95).

O popular tem, para Gramsci, portanto, quatro grandes significados sendo que, cada qual, envolve determinada capacidade do intelectual que se dedica a estudá-lo. A nosso ver, Chico Buarque consegue realizar todos os objetivos propostos por Gramsci.

Na ordem em que aparecem no texto, o primeiro significado envolve a competência do artista em capturar na cultura popular sentimentos e problemas universais. Sendo uma releitura de *Medéia*, de Eurípedes, *Gota d'água* mantém a universalidade que já existia naquela da qual se originou para atualizá-la como uma tragédia carioca: uma mulher que

traída pelo marido e despejada de sua casa, mata os filhos e em seguida suicida-se. Deste modo, *Gota d'água se* apresenta como a problematização brasileira contemporânea de *Medéia*, atualizando-a e vivificando-a no tempo, mantendo o seu caráter popular e universal. Lembremo-nos do prefácio da obra em que os autores apontam o desejo de que a peça seja uma tragédia da vida brasileira.

O segundo significado é o de revelação, em que o autor não se comporta de modo paternalista e autoritário, capta o saber presente na cultura popular e o devolve ao povo. Durante a peça, pudemos notar os conflitos e dilemas dos moradores, o apelo ao sagrado por parte de nossa heroína para reaver sua identidade, a sagacidade e ambiguidade de Jasão, a consciência política de Egeu ou a presença de uma moral e uma ética intrínseca a eles, de que todos têm o direito a um teto.

Desta moral popular Chico Buarque e Paulo Pontes realizam a terceira tarefa proposta por Gramsci, que é transformar as situações em crítica social reconhecida pelo povo. Na peça encontramos o já comentado problema de se ter uma casa, a opressão econômica ou a traição à mulher.

Finalmente, o quarto ponto levantado é na verdade um desdobramento do terceiro. É importante para Gramsci realizar uma obra ligada aos sentimentos populares, sem se preocupar com os critérios estéticos. Desta maneira, os autores apresentam uma heroína traída, abandonada, trocada por outra mais nova e com melhores condições financeiras e, concomitantemente, faz disso um instrumento de crítica social. A peça também não se isenta de utilizar jargões populares e até palavrões, quando necessários, para exprimir os sentimentos dos moradores. A obra procura, portanto, inserir o popular na cultura, tentando coincidir ao máximo a visão do artista com a do povo.

Também a ideia que Chico Buarque faz de nacional-popular parece ser aquela que era cara a Gramsci, qual seja, “nacional como resgate de uma tradição não trabalhada ou manipulada pela classe dominante, popular como expressão da consciência e dos sentimentos populares”. (CHAUI, 2007, p.96).

Sendo assim, acreditamos que a obra em questão realiza as quatro tarefas propostas por Gramsci e faz um retrato rico e complexo da cultura popular brasileira. Finalmente, Chico Buarque se apresenta como um intelectual político, no sentido gramsciano do termo:

Gramsci (...) declara que há uma diferença entre o intelectual-político e o intelectual-artista. O primeiro deve estar atento a todos os detalhes da vida social, a todas as diferenças e contradições e não deve possuir qualquer imagem fixada a priori. Em contrapartida, o segundo, justamente, por sua função pedagógica, deve fixar imagens, generalizar, descrever e narrar o que é e existe, situando-se num registro temporal diferente daquele do intelectual-político que visa o que deve ser e existir, o futuro. (CHAUÍ, 2007, p.96).

Chico Buarque e Paulo Pontes portam-se, conseqüentemente, como intelectuais-políticos preocupados em primeiro escutar o popular e compreendê-lo, para só depois encená-lo. Ao invés de fixar e generalizar imagens, Chico Buarque se apresenta como um produtor de cultura engajado com o popular, atento não só às demandas do coletivo como também aos anseios individuais.

A peça foi composta a partir da experiência dos autores sobre o popular e não partindo de uma imagem pré-fixada. Acreditamos justamente que é por isso que a obra tem tantos pontos de afinidade com os estudos de DaMatta. Porque tanto este último como Chico Buarque e Paulo Pontes se propuseram a primeiro conhecer o seu objeto seriamente para somente depois tecer considerações sobre ele. Já o CPC aproxima-se muito do intelectual-artista, que parte de uma imagem pré-fixada sobre seu objeto de estudo.

Assim, Chico Buarque se apresenta com um perfil diferente daquele da esquerda, representado pelo CPC. Gota d' água foi escrita em um momento em que o governo ditatorial brasileiro tentava impor uma identidade nacional de cima para baixo, seguindo o jargão conhecido na época de "integrar para não entregar". Portanto, Chico Buarque utiliza a literatura a fim de reinserir a cultura popular no contexto brasileiro quando o país tentava apagá-la ou recriá-la através da elaboração de um discurso elitista e hegemônico, cujo objetivo era a elaboração de um significado de nação que sustentasse o interesse dessa elite.

Em Gota d'água notamos a seleção de um espaço – a Vila do Meio-Dia – que existe apenas ficcionalmente, representando, de forma alegórica e simbólica, uma espécie de cultura popular que poderia muito bem existir. Acreditamos que o trabalho de pensar a cultura popular brasileira no âmbito literário se justifica uma vez que é tarefa da literatura – uma tarefa ética – ler e interpretar as realidades, os contextos e os objetos que cerceiam o ser humano.

Chico Buarque se impôs a tarefa ética de redescobrir a cultura popular. Não é possível, pela análise de uma só obra, dar conta da complexidade da cultura popular brasileira. Diversa e com traços particulares em cada região, em cada cidade e bairro, acreditamos que por ser

complexa, ela não nos permite uma visão totalizadora. Por outro lado, pensamos que o viés literário que escolhemos para essa análise abre o campo de estudo da cultura popular brasileira, propondo uma leitura sob uma ótica diferenciada.

Desta maneira, apontamos para uma ótica nova, elaborando um saber que fornece uma nova significação à cultura popular ao confeccionar uma trama estruturada em figuras emblemáticas. Esta forma de análise também se justifica no momento em que as próprias peças são transdisciplinares (ou indisciplinadas) e mesclam o saber literário com os saberes sociológicos, antropológicos ou históricos.

A literatura é uma fonte e um veículo de imaginação. Encenar uma cultura popular urbana vivendo na era da indústria cultural e tendo de enfrentar um capitalismo selvagem é um ato político. O escritor pretende dar a chance para que a cultura popular brasileira mostre como consegue sobreviver e enfrentar uma nova realidade sem a perda de sua identidade. *Gota d'água* é um exemplo literário da capacidade de resistência, transgressão e complexidade da cultura popular, como a definimos no segundo capítulo desta tese.

ANEXO 1

7. Da nação à cidade: uma leitura de *Ópera do Malandro*

*Um pé na soleira e um pé na calçada/ um pião/Um
passo na estrada e um pulo no mato/Um pedaço de
pau/ Um pé de sapato e um pé de moleque
(Chico Buarque)*

Embora haja uma distância de menos de três anos entre *Gota d'água* e *Ópera do malandro*, neste curto espaço de tempo uma nova configuração mundial começa a despontar. E Chico Buarque esteve sensível a ela. Nesta mudança de mentalidade, paulatinamente as aspirações coletivas davam espaço às individuais e os anos 1980 seriam apelidados como a “década do eu” (HAMBURGER, apud DIAS, 2003, p.86). Talvez agora sim estivesse chegando a revolução *redentora*, nome estranho que deram ao golpe de 1964 e que serviria melhor para esta, começada ainda na década de 1960 pelo movimento *hippie*.

No Brasil, como nos relata L. Dias em *Anos 70*: enquanto corria a barca, a primeira aparição dos *hippies* “como objeto de uma reportagem foi na revista *Realidade* de fevereiro de 1968, sob o título “Façam amor, não a guerra”, quando então ficamos “sabendo” o que querem e o que fazem os *hippies* americanos” (DIAS, 2003, p.97). Entretanto, a militância *hippie* já se fazia sentir, nos Estados Unidos, pelo menos desde 1966, em protestos contra a guerra do Vietnã, na qual “os jovens queimavam seus cartões de convocação militar” (DIAS, 2003, p.90). Foi desta manifestação, ocorrida no Central Park, que surgiu a peça *Hair*. Tornando-se, posteriormente, um musical que seria conhecido em todo o mundo, o filme levou consigo um novo modo de sentir a vida, ampliando o seu foco de ação inicial que era o protesto à infiltração americana no Vietnã. A partir de então, o modo como cada um levava sua vida começou a ser percebido como ato político, originando uma crescente valorização do cotidiano e politização das relações pessoais.

Para Luiz Carlos Maciel, 1969 seria “o Ano I da Nova Era” (MACIEL apud DIAS, 2003, p.102), em cujo novo modo de vida incluíam-se a comida natural, meditação e ioga (DIAS, 2003, p.115). Entretanto, esta nova consciência só foi despertar no Brasil em fins dos anos 1970 e somente na década de 1980 ela foi sentida de fato.

Enquanto o Brasil esteve sob o jugo do governo militar, não houve espaço para os ideais *hippies* e a grande parte da esquerda brasileira patrulhava uma forma de luta

exclusivamente em prol do coletivo e tendo como causa maior o fim da ditadura militar. Em 1976, embora o Brasil já adotasse a política de uma distensão lenta e gradual, Zuzu Angel morreria assassinada em um acidente de carro no antigo Túnel do Joá, hoje Túnel Zuzu Angel.

Em janeiro de 1976, o Brasil contava com 11,6 milhões de aparelhos de TV e (conseqüentemente?) o governo ditatorial de Geisel tinha “50% de aprovação em São Paulo e 60% no Rio” (GASPARI, 2004, p.492). Dentre as novelas vistas pelos brasileiros estavam *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto, com Sônia Braga no papel principal; e Zezé Motta na pele de *Xica da Silva*, de Cacá Diegues (GASPARI, 2004, p.493). Neste mesmo ano, morreria também, em agosto, Juscelino Kubistchek, em um acidente de carro na via Dutra e, em dezembro, João Goulart (GASPARI, 2004, p.492). No último mês do ano, a Editora Civilização Brasileira sofreria um atentado à bomba (GASPARI, 2004, p.492).

Em novembro, para infelicidade do General Geisel, Jimmy Carter é eleito presidente dos Estados Unidos. Uma política mais aberta da economia americana acaba por modificar também os rumos sócio-culturais do ocidente. Para o bem, ou para o mal.

Geisel teria um péssimo 1977. Em janeiro os militares “discutem um atentado contra Geisel, com um míssil portátil” (GASPARI, 2004, p.494), enquanto a nossa dívida externa chega a 30 bilhões de dólares, a “maior do mundo subdesenvolvido” (GASPARI, 2004, p.495). Em março, “Geisel rompe o acordo militar com os Estados Unidos” (GASPARI, 2004, p.494). Em junho, é instituído o divórcio no Brasil (GASPARI, 2004, p.495), sinal de que a sociedade vinha, lentamente, mudando. Neste mesmo mês, Geisel perderia a esposa Alzira e teria que negociar, ofendido, com a *mulher* de J. Carter, Rosalynn. (GASPARI, 2004, p.494). Em dezembro, para piorar a situação dos governos militares, justamente a Anistia Internacional ganha o Prêmio Nobel da Paz.

Uma nova configuração mundial despontava e o filme *Os embalos de sábado à noite* marcavam uma nova geração, na qual a festa começava a ser vista como militância. A luta pelo direito ao prazer e pela liberdade sexual pouco a pouco passa a ser encarada como um ato político e as demandas do coletivo cedem um pouco de espaço às do indivíduo. É neste novo contexto que Chico Buarque escreve *Ópera do malandro*, obra que analisaremos neste capítulo.

Pretendemos iniciar nossa análise discutindo os motivos da abertura democrática no Brasil e a transição cultural que ela acarretou. Para tanto, apoiamo-nos no livro *Cultura em*

trânsito: da repressão à abertura, uma compilação de artigos publicados por Élio Gaspari, Heloísa Buarque de Hollanda e Zuenir Ventura entre as décadas de 1970 e 1980.

Segundo Gaspari, em “Alice e o camaleão”, o fim da ditadura militar deveu-se à conjunção de três fatores: (1) a chegada do general Geisel ao poder, apoiado pelo General Golbery; (2) ao resultado das eleições de 1974, em que o MDB vence o Arena de modo avassalador, elegendo 17 dos 22 senadores; e (3) à vitória presidencial americana de Jimmy Carter, que não apoiava a ditadura militar. (GASPARI, 2000, pp. 14-15 e 30, principalmente).

A vontade de Geisel em redemocratizar o país e a recusa americana em apoiar regimes ditatoriais tiveram outras razões por detrás. Entre elas, cremos que as principais foram aquelas levantadas por Zuenir Ventura, em texto publicado na revista *Visão*, ainda em 1971. Segundo Ventura, começa a emergir uma indústria cultural no país que precisa de incentivos de produção e comercialização: “O produto cultural brasileiro teria de receber – para disputar o nosso mercado ao produto estrangeiro – não só uma legislação mais liberal de censura, como estímulos à sua larga difusão” (VENTURA, 2000, p. 49). Assim, o AI-5 e a censura dificultariam o crescimento da indústria cultural no Brasil. Por isso a redemocratização foi necessária.

Segundo Luiz Werneck Vianna, no prefácio da *Ópera do Malandro*, que será analisada posteriormente, já em 1930 as oligarquias brasileiras não tinham mais força político-econômica e o governo já redirecionava a sua economia às indústrias:

O caráter oligárquico do sistema político não dava passagem ao atendimento das reivindicações acumuladas dos setores emergentes, que incluíam as camadas médias e os militares – “os tenentes” –, a burguesia industrial e a classe operária. Sem deter o poder do Estado, sem submeter ao movimento do seu capital a parte majoritária do estoque de força de trabalho, ainda vinculada a uma ordem do tipo patrimonial, a ordem liberal dos agrários não se comportava como meio próprio para a ascensão da fração burguesa industrial. (VIANNA, 1978, p.6-7)

No momento em que a força econômica do país se transportava para a indústria cultural, o cenário cultural brasileiro não era dos melhores, já que a censura e o AI-5 impediam a divulgação de nossas manifestações artísticas; afastavam do país muitos dos nossos poetas e compositores; impediam a livre circulação de nossos jornais e revistas; e impunham cortes à nossa produção teatral e cinematográfica – como aponta Zuenir Ventura nos artigos “O vazio cultural” e “A falta de ar”, textos de 1971 e 1973 respectivamente, que,

nessa compilação, ele chama justamente de “Impasses da criação” (VENTURA, 2000, p. 40-85).

Por outro lado, mais uma vez as culturas estrangeiras assolavam o Brasil: agora, através principalmente dos meios de comunicação de massa e das indústrias multinacionais. Interessa-nos estudar os últimos anos da década de 1970, período brasileiro em que essa nova configuração social começa a se fazer notar no país, devido a chamada redemocratização do Brasil.

Com esse objetivo, escolhemos a obra de um artista da contra-cultura, proveniente justamente dos meios de comunicação de massa: a peça *Ópera do Malandro* de Chico Buarque de Holanda. Publicada em 1978, ela é assumidamente baseada na *The beggar's opera* de John Gay (peça de 1728, traduzida em português como “Ópera dos Mendigos”) e na “Ópera dos três vinténs”, de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Não nos interessa, nesta análise, discutir as semelhanças entre a peça de Chico e as outras duas. Lembramos apenas que existem muitas relações entre elas, a começar pelo nome do Produtor-personagem da peça, João Alegre, que alude ao nome do autor da Ópera dos Mendigos, já que Gay em inglês significa “alegre”.

A leitura que ora propomos parte, por outro lado, do fato de ser uma peça marcada pelos acontecimentos sociais e econômicos da época. No prefácio, escrito por Luiz Werneck Vianna, comenta-se sobre as mudanças do país desde a crise de 1929, passando pelo tenentismo da década de 1930, o Estado Novo de 1937 e o vínculo do Estado com uma oligarquia rural dissidente até os anos de redemocratização.

Segundo o próprio Chico Buarque, em entrevista dada à revista *IstoÉ*, a peça situa-se no fim do Estado-Novo porque, segundo ele, há uma coincidência entre o que se vivia na década de 1970 e aquela época. Portanto, escusava-se de fazer uma crítica direta ao regime militar, tendo em vista a forte censura existente. Mesmo assim, a peça foi impedida de ser encenada naquele ano. (HOLLANDA, 1978, “Carta à malandragem”, in: *IstoÉ*, entrevista dada em 2 de agosto de 1978).

Logo na primeira página do “Prefácio”, Vianna faz menção às visíveis mudanças urbanas, às “velhas cidades coloniais de rara beleza demolidas sem remorso, como que para apagar a presença constrangedora da memória social” (VIANNA, in: HOLLANDA, 1978, p.5); e da nova dimensão cultural marcada, entre outras coisas, pelo chiclete, pela Coca-Cola, o nylon e os cines Metro e que indicavam a “falta de raízes das elites” (VIANNA, in:

HOLLANDA, 1978, p. 5). Talvez sejam os monumentos e prédios históricos, a estrutura urbana antiga, as casas do século passado que forneçam mais incisivamente, aos moradores e visitantes, a dimensão de um outro tempo, que lhes antecede e que faz parte da história e da memória social deles.

Ao destruírem os edifícios históricos, a cidade perde seu passado e passa a viver só de seu presente. Quando vamos às cidades antigas, que conservam ainda sua antiga arquitetura, elas nos trazem o sentimento de que pertencemos a uma nação, cuja história está gravada em suas ruínas. A cidade é responsável por assegurar, em grande parte, nossa identidade nacional. Já em uma metrópole como São Paulo, de viadutos e massas humanas, não fosse pela língua falada, poderíamos estar em uma outra cidade qualquer. Para essas metrópoles, que se modernizaram a ponto de apagarem por completo sua memória sócio-histórica, é apropriado o título do livro de R. C. Gomes, *Todas as cidades, a cidade* (GOMES, 1994), pois não há diferenciação entre elas.

A irresponsável modernização de nossas cidades, que destruiu, displicente, nossas memórias, contribuiu em muito, a nosso ver, para o enfraquecimento do sentimento de uma identidade nacional em detrimento de uma identidade cultural. Pois a nova narrativa “estampada” pelos grandes centros urbanos, em seus outdoors, será o das multinacionais, do “beba Coca-Cola”, do McDonald, que acabam por constituírem, elas mesmas, um tipo especial de nação, na qual só a espaço para o presente, o imediatismo e um modo de vida sem preocupações, justamente porque se vive e se aproveita apenas o hoje, deixando o amanhã para o dia seguinte e esquecendo-se mais que depressa do ontem.

Situação semelhante se viu durante a transição do Império à República, em que o desenvolvimento urbano ocorrido nos fins do século XVIII foi responsável por apagar boa parte de nossa memória cultural, além da implantação forçada de um novo modo de organização social, com a liberal-democracia. Mais uma vez, a força econômica do país deveria sair das mãos de uma tradição agrária (agora das oligarquias rurais dissidentes) para as mãos dos setores emergentes.

O enredo da peça é sobre uma mulher chamada Teresinha Duran, filha do gigolô Fernandes de Duran, a qual se casa às escondidas com Max Overseas, na verdade, Sebastião Pinto. Os pais, indignados com o casamento da filha, chantageiam o inspetor Chaves, obrigando-o a assassinar Max. Amigo de infância da vítima, Chaves tenta persuadir Duran a

mudar de idéia. A questão passa por uma série de conflitos de interesses e só se resolve quando Duran e Max decidem unir-se numa nova empreitada: a produção do nylon tropical.

O primeiro aspecto que merece ser destacado na peça é a perda de interesse pelos produtos nacionais em lugar do acentuado valor que os importados ganharam. Notamos a idéia de que os importados são melhores e mais “chiques” do que os nacionais, devido ao poder exercido pela hegemonia dos países então chamados de primeiro mundo. Na peça, destacam-se a França e, principalmente, os Estados Unidos.

Em Ópera do malandro, o que vemos é a encenação de uma cultura popular massificada, sendo dilacerada por uma nova configuração sócio-cultural que destrói, irresponsavelmente, o seu modo de vida mais íntimo e a força a adotar um outro “melhor”, vindo de fora, que nada tem a ver com o seu contexto sócio-histórico.

Um dos primeiros personagens a aparecer na peça é Geni, um travesti que vende perfumes franceses contrabandeados por Max Overseas. Entre suas clientes está Vitória, mãe de Teresinha. Para vender um perfume caro a Vitória, Geni serve-se do seguinte argumento:

GENI: Bem, Vitória, se ele [Duran] não quer pagar, paciência. Você pode comprar dessas lavandas nacionais que estão fabricando aí. Mas depois não vá reclamar, se ficar cheirando igual a sovaco de estivador. (HOLLANDA, 1978, p. 42)

Max é um contrabandista de mercadorias que chegam à Baía da Guanabara. Entre os produtos que comercializa, percebemos o alto status dos importados que, muitas vezes, nem fazem parte da realidade brasileira. É assim que no casamento de Max e Teresinha, o inspetor Chaves, padrinho do casamento, desconhece o que está comendo:

Teresinha: Posso servi-lo, inspetor Chaves?
Chaves: Quero um bocado daquele pudim de morango.
(...)
Teresinha: Onde é que tem pudim de morango, Max?
Chaves: Aquele lá no canto, cor-de-rosa-caceta.
Teresinha: Ah, o salmão.
(...)
Barrabás: Esse queijo tá estragado ou alguém peidou?
Geni: Isso é camembert, ô, ignorante!
General: E essa meleca, que é isso?
Geni: É caviar, quadrúpede. (HOLLANDA, 1978, p. 73-74)

A atração pelo que vem de fora é tamanha que muitas palavras do nosso vocabulário, como acontece ainda hoje, são substituídas pelas estrangeiras. Saber falar inglês e francês também é um símbolo de *status*:

Duran: Vitória Régia! A tua filha é uma galinha! Atraca aí um marinheiro de merda e, só porque sabe falar alô, OK e good night my boy, já fica a putinha achando que topou com o Rockefeller. E a vaca velha por trás, só incentivando. (HOLLANDA, 1978, p. 37, grifo do autor)

A hegemonia norte-americana faz com que o fascínio exercido pela língua inglesa seja tão grande que os próprios nomes dos contrabandistas são trocados. Teresinha, ao descobrir que o verdadeiro nome de Max é Sebastião Pinto quase não se casa:

Teresinha: Sebastião Pinto? Ah, não, de jeito nenhum, eu estou aqui pra me casar com Max Overseas!

Max (Puxa Teresinha): Não faz diferença, Teresinha...

Teresinha (Mais alto): Como não faz diferença? Por acaso Overseas é igual a Pinto? E Sebastião? Sebastião é horrroso!

Max (No ouvido dela): Fala baixo, Teresinha. Eu também sou Overseas. Sou Overseas por parte de mãe.

Teresinha (histérica): E eu, como é que fico? Vou virar Teresinha Pinto? Deus me livre! Isso é uma humilhação!

Max: Você se assina como quiser, porra! Teresinha Fernandes, Teresinha Duran, Teresinha Overseas... Por favor, baby! (HOLLANDA, 1978, p. 71-72).

Max se trai ao assumir uma identidade falsa, e aceitar se casar com Terezinha assinando um nome que não verdadeiramente o seu. Os contrabandistas que trabalham para Max, na verdade Sebastião Pinto, tiveram seus nomes trocados pela característica de seus produtos. Apenas como curiosidade, o comerciante de aparelhos eletro-eletrônicos, General Electric, chama-se Geraldino. Phillip Morris, vendedor de tabacos, é na verdade Felipe, apelidado de Filipinho Mata-Rato. Os comerciantes Big Ben e Johnny Walker são conhecidos pelo inspetor Chaves, respectivamente, pelos apelidos de Benê Mesbla, pois vendia relógios dessa marca, e Joãozinho Pedestre.

Segundo o relato de Max, no momento em que cada um deles morrer, a cidade sentirá a sua falta, tamanho o volume de seus negócios. Johnny Walker, por exemplo, abastece todos os cafés da Cinelândia. É assim que a quadrilha simboliza o próprio funcionamento desse novo cenário urbano-industrial, produtor de bens de consumo não-duráveis.

Segundo Canclini, há atualmente uma “redefinição do senso de pertencimento e identidade, organizado cada vez menos por lealdades locais ou nacionais e mais pela participação em comunidades transnacionais ou desterritorializadas de consumidores”. (CANCLINI, 2006, p. 40). Ainda segundo o teórico, as identidades atualmente “configuram-se no chegar a possuir” (CANCLINI, 2006, p. 30). Dessa forma, os códigos que compartilhamos para nos identificarmos são, hoje, muito mais os do mercado do que os da

raça e da nacionalidade (CANCLINI, 2006, p. 67). O que já é perceptível na peça (1) pela vergonha que Teresinha e os próprios contrabandistas têm do nome, (2) pela vontade de adquirir produtos estrangeiros e (3) por querer usar um vocabulário importado. A canção feita pelos contrabandistas de boas-vindas a Teresinha exemplifica muito bem o imaginário das personagens:

Tango no Covil

Ai, quem me dera ser cantor
Quem dera ser tenor
Quem sabe ter a voz
Igual aos rouxinóis
Igual ao trovador
Que canta aos arrebóis
Pra te dizer gentil
Bem-vinda
Deixa eu cantar tua beleza
Tu és a mais linda princesa
Aqui deste covil

Ai, quem dera ser doutor
Formado em Salvador
Ter um diploma, anel
E voz de bacharel
Fazer em teu louvor
Discursos a granel
Pra te dizer gentil
Bem-vinda
Tu és a dama mais formosa
E, ousou dizer, a mais gostosa
Aqui deste covil

Ai, quem me dera ser garçom
Ter um sapato bom
Quem sabe até talvez
Ser um garçom francês
Falar de champinhom
Falar de molho inglês
Pra te dizer gentil
Bem-vinda
És tão graciosa e tão miúda
Tu és a dama mais tesuda
Aqui deste covil

Ai quem me dera ser Gardel
Tenor e bacharel
Francês e rouxinol
Doutor em champinhom
Garçom em Salvador
E locutor de futebol
Pra te dizer febril
Bem-vinda
Tua beleza é quase um crime

Tu és a bunda mais sublime
Aqui deste covil
(HOLLANDA, 1978, p. 56-57)

Na canção, além da vontade manifestada de fazer parte da cultura inglesa e francesa, dominando suas peculiaridades, como se pode observar em versos como: “falar de champinhom⁴/falar de molho inglês”, percebemos também o desejo de participar da elite do país: “Ai, quem me dera ser doutor/formado em Salvador/ter um diploma, anel”. Novamente, estamos lidando com uma cultura popular que aspira o poder e que não está separada da cultura de massa.

Finalmente, a canção atinge o seu clímax quando esse dois “sonhos” se unem: “doutor em champinhom”. Dessa forma, a cidade permeia o imaginário desses personagens por duas vias: dos bens-culturais importados e da elite cultural e intelectual do país que ela produz.

O objetivo do livro de Canclini, de acordo com ele mesmo, é “entender como as mudanças na maneira de consumir alteraram as possibilidades e as formas de exercer a cidadania”. (CANCLINI, 2006, p. 29). Na *Ópera do Malandro*, a frequência aos locais da classe dominante torna-se também um produto de consumo e um modo de exercício da cidadania. Após saber do casamento de sua filha com Max, Vitória teme que, com isso, o seu sonho de entrar como sócia do Country Club tenha acabado:

Vitória: (...) Agora é que a sociedade não nos recebe mesmo. (...) E eu que sonhava um dia entrar pra sócia do Country Club, agora sou capaz de levar bola preta no Bangu! Vou ser barrada até em porta de gafeira. Confeitaria Colombo, então, posso riscar da agenda... Que desgraça!” (HOLLANDA, 1978, p. 47).

Para Vitória, a cidadania está atrelada ao desejo de ser recebida pela sociedade, simbolizada pelo Country Club e pela Confeitaria Colombo. A cidadania agora se vincula, portanto, ao consumo. Participar da sociedade é, para Vitória, compartilhar certos bens culturais. *Ópera do Malandro* é sensível à virada social brasileira, na qual surgem, nos finais da década de 1970, outras aspirações. A peça já retrata uma cultura popular urbana massificada pelas multinacionais. O sentimento de pertença é criado pelo que se consome. Segundo Canclini:

⁴ Na letra, a palavra foi aportunizada.

É inegável que, nas últimas décadas, a intensificação das relações econômicas e culturais com os Estados Unidos impulsiona um modelo de sociedade no qual **muitas funções do Estado desaparecem ou são assumidas por corporações privadas, e a participação social é organizada mais através do consumo do que mediante o exercício da cidadania.** (CANCLINI, 2006, p. 13, grifos nossos).

A identidade nacional perdeu a sua força e hegemonia e passou a ser compartilhada com outras identidades. Atualmente ela não é a nossa única forma de identificação com o mundo. Uma identidade global surgiu e hoje compartilhamos diferenças e semelhanças político-culturais com os habitantes de outros países. Portanto, nos dias atuais não nos definimos apenas como brasileiros, mas também como branco ou negro, hetero ou homossexual, macho/fêmea, entre outros.

Estamos diante de uma identidade problemática e multifacetada. Dentro dessa nova configuração mundial que possibilita uma identidade plural, o mercado é também um construtor de identidades e também estabelece uma cidadania global. Beber Coca-cola e ir ao McDonald cria um sentimento de pertença com o restante do mundo que também compartilha os mesmos bens-de-consumo. É de se notar a pobreza decorrente de uma identidade cujo sentimento de cidadania se baseie e dependa do consumo.

A imagem da cultura popular brasileira sofreu uma série de mudanças ao longo dos seus poucos séculos de existência. Primeiramente, houve uma miscigenação étnico-cultural e, em seguida, a passagem de um modelo rural a outro, urbano, liderada pela tentativa do Estado em criar uma cultura nacional-popular. Já agora no século XX, a cidade seria protagonista de uma nova mudança: o Estado precisou abrir mão de um discurso oficial de nação, de uma integração nacional para redemocratizá-la. Ao invés de proibir, agora era preciso incentivar a produção de bens culturais nacionais e permitir, com a instalação de multinacionais em nosso território, a entrada de bens culturais estrangeiros.

Segundo Canclini, “na segunda metade do século XX, esse simulacro das monoidentidades se torna inverossímil e explode, com particular evidência, nas grandes cidades”. (CANCLINI, 2006, p.100). O desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, o crescimento das cidades e a conseqüente instalação nelas de grandes indústrias multinacionais fizeram com que surgisse uma nova configuração social. Segundo Canclini, “além da cidade histórica e da cidade industrial, existe a cidade globalizada, conectada com as redes mundiais da economia, finanças e comunicações”. (CANCLINI, 2006, p. 85).

Assim, nós brasileiros precisaremos negociar a nossa identidade com o mercado de bens culturais que se abre aos nossos olhos. Nesse sentido, a situação de Max Overseas é

interessante: ele é um negociante contrabandista. A sua posição exige que ele saiba lidar com o mercado estrangeiro. Ele possui dois nomes, um brasileiro e outro importado. O seu nome importado já é um produto que ele vende quando aceita sem pestanejar que Teresinha se case com Max Overseas e não com Sebastião Pinto.

O que é servido no *buffet* de seu casamento não condiz com a sua realidade sócio-cultural, que está bem demonstrada na canção “Doze Anos”, em que Max e Chaves sentem saudades do tempo em que, entre outras coisas, chutavam lata, trocavam figurinha, matavam passarinho, colecionavam minhoca, jogavam botão e futebol, rodavam pião, pulavam muro, comiam fruta no pé, pé-de-moleque, paçoca, chupavam picolé e empinavam pipa (HOLLANDA, 1978, p. 63-64). Os objetos e gostos de sua infância, que lhes provocam saudade, vão a contrapelo da realidade cultural que Max importa, ao contrabandear e negociar os produtos estrangeiros.

Quem mais percebe, porém, a transição social por que o país passa é Teresinha. A frase endereçada a seus pais é clara e direta: “Max e eu entramos de peito aberto na era industrial” (HOLLANDA, 1978, p. 88). A frase seguinte marca sua independência: “Adeus, mãe” (HOLLANDA, 1978, p.88).

Já no final da peça, ela alerta: “Papai, inspetor Chaves, a Lapa, as falcatruas, todo esse mundo já tá morto e caindo aos pedaços”. (HOLLANDA, 1978, p. 169). Pouco mais adiante, ela revela: “Sangue novo! A nova civilização! É claro que os malandrinhos, os bandidinhos e os que acham que sempre dá-se um jeitinho, esses vão apodrecer debaixo da ponte” (HOLLANDA, 1978, p.170). A malandragem, como se a entendia, não tem mais espaço, como mostra a canção “Homenagem ao Malandro”, cantada por João Alegre:

Eu fui fazer um samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais
Eu fui à Lapa
E perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais

Agora já não é normal
O que dá de malandro
Regular, profissional
Malandro com aparato
De malandro oficial
Malandro candidato
A malandro federal
Malandro com retrato
Na coluna social

Malandro com contrato
Com gravata e capital
Que nunca se dá mal

Mas o malandro pra valer
- não espalha
Aposentou a navalha
Tem mulher e filho
E tralha e tal
Dizem as más línguas
Que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central
(HOLLANDA, 1978, p. 103-104).

O mercado brasileiro agora precisa adequar-se a esta nova ordem social comentada por Teresinha, cuja pedra motor é a indústria. Teresinha legaliza e ramifica os empreendimentos do marido fazendo acordo com as multinacionais que chegam ao país: “Já ramifiquei/ fiz acordo com a Shell/ Coca-Cola, RCA/ E vai ser sopa no mel” (HOLLANDA, 1978, p. 182). Max, outrora acusado de ateu e materialista (HOLLANDA, 1978, p. 41), facilmente adere à crença da classe dominante, o catolicismo: “Mas nesse ínterim/ Mudei de crença/ Já peço a bênção/ No santo altar” (HOLLANDA, 1978, p. 185). O que não é de se espantar se nos lembrarmos dos personagens de *Calabar*. Também a “empresa” de Duran ganhará um padrão “moderno/ cristão e ocidental”, nas palavras de Max (HOLLANDA, 1978, p. 187). A união de Max e Teresinha representa a nova configuração do país, enquanto a “empresa” de Duran, o modelo sócio-econômico antigo e ultrapassado.

Uma passagem bastante irônica da peça e que retoma a discussão sobre a pobreza de uma identidade baseada no consumo é quando todos os personagens se juntam para celebrar a chegada dos produtos importados ao Brasil:

TODOS
Tem gilete, Kibon
Lanchonete, neon
Petróleo
Cinemascope, sapólio
Ban-lom
Shampoo, tevê
Cigarros longos e finos
Blindex fumê
Já tem napalm e rai-ban
Camionete e sedan
Que sonho
Que orgia
Que energia
Reina a paz

No meu país
Ai, meu Deus do céu,
Me sinto tão feliz
(HOLLANDA, 1978, p.189)

Lembrando que a peça aborda a década de 1940 no Brasil, o contexto é bastante semelhante ao cenário dos anos 1970. A situação de dependência do Estado ao capital estrangeiro apresentada por Élio Gaspari e Zuenir Ventura se espelha com a do Estado Novo. Segundo Chico Buarque, em entrevista dada à revista *IstoÉ*, “a peça enfoca o fim do capitalismo autoritário e a entrada no país do capital estrangeiro” (HOLLANDA, 1978, “Carta à malandragem”, in: *IstoÉ*, entrevista dada em 2 de agosto de 1978). Ainda segundo o autor da obra, “é a partir dessa época que o malandro mais reles desaparece”, como a música “Homenagem ao Malandro” quer demonstrar.

A peça nos interessa porque ao mesmo tempo em que faz alusão ao término do Estado Novo, foi escrita no momento em que a ditadura militar estava chegando ao fim. Segundo Vianna, “Hoje, nessa hora parda de transição para a democracia, defrontamo-nos com problemas semelhantes aos de 45” (VIANNA, in HOLLANDA, 1978, p. 13). Nos dois períodos, o Estado encontrava-se dependente da economia estrangeira. E em ambos, a cultura estava em trânsito, como também estava durante a transição do Império à República. Segundo Elio Gaspari, não se sabe ao certo quando a ditadura de 1964 acabou. Uma data poderia ser em 31 de dezembro de 1978, entretanto, o fim do AI-5 foi noticiado apenas pelo *Jornal do Brasil*: “Aquilo que poderia parecer uma revelação exclusiva era coisa banal” (GASPARI, 2000, p. 12). Da mesma maneira, não se pode afirmar quando factualmente terminou o Império e começou a República.

A vida de Max Overseas mostra como nós fomos marcados historicamente por uma cultura em trânsito, que não se estende somente entre a passagem do Império à República. Assim como as personagens de *Calabar*, Max também troca de nome e vive uma vida que não lhe pertence. Ele está seduzido pela hegemonia americana, afirmada através de seus produtos. É ao mesmo tempo traidor e traído por si mesmo, alegre e comovido. Max inventa uma nova identidade e aceita que Teresinha case-se não com ele, mas com sua invenção. Durante a festa de casamento, em meio a toda aquela comida importada, Sebastião Pinto sente saudade de seus doze anos, quando comia paçoca e pé-de-moleque. Max sente nostalgia de si mesmo, quando ainda havia uma identidade, quando o país ainda não se abria aos produtos estrangeiros e o povo ainda não fora seduzido por eles. A vida de Max representa o percurso

que subjugou a nação em detrimento da cidade, em que a identidade nacional é negociada com as múltiplas identidades culturais.

É interessante como *Ópera do malandro* lembra e até mesmo “recapitula” *Roda-viva*. Seja pela direção de Martinez Correa, seja pelo seu contexto. Em ambas, o tema é esta nova configuração pós-moderna da sociedade. Em sua primeira peça, através do controle exercido pela mídia televisiva. Nesta, através da sedução exercida pelas multinacionais e pela americanização. *Ópera do malandro*, em muitos aspectos, seria um retorno à sua primeira peça, no qual o autor consertou os erros feitos na juventude.

Também em ambas encontramos uma diversificação de ritmos, que evidencia uma mescla cultural que une, despreocupadamente, nossos caracteres nacionais com aqueles que agora chegam do estrangeiro. Nesta sua última peça encontramos bolero (“viver de amor”), tango (“Tango do covil”), samba de breque (“Doze anos”), mambo (“Casamento dos pequenos burgueses”), marcha militar (“Sempre em frente”), samba-canção (“Folhetim”), *fox-trot* (“Ai se eles me pegam agora”), xaxado (“Se eu fosse teu patrão”), além de, entre outros estilos, uma ópera (“Ópera”). Essa variedade musical vem caracterizar o pós-moderno, que mistura contextos díspares e tudo aceita, sem se preocupar se os elementos utilizados são diacrônicos ou antitéticos. Simplesmente eles são esvaziados de sentido e re-atualizados de modo a serem lidos apenas como fruição causada pela junção inesperada. Na ópera, por exemplo, conseguimos identificar, aos cinco minutos e vinte segundos de música, um trecho da “Tanhauser” de Richard Wagner, embora, certamente, existam outras interferências e citações que nos passaram despercebidas. A ópera é um exemplo de como se dá a vida contemporânea, além de ser uma crítica ao apagamento de nossas raízes culturais para ceder lugar a uma cultura americanizada. A mesma banalização dos valores observada na peça pode ser sentida ainda nos dias atuais.

Ópera do Malandro se utiliza de outro contexto para falar de sua época. Pensar a cultura nacional por outras óticas constitui uma rica possibilidade de análise. É porque acreditamos na riqueza e complexidade de nossa cultura, que não propomos uma leitura que a sintetize.

8. Chico Buarque vai aos jornais

Uma história nunca fica suspensa; ela se consume no que se interrompe, ela é cheia de pontos finais.
(Os companheiros, Caio Fernando Abreu)

Em se tratando especialmente de Chico Buarque de Hollanda, a imprensa e a mídia televisiva exerceram um papel fundamental em sua trajetória política e artística. Chico Buarque chegou ao público justamente através dos Festivais de Música, promovidos inicialmente pela TV Record e depois se expandindo em formatos semelhantes para outros canais. Saído, portanto, do *mass media*, o compositor dele se utilizou para promover seu trabalho, participando de programas de auditório e sendo até mesmo apresentador de um programa na TV Globo. No cinema, sua participação deu-se através de seu trabalho como ator e na criação de trilhas sonoras.

A colaboração de escritores do porte de Chico Buarque em jornais e revistas de alta circulação, como foi *O Pasquim*, contribuiu tanto para a promoção da obra e do autor, o qual se aproximava do público, pelo enfoque intimista do jornal, como para a circulação de *ideias* e o debate literário. Através do formato da entrevista, o autor se torna o divulgador de sua obra, não dependendo tão-somente da crítica positiva que os jornais dela fizessem. Além disso, a imprensa se instituiu como veículo de mão dupla, isto é, meio pelo qual a crítica comentava as obras para o público leitor, bem como recurso do autor para se defender, de modo rápido, de uma possível crítica negativa feita pelo jornal. Em entrevista dada a *O Pasquim*, publicada no dia 28 de novembro de 1975, Chico Buarque discute temas diversos e, quando Ziraldo e Ivan Lessa criticam *Roda-Viva*, o compositor rebate no momento seguinte, mantendo o estilo do jornal de uma conversa informal e franca e sem que haja receios de ambas as partes envolvidas para dizer o que pensam.

No que diz respeito às suas peças, o compositor utilizou-se de duas vias para divulgá-las. A primeira, através da imprensa, pelas entrevistas concedidas em que falava de seu novo trabalho. A segunda, utilizando-se de suas próprias canções, as quais, pela ampla circulação, atraíam o público ao teatro. Era praticamente impossível manter financeiramente uma peça e pagar seus atores tão longa turnê sem que nela estivessem presentes as canções conhecidas do público, que os levassem ao teatro.

Como seria difícil abordar a obra do compositor sem comentar sobre a presença dos meios de comunicação e, uma vez que nosso foco de análise é o teatro, ater-nos-emos, nesta tese, à sua participação na imprensa como colaborador de *O Pasquim*. O hebdomadário desempenhou uma importância e um papel político-social fundamentais, já que foi um veículo formador de um padrão alternativo de política: de resistência e de um imaginário de nação.

A imprensa nanica, representada aqui por *O Pasquim*, pela sua grande recepção e participação na década de 1970, exerceu uma grande influência ideológica no momento em que ajudou a imaginar um modo de vida e uma realidade. O jornal está entre os elementos apresentados por Benedict Anderson como criadores de comunidades e realidade imaginadas. Portanto, acreditamos que a imprensa nanica se constituiu como uma importante fonte de estudo para melhor compreendermos o passado recente brasileiro.

Pretendemos que este capítulo seja uma maneira, entre muitas, de imaginar o Brasil dos anos 1960 e 1970, pois desde Benjamin sabemos que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’” (BENJAMIN, 1994, p.224). Os textos e as fontes lembrados e esquecidos por nós, formarão, nos leitores deste estudo, uma imagem ideológico-política desses anos. O texto *inspirador* deste capítulo é, sem dúvida, “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin. Foi ele que nos deu os rumos dessa análise e que nos serviu, muitas vezes, como um conselheiro e norteador do caminho que deveríamos seguir. “Sobre o conceito de história” não faz parte, desse modo, de nosso *corpus* teórico. Ele funciona muito mais como um vigilante que nos alerta sobre os perigos e os falsos rumos da significação. É ele que irá nos lembrar de que “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1994, p.223) e que toda significação tem o seu risco e é sempre uma invenção que se dá no discurso e através dele. O passado, assim como o presente ou até mesmo as projeções de futuro, são criações que ocorrem pela linguagem e por causa dela. Se Benjamin nos alerta que rememorar o passado é também vivificá-lo, reinventando-o, ele também nos lembra que, nas vozes pretéritas que escutamos, existem também os ecos daquelas que emudeceram. (BENJAMIN, 1994, p.223). É ele o primeiro a nos atentar para o fato de que a memória nos trai, pois, sendo seletiva, lembrar significa também esquecer. Assim, é preciso nos lembrarmos também do que foi esquecido, indo, muitas vezes, a contrapelo da história oficial, a qual não é, geralmente, senão aquela lembrada pelos vencedores. Benjamin nos fornece a “oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido” (BENJAMIN, 1994, p.231) e, indo ao arrepio da História, intervirmos

nela, retirando determinada época de seu curso homogêneo e reescrevendo-a de outras maneiras e com diferentes significações. O passado deixa de ser uma imagem eterna e morta e torna-se, portanto, uma experiência única (BENJAMIN, 1994, p.230-231), assim como nossa intervenção faz-se não totalizante. É sob esse ponto de vista que esta tese procura lembrar o Brasil a partir do olhar de Chico Buarque e de sua experiência. Portanto, optamos conscientemente em recordar o relato de Chico Buarque para o estudo do Brasil neste período, em detrimento de outros que ficarão esquecidos. Sabemos, portanto, que a realidade construída por nós é imaginada pela seleção ou pelo recorte que fazemos dela.

A não ser em balanços de final de ano ou em ocasiões especiais, o jornal não se volta ao passado. Ao contrário, ele se fixa no presente, nos acontecimentos que estão na ordem do dia. Através do jornal, o leitor compartilha (imagina) uma “realidade” em comum com os seus compatriotas. É o jornal que dá ao leitor a notícia deles mesmos, de suas vidas, da realidade e da comunidade na qual estão inseridos. Como bem aponta Chauí em *Cultura e democracia*, “a moderna indústria cultural e a cultura de massa nos fazem perceber o fenômeno extraordinário de instauração de identidades e identificações sociais e políticas – ‘nós ouvintes’, ‘nós telespectadores’, ‘nós, leitores’” (CHAUÍ, 2007, p.142-143). Nos dias atuais, por exemplo, poderíamos pensar em uma pátria midiática. Se nos lembramos de alguns slogans da Rede Globo, veremos “Globo, a gente se vê por aqui” e “cidadania, a gente vê por aqui”.

O jornal tornou-se uma forma de nos identificarmos com o outro. Segundo Anderson, no momento em que o leitor se depara com outras pessoas lendo a mesma notícia, em diversos lugares da cidade, ele

reassegura-se continuamente das raízes visíveis do mundo imaginado na vida cotidiana. (...) A ficção se infiltra contínua e silenciosa na realidade, criando aquela admirável confiança da comunidade no anonimato que constitui a marca registrada das nações modernas. (ANDERSON, 2008, p.68-69).

O periódico cria, portanto, uma comunidade imaginada não só através de um público que o lê, informando-se sobre as mesmas notícias, como também pelo discurso e pela ideologia que traz em si mesmo. Suas notícias criam e recriam a todo tempo a comunidade na qual vivemos. Cada um de seus cadernos, e não importam quais nós leiamos, fornece-nos um estrato da comunidade na qual vivemos e cria em nós uma realidade imaginada. Seja a seção de esporte ou de política, a de cultura ou de economia, aquelas são as notícias que formam o

nosso cotidiano comum. Os jornais, escritos ou televisivos, de atualização diária, têm, portanto, uma importância capital para a formação de nossa comunidade imaginada.

Neste aspecto, atentamos para o valor de *O Pasquim*, semanário de notícias e crônicas que alcançou grande circulação no *País* nos anos em que foi publicado (26 de junho de 1969 a 11 de novembro de 1991). Cabe ressaltar que o período de maior sucesso foi durante o governo militar. A primeira edição esgotara-se em dois dias, tendo sido rodados mais de quatorze mil exemplares. Recebendo contribuições de boa parte de nossa *intelligentsia*, nos mais variados setores artístico-culturais, além de Chico Buarque de Hollanda, podíamos contar também com as presenças de Vinicius de Moraes, Ferreira Gullar, Luis Carlos Maciel, Glauber Rocha, Antonio Callado, Fernanda Montenegro, Oscar Niemeyer, Ivo Pitanguy ou Carlos Manga. O hebdomadário discutia questões de nosso cotidiano, através de suas crônicas, entrevistas, piadas ou quadrinhos. A variada gama de entrevistados ainda se estendia longamente e *O Pasquim* incluía também ídolos populares ou de massa, como Jô Soares, Chico Anísio, Silvio Santos, Albino Pinheiro (um dos criadores da Banda de Ipanema), Fio Maravilha e muitos outros. O jornal contava ainda com colaboradores póstumos, tais como William Shakespeare, Charles Darwin ou Jean Cocteau. Com isso, queremos demonstrar que, pela recepção que o jornal obteve e pela sua duração – mais de 20 anos! – ele foi responsável por criar e difundir uma verdadeira realidade imaginada entre nós brasileiros. Colocando diversas personalidades num mesmo caldeirão, carregado de muito humor, *O Pasquim*, durante a década de 1960 e 1970, sensibilizou a juventude e contribuiu para modificar o modo como olhávamos para o regime de exceção no qual vivíamos. A esquerda do *País* recebeu o apelido de “esquerda festiva”, já que rebatia com humor e alegria os mandos e desmandos de seus generais.

O jornal ficcionalizou nosso cotidiano, reatualizando-o a cada publicação. Seja nos quadrinhos de Sig, o Rato ou do Fradim, seja ao contar uma piada ou nas charges de Millôr, Jaguar e companhia, agia-se ideologicamente sobre o público leitor, levando-lhes um ponto-de-vista que, em se tratando de *O Pasquim*, estava longe de ser neutro. Em artigo para o *Jornal do Brasil*, publicado em 13 de dezembro de 1980, intitulado “Depois do poemão”, Heloisa Buarque de Hollanda estava convicta de que “hoje [1980] a imprensa nanica seja a grande fonte de pesquisa para a história da cultura nos anos 1970”. (HOLLANDA, 2000, p.187). Com a emergência da assim chamada “imprensa nanica” no Brasil, formas diferentes

de imaginar a realidade surgiram e os leitores se deparavam cada vez mais com novas imagens (e imaginações) sobre a comunidade na qual viviam.

Em entrevista dada em 04/10/1979, Gabeira relata que chegou realmente a haver uma infiltração comunista na imprensa, e que alguns foram trabalhar com ele. Segundo o entrevistado, conseguiram realizar alguma coisa até “13 de dezembro de 1968, quando pinta o AI-5” (GABEIRA, 2000, p. 129). A partir desta data, a tarefa ficou com *O Pasquim*, o *Opinião* e os outros jornais de mesmo formato. Por imposição do AI-5, foi necessário que surgisse uma nova atitude e postura de enfrentamento ao governo militar. O confronto direto não era mais possível. Neste momento negro de nossa história, a arte precisou encontrar novos artifícios e subterfúgios para expressar-se. Diferentemente do que muitos pensam quando abordam o período do regime militar no Brasil e afirmam ter havido nele um *vazio cultural*, expressão cunhada por Zuenir Ventura na revista *Visão*, a arte brasileira não se calou. Ela elaborou formas outras de expressão, o que contribuiu para o seu crescimento e seu desenvolvimento formal.

Este novo cenário que desponta no Brasil, em meados dos anos 1970, não vem apenas com o início do processo de redemocratização no *País*. O movimento da contracultura ganha força em todo o mundo, o *rock* torna-se um gênero musical forte entre os jovens e, com ele, chega-nos também uma ideologia, um discurso diferente. Segundo Heloisa Buarque de Hollanda, essa “imprensa alternativa” (assim chamada por ela, entre aspas mesmo), representada por jornais como *O Pasquim*, foram os veículos divulgadores da contracultura. (HOLLANDA, 2000, p.72). De acordo com a professora, eles “procuram romper com os princípios da prática jornalística estabelecidos pela grande imprensa” (HOLLANDA, 2000, p. 72). Esses jornais

deixam de buscar o tom “objetivo” e a suposta neutralidade da linguagem da imprensa tradicional em favor de um discurso que não dissimula sua parcialidade e leva em conta abertamente a impressão e a subjetividade. (...) *O Pasquim*, por exemplo, inaugura no Brasil a moda de entrevistas longas e sem pauta, onde entrevistadores e entrevistados conversam sobre diversos assuntos e têm a transição do “papo” publicada sem *copy-desk*. É ainda no *Pasquim* que a informação da contracultura vai encontrar talvez a sua mais importante “tribuna”, na página *Underground* produzida por Luiz Carlos Maciel, cuja atuação no período pós-tropicalista é fundamental. (HOLLANDA, 2000, p.72)

Se realmente não existiu em *O Pasquim* nem neutralidade, nem uma escrita objetiva, se verdadeiramente o seu formato levou em conta a subjetividade e a impressão que poderia

causar no leitor, ao mesmo tempo o hebdomadário teve uma meta. Qual seja: causar certo “espanto” no leitor pela forma como a notícia lhe chegava. O fato de as entrevistas não terem *copy-desk* traziam ao público a impressão de intimidade e informalidade de quem estaria ali participando daquela “conversa”. Um bom exemplo é a entrevista realizada por Jaguar em março de 1972, do número 141 de *O Pasquim* intitulada “Olha: É a banda passando” Antecedendo à entrevista, lemos o seguinte aviso:

O que vocês vão ler em seguida é uma entrevista (ou uma tentativa de) com o estado maior da Banda de Ipanema. Alguns não foram localizados o que, em se tratando da Banda, é muito natural. A entrevista foi em três etapas: 1ª) na casa de Albino Pinheiro na avenida Vieira Souto (quase esquina com Montenegro), antes da partida para Petrópolis, onde fomos batizar a banda de lá; 2ª) Algures, em Petrópolis, depois do batismo; e 3ª) novamente em casa de Albino. Se alguma coisa não der pra você entender na entrevista, não se preocupe, que o consumo de Passport e cerveja durante as sessões de gravação foi aumentando de maneira um tanto quanto progressiva, entende? – (O PASQUIM, 2007, p.300)

Desta forma, notamos o detalhismo nas informações que seria desnecessário não fosse a pressuposição de certo *voyeurismo* do leitor. De outro modo, a que importaria saber exatamente onde se situa a casa de Albino Pinheiro? O tom coloquial suprime a distância estabelecida com o público até o ponto de a escrita transmutar-se em fala, na última frase do texto. Jaguar parece esquecer-se de que a entrevista está *escrita* quando afirma que a alta dosagem alcoólica poderia dificultar o entendimento do leitor. A última palavra do texto – “entende?” – estabelece um laço de cumplicidade com quem lê, no momento em que esse é capaz de “entender” o que Jaguar quis dizer. Nesse diálogo com os leitores, o texto os incorpora em uma comunidade imaginada que compartilha certos gostos: o consumo de Passport e cerveja e a simpatia pela Banda de Ipanema.

Aproveitando-se do afeto do leitor pelos seus colaboradores, *O Pasquim* abusou do bovarysmo de seu público, fornecendo-lhes uma imagem festiva da vida de seus ídolos. A vida, no imaginário do leitor, acontecia em Ipanema: com a Banda de Ipanema, na difusão de suas gírias ou no antigo Veloso – bar freqüentado por Vinicius e seus amigos.

Não há como negar a contribuição do jornal para a criação de uma comunidade imaginada quando ele inventa um jogo de dado e tabuleiro intitulado “O jogo da vida em Ipanema⁵” (O PASQUIM, 2007, p.286-287). E veremos que Chico Buarque participou, a seu modo, deste projeto de *O Pasquim*. Com um público majoritariamente jovem, o semanário

⁵ Veja o anexo 1 ao final deste capítulo

contribuiu para propagar as gírias do bairro. Com o título “Ziraldo faz a convocação: abaixo o palavrão”, em dezembro de 1969, *O Pasquim* publicou a explicação (através de *charges*) de várias delas, tais como “ica-cilda” “quiuspa”, “mifo”, “aqui, del Rey”, “duca”, “sifo”, “foquiorselfe” e “vapapupa⁶” (O PASQUIM, 2006, p.74-75). Como Gaspari nos relata, o jornal “sobreviveu a boicotes econômicos, censura, duas bombas e à prisão de toda sua redação. Fazia medo por engraçado. Fez-se vanguarda, quando era apenas plural”. (GASPARI, 2000, p.27). Pelas estratégias utilizadas pelo governo militar para tentar fechar o hebdomadário, percebemos claramente que a influência exercida por *O Pasquim* crescia cada vez mais.

O Pasquim representava a imagem de uma esquerda coesa com um projeto político-social contra o governo militar. “Estamos todos escrevendo o mesmo poema, um poema único, um ‘poemão’” (CACASO apud HOLLANDA et al, 2000, p.186). Esta frase de Cacaso é bastante expressiva da realidade que se sentia no Brasil durante os anos de ditadura militar. A coesão fraterna da esquerda lutava contra um inimigo comum e, se havia diferenças, elas eram menores frente às demandas do coletivo. Desta forma, seus integrantes não discordavam entre si publicamente, a fim de se manterem unidos e fortes. Esta estratégia foi apelidada de *patrulha ideológica*, criando polêmica na época.

Durante as décadas de 1960 e 1970 observávamos o enfrentamento de duas grandes comunidades imaginadas: o discurso homogêneo e oficial da nação, imposto pelo governo através de seus órgãos e instituições e o contra-discurso, elaborado pelos intelectuais de esquerda, através do teatro, da música, do cinema e da literatura.

Em texto publicado no *Jornal do Brasil* em 24/10/1982, intitulado “Hoje não é dia de rock (I)”, Heloisa Buarque de Hollanda aponta que, “no final dos anos 1960 apresentavam-se para a juventude radicalizada dois caminhos – o desbunde ou a luta armada” (HOLLANDA, 2000, p.244). Era essa a comunidade imaginada pela esquerda.

A primeira saída era o engajamento político e artístico contra os ditames dos generais. Artistas como Glauber encorajavam a luta armada e sonhavam com a revolução feita pelo povo, consciente de sua força. Em entrevista dada em 04/10/1979 Gabeira admite ter seqüestrado um embaixador americano (GABEIRA, 2000, p.130). Esses jovens lutavam pela imaginação no poder e acreditavam na capacidade revolucionária da arte.

⁶ Veja o anexo 2 ao final deste capítulo

A segunda via era, sem dúvida, o desbunde. Contra a triste realidade do *País*, a alegria e o bom humor se faziam guerrilha, como aponta Heloisa Buarque de Hollanda também em texto da época, intitulado “Depois do poemão” e publicado pelo *Jornal do Brasil* em 13/12/1980. (HOLLANDA, 2000, p.186). A esquerda fora imaginada festiva. O escárnio e o deboche subversivos de jornais como *O Pasquim* se tornaram estratégias largamente utilizadas. Percebemos, em se tratando da esquerda, que duas foram as realidades e saídas imaginadas para o Brasil durante os anos 1960 e 1970.

Lucy Dias, em *Anos 70: enquanto corria a barca*, já possui uma concepção diferente dos dois grupos. Para ela, os debundados acreditavam em uma revolução individual e interna, enquanto os guerrilheiros a pensavam coletivamente e em detrimento dos sentimentos pessoais.

Os *desbundados* só acreditavam no processo individual como saída, na busca de revolucionar-se; já os guerrilheiros reprimiam os sentimentos pessoais, seguindo um rígido manual de conduta que desvalorizava as questões individuais em prol do coletivo e de uma revolução social que viria. E o orgasmo ficava para depois da revolução. (DIAS, 2003, p.160-161, grifo da autora)

Entretanto, essas duas vias não eram estanques. Gabeira, por exemplo, começou como guerrilheiro e depois acabou se tornando um desbundado. Se a primeira peça de Chico Buarque namorava a via guerrilheira, conclamando a todos a ajudar na tomada do poder, o escritor nunca abriu mão de sua atividade artística para pegar em armas. Sua arma sempre fora a sua pena. Do mesmo modo, é igualmente errado pensar em Chico Buarque como um desbundado.

Convenientemente, a grande imprensa divulgava a esquerda como festiva, quando parte dela escolhera o caminho da luta armada, no qual amigos sumiam e eram torturados. Censurados, os jornais não podiam nem ao menos sugerir a existência de torturas em nosso país. Restava essa tarefa à criatividade e ousadia dos “nanicos”. Um exemplo de criatividade foi a capa do número 187 de *O Pasquim*, edição de fevereiro de 1973. Nela, encontrávamos escrito “Tesouro, sim! Alicate, não”. A tesoura representava a censura, enquanto o alicate, as torturas. Foi a forma que o jornal encontrou para denunciar as torturas no país. Somente com o fim do regime militar, ela começou a ser admitida através de relatos como o de Amílcar Lobo. Já um exemplo de ousadia certamente foi o do jornal *Ex*, em ocasião da morte do jornalista Vladimir Herzog:

O “nanico” Ex, jornal de texto, foto e liberdade de imprensa, como se anunciava, teve a ousadia de colocar o assunto na capa com o Hino à República em letras garrafais – “Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós...” –, a foto de Vlado e a chamada: “A morte do jornalista Vladimir Herzog”, em quatro páginas repletas de dor e indignação. Foi o fim do corajoso Ex. Sua edição seguinte foi apreendida e desapareceu de cena, mas caiu atirando em sua curta e arrojada trajetória. (1974-1975). (DIAS, 2003, p.193).

A oposição imaginava a atitude militar como golpe e caracterizava o regime em que vivíamos como uma ditadura. Já os generais não imaginavam, oportunisticamente, seu governo dessa forma, utilizando como um de seus argumentos a presença de sucessão presidencial (ainda que de forma indireta). Na realidade imaginada pelos militares, eles eram os responsáveis por defender o país da “ameaça vermelha”. Era preciso “integrar para não entregar” e o alto grau de controle econômico exercido pelo Estado, com a maioria das nossas indústrias sendo administradas pelo governo militar, justificava-se pela manutenção da estabilidade econômica e do controle da inflação.

8.1. O JORNALISTA E O ESCRITOR: ZUENIR VENTURA E CHICO BUARQUE

Se a arte não está sabendo prever o futuro, a culpa não é dela, mas da realidade que a ultrapassa. O futuro aqui não está na arte, mas nos jornais. Ele é o presente. E que presente. (Zuenir Ventura, 18/05/1986, “86 é o contrário de 68”).

Neste momento de nosso trabalho, gostaríamos de contrapor a performance jornalística de Chico Buarque a de Zuenir Ventura, mostrando que existem, nelas, duas óticas distintas. A posição de Zuenir Ventura será usada apenas como sinalizadora de uma visão estereotipada da atividade jornalística, que será desmistificada pela escrita buarqueana.

Nesta epígrafe, extraída de um texto publicado por Zuenir Ventura no *Jornal do Brasil*, notamos uma realidade voltada para o presente, ou melhor, para a presentificação do tempo e da vida. Para Zuenir Ventura, o futuro está nos jornais e não na arte (ótica que não é compartilhada pelo autor desta tese, mas que apresentamos aqui para mostrar seu conteúdo político-ideológico) porque o primeiro é que seria dotado de vitalidade e velocidade suficientes para pensar o nosso cotidiano. E é justamente esta a sua veiculação político-ideológica: de que a arte não está preparada para acompanhar o presente. Ao afirmar que o

futuro está nos jornais, Zuenir Ventura valoriza mais a capacidade de ação do jornalista, a que pertence e representa, em detrimento da atividade artística.

Zuenir Ventura representa um grupo de intelectuais que viam a atividade jornalística como o melhor modo de dar conta da realidade e transmiti-la ao público. Para Silviano Santiago, se muitos dos críticos que trabalhavam nos jornais eram autodidatas, no que concerne à sua formação literária, “por outro lado foram direta ou indiretamente formados pelo pensamento vivo e atuante do Modernismo e, sobretudo, por uma intensa “vida literária” no sentido que Brito Broca empresta ao termo”. (SANTIAGO, 2004, p. 166.). Portanto, se concordamos com Silviano Santiago, poderíamos dizer que esses críticos participaram da vida literária do *país* e utilizaram-se do jornal para expor suas *ideias* e utopias. Eles construíram, querendo ou não, para o bem ou para o mal, uma imaginação do Brasil que era levada ao público diariamente. Além disso, não se pode dizer que um jornalista, pelo fato de ter cursado Jornalismo e não Letras, não possa opinar com competência sobre literatura. Da mesma maneira que não é pelo fato de Chico Buarque ter feito arquitetura que ele não possa desempenhar bem as atividades de escritor e de jornalista.

Segundo Candido, “o ato crítico é a disposição de empenhar a personalidade, por meio da inteligência e da sensibilidade, através da interpretação das obras, vistas sobretudo como mensagem de homem para homem”. (CANDIDO apud SANTIAGO, 2004, p. 167). Da mesma forma que Antonio Candido defende, nesta passagem, o debate honesto entre o autor e crítico – sem que a amizade ou a inimizade entre eles interfira na leitura da obra –, o jornal desta época inaugura um diálogo franco e aberto do crítico com o leitor, no qual, nenhum dos lados precisa ter sido formado em Letras para possuir a competência necessária para uma boa e sadia troca de *ideias*. O que precisa haver é disposição, inteligência e sensibilidade para o diálogo. Da mesma forma, acreditamos que o uso, nesta tese, de textos jornalísticos só vem a enriquecer nosso estudo, sem prejuízo do mérito acadêmico.

É preciso, portanto, levar em conta a opinião de Zuenir Ventura de que a velocidade do jornal, de atualização diária, permite que ele se volva diretamente ao presente, que corre veloz. E que, em vista disso, ele possui mais força que a arte. Independentemente se concordamos ou não com esta afirmação, ela foi publicada e chegou ao público. Nesse momento, tendo Zuenir Ventura a formação acadêmica necessária ou não para fazer tal asserção, o que importa é que o seu público-leitor refletirá sobre a sua frase e muitos, que

provavelmente também não terão a formação necessária para debatê-la devidamente, concordarão com ele. Este é um exemplo de influência ideológica exercida pelo jornal.

Se, por um lado, Zuenir Ventura ajudou a construir a imagem de que o jornal é o melhor meio para se ler a realidade, por outro, Chico Buarque fez o caminho contrário. O escritor desfaz essa *ideia* mostrando que o jornal não é um retrato preciso da sociedade e é tão ficcional quanto a literatura e as outras artes. Também não se pode dizer até que ponto ele informa e diz sobre o presente no lugar de inventá-lo e imaginá-lo à sua maneira.

Tanto Chico Buarque como Zuenir Ventura serão responsáveis por uma imagem diferente também do Brasil, ao transmitir aos leitores seus pontos de vista. Chico Buarque não vai contra os ideais da esquerda vigentes na época, porém não abandona sua atividade artística ao se fazer jornalista. Ele é responsável por levar ao público uma prática alternativa desta atividade. É o que veremos a partir de agora.

A atividade jornalística de Chico Buarque teve início em seu período de exílio na Itália, em 1969. Nesse período, tornou-se colaborador de *O Pasquim*, o que lhe rendeu uma fonte de renda alternativa. Desta sua participação, gostaríamos de destacar dois textos, os quais são reveladores da sua personalidade intelectual⁷.

O primeiro aspecto que julgamos relevante ressaltar é o modo como ele se apresenta: “jornalista Francisco” (O PASQUIM, 2006, p.24). Para cada tipo de atividade intelectual desempenhada, existe uma diferente notação bibliográfica. Quando citamos, por exemplo, os discos do compositor, eles deverão aparecer da seguinte maneira: HOLLANDA, Chico Buarque de. *Título do disco*. Quando diz respeito à obra do escritor, seja como dramaturgo, novelista ou romancista, ignora-se o último sobrenome e inicia-se com o primeiro: BUARQUE, Chico. *Título*. Chico Buarque separa, portanto, a sua obra literária daquela do compositor.

Já de sua experiência como jornalista, ele a recriará ficcionalmente, apresentando o jornalista Francisco como uma personagem. Agora não se trata de Chico Buarque, desaparecendo não só os seus sobrenomes, como também o seu apelido – Chico. É interessante como se trata realmente de novas *personas*. O seu artigo de agosto de 1969 assim se inicia: “Acordo com nova disposição, penteado novo, jornalista Francisco, prazer, exercendo meu ofício com toda assunção”. (O PASQUIM, 2006, p.24). Trata-se, portanto, de uma nova disposição, uma forma diferente de se *dispor*, de se colocar em outra *posição*. O

⁷ Os textos analisados encontram-se em anexo ao final deste capítulo. Veja anexos 3 e 4

fato de mudar o seu lócus de enunciação faz com que se modifiquem também não só seu nome como também o seu penteado.

Para a atividade jornalística que agora surge, existe uma diferente economia *corporal*, no sentido barthesiano do termo, já visto em outro capítulo desta tese. É diferente o penteado, como é outro o modo de se colocar, é outra a sua *disposição*. O penteado lhe ajuda a compor, portanto, este seu novo lugar. Esta nova *persona*, ainda desconhecida do público, carece de apresentação, marcada no texto pela palavra de saudação “prazer”. Se formos aos dicionários consultar o verbete “assunção”, encontraremos, segundo o *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* e o *Mini Dicionário Sacconi* da Língua Portuguesa, logo em sua primeira entrada, a “ação ou resultado de assumir”. Já no *Minidicionário Luft* e no *Minidicionário Aurélio*, lemos semelhante definição, acrescentando que se trata de assumir um cargo ou ônus. Em todos os dicionários, trata-se, de fato, da assunção de uma nova disposição. Portanto, a frase acima nos diz que ele exercerá seu novo cargo plenamente, considerando todas as condições necessárias para isso: “exercendo meu ofício com toda assunção”.

Ele pretende, realmente, assumir-se jornalista, dispor-se desta forma, levando em conta as características da profissão. O próprio artigo, publicado em agosto de 1969, intitula-se “Eu, jornalista”. À medida que lemos o texto, notamos que se trata, na verdade, de uma reflexão e uma ficcionalização do que seja a atividade jornalística. Segundo Francisco, o primeiro requisito de um jornalista é, surpreendentemente, receber cartas: “um jornalista recebe muitas cartas” (O PASQUIM, 2006, p.24). Mas é dessa afirmação, a princípio escalafobética e brincalhona, que a intenção do artigo se mostrará. Das cartas, surgirá o tema das fontes dos jornalistas, que nunca se revelam e nas quais o leitor precisa *confiar*. O pacto do jornalista com o leitor é de veracidade das fontes e das informações contidas no jornal. Entretanto, diferentemente de outras atividades, não se faz necessário citá-las devidamente ou indicá-las com precisão. O jornalista é livre para inventar o que desejar e a única coisa que o impede de fazê-lo é a sua “ética jornalística”.

Para o jornalista Francisco, “é comum duvidar-se da autenticidade de sua [do jornalista] correspondência” (O PASQUIM, 2006, p.24). Entretanto, ao narrar o que já recebera, “um trecho de carta, dois pacotes de cigarros, um telefonema e uma dúzia de linguiças”, ele acaba por entrar no rol dos suspeitos. As linguiças teriam sido deixadas na porta de sua casa em Roma, embora a circulação do jornal não saísse do Brasil. O jornalista as agradece gentilmente, prometendo organizar com elas a maior feijoada da capital italiana,

assim que “as fraldas de minha filha desocuparem o caldeirão”. (O PASQUIM 2006, p.24). Todo o texto é, portanto, uma brincadeira com a atividade jornalística e o modo como seus profissionais inventam (ou não) as fontes. O artigo é um logro e um exemplo de artigo jornalístico. Com ele, Chico Buarque se apresenta agora como Francisco e dá a entender ao bom leitor como se dará seu trabalho em *O Pasquim*.

O segundo texto por nós analisado será aquele publicado no mês seguinte, em setembro de 1969. Neste, o escritor dá continuidade ao caráter ficcional anunciado no anterior. Desta vez, ele usará uma série de fontes sem nenhuma notação bibliográfica – na verdade deslavadamente inventadas – para informar ao leitor sobre a origem do nome *Pasquim*. Segundo o “Departamento de Pesquisas em Roma”, onde o jornalista Francisco trabalha, “a palavra **pasquim** deriva de Pasquino, personagem que habitou e abalou a Roma do Século XV” (O PASQUIM, 2006, p.42, grifos do autor). Pasquino teria sido um barbeiro, embora outras fontes indiquem que ele também poderia ter sido um alfaiate, um dono de um restaurante, ou um literato. A única congruência das fontes está no fato de que, seja lá qual fora a sua profissão, ele se ligava à classe dominante. Próximo do clero e com “talento para o verso satírico”, ainda “depois de morto, Pasquino continuou a desacatar as autoridades através de manifestos pendurados numa estátua de origem obscura”. (O PASQUIM, 2006, p.42). Pasquino é, portanto, uma personagem que, no século XV, espionava e satirizava a classe dominante. Bem próximo à imagem que nos chegava de *O Pasquim*: de um jornal que se comprometia com os seus leitores em mantê-los informados sobre o que acontecia no *país* e a satirizar as ações do governo militar, na medida em que fosse possível escapar da censura. Foi assim que o número 187 do jornal, de fevereiro de 1973, anunciava em sua capa: “Tesoura, sim! Alicate, não!”.

Retomemos a história de Pasquino. Após sua morte, outros continuaram a realizar as então chamadas “pasquinadas”. Como o texto nos mostra, com o tempo “Pasquino ficou sendo o nome da estátua que servia de mural às pasquinadas”. (O PASQUIM, 2006, p.42). Sua reputação crescera tanto que, após 1500, não se sabe ao certo em que ano, o Papa Adriano VI decidiu destruir a estátua e atirá-la no Tibre. O poeta Torquato Tasso teria então dissuadido o papa a não fazê-lo, sob a alegação que “mesmo no fundo do rio, Pasquino contaria com a voz das rãs para espalhar o virtupério”. (O PASQUIM, 2006, p.42). Percebe-se, portanto, uma série de informações sem nenhum rigor referencial. Não se sabe quem eram os secretários, em que ano exatamente o Papa Adriano VI tomara aquela decisão, nem onde se

pode comprovar a intervenção de Tasso. Além disso, a história agora já começa a adquirir tons fantasiosos, com o surgimento de rãs falantes.

O que começou, portanto, como um relato, resultado de um departamento de pesquisa, agora já adquire o caráter não-referencial e não comprovativo das lendas. O jornalista Francisco prossegue seu texto dizendo que, “como testemunha da História e das lendas, sobra apenas um rosto desfigurado sobre um tronco de mármore corroído”. (O PASQUIM, 2006, p.42). Neste momento do texto, o relato historiográfico e as lendas se mesclam, e um corrobora o outro, nenhum apresentando força suficiente para comprovar a existência de Pasquino. O texto prossegue informando que a estátua hoje encontra-se protegida ou censurada, dependendo do ponto de vista, “por uma cerca de um guarda civil”.

O caráter inventivo da “reportagem” chega ao seu ápice e se revela por completo quando com a ajuda da fotografia de Araújo Neto e a ousadia de um alpinista, o Departamento de Pesquisa de *O Pasquim* em Roma consegue “reanimar a estátua em versão tropical” (O PASQUIM, 2006, p.42): então, eis que surge um “papagaio de Copacabana, uma alusão ao rato televisivo, um exemplar do Pasquim e o boneco Fio travestido em tricolor”. (O PASQUIM, 2006, p.42). O surgimento do boneco tricolor “certamente” também não terá nenhuma relação com o Fluminense, time do coração de Chico Buarque.

Com esses dois textos, ambos bem humorados, queremos mostrar que, sem deixar de lado o aspecto lúdico, Chico Buarque desempenhou essa atividade de um modo bastante especial e diferente do que se fazia na época. Ao se dispor como jornalista, na verdade não abandonou completamente sua verve de escritor, aproveitando-a para usufruir do caráter não-referencial do texto jornalístico.

Diferentemente de Zuenir Ventura, que acreditava ser o jornal o melhor veículo para retratar a realidade, que corria veloz, Chico Buarque desmistifica essa asserção, mostrando o caráter inventivo e ficcional dos jornais e como, portanto, ele *concorre* com a literatura. Ele não abandona sua atividade intelectual, mesmo colaborando em um periódico de matiz humorística como foi *O Pasquim*. Chico Buarque aproveitou todas as oportunidades e veículos que estavam à sua disposição para expressar-se com tons e cores diferentes em cada um deles.

Portanto, se existia uma esquerda coesa e fraterna, “patrulhada”, a escrita buarquena se apresentava como uma alternativa a ela. Com um pensamento in-disciplinado, Chico Buarque não se filiava a apenas uma disciplina do saber. Ele foi além do perfil de intelectual marxista,

segundo o qual a crítica costuma enxergá-lo. Embora seja inegável sua formação marxista, e sua primeira peça, *Roda-viva*, tenha sido orientada sob esse viés, o restante de sua obra ultrapassa esse ponto de vista. Colocando-se como *artista*, um artista brasileiro (como cantado em “Paratodos”), Chico Buarque aproveita-se da arte nos diversos meios que ela lhe oferece. O jornal é mais uma fôrma, uma roupa diferente de seu processo de escrita.

Não se pode enquadrar Chico Buarque no grupo dos guerrilheiros, assim como não podemos considerá-lo um desbundado. Se em *Roda-viva*, realmente, havia uma predileção pelos primeiros, aos poucos, com a maturidade, Chico Buarque pensará o ato político como ato cultural e sua obra refletirá sobre os diversos contextos autoritários pelos quais o popular passou e não apenas sobre a ditadura militar. A sua luta não será nem em favor somente do coletivo, como também não tão-só em prol do indivíduo. A sua posição de engajamento se dá pelo popular e sem que as geopolíticas e as preocupações com o individual fiquem de fora. A sua luta pela liberdade é ampla.

Contra os discursos de crescimento econômico e progresso social veiculados pelo governo militar, contra o famigerado lema dos anos 1970 – “Brasil, ame-o ou deixe-o”, estava a intervenção performativa de Chico Buarque, através da música, da literatura, do teatro, do cinema ou, até mesmo, dos jornais.

Retomando a epígrafe deste sub-capítulo, 1986 é o contrário de 1968 em vários aspectos. O *país* não está mais sob o regime militar, a anistia chegou e com ela assistimos ao retorno dos exilados. Em 1968 havia um inimigo em comum – o governo militar – contra o qual lutávamos e que era o alvo de nossa preocupação primeira. Em 1986, Zuenir Ventura não consegue ver mais a utopia fazendo parte da nossa realidade. (VENTURA, 2000, p.272). Com o fim do regime de exceção, os interesses pessoais superam as demandas do coletivo. Astronautas libertados, nossas vidas parecem nos ultrapassar em quaisquer rotas que façamos.

Anexo 1

Anexo 2

Anexo 3

Anexo 4

9. CONCLUSÃO

Esta tese surgiu do interesse em trabalhar com a literatura em contextos autoritários. O tema é amplo e as ditaduras militares são apenas um entre os muitos campos de análise possíveis.

Através da produção teatral de Chico Buarque, procuramos fazer uma diagnose dos estragos sociais provenientes do ambiente opressivo vivido no Brasil entre os anos 1960 e 1970. A sua obra traz à tona problemas como a implementação no país de um capitalismo selvagem, a discriminação social e racial, a falta de moradia, o uso político do corpo, entre outros. O que há em comum em todas estas questões é a defesa das minorias, vista sob a ótica do popular, motivo de engajamento do escritor. O popular é o foco irradiador através do qual Chico Buarque abordará questões importantes para a época e para a sociedade.

Ainda hoje uma revisão séria desses anos se faz necessária, pois há muito ainda que se ver e se pensar. Nesta tese optamos por trabalhar com um único autor, embora haja muitos outros que trilharam caminhos diferentes e que são de extrema importância para se ter uma visão mais globalizante da época, a fim de compreendê-la como ela merece. Dentre as publicações dos exilados, a obra de Gabeira se destaca e se ela não foi aqui estudada, não será esquecida nas análises futuras. *O que é isso, companheiro?* é o início de uma trilogia que se segue com *O crepúsculo do macho* e *Entradas e bandeiras*, títulos que debatem temas importantes para as geopolíticas do prazer, no que diz respeito à liberdade política do corpo.

Glauber Rocha foi lembrado nesta tese apenas rapidamente pela produção de seus dois primeiros filmes, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*, porém tanto a sua extensa produção filmográfica como muitos de seus escritos ainda carecem de análise e cuidado da crítica especializada. Livros como *Cartas ao mundo* ou mesmo o debate sobre as “patrulhas ideológicas” ainda têm muito a dizer.

Finalmente, um livro como *Verdade Tropical*, que teve uma recepção ruim da crítica, é, querendo ou não, um arquivo importante para se compreender as ideias tropicalistas, seu surgimento, objetivos e justificativas.

Nosso objetivo foi o de focar apenas a obra teatral de Chico Buarque, porém o campo de pesquisa é extenso e pretendemos que este seja apenas o início de um trabalho que

ainda deverá perdurar por muitos anos e que se compromete em reler, através da literatura, um período crítico por que nosso país passou, em se tratando da cassação de nossas liberdades.

Entendemos que o enfoque sobre a obra de Chico Buarque é um entre os muitos possíveis e até mesmo a escolha em trabalhar com suas peças, em detrimento das canções, por exemplo, já marca um caminho distinto. Também a opção por focar a obra teatral de Chico Buarque em lugar de sua produção musical se deu em razão da importância do teatro para a época. Embora suas canções atinjam uma quantidade muito maior de pessoas, o teatro exercia uma importante função política como catalisador dos problemas sociais, políticos e culturais pelos quais o Brasil passava. O alcance de uma peça é menor se comparado ao de uma canção. Entretanto, a pouca distância entre os atores e o público lhe dá uma força particular, pois o envolvimento e a participação dos espectadores são maiores, uma vez que estão mais atentos à mensagem transmitida. Além disso, no teatro a resposta do público se dá de forma mais direta, pois é possível perceber, pelas vaias ou aplausos, a sua receptividade.

Foi através do teatro que Chico Buarque levou o popular à cena. As peças mostram um escritor engajado e identificado com a cultura popular. Esta se lhe apresenta como fonte de identidade nacional, que não só resiste ao modelo imposto como também o transgride, interferindo no discurso dominante; que é marcada pelo desejo e aspira o poder como forma de libertar-se das sanções que lhe são impostas; que não é pura e ideal, mas, ao contrário, não se separa da cultura de massa e interage com o mundo moderno; que é performance, movimento, crítica e contra uma pedagogia de exclusão.

Um popular urbano, carioca, no qual se mesclam questões coletivas e individuais. O ambiente opressor de *Calabar*, causado pela dominação luso-espanhola às terras brasileiras, ocasiona opressões individuais, através da discriminação do índio, do negro, do brasileiro, de todos aqueles que não pertencem à metrópole. É neste momento que as geopolíticas podem ser sentidas na produção teatral de Chico Buarque. As peças vêm mostrar que um problema coletivo é também causa de sociopatias. Nesse sentido, a produção teatral do escritor diagnostica os estragos sociais provenientes de um meio totalitário. A dificuldade de financiamento da casa própria, a alta taxa de juros, a exploração da classe baixa pelo capital são problemas enfrentados coletivamente que, em *Gota d'água*, ganham um enfoque individual, através da personagem *Joana*.

O mesmo se percebe em *Ópera do malandro* e *Roda-viva*. Nestas duas, extremos de um ciclo de dez anos, não se trata de personagens colonizadas através da força, como é o caso

de *Calabar*. Em sua última peça, o popular se vê dominado pela forte hegemonia dos países então chamados de primeiro mundo, cuja ideologia é transmitida através de seus bens de consumo. Em *Roda-viva*, a cultura popular está alienada pela hegemonia e ideologia transmitidas pela televisão. A falsa vida que ali se assiste se apresenta como mais bonita e verdadeira do que aquela vivida cotidianamente pelo popular.

Se as geopolíticas trazem uma perspectiva política e ideológica do prazer e são, nos anos de redemocratização do país, catalisadoras das manifestações insurgentes, nas peças estudadas elas são responsáveis pela diagnose dos estragos sociais causados pelos contextos totalitários, sejam esses a colonização, o capitalismo ou a televisão.

A perspectiva política e ideológica do prazer que as geopolíticas nos trazem pode ser observada na personagem Anna de Amsterdã, quando se oferece ao holandês para seduzi-lo e corrompê-lo culturalmente. Se em *Ópera do malandro* os bens de consumo vindos do estrangeiro seduzem o popular, em *Calabar* os produtos exóticos brasileiros e o corpo de Anna de Amsterdã é que são utilizados para corromper o holandês. Aqui é a cultura subalterna, do colonizado, que tenta exercer sua hegemonia e ideologia na cultura dominante, do colonizador. No momento em que Maurício de Nassau aceita o convite de Anna, ele se deixa seduzir e corromper pelo colonizado. Anna de Amsterdã usa sua sexualidade, portanto, como contestação e arma contra o *establishment*.

Chico Buarque acompanha essa mudança paradigmática que as geopolíticas vêm trazer e se abre para novas experiências e linguagens artísticas. Se o último capítulo, sobre a sua atividade no jornal, parece destoar um pouco do restante da tese – já que essa focaliza a produção teatral do autor – ele se apresenta como um apêndice para mostrar que Chico Buarque assumiu várias vozes, expressando-se em meios de comunicação diversos. Sua produção não é estanque. Chico Buarque veio a público como cantor e compositor popular, porém, após o golpe militar, manifestou-se não só através de suas canções como também do teatro e da imprensa.

Em última análise, entendemos Chico Buarque como um produtor de cultura, que se utiliza do teatro para pôr em cena o popular e que debate importantes questões sociais, seja num estrato coletivo ou individual.

10. Referências

10.1. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo : Companhia das Letras, 2008. 330p.
- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo : Livraria Martins Editora, 1962, 188p. (Obras completas de Mário de Andrade).
- ANDRADE, Mário. “A música e a canção populares no Brasil”. In: *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo : Livraria Martins Editora, 1962, pp.154-188p. (Obras completas de Mário de Andrade).
- ANDRADE, Oswald. *O rei da vela*. 8ªed. São Paulo : Editora Globo, 1999. (Obras completas de Oswald de Andrade). 88p.
- ANDRADE, Oswald. “Manifesto da poesia pau-Brasil”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 16ª. Petrópolis : Vozes, 2000. p.326-331.
- AUGUSTO, Sérgio, JAGUAR. *O melhor do Pasquim*. Rio de Janeiro : Desiderata, 2006. 352p. (1969-1971)
- _____, _____. *Antologia do Pasquim*. Rio de Janeiro : Desiderata, 2007. 366p. v.2 (1972-1973).
- AUTRAN, Margarida. *Anos 70*. Rio de Janeiro : Europa, 1980. v.7. p. 91-100.
- AYALA, Maria Ignez Novais. “Riqueza de pobre”. In: *Literatura e sociedade*. Revista de teoria literária e literatura comparada. Nº2. São Paulo : EDUSP, 1997. p.160-170.
- AYALA, Maria Ignez Novais, AYALA, Marcos. *Cultura popular no Brasil*. 2ªed. São Paulo : Ática, 2006. 77p.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ªed. São Paulo : Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2007. 394p. Coleção Humanitas.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo : Estação Liberdade, 2003. 214p.
- BRECHT, Bertolt, WEILL, Kurt. *Ópera dos três vinténs*. 3ª ed. Rio de Janeiro : Paz e

- terra, 2004. (coleção Teatro completo. Volume 3). 266p.
- BUARQUE, Chico. *Roda-viva*. Rio de Janeiro : Sabiá, 1968. 93p.
- _____, GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 24ªed. Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 2000. 109p.
- _____, PONTES, Paulo. *Gota d'água*. 11ªed. Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 1981. 168p.
- _____, _____. “Apresentação”. In: *Gota d'água*. 11ªed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1981. p. xi-xx.
- _____. *Ópera do malandro*. São Paulo : Círculo do livro, 1978. 248p.
- _____. In: HOMEM, Wagner. *Histórias das canções: Chico Buarque*. São Paulo : Leyz, 2009. p.73-74.
- _____. “Carta à malandragem”. **Isto É**, São Paulo, 2/ago, 1978.
- CALLADO, Antonio. *Quarup*. 2ªed. Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 1967. 496p.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2ªed. São Paulo : EdUSP, 2003. p. 205-254.
- _____. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Trad. Maurício Santana Dias. 6ªed. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 2006. 227p.
- CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias).”. In: *Revista do Instituto de estudos brasileiros*. São Paulo : USP, 1970. n° 8. pp.67-89.
- CASTRO, Josué de. *Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço*. 9ª ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2008. 318p.
- _____. *Geopolítica da fome: ensaio sobre os problemas de alimentação e de população do mundo*. 4ª ed. São Paulo : Editora Brasiliense, 1957. 250p. v.1.
- _____. *Geopolítica da fome: ensaio sobre os problemas de alimentação e de população do mundo*. 4ª ed. São Paulo : Editora Brasiliense, 1957. 305p. v.2.
- _____. *O problema da alimentação no Brasil*. São Paulo/Rio de Janeiro : Companhia Editora Nacional, 1933. 257p.
- _____. *Condições de vida das classes operárias do Recife*. Recife : Departamento de Saúde Pública, 1935.
- _____. *Alimentação e raça*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1935. 176p.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986. 179p.
- _____. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 12ªed. São Paulo : Cortez, 2007. 367p.
- CORRÊA, José Celso Martinez. “Entrevista”. In: BUARQUE, Chico. *Roda-viva*. Rio de Janeiro : Sabiá, 1968. 93p.
- CYRANKA, Lúcia Furtado de Mendonça, VÂNIA Pinheiro de Souza. 5ª edição. *Orientações para normalização de trabalhos acadêmicos*. Juiz de Fora : EDUFJF,

1998. 81p.
- DAMATTA, *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileira*. 6ª ed. Rio de Janeiro : Rocco, 1997. 350p.
- DEBRAY, Régis. *Revolução na revolução*. Trad. Olinto Beckerman. São Paulo : Centro Editorial Latino Americano, 1968. (p.10-30).
- DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2003. 360p.
- DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa. 4ª ed. São Paulo : Mirador, 1980. v.1, p.209.
- DICIONÁRIO do pensamento marxista. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2001.
- EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo : Editora UNESP, 2005.
- EURÍPIDES. *Medéia*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed.,1991. v.3. 231p.
- FERNANDES, Millôr, RANGEL, Flávio. *Liberdade liberdade*. Porto Alegre : L&PM, 1997. 125p.
- GABEIRA, Fernando. “Entrevista”. In: GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloisa Buarque de, VENTURA, Zuenir (orgs). *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro : Aeroplano Editora, 2000. (p.126-145).
- GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloisa Buarque de, VENTURA, Zuenir (orgs). *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro : Aeroplano Editora, 2000. 332p.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo : Companhia das Letras, 2002. 417p.
- _____. *A ditadura encurralada*. São Paulo : Companhia das Letras, 2004. 525p.
- _____. *A ditadura derrotada*. São Paulo : Companhia das Letras, 2003. 538p.
- GAY, John. *The beggar's opera*. New York : J. M. Dent & Sons, 1962. 408p.
- GOMES, Núbia P. de Magalhães e PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Mundo encaixado: significação da cultura popular*. Belo Horizonte : Mazza Edições. Juiz de Fora, 1992.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro : Rocco, 1994. 182p.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 8ª ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 1991. (p.1-23).

- _____. *Literatura e vida nacional*. 3ª ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1986. 273p.
- _____. *Maquiavel, a política e o Estado Moderno*. 8ª ed. Trad. Luiz Mário Gazzaneo. Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 1987. 444p.
- GUERRA, Ruy. “A roda viva de Calabar: dialética da traição.” In: BUARQUE, Chico, GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 24ªed. Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 2000. p.9-11.
- GUEVARA, Ernesto Che. *Diário*. São Paulo : Ed. Global, 2009. 160p.
- HAMBURGER, Esther. “Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano”. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo : Companhia das Letras, 1999. vol.4, cit., p.467.
- HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. 2ªed. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2002. (Intérpretes do Brasil, v. 3)
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2004. 240p.
- HOMEM, Wagner. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo : Leyz, 2009. 352p.
- JÚNIOR, Caio Prado. *A revolução brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro : Brasiliense, 1968. 370p.
- MACIEL, Luiz Carlos. *As quatro estações*. Rio de Janeiro : Record, 2001. cit., p.43.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 8ªed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro : LTC, 2009. 232p.
- _____. *Ideologia da sociedade industrial*. 3ªed. Rio de Janeiro : Jorge Zahar ed., 1969. 240p.
- _____. *Materialismo histórico e existência*. Rio de Janeiro : Tempo brasileiro, 1968. 157 p.
- MINIDICIONÁRIO Aurélio. 2ª ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1988. p.48.
- MINIDICIONÁRIO Luft. 13ª ed. São Paulo : Ática, 1998. p.88.
- MINI DICIONÁRIO Sacconi da língua portuguesa. São Paulo : Atual, 1996. p.73
- MIRANDA, Wander Melo. “A poesia do reesvaziado”. In: *Cadernos da Escola do Legislativo*. nº 4. jul/dez. Belo Horizonte : Escola do Legislativo, 1995.
- _____. “A nação como margem”. In: GOMES, Renato Cordeiro, MARGATO, Izabel (orgs). *O papel do intelectual hoje*. Editora UFMG : Belo Horizonte, 2004. pp.161-169.
- PÁDUA, João Carlos. “Almanaque Biotônico Vitalidade”. In: HOLLANDA, Heloísa

- Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2004. pp. 230-231.
- PEIXOTO, Fernando. “Uma reflexão sobre a traição”. In: HOLLANDA, Chico Buarque, GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 24ªed. Rio de Janeiro : Civilização brasileira, 2000. 109p.
- QUEIROZ, Rachel. *O quinze*. Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1977. 112p.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- ROSA, Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 3ª ed. Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1964. 202p. (Corpo de baile).
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2004.252p. (Coleção Humanitas).
- _____. “Democratização no Brasil – 1979-1981 (cultura versus arte)”. In: Almeida, Tereza Virgínia, ANDRADE, Ana Luiza, ANTELO, Raul, CAMARGO, Maria Lúcia de Barros (orgs). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis : Obra jurídica ltda, 1998. (p.11-23).
- SHELLING, Vivian. *A presença do povo na cultura brasileira: ensaios sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*. Trad. Federico Carotti. Campinas, São Paulo : Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Momentos). 421p.
- SCHER, Maria Luiza. “Rastros, restos e resíduos, em Chicago”. In: *Ipotesi: revista de estudos literários*. Juiz de Fora : EDUFJF, v.3, n.2, jul/dez, 1999. p.35-44.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo : Ed. 34, 2008. 504p.
- SOARES, Bernardo. *O livro do desassossego*. 3ª ed. São Paulo : Brasiliense, 1989. 402p.
- SOUZA, Tárík (org). *O som do Pasquim*. Rio de Janeiro : Desiderata, 2009. p.15-59.
- SPIVAK, Gayatri. “Can the subaltern speak?” in: *Marxism and the interpretation of culture*. Urbana, Cary Nelson and Lawrence Grossberg Ed, 1988.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 16ª ed. Petrópolis : Vozes, 2000. 435p.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro : Record, 2000. p.288-289.
- VIANNA, Luiz Werneck. “O americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que se pode seguir)”. In: BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo : Círculo do livro, 1978. pp.5-15.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo : Companhia das Letras, 2008. 513p.
_____. “Entrevista”. In: GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloisa Buarque de,
VENTURA, Zuenir (orgs). *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de
Janeiro : Aeroplano Editora, 2000. pp.146-155.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira,
1988. 314p.

10.2. REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

- HOLLANDA, Chico Buarque. “Meu refrão”. In: *Chico Buarque de Hollanda. v. 1* Júlio Nagib. RGE, estéreo. 1966.
- _____. “A banda”. In: *Chico Buarque de Hollanda. v. 1.* Júlio Nagib. RGE, estéreo. 1966.
- _____. “Noite dos mascarados”. In: *Chico Buarque de Hollanda. v.2.* Júlio Nagib. RGE, estéreo. 1967.
- _____. “Ano-novo”. In: *Chico Buarque de Hollanda. v.2.* Júlio Nagib. RGE, estéreo. 1967.
- _____. “Um chorinho”. In: *Chico Buarque de Hollanda. v.2.* Júlio Nagib. RGE, estéreo. 1967.
- _____. “Roda-viva”. In: *Chico Buarque de Hollanda, v.3.* Júlio Nagib. RGE, estéreo. 1968.
- _____. “Tema para morte e vida severina”. In: *Chico Buarque de Hollanda, v.3.* Júlio Nagib. RGE, estéreo. 1968.
- _____. “Funeral de um lavrador”. In: *Chico Buarque de Hollanda, v.3.* Júlio Nagib. RGE, estéreo. 1968.
- _____. “Agora falando sério”. In: *Chico Buarque de Hollanda, v.4.* CBD - Rio/Glob Record – Roma, estéreo. 1970.
- _____. “Quando o carnaval chegar”. In: *Quando o carnaval chegar.* Phonogram, estéreo. 1972.
- _____. “Paratodos”. In: *Para Todos.* Miguel Plopschi. Cia. Dos Técnicos, estéreo. 1993.
- _____, Chico, JOBIM, Tom. “Sabíá”. In: *Chico Buarque não vai passar. v. 4.* RGE, estéreo. 1993.
- VANDRÉ, Geraldo, RODRIGUES, Jair (intérprete). “Disparada”. In: *Jair Rodrigues Disparada.* Philips, vinil, mono. 1966.
- _____, SIMONE (intérprete). “Pra não dizer que não falei de flores”. In: *Simone ao vivo no Canecão.* EMI/ODEON, estéreo. 1980.
- VELOSO, Caetano. “Alegria, alegria”. In: *Caetano Veloso.* Philips, estéreo. 1968
- _____. “Língua”. In: *Velô.* Philips/Polygram, estéreo. 1984.

10.3. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

GAROTA de Ipanema. Direção de Leon Hirzsmann. 1967. (90 min.), son., color. Port.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro :
Copacabana Filmes, 1964. (125 min), son, preto e branco. Port.

TERRA em transe. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro : Mapa Filmes/Difilm, 1967.
(115 min.), son, preto e branco. Port.