

pensando cultura

Como a intensidade teatral de Chico Buarque aparece em suas músicas

No início de 1965, o grupo estudantil de teatro ligado à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, o TUCA, estreou *Morte e Vida Severina*, a partir do poema teatral de João Cabral de Melo Neto. Como conta Paulo Bio Toledo para a Folhapress, o espetáculo fez sucesso, viajou para o Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França, e ajudou a reanimar formas de arte críticas e políticas num Brasil ainda atordoado após o baque que fora o golpe militar de 1964. Uma parte crucial da comição causada pelo espetáculo foram as canções criadas a partir do poema por um jovem compositor e estudante de arquitetura chamado Francisco Buarque de Hollanda.

Já no ano seguinte, a carreira musical de Chico Buarque (que, na última quarta-feira, comemorou 80 anos de vida) ascenderia rápido como um foguete. Em 1966 ele grava o seu primeiro disco e a canção que abre o LP, *A banda*, divide o primeiro lugar do Festival de Música Popular Brasileira na TV Record com *Disparada* de Geraldo Vandré e Théó de Barros. A partir daí, o músico ocupa as paradas de sucesso das rádios, vive entre shows e programas musicais na TV e vende discos como poucos.

Mas apesar da entrada veloz e

intensa do compositor nos circuitos da canção popular, sua conexão com o teatro não se desfez. Pelo contrário. Dos anos 1960 até o início da década de 1980, Chico Buarque escreveu um conjunto de peças que se tornaram clássicos do teatro moderno brasileiro. Além disso, compôs trilhas para vários espetáculos e foi interlocutor constante de importantes artistas e pensadores do teatro brasileiro, como seu amigo Augusto Boal, diretor do Teatro de Arena nos anos 1960 e o remetente de sua carta-canção *Meu Caro Amigo*, lançada em 1976, quando Boal vivia no exílio.

Algumas de suas mais emblemáticas composições do período estão ligadas ao seu trabalho com teatro, como *Roda Viva*, *Tatua-gem*, *Fado Tropical*, *Mulheres de Atenas* (que Chico compôs a pedido de Boal, para a adaptação que o diretor escrevia da comédia *Lisístrata* de Aristófanes), *Folhetim* ou *Geni e o Zeppelin*, a formidável releitura da canção *Seeräuber-Jenny* que Bertolt Brecht e Kurt Weill compuseram para a *Ópera de Três Vinténs*.

A conexão entre Chico Buarque e o mundo do teatro nos anos 1960 e 1970 não foi um caso isolado. Era um momento em que teatro e canção andavam juntos no

Brasil. Foi no espetáculo *Opinião*, por exemplo, que Maria Bethânia despontou, em 1965, ainda muito jovem, com sua espantosa interpretação de *Carcará*, música de João do Vale. Alguns dos grandes hinos da canção de protesto no início da ditadura foram criados para os palcos do teatro ou impulsionados por espetáculos musicais, como *Tempo de Guerra*, de Edu Lobo, composta para *Arena conta Zumbi*.

No Festival de 1967, Chico foi um dos finalistas com *Roda Viva*, canção que empresta o nome e é o coração da primeira peça de teatro escrita pelo músico. A peça é uma paródia da indústria fonográfica e do processo trágico de mercantilização das canções (mesmo as de protesto) e dos estilos musicais no período. Ou seja, o artista que vivia o estouro de sua carreira musical, alavancada pela milionária indústria de discos, escreve uma peça de teatro que mostra essa mesma indústria espremendo até o limite e depois descartando um músico popular. O teatro feito de espelho crítico do lugar que o próprio autor ocupava como músico.

José Celso Martinez Corrêa, diretor do Teatro Oficina, foi convidado a dirigir o espetáculo no Rio de Janeiro e buscou intensificar a

atitude irreverente da peça. Para isso, convidou um coro de jovens estudantes eletrizados pelo espírito da contracultura de 1968. Durante o espetáculo, o coro rompia o enquadramento do palco e mergulhava, sensual e violentamente, sobre o público. Era algo novo, inesperado, e funcionou como um choque no ambiente teatral do período. *Roda Viva* se tornou um dos mais emblemáticos espetáculos brasileiros dos anos 1960.

Alguns anos depois, entre 1973 e 1978, Chico Buarque escreve outras três peças: *Calabar - o Elogio da Traição*, em 1973, junto ao amigo e cineasta Ruy Guerra; *Gota d'Água*, em 1975, uma transposição da tragédia *Medeia* para os subúrbios cariocas, escrita junto com Paulo Pontes; e *Ópera do Malandro*, em 1978, adaptação das peças *Ópera dos Mendigos* de John Gay e *Ópera de Três Vinténs* de Brecht, numa versão que se passa no Rio de Janeiro dos anos 1940.

É sempre o Brasil a figurar em todos os seus textos teatrais. Mas o conjunto dá notícias também de um tipo de sensibilidade que percorre boa parte da obra de Chico Buarque, no teatro e na canção. São textos que fazem conviver o humor paródico, sempre presente, com uma profunda atenção pelas

margens da sociedade, personagens humilhados e abandonados, cujos corpos frágeis já envergaram com o peso do mundo.

Em *Calabar*, apesar do título, é Bárbara, a viúva do traidor, dilacerada por dentro, esmagada entre veleidades masculinas e coloniais, que conduz o andamento da trama. Em *Gota d'Água* é a dor cheia de raiva de Joana, nossa *Medeia tropical*, descartada por Jasão, que modula toda a peça. Mesmo na *Ópera do Malandro*, cuja trama gira em torno de temíveis contrabandistas, policiais e cafetões, são, na verdade, as mulheres e travestis pobres relegadas à prostituição, vítimas de um violento processo de estrago social, que impõem o ângulo de leitura e ajudam a criar as cores da paródia sobre a flexibilidade da moral no capitalismo periférico brasileiro.

É como se, ali, na sina triste e solitária daquelas para as quais ninguém olha, surgisse uma imagem singela e precisa do País e de suas tragédias. Esse modo próprio de sentir a dor e de falar com a voz do outro, atributos de grande intensidade teatral, tornam-se componentes fortes no lirismo musical de Chico Buarque. São inúmeras as canções na quais o compositor assume tais pontos de vista, eus líricos vários, uma coleção de personagens. Dito de outro modo, o teatro comparece frequentemente em sua música.

Mas não qualquer teatro. As peças de Chico Buarque possuem características estruturais sofisticadas e experimentais que remontam à melhor tradição do teatro político do século XX e recusam o encadeamento clássico do drama burguês. A inserção sistemática de coros e canções cria cortes e estranhamentos na cena, tal como defendia Bertolt Brecht para o seu teatro épico e dialético. Nas peças do compositor brasileiro, a música entra às vezes como comentário sobre as personagens, às vezes como contraponto crítico ao que foi dito antes, às vezes como paródia, mas sempre a interromper o enlevo dramático e a sua máquina de produzir identificação emocional.

Conta-se que, a despeito de não gostar nada de música, o poeta e diplomata João Cabral de Melo Neto assistiu na Europa à montagem de *Morte e Vida Severina*, do TUCA, e teria ficado comovido com o contraste entre a cena e as composições de Chico Buarque a partir de fragmentos de seu poema. Talvez tenha pressentido ali algo que buscava para a poesia: "Uma linguagem em que o leitor tropece, não uma linguagem em que ele deslize"; "Uma coisa que me acorde, e não uma coisa que me embale".



Artista que completou 80 anos nesta semana, Chico Buarque surgiu no ambiente do teatro, e seguiu conectado a esse mundo mesmo no auge como músico

CHICO E AS CIDADES/EBC/DIVULGAÇÃO/JC