

VOZES DA INFÂNCIA, FALAS DA POLÍTICA: *OS SALTIMBANCOS* NO DEBATE DO FINAL DA DÉCADA DE 1970*

Sérgio Alves de Souza**

Resumo

Este artigo analisa o musical *Os saltimbancos*, adaptação brasileira feita por Chico Buarque de uma peça italiana baseada no conto popular *Os músicos de Bremen*. Seu objetivo é compreender a articulação entre as características de teatro infantil e as proposições políticas presentes no texto, voltadas para um público adulto. Paralelamente, propõe algumas reflexões sobre as relações entre literatura oral e indústria cultural.

Palavras-chave

Ditadura militar brasileira; teatro infantil; literatura oral.

Abstract

This article analyses the musical play Os saltimbancos, a Brazilian adaptation of an Italian play based on the folktale The Musicians of Bremen. The purpose of this article is to understand the articulation between the characteristics of children's theater and the political propositions that exist in the text and that are directed to an adult audience. The text also proposes reflections on the relations between oral literature and cultural industry.

Key-words

Brazilian military dictatorship; children's theater; oral literature.

Na verdade, a arte só é popular na medida em que ela tende a estar aliada ao governo, e o governo seja popular na medida em que esteja ligado ao povo. Eu só acredito em arte popular num país em que o povo esteja no governo. (...) Eu defendo o povo no poder... o Estado enquanto povo no poder. Aí a arte é popular, senão será sempre uma arte de elite, sempre foi.¹

Em 1977, foi encenada pela primeira vez *Os saltimbancos*, versão de Chico Buarque para uma peça dos italianos Enriquez e Bardotti, inspirada no conto popular *Os músicos de Bremen*. A peça alcançou profundo sucesso: com sete meses em cartaz, a primeira montagem paulistana comemorou a marca de 100 mil espectadores, espantosa para os padrões do teatro infantil, a segunda montagem ficou em cartaz 11 meses em São Paulo; ambas receberam diversos prêmios.² Em entrevista, Buarque calculou que o disco tenha vendido 100 mil cópias, número à época bastante considerável para a indústria fonográfica, sobretudo para uma obra infantil.³ A versão brasileira possui tal autonomia em relação ao original que Sérgio Bardotti chega a considerar Buarque co-autor da peça,⁴ pois o texto em português teve uma importância maior que o italiano, que, possivelmente, jamais foi editado comercialmente.⁵

Apesar dessa importância, a adaptação da peça aparece como obra menor no universo da memória montada em torno de Buarque. Nas cerca de 4.000 páginas existentes no *site* de Buarque, afora as letras, a peça aparece apenas indiretamente, duas vezes em balanços críticos como demonstração da vastidão da obra e em seis entrevistas, cinco vezes em respostas a questões sobre a produção infantil e uma referência vaga do compositor ao explicar não entender nada sobre a montagem de espetáculos.⁶ Ainda no *site*, é a única obra teatral sem o *link* “Fortuna Crítica”; nas 197 páginas da biografia escrita por Regina Zappa, ocupa apenas nove linhas;⁷ não aparece no texto de Humberto Werneck constante do primeiro livro de balanço de sua obra⁸ e, apesar do *songbook* incluir 77 músicas compostas em parceria e uma versão entre as 219 partituras, nenhuma delas pertence a *Os Saltimbancos*.

Não tive acesso às partituras, que foram lançadas em volume específico pela editora especializada Cara Nova, de São Paulo, por volta de 1977, que, conforme me informaram algumas casas especializadas em São Paulo, está há muito esgotado. Em vários acervos públicos consultados, somente localizei um exemplar, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.⁹

Com as dificuldades postas pela falta de acesso à obra original e às partituras, o presente texto visa fazer uma análise da versão brasileira, tendo por horizonte seu posicionamento diante da situação política do país naquele momento e buscando compreendê-la como teorização artística e informal da História.¹⁰

Como história infantil, *Os saltimbancos* repete fórmula herdada da literatura oral, baseando sua construção em uma semelhança formal entre os mundos humano e animal e em apelo a certa dose de maniqueísmo, a partir do investimento de características positivas nas personagens.

Em *Os saltimbancos*, ao contrário da tradição dominante no conto maravilhoso, os animais não ajudam os homens a enfrentar outros homens, colocando-se na condição de adjuvantes dos heróis. Tampouco ocorre a filiação à outra vertente, da fábula, na qual os animais enfrentam outros animais, estruturando um universo mais elaborado de referências.¹¹ Os animais enfrentam pessoas, mais especificamente seus donos. Se, por um lado, o enfrentamento entre animais e homens remete-nos aos *Músicos de Bremen*, obra que assuadamente serviu de fonte ao texto, por outro, é difícil não lembrar – tendo no horizonte as opções políticas e a formação de Buarque – *A revolução dos bichos*, de George Orwell,¹² na qual os animais, capitaneados pelos porcos, enfrentam o fazendeiro e o expulsam da granja onde vivem.

No texto de Orwell, a relação entre personagens literários e processo histórico é direta, com referências a Lênin – o porco Major, que prega a revolução e cuja caveira é objeto de culto cívico por parte dos habitantes da granja onde a história se desenrola¹³ –, Stálin – o porco Napoleão, “de aparência ameaçadora (...), pouco falante, mas com a reputação de possuir grande força de vontade” e que se torna o dirigente máximo da Granja –, Trotsky – Bola de Neve, “mais ativo que Napoleão, de palavra mais fácil e mais imaginoso”, herói da expulsão definitiva dos humanos da granja e obrigado a fugir por suas divergências com Napoleão, e que, aos poucos, vai tendo sua participação na história do estabelecimento da república dos animais reescrita – ou ainda aos processos que atingem aqueles que são considerados inimigos da revolução e a estrutura da canção *Bichos da Inglaterra*, referência direta à *Internacional*.

Como parte do diálogo de *Os saltimbancos* com *Revolução dos bichos*, podemos encontrar não apenas a inserção dos animais em um processo que poderia ser caracterizado como revolução – perspectiva ausente de *Os músicos de Bremen* –, como também a sabedoria do burro. Em várias passagens da obra de Orwell, o burro Benjamin repete, quando indagado sobre a melhora das condições de vida após a revolução, “Os burros vivem muito tempo. Nenhum de vocês jamais viu um burro morto”, frases que, além de indicarem seu ceticismo diante das transformações ocorridas na granja, assinalam uma aguda percepção do catastrófico desenrolar do processo. Já o Jumento de *Os Saltimbancos* narra, coopta e orienta as personagens para seu projeto, posteriormente abandonado, de ir à cidade para se tornarem músicos. Na canção *A cidade ideal*, diante do deslumbramento utópico dos outros animais pelos encantos da cidade, responde:

Jumento é velho, velho e sabido
E por isso já está prevenido
A cidade é uma estranha senhora
Que hoje sorri e amanhã te devora

Além disso, o Jumento pontua a história com interpretações, apresentadas sob a forma de lições. A “primeira lição do dia” – “O melhor amigo do bicho é o próprio bicho” – nos remete novamente ao livro de Orwell, ao condensar os dois primeiros mandamentos do sistema adotado na granja, o “Animalismo”:

1. Qualquer coisa que ande sobre duas pernas é inimigo.
2. Qualquer coisa que ande sobre quatro pernas, ou tenha asas, é amigo.

Apesar dessas semelhanças, *Os saltimbancos* não faz referências diretas a personagens e acontecimentos “reais”, estruturando, ao contrário, a partir de um registro alegórico, as referências ao processo histórico, a partir da combinação de três aspectos:

1. a criação de tipos possíveis de serem identificados não com pessoas determinadas, mas com membros indistintos de diferentes grupos sociais;
2. a proposição de um projeto de transformação política e social em diálogo com outros projetos políticos daquele momento;
3. o uso de gírias, expressões cotidianas e canções de sucesso, funcionando como marcas indicativas de tempo e lugar a partir dos quais a história está sendo contada.

Começamos pelo último ponto. No texto, encontram-se expressões como “fazer um som não foi nada jóia para mim”, “ficar na sua”, “bacana”, “*superstar*”, “quem paga o pato”, “saco de gatos”, “crista da onda”,¹⁴ e referências às canções *Farofá-fá*, de Mauro Celso, participante de Festival da Rede Globo da época, *Juventude transviada*, gravada por Luís Melodia e parte da trilha sonora da primeira versão da telenovela *Pecado capital*, e *Milho Verde*, de Gilberto Gil, gravada por Gal Costa no disco *Índia*, de 1973.

Obviamente, tais referências podem ser lidas como parte da inserção do texto naquilo que Maria do Rosário Peixoto classificou como “literatura infantil de resistência”, com o uso da linguagem cotidiana como forma de aproximação com o universo infantil.¹⁵

Entretanto, podemos pensá-las também como parte de uma estratégia de construção do texto mais geral. De acordo com Benveniste,¹⁶ e com a teoria da enunciação que lhe é tributária, todo enunciado é uma projeção de um eu-aqui-agora da enunciação, cujas marcas podem ou não estar no enunciado.¹⁷ Ao se estruturar como texto alegórico, o texto de *Os saltimbancos* articula-se a partir da produção de pessoas-lugares-tempos

imaginários. A canção *Bicharia*, que abre o espetáculo, reproduz a temporalidade do mundo do faz de conta, embora uma segunda voz nos indique a necessidade de localizá-la no mundo real:

Era uma vez
(E é ainda)
Certo país
(E é ainda)

Embutidas no texto, as marcas de tempo e espaço que permitem reconhecer o Brasil daquele momento servem para estruturar um discurso utópico em um período no qual são conhecidas as dificuldades de propor de maneira direta um projeto revolucionário para o país.

Se tais marcas remetem à linguagem cotidiana e ao universo infantil, público ao qual a obra está preferencialmente voltada, também conduzem o público adulto a uma discussão cujos referenciais são outros, mais diretamente orientados ao sistema político. Certamente, existem vários elementos ligados ao imaginário do público adulto vinculados a *Os saltimbancos*: além do próprio Chico Buarque, como adaptador da peça e produtor e diretor da versão em disco, nesse atuam como cantores Miúcha (Galinha), Nara Leão (Gata), Magro (Jumento) e Ruy (Cachorro), os dois últimos pertencentes ao conjunto MPB-4. A primeira montagem da peça teve a direção de Antonio Pedro e estreou em 1977 na casa de espetáculos Canecão (local no qual Buarque e Maria Bethânia fizeram uma temporada de seis meses no ano anterior), no Rio de Janeiro, estrelada por Miúcha e pelos atores Grande Otelo, Pedro Paulo Rangel e Marieta Severo. A primeira versão paulista estreou no Tuca no final de 1977, dirigida por Silnei Siqueira – mesmo encenador e palco da versão teatral de *Morte e vida severina*. Os nomes mais conhecidos do elenco eram Renato Consorte – que iniciou no TBC uma carreira cujo auge foi na Companhia Cinematográfica Vera Cruz – e Jandira Martini, que havia trabalhado em diversas montagens de Siqueira.¹⁸

Os referenciais políticos, conforme depoimentos dados por duas crianças ao jornal *Movimento*, em 1977,¹⁹ também estão próximos de suas realidades:

*Os bichos têm coisa igual com a vida da gente, tem muita gente que é maltratada pelos donos e foge, meu pai é da polícia, é cabo, por enquanto, meu pai guarda as coisas, ele é policial né, o cachorro também, guarda a casa, meu pai prende os bandidos, o cachorro foi treinado pra guardar as coisas, meu pai foi treinado pra ser policial, pra guardar as coisas do governo.*²⁰

*O que a peça ensina pra gente é a não ser egoísta, mau, repartir com os outros, ajudar o povo, esta peça pode ser, por exemplo, com um trabalhador...*²¹

Tal leitura infantil remete às duas outras características do texto: os grupos sociais e o projeto de revolução. Acompanhem a caracterização das personagens na ordem em que aparecem. Após a canção inicial (*Bicharia*), o Jumento se apresenta:

Eu, eu sou um jumento. Não sou bicho de estimação. Não tenho nome, nem apelido, nem estimação. Na minha terra, também me chamam de jegue.

Essa fala inicial apresenta um ser desqualificado socialmente: anônimo, sua inserção na sociedade não se dá nem pela via do prestígio, nem por relações afetivas (as duas leituras possíveis do termo “estimação”). Esse pária tem uma origem regional definida, o Nordeste brasileiro – além da denominação “jegue”, adiante a personagem se refere a uma “vontade arretada” e define-se como “pau-de-arara”.

A canção retoma, a partir das condições de trabalho, a desqualificação, além de apresentar uma mescla entre obediência e um germe da rebeldia que manifestará ao longo da peça:

Jumento não é
Jumento não é
O grande malandro da praça
Trabalha, trabalha de graça.
Não agrada ninguém
Nem nome não tem
É manso e não faz pirraça
Mas quando a carcaça ameaça rachar
Que coices, que coices
Que coices que dá.

Na continuação, a canção expressa um acúmulo de tarefas e um deslocamento espacial a partir de uma sucessiva expansão da estrutura, com a inclusão de novos versos indicando produtos de diferentes origens entre os objetos que continuamente o jumento deve carregar, assinalando a sobrecarga de trabalho presente em sua condição de retirante:

O pão, a farinha, o feijão, carne seca,
Quem é que carrega? Hi-ho
O pão, a farinha, o feijão, carne seca,
Limão, mexerica, mamão, melancia.
Quem é que carrega? Hi-ho
O pão, a farinha, o feijão, carne seca,
Limão, mexerica, mamão, melancia.
A areia, o cimento, o tijolo, a pedreira.
Quem é que carrega? Hi-ho

Essa caracterização – desqualificação social e profissional, perda da identidade a partir da ausência de um nome que o individue, origem nordestina, qualificação como retirante – remete à personagem principal do poema *Morte e vida severina*.²²

O meu nome é Severino,
não tenho outro de pia.
Como há muitos Severinos,
que é santo de romaria,
deram então de me chamar
Severino de Maria
(...)
Somos muitos Severinos
iguais em tudo e na sina:
a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima,
a de tentar despertar
terra sempre mais extinta
a de querer arrancar
algum roçado da cinza.
Mas para que me conheçam
melhor Vossas Senhorias
e melhor possam seguir
a história de minha vida,
passo a ser o Severino
que em vossa presença emigra.

Proponho a aproximação ao poema de João Cabral de Melo Neto a partir de duas vias articuladas: a óbvia importância do poema na formação de Buarque, cujo primeiro trabalho significativo, ainda bastante jovem, foi musicá-lo para uma versão teatral, isso em um horizonte cultural coalhado de referências à situação socioeconômica do Nordeste brasileiro, onde o poeta pernambucano é uma referência de peso (penso, por exemplo, em Geraldo Vandré ou nas primeiras obras de Gilberto Gil). Severino e Jumento têm o sofrimento, a carência e a condição de migrante como referências comuns.

As atribuições da caminhada de Severino o conduzem a uma esperança vazia, retirada da repetição e dada a ele pelo mestre carpina, portanto vinda de um saber que lhe é exterior:

E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfilar seu fio,
que também se chama vida,

ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.

O Jumento, ao contrário, em sua caminhada, constrói seu próprio saber, que interpreta o mundo e o transforma. A história é a narrativa, em primeira pessoa, de sua trajetória rumo à cidade com o objetivo de se tornar músico, do encontro com outros animais, do enfrentamento com os humanos e da mudança do projeto, com o estabelecimento de uma comunidade de animais no lugar onde funcionava uma pousada. Como narrador, o Jumento dispõe dos fatos e personagens, delegando a eles a voz e a capacidade de ação. Os animais têm papel privilegiado no desenrolar dos acontecimentos, enquanto a presença dos humanos está confinada a três pontos: existem referências diretas a eles no passado, quando cada um dos animais relata sua origem (as canções de apresentação das personagens), e no presente, quando os animais os vêem reunidos na pousada (canção *A pousada do bom barão*) e referências implícitas nas duas vezes em que são expulsos da pousada (*A batalha* e *Esconde esconde*). Uma única vez, ouve-se a fala ameaçadora de um dos donos, na canção *A galinha*, exceção que comentarei adiante.

O primeiro animal com o qual o Jumento se encontra é o Cachorro, cujo estado indica, também, uma situação precária: estendido no barranco da estrada, “estava mesmo a perigo. Todo roto, todo esfarrapado, parecia que tinha acabado de chegar da guerra”. Seu sono é marcado por “sonhos terríveis”, “uns pesadelos de cão”. Ao ser acordado, o Cachorro responde “Sim, sim senhor, é pra já!” e começa a cantar sua canção, *Um dia de cão*.

Letra e música articulam-se a partir de dois conjuntos de referências, um lúdico, próximo ao universo infantil – aproximação com as bandas de música circenses, repetição das sílabas finais de alguns versos, aliterações, brincadeiras com cães (apanhar a bola, estender a pata), nomes com os quais os cães comumente são batizados (Bobby, Lulu, Rocky, Rex), alusões a personagens da indústria cultural conhecidos das crianças (Snoopy, Rintintin), – o outro constituído por vocabulário e sons diretamente de origem policial e militar ou de um universo semântico marcado pela obediência: “exercício”, “equilíbrio”, “fidelidade”, reiteração da expressão “Sim senhor”, isoladamente ou incluída em “Sempre estou às ordens, sim senhor”, “farda”, “caserna”, “lealdade eterna”, “não fazer baderna”, “rabo

entre as pernas”, “mordomo”, uso de verbos no imperativo (indicando ordens) ou no infinitivo (indicando regras gerais), apitos, percussão evocando a respiração de um grupo de cachorros (uma referência ampla a “cachorro”, e, possivelmente, uma alusão à respiração dos cães da PM cortando o silêncio no momento que antecedia o ataque de policiais a manifestantes), a alusão a Rintintim, a autocaracterização como “cão policial”.

Nas duas estrofes finais, a música transforma-se. A marcha inicial – que, se evoca o universo circense, pode também ser executada por uma banda militar – ganha um tom grandiloquente, aproximando-se a um hino:

Fidelidade
À minha farda
Sempre na guarda
Do seu portão

Fidelidade à minha fome
Sempre mordomo
E cada vez mais cão

Apesar de sua proximidade com o poder, o Cachorro está inserido no universo dos explorados a partir da reiteração de alguns caracteres presentes no Jumento: a situação servil, semelhante à passividade inicialmente demonstrada pela primeira personagem; o sofrimento – “sonhos terríveis”, “fome” – e a desqualificação – “cada vez mais cão”. Tal caracterização evoca a patética tentativa dos manifestantes de, pela palavra-de ordem “Soldado também é explorado”, ao menos amenizar o peso da repressão, ao mesmo tempo em que esboça uma crítica a uma política de aliança antiautoritária unindo setores empresariais, classes médias e trabalhadores e que supunha a ditadura como produto engendrado pelo autoritarismo militar e desvinculado da luta de classes.²³

Após combinarem seguir juntos à cidade, Jumento e Cachorro encontram-se com a Galinha, que se apresenta cantando. Sua canção é uma valsa extremamente repetitiva. A letra, inicialmente, usa sons e termos que marcam não apenas repetição, como também continuidade:

Todo ovo
Que eu choco
Me toco
De novo
Todo ovo
É a cara
É a clara
Do vovô

Se, mais uma vez, estamos diante de um jogo sonoro para crianças, tem-se, na repetição e na continuidade, uma referência à vida operária e ao esvaziamento da criatividade do trabalhador manual urbano. Inicialmente, a Galinha se contrapõe a essa situação por uma reação fisiológica, estresse ou fadiga, talvez velhice – “Fiquei bloqueada”.²⁴ A resposta do dono da granja nos introduz mais fortemente no universo fabril:

A escassa produção
Alarma o patrão
As galinhas sérias
Jamais tiram férias
“Estás velha, te perdão
Tu ficas na granja
Em forma de canja”.

A fala do patrão incide novamente sobre a política de aliança antiautoritária, ao explicitar os limites e a benevolente crueldade da fala oposicionista dos representantes do empresariado recém-convertidos à democracia. Essa postura de descarte do trabalhador modifica a manifestação de revolta da Galinha e abre uma perspectiva utópica de felicidade, liberdade e recusa à reprodução naquelas condições:

Dei-lhe uma bicada
E fugi, chocada
Quero cantar
Na ronda
Na crista
Da onda
Pois um bico a mais
Só faz mais feliz
A grande gaiola
Do meu país.

A Galinha é a personagem mais polimorfa da peça. Ao mesmo tempo, é caracterizada como operária, idosa e mulher. Essa última qualificação assume uma dimensão mais forte se recordarmos que, em *Os músicos de Bremen*, os animais são todos machos e que ela é também polimorfa – podemos pensar no movimento feminista de classe média, na presença feminina nos movimentos sociais na periferia dos grandes centros urbanos²⁵ ou em sua participação no movimento sindical,²⁶ facetas não excludentes, mas que conviviam no corpo social de maneira mais ou menos conflituosa.²⁷ A idade avançada talvez possa indicar suas raízes na esquerda tradicional (ela trata os outros como “Có-có-companheiros”).

Já com a inclusão da Galinha, o grupo encontra uma segunda personagem feminina, a Gata. Esta, ao contrário dos outros animais, não fugiu em busca de melhores condições de vida, mas foi expulsa por não querer se enquadrar nas regras que lhe eram dadas, e sentiu-se feliz por isso. Do ponto de vista material e afetivo, tinha uma vida desconhecida pelos outros, cantada de maneira contida:

O meu mundo era o apartamento
Detefon, almofada e trato
Todo dia filé-mignon
(...)
Me diziam, todo momento
Fique em casa, não tome vento.

Entretanto, a contrapartida desse bem-estar é a ausência de liberdade. Colocada em termos de rebeldia, essa ausência é cantada num crescendo:

Mas é duro ficar na sua
Quando à luz da lua
Tantos gatos pela rua
Toda a noite vão cantando assim

Até explodir no refrão
Nós gatos já nascemos pobres
Porém, já nascemos livres
Senhor, senhora, senhorio
Felino, não reconhecerás

Esse conflito entre riqueza e liberdade atravessa a canção, dialogando com as classes médias urbanas, cujos humores em relação ao regime costumavam variar de acordo com os indicadores econômicos e a possibilidade de acesso a bens de consumo. Os termos com os quais a Gata começa a contar sua história fazem um jogo com a onomatopéia “miau”, descrevem vergonhoso processo de cooptação e perda de referenciais (“Me alimentaram/ Me acariciaram/ Me aliciaram/ Me acostumaram”), ao qual a Gata contrapõe sua nova situação, cantada em tom mais alegre (“Sou mais eu, mais gata”). Se existe uma referência genérica a esse ente indefinido “classes médias”, a Gata também apresenta elementos mais localizáveis socialmente: a juventude – por contaminação e em oposição à Galinha e pelo tipo de conselhos que recebe –, e a condição de artista/intelectual (mais fortemente explicitada ao final da peça) e, como somatório, estudante.

Esse grupo de quatro animais, representando migrante, policial, operário, mulher, esquerda tradicional, classes médias, jovem, intelectual, artista, estudante, chega à “Pousada

do bom barão”. A canção com esse título descreve o percurso dos animais entre o desencanto de descobrir que não poderão se hospedar ali, o medo por ver os quatro patrões confabulando, a revolta por percebê-los se fartando e, finalmente, a decisão de invadir a hospedaria.

A invasão, propriamente, só acontecerá em seguida, ao som da música instrumental *A batalha*, uma mistura de gritos, instrumentos de percussão e sopro, miados e latidos. Assisti à peça no Tuca, em 1977, na primeira montagem feita em São Paulo e, em 2000, no Teatro Ruth Escobar, esta bem mais modesta. Acredito que, caso tivesse havido violência na cena vista na infância, eu me lembraria e, com certeza, os jornais teriam comentado e seria material incorporado à fortuna crítica da obra.²⁸ A segunda versão a que assisti limitou a batalha a uma correria dos quatro atores e das três crianças do coro pelo palco, sendo bem mais amena que qualquer desenho animado.²⁹ Entretanto, os versos finais de *A pousada do bom barão* dão alguns parâmetros verbais para compreender as intenções de *A batalha*:

Quatro juntos braços dados
Damos o fora nesses safados
Braços dados juntos quatro
Chutar os safados pra fora do teatro
Dados juntos quatro braços
E esses safados já tão no bagaço
Quatro braços dados juntos
E esses safados vão virar presunto

A violência da ação cresce – “dar o fora” pode ser apenas assustar e fazer correr, “chutar” indica uma ação física violenta, mas ainda limitada à expulsão, deixar no “bagaço” indica a desfiguração do indivíduo a partir de uma surra, e, finalmente, “virar presunto” é um eufemismo para morrer. Todas essas ações acontecem seqüencialmente e a partir de um reagrupamento dos animais, indicado pela alteração da ordem dos termos do verso inicial da estrofe.³⁰ A violência, portanto, não está descartada e é proporcional à capacidade e disposição de resistência dos patrões.

Após tomar a Pousada, os animais tentam compreender as razões da vitória. O Jumento apresenta, então, a segunda lição do dia – “Todos juntos, somos fortes” –, que serve de mote para a entrada da canção “Todos juntos”. A estrutura dessa canção apresenta uma primeira parte, cuja primeira estrofe lista as características físicas dos animais (unhas, bico, patas, dentes), na segunda estrofe tais peculiaridades são combinadas e o resultado é anunciado (uma capacidade de enfrentamento inexistente isoladamente), o ritmo torna-se um pouco mais rápido e entram alguns instrumentos elétricos que serão a base do refrão:

Todos juntos somos fortes
Somos flecha e somos arco
Todos nós no mesmo barco
Não há nada pra temer
– ao meu lado há um amigo
Que é preciso proteger
Todos juntos somos fortes
Não há nada pra temer

Na segunda parte, a mesma estrutura é repetida, a partir da atribuição, aos animais, de características comportamentais (esperteza, paciência, lealdade, teimosia). No final, aparecem dois versos isolados:

E no mundo dizem que são tantos
Saltimbancos como somos nós

Esses versos recebem tratamento musical semelhante à primeira estrofe de cada parte, indicando uma necessidade de continuidade na construção da unidade, remetendo o espectador para fora da peça.

Após a interpretação da vitória, as personagens decidem não ir à cidade, mas permanecer na casa ocupada. Mais uma vez, é o Jumento quem lembra da necessidade de garantir a defesa. Diante da dúvida dos demais, anuncia a última lição: “Os homens (...) voltam sempre, é preciso estar sempre de olhos abertos”. Então, os animais combinam a defesa contra os homens que estão voltando para retomar a casa. Uma nova batalha acontece, porém marcada pelo espírito lúdico – a canção chama-se *Esconde esconde* e mistura elementos de cantigas infantis, trechos falados, brincadeiras de adivinha, esconde-esconde e cabra-cega, uma referência ao bicho-papão, e relata, quase literalmente, o final de *Os músicos de Bremen*, com suas referências a bruxas, diabos, fantasmas e dragões.

Após a expulsão definitiva dos homens, novamente são cantados a segunda estrofe da segunda parte, o estribilho e os dois versos isolados de *Todos juntos*, reafirmando, assim, a necessidade daquelas características de comportamento e da extrapolção da ação para além do universo restrito do local onde a peça está sendo encenada.

Como fechamento, o Jumento conta a vida dos animais na casa:

E assim, caro amigo, vamos ficando por aqui. Não é preciso ir à cidade, se aqui na nossa casa a gente está tão bem. Além do mais, a gente não é muito exigente. O que é que a gente faz? A gente trabalha.

- Você, cachorro, o que que faz?
- Eu, faço a sentinela.
- E você, Galinha?
- Eu arrumo a casa, faço uma comidinha...
- E eu, para variar, trabalho feito um jumento. Certo, há muito o que fazer, preciso trabalhar para valer. Quanto à gata. Hum, bem... a gata, pra falar a verdade...
- Miau. Eu sou meio preguiçosa.
- Mas mantém a gente alegre. De noite ela se espicha na almofada e canta um bocado de coisa bonita pra gente. Ela sim, virou realmente uma su..., uma su... Como é que é mesmo?
- Uma superstar!

Ao final da peça, é cantada novamente a canção do início, *Bicharia*, canção que desloca a história do tempo do “era uma vez” para o “é ainda”. Ao sair do teatro, e voltar para o Brasil, espera-se que o espectador assuma uma nova perspectiva, atuando na construção do tipo de frente proposta – que recoloca, à sua maneira, a luta contra a ditadura como luta de classes –, agindo de maneira solidária em relação aos outros grupos expropriados, tendo por horizonte novas formas de atuação política, que incluam o lúdico e, se necessário, a violência. Mas, sobretudo, se pensarmos quem frequenta o teatro no Brasil, o espectador sai tranquilo, bastante tranquilo – não por acaso, um(a) adolescente de 17 anos entrevistado(a) por *Movimento* coloca a gata como seu personagem preferido, “porque ela dá uma sensação de liberdade”.³¹ Afinal, a revolução mantém intocável a divisão do trabalho e a Gata foi a que mais ganhou no processo.

Como produção artística, voltada para um público vasto (crianças, seus pais), *Os saltimbancos* cobra uma compreensão do mundo, propõe reflexões, inserindo na tradição nascente de engajamento da “literatura infantil de resistência”. Tal colocação não se faz de maneira isolada em relação ao universo infantil, estando vinculada ao universo adulto, seja a partir dos envolvidos na produção, seja nas temáticas (aliança de classes, transformação social, feminismo, seqüelas do trabalho fabril), cujo tratamento propõe novos olhares em relação a tais temas. Entretanto, ao fazer tal proposta, ela esbarra nos limites impostos ao fazer artístico em uma sociedade de classes, que (sabia Buarque) é um fazer de classe.

*Artigo recebido em out/01 e aprovado para publicação,
pelo Conselho Editorial, em nov/01*

Notas

* Este texto é parte da pesquisa de Doutorado em andamento, sob o título provisório *Com roupagens emprestadas – Historiografia e produção artística: política, tempo e Colônia (Brasil 1969-1986)*, e retoma, com alterações, a comunicação “Todo poder aos animais: dimensões políticas de *Os saltimbancos*”, apresentada durante o XV Encontro regional de História da ANPUH-SP, em São Paulo, setembro de 2000.

** Doutorando em História Social na FFLCH-USP, bolsista do CNPq.

¹ Entrevista de Chico Buarque ao suplemento “Folhetim”, *Folha de S. Paulo*, 1978. Site de Chico Buarque (<http://www.uol.com.br/chicobuarque/>), pesquisa pela palavra-chave “Teatro”, realizada em 10/9/2001.

² Rabelo, A. de P. *O teatro de Chico Buarque*. São Paulo, Universidade de São Paulo, FFLCH, dissertação de mestrado, 1998, pp. 146-148.

³ Rádio do Centro Cultural São Paulo, 10/12/85. Site de Chico Buarque (<http://www.uol.com.br/chicobuarque/>), pesquisa pela palavra-chave “Saltimbancos”, realizada em 10/9/2001.

⁴ Rabelo, op. cit., p. 133.

⁵ Em busca por autor, Bardotti, realizada em 1/10/2001, junto ao Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane e per le Informazioni Bibliografiche (<http://opac.sbn.it>), contemplando um universo de 1.000 bibliotecas e cerca de 8 milhões de registros, não localizei a versão italiana da obra.

⁶ Rádio Eldorado, 27/9/89. Site de Chico Buarque (<http://www.uol.com.br/chicobuarque/>), pesquisa pela palavra-chave “Saltimbancos”, realizada em 10/9/2001. *Revista 365*, 1976. Site de Chico Buarque (<http://www.uol.com.br/chicobuarque/>), pesquisa pela palavra-chave “Saltimbancos” realizada em 10/9/2001. *Revista Música*, maio/77. Site de Chico Buarque (<http://www.uol.com.br/chicobuarque/>), pesquisa pela palavra-chave “Saltimbancos”, realizada em 10/9/2001. *Revista Versus*, 8-9/77. Site de Chico Buarque (<http://www.uol.com.br/chicobuarque/>), pesquisa pela palavra-chave “Saltimbancos”, realizada em 10/9/2001.

⁷ Zappa, R. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro, Editora Relume Dumará, 1999 (Perfis do Rio), p. 193.

⁸ Wernick, H. “Gol de letras”. In: Buarque de Hollanda, C. *Chico Buarque, letra e música*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, artigo intercalado por letras de canções, pp. 9-34, 61-84, 119-140, 249-264.

⁹ O catálogo *on-line* da Biblioteca Nacional (http://www.bn.br/bibvirtual/catalogos/a_especializado.html) registra o ano de publicação como sendo por volta de 1976; é pouco provável que as partituras tenham sido postas à venda antes do disco, por isso discordo desta datação. Além da Biblioteca Nacional, consultei os catálogos *on-line* unificados das bibliotecas da USP (Sibi) e da Unesp (Athena), a base de dados especializada da ECA-USP (Acorde), o catálogo *on-line* unificado das Bibliotecas Públicas Municipais de São Paulo, os fichários das Bibliotecas Mário de Andrade e do Centro Cultural São Paulo e do Arquivo Multimeios dessa última instituição e o Centro de Documentação e Informação em Arte da Funarte (<http://www2.montreal.com.br/funarte/buscabib.htm>) e nenhum deles têm as partituras.

¹⁰ Embora com objetivos diferentes, minha abordagem é tributária das análises de Barros, D. L. P. de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo, Atual, 1988 e *Teoria Semiótica do texto*. 4 ed. São Paulo, Ática, 1999, das letras das canções *A galinha e História de uma gata*, dentro de um contexto de divulgação teórico-metodológica da chamada semiótica de Paris (“Semiótica greimasiana”). Para as relações entre história e semiótica, consultar Souza, S. A. “Memória(s), linguagem(ns), poder(es): algumas perspectivas”. *II Encontro Perspectivas do Ensino de história – Anais*. São Paulo, Feusp, 1996, pp. 201-211; e, embora baseadas em Eco, representante de outra vertente da semiótica, voltada à lógica e à teoria da comunicação, as considerações teóricas de Mauad, A. M. Fragmentos de memória: oralidade e visualidade na construção de trajetórias familiares. *Projeto História*, 22. São Paulo, Educ, 2001, pp. 157-169.

¹¹ Ao longo do texto, faço referências à literatura oral que vão além dos *Músicos de Bremen*; entretanto, não se trata de pensar uma correspondência direta entre a cultura popular e uma obra produzida no circuito da indústria cultural, mas considerar na análise seus pontos de contato. Para a literatura oral, consultar: Propp, V. I. *Las raíces históricas del cuento*. Madri, Fundamentos, 1979 e *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1984. Pelen, J.-N. Memória da Literatura oral – a dinâmica discursiva da literatura oral: reflexões sobre a noção de etnotexto. *Projeto História*, 22. São Paulo, Educ, 2001, pp. 49-77; e, na tradição brasileira, Câmara Cascudo, L. da. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1984. Campos, N. D. *Intertextualidade e o conto maravilhoso*. Dissertação de mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo, FFLCH, 1995, analisa as relações entre Chico Buarque e a literatura oral a partir de um enfoque das relações intertextuais entre Buarque, C. *Chapeuzinho Amarelo*. 2 ed. Rio de Janeiro, Berlendis & Vetecchia, 1980, e o conto popular *Chapeuzinho Vermelho*.

¹² Em *Fazenda modelo*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974, Buarque já havia se apropriado da obra de Orwell, a partir de uma leitura catastrófica da situação brasileira. Mas, neste caso, se existe uma aproximação temática (animais agindo no universo da política) em relação à *Revolução dos bichos*. 16 ed. Porto Alegre, Globo, 1982, seu tom sombrio e francamente distópico nos remete a 1984. 9 ed. São Paulo, Nacional, 1976.

¹³ Na versão cinematográfica de *Revolução dos bichos* – Direção de John Stephenson. Barueri, Flashstar Home Video, 2000, 89 min., color., legendado (tradução de *Animal farm*. 1999 – Fita de vídeo – VHS/NTSC. Aventura) –, a figura de Major evoca a imagem do velho Marx; entretanto, o porco parece ser menos inspirado na figura descrita pelo texto que na opção do filme por diluir a crítica específica de Orwell ao stalinismo em uma ingênua (?) apologia ao neoliberalismo como esperança dos desvalidos.

¹⁴ Para um levantamento lingüístico exaustivo e classificatório do vocabulário de *Os saltimbancos*, sem, entretanto, qualquer preocupação analítica, consultar Rabelo, op. cit., p. 132.

¹⁵ Peixoto, M. do R. da C. *E as palavras têm segredos – Imagens da criança na literatura infantil brasileira de resistência (1970-1990)*. Tese de doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo, FFLCH, 1997.

¹⁶ Benveniste, É. *Problemas de Lingüística Geral*. São Paulo, Editora Nacional/Edusp, 1976.

¹⁷ Para um balanço da herança de Benveniste, consultar Fiorin, J. L. *As astúcias da enunciação – As categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2 ed. São Paulo, Ática, 1999. No contexto da discussão sobre literatura oral, Pelen, op. cit., p. 58, indica a articulação entre diferentes tipos de textos que se apoiam na identificação direta ou indireta do ouvinte e na conseqüente adesão consciente ou inconsciente à “verdade” do texto. Certamente, o contexto de produção de *Os saltimbancos* é outro, mas é útil pensar na presença de tal articulação, não em referência a outros textos, mas interna ao próprio texto, permitindo que ele se configure concomitantemente como obra infantil, obra adulta e logro à censura.

¹⁸ Mais uma vez, tomando por paralelo a literatura oral, podemos pensar na permeabilidade-complementaridade entre literatura adulta e infantil. Pelen, op. cit., p. 61, nota 32.

¹⁹ Apud Rabelo, op. cit., 147-148.

²⁰ Dario, idade não definida.

²¹ Vera, 11 anos.

²² Cabral de Melo Neto, J. “Morte e vida Severina”. In: *Serial e antes*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997, pp. 143-180.

²³ A esse respeito, consultar Sader, E. Fragmentos para a história de uma geração. *O Estado de S. Paulo*, 31/8/96, apud Peixoto, op. cit., 1997, p. 65. É interessante comparar a riqueza de tal crítica, intensificada na caracterização da Galinha e no tipo de aliança e ações políticas que são realizadas pelos animais (conforme adiante), com a atuação mais especificamente política de Buarque, emprestando o prestígio de seu nome – embora provavelmente tivesse pouca ou nenhuma influência na linha das publicações – ao Conselho Editorial de

Opinião e Movimento, jornais cujo centro era a formação de uma frente de oposição contra a ditadura envolvendo diversos setores – inclusive nacionalistas ligados ao governo militar e membros de uma suposta “rebelião de conservadores ilustrados” – e na luta legalista por uma constituinte e pela anistia e em seu sistemático apoio ao MDB/PMDB, e, posteriormente, ao PSDB, até as eleições presidenciais de 1989. Para a linha editorial dos jornais, consultar Kucinski, B. *Jornalista e revolucionários – No tempo da imprensa alternativa*. São Paulo, Scritta, 1991, pp. 107-10; 245-346; para a presença de Buarque no Conselho Editorial de *Opinião*, “Entrevista ao *Jornal do Brasil* – 10/11/97”, Site de Chico Buarque (<http://www.uol.com.br/chicobuarque/>), pesquisa pela palavra-chave “Editorial” realizada em 1-10-2001; e em *Movimento*, Kucinski, op. cit., p. 289.

²⁴ Se a discussão das características e seqüelas do trabalho fabril era incipiente no Brasil, certamente era forte na Itália (país onde foi escrita a versão original da peça e onde Buarque viveu alguns anos antes) desde, pelo menos, o final da década de 1960. Para toda a caracterização do trabalho fabril – fadiga, repetição – tenho como horizonte para a análise a obra de Weil, S. *A condição operária e outros ensaios sobre a opressão*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979 e o volume organizado por Gorz, A. *Crítica da divisão do trabalho*. São Paulo, Martins Fontes, 1980, que foi editado originalmente em 1973 e inclui extratos de O capital e três artigos italianos, obras possivelmente conhecidas por algum dos três autores da peça. Bastante conhecidas são as imagens de Chaplin em *Tempos modernos – Tempos modernos*. Direção de Charles Chaplin. [s.l.]: Altaya, [s.d.], 85 min., p&b, legendado (tradução de *Modern Times*. 1936 – Fita de vídeo -- VHS/NTSC. Comédia) –, sobre o trabalho fabril e suas decorrências psicológicas e fisiológicas. Para uma leitura deste filme sob a ótica do sistema de fábrica, consultar Vesentini, C. A. História e Ensino: o tema do sistema de fábrica visto através de filmes. *Seminário perspectivas do Ensino de História* – Anais. São Paulo, Feusp, 1988, pp. 192-201.

²⁵ Sader, E. *Quando novos personagens entraram em cena*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

²⁶ Souza-Lobo, E. *A classe operária tem dois sexos: trabalho, dominação e resistência*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/Brasiliense, 1991.

²⁷ Veja-se, por exemplo, o jornal *Brasil Mulher*, surgido a partir do Movimento Feminino pela Anistia (cuja principal líder era Therezinha Zerbini, casada com um general cassado), e que passou a discutir a luta da mulher como parte da luta de classes, mas terminou por se dissolver em 1977, a partir da disputa entre um grupo ligado ao PCdoB e um grupo feminista de classe média ligado à jornalista Joana Lopes, criadora do jornal. Kucinski, op. cit.

²⁸ No levantamento realizado por Rebello, o centro das críticas é a novidade de um teatro infantil de qualidade e, a partir da temporada carioca da montagem dirigida por Thanah Corrêa (1981), a substituição da qualidade que marcou as montagens anteriores pela possibilidade de sucesso fácil.

²⁹ Trata-se de uma montagem que ficou em cartaz no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, até o final de 2000, sob a direção de Paolino Raffanti, e que poderia ser definida em termos usados pelo próprio Buarque em entrevista contemporânea a *Os saltimbanco*s: “Normalmente a peça infantil é a escória do teatro, utiliza-se de restos de cenário que estão nos bastidores, não podendo atrapalhar o cenário do teatro adulto” Revista *Versus*, 8-9/77. Não assisti à montagem feita por Diogo Villela em 2001 como parte de seu projeto de reler todo o teatro de Buarque, que remete a peça novamente ao universo do espetáculo voltado também para adultos.

³⁰ Essa capacidade de reagrupamento dos setores populares havia aparecido anteriormente, na peça *Calabar*. Buarque, Chico e Guerra, R. *Calabar: o elogio da traição*. São Paulo, Círculo do Livro, 1973, p. 133, na qual, introduzindo a canção *Cobra de vidro*, a personagem Bárbara afirma: “Não basta enforçar, retalhar, picar... Calabar não morre. Calabar é cobra-de-vidro. E o povo jura que cobra de vidro é uma espécie de lagarto que quando se corta em dois, três, mil pedaços facilmente se refaz.” Essa afirmação indica um olhar esperançoso naquele momento (1973), quando a resistência armada se esfacelava. Em *Os saltimbanco*s, ao re-articular os diferentes grupos sociais existentes na peça, soa como conciliação entre a política de frente, que vinha sendo elaborada pelo PCB desde o final da década de 1960 (cuja síntese era o lema “Isolar e derrubar a ditadura”) e para a qual caminhava o PCdoB, e a teoria do foco guerrilheiro, de inspiração guevarista. Entretanto, a frente proposta por Buarque exclui a presença burguesa. Não creio que Buarque tivesse um contato profundo com a

proposta nascente naquele momento, de uma aliança exclusiva das esquerdas, levantada pelos grupos e pessoas que, em abril de 1977, abandonaram o jornal *Movimento* e passaram a articular o *Em tempo*, cuja publicação regular só se daria a partir de janeiro de 1978, Kucinski, op. cit., pp. 285-372, e, posteriormente, em sua maioria, confluíram para a formação do PT. Tampouco a temática da rearticulação dos setores oprimidos se restringe ao teatro de Chico Buarque, podendo ser entrevista também em uma história do cartunista Henfil, publicada em 1973, na qual a personagem Graúna, ave negra, feminina e nordestina, morre e reaparece desafiando seu carrasco repetidas vezes, a partir do apelo a distintos universos argumentativos – Filosofia, Ecologia, Literatura, Religião – que tendem a conformar múltiplas facetas da personagem. Tomo por base a reprodução e a análise da história em quadrinhos feitas por Silva, M. A. *Rir das ditaduras – Os dentes de Henfil. Ensaios sobre Fradim – 1971-1980*. Tese de livre-docência apresentada à FFLCH. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2000, pp. 155-202, embora sua leitura dê mais ênfase à produção dos universos feminino e masculino.

³¹ Apud Rabelo, op. cit., p. 148.