



**Plínio  
Marcos**  
obras teatrais

volume 6

Roda de samba  
Roda dos bichos

**Plínio  
Marcos**  
obras teatrais

volume 6

Roda de samba  
Roda dos bichos

Presidente da República

**Michel Temer**

Ministro da Cultura

**Sérgio Henrique Sá Leitão**

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES — FUNARTE

Presidente

**Stepan Nercessian**

Diretor Executivo

**Reinaldo da Silva Verissimo**

Diretora do Centro de Programas Integrados

**Maristela Rangel**

Gerente de Edições

**Filomena Chiaradia**

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES  
**funarte**



**Plínio  
Marcos**  
obras teatrais

volume 6

Roda de samba  
Roda dos bichos

## Coleção Obras Teatrais Plínio Marcos

### Organização e aparato crítico

Alcir Pécora

### Estabelecimento de textos

Walderez de Barros

### Edição

Filomena Chiaradia

### Produção Editorial

Jaqueline Lavor Ronca

### Produção Gráfica

Julio Fado

### Produção Executiva

Gilmar Cardoso Mirandola

### Preparação de Originais

Tikinet | Luan Maitan

| Tatiana Custódio

### Revisão

Tikinet | Ariane Lesnyak

### Capa Original e Projeto Gráfico

Tikinet | Rodrigo Martins

### Capa deste Volume

Tikinet | Natalia Bae

| Patricia Okamoto

### Diagramação

Tikinet | Karina Vizeu Winkaler

### Iconografia

Ricardo de Barros

Tikinet | Stéphanie Roque

### Imagens

Acervo Família Plínio Marcos

[www.pliniomarcos.com](http://www.pliniomarcos.com)

DADOC/Arquivo Multimeios

Centro Cultural da Cidade de São Paulo

Secretaria Municipal de Cultura

Prefeitura do Município de São Paulo

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

#### FUNARTE / Coordenação de Documentação e Pesquisa

---

Marcos, Plínio.

Plínio Marcos : obras teatrais : roda de samba, roda dos bichos / Plínio Marcos ; organização, Alcir Pécora . – Rio de Janeiro : FUNARTE, 2017.

272 p. ; 23 cm . – (Obras teatrais ; v. 6)

Conteúdo: Núcleo 1: Roda de samba: 1. Balbina de Iansã. – 2. Feira livre . – 3. O poeta da vila e seus amores. Núcleo 2: Roda dos bichos: 1. As aventuras do coelho Gabriel. – 2. História dos bichos brasileiros: O coelho e a onça *ou* Onça que espirra não come carne. – 3. Assembleia dos ratos.

ISBN 978-85-7507-189-2

1. Teatro brasileiro. 2. Marcos, Plínio, 1935-1999. 3. Dramaturgos brasileiros. I. Pécora, Alcir. II. Título. III. Série.

CDD B869.2

---

Copyright © Funarte

Todos os direitos reservados.

Fundação Nacional de Artes — Funarte

Av. Presidente Vargas, 3131 — Cidade Nova — Cep: 20210-911 | Rio de Janeiro — RJ

Tel. (21) 2279-8071 | [livraria@funarte.com.br](mailto:livraria@funarte.com.br) — [funarte.gov.br](http://funarte.gov.br)

Conheci o Plínio em 1972, quando gravamos juntos a novela *Bandeira 2*, de Dias Gomes. Isso pessoalmente, pois o Plínio Marcos dramaturgo, esse o país conhecia ou queria muito conhecer. Um fenômeno. Ele havia rompido definitivamente as cortinas aveludadas dos teatros para instalar ali a face verdadeira de um Brasil esquecido, marginalizado. Texto coloquial, do dia a dia, verdadeiro, sem necessidade de tradução.

Ele era único. O autor, o ator e ele próprio expressavam uma ideia, uma maneira de ser e de agir. Querido por todos os artistas, Plínio nos representava. Tinha coragem de dizer no palco e na vida o que muitos preferiam calar.

Ficamos amigos. Depois fiz *Barra pesada*, filme de Reginaldo Farias com argumento do Plínio. Fui Querô, um herói recorrente em sua obra. “Querô” era abreviação de querosene. A mãe de Querô havia se matado jogando querosene e ateando fogo ao corpo.

Depois jogando tarô, vendendo sua obra como camelô da cultura, ele foi um artista marcante, um intelectual dos mais importantes do nosso país.

A prova de sua genialidade está expressa na quantidade de novas montagens de seus textos, na paixão que desperta nos jovens artistas brasileiros.

É uma honra para todos nós entregarmos este trabalho para o deleite dos brasileiros.

Parabéns a todos da Funarte que se empenharam na concretização deste projeto e parabéns a você, que vai conhecer mais de perto esse herói urbano chamado Plínio Marcos.

Stepan Nercessian  
Presidente da Funarte

## SUMÁRIO

09	Apresentação	11	Roda de samba/Roda dos bichos, <i>Alcir Pécora</i>		
43	Balbina de lansã	93	Feira livre	121	O poeta da vila e seus amores
147	Iconografia   Parte 1	161	As aventuras do coelho Gabriel		
191	História dos bichos brasileiros: O coelho e a onça	ou	Onça que espirra não come carne	217	Assembleia dos ratos
231	Iconografia   Parte 2	237	Cronologia	251	Bibliografia



## Apresentação

A edição das *Obras teatrais* de Plínio Marcos cumpre importante negociação que se iniciou em 1997 nesta fundação. Os seis volumes que trazem a público 29 textos teatrais de Plínio Marcos foram integralmente organizados pelo crítico e professor de Teoria Literária Alcir Pécora. O projeto de organização nos foi apresentado pela própria família de Plínio Marcos, na negociação dos direitos de publicação dos textos, o que sem dúvida nenhuma trouxe para esta edição uma qualidade única e de inestimável valor para os estudos de dramaturgia no Brasil. O organizador não só estabeleceu o conteúdo de cada volume dentro de critérios muito bem urdidos e explicitados em seu texto “Sobre a organização”, como desenvolveu estudo crítico e teórico sobre as peças publicadas, em prefácios específicos para cada número da coleção.

Além dessa primorosa organização realizada por Alcir Pécora, agrega-se importante diferencial nesta coleção: o cuidadoso e rigoroso estabelecimento de texto realizado por Walderez de Barros, atriz e ex-esposa de Plínio Marcos, de maneira que as peças do dramaturgo, agora oferecidas ao leitor, sejam as versões originais com a última intervenção em vida do autor. Também contamos nesta edição com iconografia oriunda do espólio da família de Plínio Marcos, com imagens em grande parte inéditas. A organização ainda acrescenta cronologia da vida e da obra de Plínio e extensa bibliografia de e sobre sua dramaturgia.

Particpei dos acertos iniciais deste trabalho diretamente com Plínio Marcos, oportunidade que me permitiu encontros e conversas inesquecíveis com uma figura humana excepcional, além de artista extraordinário. Agora e quase vinte anos depois, participo da conclusão dos trabalhos de edição desta coleção que se constitui, sem dúvida, em um marco na preservação e difusão da obra desse grande dramaturgo brasileiro.

Humberto Braga  
Ex-Presidente da Funarte

## Roda de samba/Roda dos bichos

Alcir Pécora

O sexto e último volume das *Obras Teatrais* de Plínio Marcos reúne três musicais, a saber: *Balbina de Iansã*, de 1970; *Feira livre*, de 1976; *O poeta da vila e seus amores*, do ano seguinte. Aos musicais, junta-se, neste volume, o teatro infantil de Plínio, com mais três peças: *As aventuras do coelho Gabriel*, de 1965; *História dos bichos brasileiros: O coelho e a onça*, que também levou o título alternativo de *Onça que espirra não come carne*, de 1988; e, enfim, *Assembleia dos ratos*, de 1989.

Diferentemente, portanto, de todos os volumes anteriores desta coleção, o atual reúne duas linhas dominantes de criação e não apenas uma, ainda que elas sejam mantidas separadas, em sucessão uma da outra: primeiro, os musicais; depois, as peças infantis. Daí também o título duplo do volume, que busca identificar as duas linhas de força, sem misturá-las, mas, por fim, não deixando de propor alguma semelhança entre elas. Tal semelhança ou relação de parentesco está contemplada na noção comum de “roda”, na maneira como ela se formula genericamente em termos de cultura popular, isto é, como ciranda, em que se formam grupos que

brincam, dançam e cantam alguma canção de repertório folclórico, regional ou nacional, acompanhada dos instrumentos tradicionais pertinentes.

No entanto, não é possível ignorar que, no âmbito das duas linhas dominantes consideradas neste volume, a noção de “roda” atende também a características muito diversas entre si. Assim, nos musicais, ela se associa tanto à “roda de samba” – ao ajuntamento de gente em torno de alguma mesa de bar ou de situação habitual de encontro de amigos, com músicos, canções e instrumentos dispondo-se segundo a ocasião – como também, mais especificamente, ao “samba de roda” praticado nos terreiros, vinculado, portanto, ao culto dos orixás e dos caboclos da chamada “encantaria” brasileira. No âmbito do teatro infantil, por sua vez, a “roda” usualmente convoca as crianças a se envolverem com brincadeiras e cantigas, sejam elas de extração recente ou conhecidas ao longo das gerações. Brincadeiras e cantigas, ademais, que tendem universalmente à antropomorfização da natureza e principalmente dos bichos, afinando-os, ao mesmo tempo, à vida familiar e doméstica e ao imaginário infantil, que valoriza o improvável, o paradoxal e o *nonsense*.

Tais hipóteses genéricas têm, entretanto, configurações específicas no teatro de Plínio Marcos, que procurarei esboçar a seguir. Antes disso, porém, é preciso advertir que, ainda mais do que nos demais volumes, os textos que aqui se encontram pretendem suscitar montagens teatrais cujo sentido está posto fundamentalmente em sua própria *performance*, vale dizer, na realização efetiva integral do espetáculo. De modo que, assim como uma brincadeira não pode ser verdadeiramente entendida quando é apenas teorizada e não jogada ou exercida como prática, o que quer que esta apresentação ofereça como leitura das peças não pretende ser uma interpretação acabada delas, mas apenas um ensaio de hipóteses que devem ser mantidas em aberto para funcionar adequadamente. Ou seja, as hipóteses aqui apresentadas valem apenas como exercício interpretativo a explorar em relação aos escritos de Plínio Marcos, e podem ou não funcionar em relação aos espetáculos concretos que sejam montados a partir deles.

Balbina de Iansã (1970)

### O candomblé de caboclo

Toda a ação de *Balbina de Iansã*, cujo título faz referência à divindade ou orixá usualmente identificada com a Santa Bárbara dos cristãos, está situada

no interior de um terreiro de candomblé consagrado a Oxalá (divindade superior, sincretizada à figura de Jesus Cristo). Ali se prepara o altar (gongá) para uma cerimônia de iniciação de novas filhas e filhos de santo que passarão ao serviço da mãe de santo do lugar, a Mãe Zefa. No entanto, convém observar desde logo, o nome que recebe o terreiro é Pedra Branca, que é também o nome de um caboclo, figura geralmente identificada à de um índio, no caso, associado a Oxalá, que lhe repassaria os seus atributos.

Essas considerações iniciais podem dar uma pista interessante, qual seja, a de que Plínio Marcos situa a sua peça num candomblé de caboclo, uma forma mais recente da religião afro-brasileira, quando figuras indígenas já ocupam um lugar importante no centro dos terreiros, fazendo as vezes de filhos dos orixás mais antigos, que os enviariam ali como intermediários para a celebração dos “pontos” e “toques”. Segundo Reginaldo Prandi, no seu livro *Encantaria Brasileira*, os caboclos caracterizam-se especialmente pela sua grande animação (“brincam, entoam cantigas e tiram as pessoas para dançar, ao som de seu alegre samba”) e ainda pelo seu “poder de cura”, supostamente baseado no conhecimento que os índios deteriam sobre “os segredos das matas”.

Ainda segundo Prandi, apesar de inicialmente considerado inferior em relação aos candomblés mais antigos, o candomblé de caboclo espalhou-se pelo país e, no “Rio de Janeiro da década de 1930”, do “seu encontro com o espiritismo kardecista”, acabou resultando a umbanda. Já em São Paulo, o culto do caboclo parece ter chegado apenas “a partir da década de 1960”, que é justamente o período em que Plínio Marcos escreve *Balbina*. O dado me parece importante por indicar que, conquanto a peça signifique um novo mergulho do autor na cultura e na religiosidade popular, tal como já havia feito em *Dia virá*, de 1967, isso parece ocorrer, tendo em conta uma agitação ou transformação muito atual vivida pela cultura afro-religiosa em São Paulo. E, parte da atualidade da agitação, tem a ver, nas palavras de Prandi, com uma grande “valorização de elementos nacionais”, que parecia fazer do candomblé de caboclo “uma religião ‘brasileira por excelência’”.

De fato, tais elementos populares e nacionais estão presentes no apelo mais direto do assunto para a peça de Plínio Marcos, ainda que, como está claro no desenrolar de *Balbina de Iansã*, não haja nela nenhuma aceitação irrestrita de práticas habituais do candomblé. Bem ao contrário. Em larga medida, a peça elabora uma crítica dos excessos cometidos pela mãe de santo, cujo terreiro é edificado à imagem de uma senzala, com o tronco, para execução de castigos, colocado no seu centro. A rigor, Mãe Zefa,

ali, comporta-se como uma verdadeira senhora de engenho a dispor das filhas de santo como escravas a serviço dos seus desejos, por mais cruéis e mesquinhos que sejam, como as ordens de espancamento da Boba e depois de Balbina – ou, mais ainda, aquela dada no passado para castigar a bela Zeninha, então grávida, cujo móvel torpe foi o ciúme, e cuja consequência trágica foi justamente a deficiência da Boba. Desse ponto de vista, a situação no terreiro não é diversa daquela que caracteriza todos os outros ambientes de miséria tratados por Plínio Marcos, nos quais a luta pela sobrevivência não conduz à solidariedade entre os excluídos mas à internalização e intensificação do sistema de exploração entre eles.

A crítica da violência senhorial hipostasiada por Mãe Zefa lança sérias dúvidas sobre a sinceridade ou a verdade com que mães ou pais de santo possam eventualmente exercer o seu ofício religioso e taumatúrgico, quando agem como déspotas nos terreiros, mas isso não significa que a peça faça uma denúncia radical, de fundo iluminista, da falsidade da religião ou dos orixás. Embora haja quem tenha pensado assim, e o final da peça dê argumentos para essa interpretação, o fato é que existe uma ambiguidade fundamental que se mantém viva durante toda a peça: se é certo que Mãe Zefa não zela, como deveria, pelos necessitados que a servem ou procuram, não se segue daí que o desdobramento das ações no terreiro, com suas cerimônias, cantos, presságios e recebimentos das entidades espirituais seja inteiramente destituído de verdade. A começar pelo fato de que o candomblé também se representa pela música, que conduz e efetua todo o espetáculo, e que obviamente não pode ser concebido sem ela. Portanto, em termos mais rigorosos, não é a falsidade do candomblé o que se acusa na peça, mas sim a distorção produzida nele pelos excessos do mando absoluto a encobrir um território de paixões movediças e traiçoeiras.

Entretanto, também é verdade que se trata de uma questão difícil, que, para ser esclarecida, obriga a examinar outros aspectos determinantes do desenvolvimento das ações da peça, como a história da paixão de Balbina e João Gico em contraposição tanto aos castigos promovidos por Mãe Zefa como à sucessão de lutas que enquadram essa paixão.

### **A peripécia do presságio**

A partir da quebra atabalhoada da imagem de Iansã pela Boba, no início da peça, toda a sequência dela admite ser interpretada como manifestação da desgraça prevista por Mãe Zefa. Isso significa, por exemplo, que a

simples entrada de João Gico, Tuim e Puia no terreiro da Pedra Branca, consagrado a Oxalá, sendo eles do terreiro da Pedra Noventa, reservado a Xangô (“macho de Iansã”), já poderia trazer consigo a suspeita de que, por meio daquela visita aparentemente inocente, os orixás já preparavam a execução dos castigos implicados na quebra da imagem de Iansã.

A continuar nesse raciocínio, João Gico, em particular, que se encanta à primeira vista por Balbina e é visivelmente correspondido por ela, poderia ser interpretado como um instrumento da divindade para punição da filha de santo, que bem o mereceria, na versão de Mãe Zefa, ao tentar impedir que Boba recebesse o devido castigo, e, em consequência disso, sendo obrigada a sofrê-lo no próprio corpo. Haveria, nessa interpretação, alguma analogia do caso de amor com a aplicação da tópica clássica do “venábulo de Cupido”, glosada tantas vezes na lírica ocidental, na qual geralmente um belo jovem é posto frente a uma ninfa fugidia (como na fábula de Polifemo e Galateia) a fim de justamente fazê-la apaixonar-se e ser infeliz nesse amor para castigá-la — de forma homológica e em contrapasso —, devido a sua impertinente esquiva e insistente recusa de servir à divindade do Amor. A paixão destrutiva ou catastrófica é então revelada em sua natureza oculta de castigo que pune a antiga falta de amor pelos deuses.

Entretanto, uma hipótese como essa, de pensar o amor infeliz como castigo promovido pelas entidades ofendidas, dificilmente poderia ser sustentada em relação à peça de Plínio Marcos. Isto porque, no caso de *Balbina de Iansã*, conforme avança o encadeamento conflitivo da ação, vai ficando manifesta a boa-fé dos jovens apaixonados, que agem generosamente com os companheiros e respeitosamente com os orixás protetores, e, na direção contrária, evidencia-se a vilania persistente de Mãe Zefa, que, como dito antes, não hesita em mandar açoitar uma grávida, o que gera consequências horríveis para o bebê, e tudo por um móvel frívolo e injusto.

E não apenas isso. Em termos das relações sociais mantidas no terreiro, além do que se dá a ver na relação suspeita que estabelece com os orixás, Mãe Zefa também age como quem dispõe de um poder arbitrário e malvado, pois entrega Balbina ao ogã Expedito, sem qualquer consideração pelos afetos dela, e com a desfaçatez de quem dispõe inteiramente do destino da filha de santo, tratando-a, enfim, como coisa sua, sem vontade própria, que pode usar ou mover segundo os seus desígnios exclusivos.

A continuar nessa linha interpretativa, se houvesse alguma ação instrumental divina e expiatória a considerar no amor de Balbina e João, então ela teria

de ser pensada menos em relação à conduta dos amantes do que em relação ao estado iníquo do terreiro, sob a orientação insensata e egoísta de Mãe Zefa. No entanto, mesmo essa hipótese mais centrada nos fatos da peça não seria facilmente sustentável, pois ela encerra um verdadeiro paradoxo: por que os orixás ofendidos usariam como instrumento o amor entre Balbina e João, se a afirmação dele acabaria levando não apenas a um confronto com Mãe Zefa, mas também ao abandono dos patuás “rezados”, e, mais ainda, ao rompimento dos amantes (“quebra”) com os próprios santos? Quer dizer, considerada seriamente, a hipótese desmonta-se a si mesma, pois não faz sentido imaginar que os deuses agem para punir a falta de respeito de modo a levar a uma situação de falta de respeito ainda maior.

É inevitável reconhecer, portanto, que ocorre uma peripécia no andamento das ações. O que parecia ser o seu núcleo central inicial — qual seja, a valia da mãe de santo, a própria força dos santos e a violência do castigo que haveriam de lançar —, acaba empalidecendo diante da afirmação da paixão de Balbina e João, que não se submete a nenhum objetivo fora dela mesma, justo ou injusto, seja o propugnado por Mãe Zefa, seja o determinado pelos orixás. Em relação ao plano espiritual da peça, tudo o que se pode dizer é que nenhuma força prevalece sobre a do amor que os jovens realizam em seu plano absolutamente humano de desejo.

### A quebra dos orixás

O que ficou dito acima sobre a prevalência de um plano amoroso e humano que se impõe sobre os desígnios dos orixás poderia significar, como interpretação final da peça, que os orixás devem ser considerados irrealis, não passando de fantasias de terror manipuladas pelos sacerdotes de falsas seitas a fim de crescer o próprio poder, com fins venais ou maléficis? A hipótese me parece até certo ponto plausível, mas não creio que possa formular o sentido mais complexo da peça. Quero dizer: ainda que Mãe Zefa possa se enquadrar nessa categoria de falso sacerdote, a conclusão não pode ser essa: em primeiro lugar, porque os presságios, de alguma forma, acabaram mostrando-se reais, uma vez que a crise, certamente não pelas razões de Mãe Zefa, foi, sim, completamente instalada no terreiro; em segundo lugar, porque tudo o que dos orixás perde força (“cadê tua força, teu axé?”) associa-se à maldade do terreiro de Mãe Zefa e à luta dos amantes para ficar juntos, não à determinação da inexistência deles. O que a peça permite dizer cabalmente é que, segundo o que nela se mostra, a fé no amor deve prevalecer sobre qualquer outra crença: é para o amor

recíproco dos amantes que conflui a dispensa dos patuás, assim como o rompimento aberto com as entidades (“Tudo santo sem valia”).

O desfecho da peça, portanto, reinstaura uma nova crença amorosa (“A gente se agarra na nossa gamação”), em substituição ao medo reinante até então no terreiro de Mãe Zefa. Ele afirma decididamente a potência criadora dos amantes (“Com gana a gente levanta um mundo”), o que não é o mesmo que produzir uma condenação geral e irrestrita da prática do candomblé. Tudo bem considerado, o que a peça propõe é o estabelecimento da vida amorosa como condição e fundamento da verdade de qualquer crença humana. Isso já fica perfeitamente claro no espetáculo previsto para *Balbina de Iansã* pela variação das músicas que o conduzem, uma vez que a música centrada tematicamente nos orixás vai sendo substituída pela música de celebração dos amantes. Assim, no primeiro ato, nada menos de sete canções são dedicadas aos seres “encantados”; no segundo e terceiro juntos, apenas uma, ganhando presença, na mesma proporção, o samba que louva a si mesmo, a força da sua roda, e o mundo que pode emergir como lugar da invenção amorosa. Por exemplo, na canção “Mãe Zefa de Valia”, a penúltima prevista pela peça, contrapõe-se à “má sorte” da Mãe de Santo, a toda “tristeza e desalento” suscitada por ela, uma profecia, ou, se se quiser, uma esperança: a de que “[é] com amor que se constrói o mundo”.

### Romeu e Julieta no combate caboclo

O amor que constrói mundos, na perspectiva da peça, é também um amor que destrói e rompe com mundos, ao cabo de uma sucessão de combates encadeados desde a quebra da imagem de Iansã pela Boba. Tais combates permitem, de um lado, uma exibição da habilidade guerreira dos ogãs, e, de outro, a comprovação de um pacto de valia entre o valente e o seu orixá, de tal modo que a luta que se dá embaixo, horizontalmente, entre homens, também insinua a verdade de uma luta que está selada verticalmente, entre cada guerreiro com o seu caboclo protetor.

Para perceber bem o sentido disso, convém enumerar os combates principais.

No primeiro ato, existem ao menos dois antagonismos marcantes. O primeiro deles diz respeito ao bate-boca das filhas de santa com Balbina, a quem chamam de “branca azeda” e de “brancura rins”, o que evidencia uma questão de agressão racial latente no terreiro. Quer dizer, numa imagem igual e às avessas da sociedade burguesa, possivelmente a única branca do terreiro sofre a hostilidade aberta das demais filhas de santo.

A segunda luta não se dá de corpo presente na peça, mas é relatada por João Gico aos amigos Tuim e Puia, lembrando a encenação havida entre Cocada e Pé de Bicho, ambos valentes com o “corpo fechado” (“rezados contra fumo, ponta de faca e os cambaus”), que “um dia se encrespavam por causa de um rabo de saia”. Após as invocações de Xangô, que velava por ambos, eles se “rodaram” armados de faca, mas, antes de um “entrar” no outro, a luta acabou suspensa, sem vencedor, por conta da chegada da polícia que levou os dois para a prisão — o que, obviamente, reforça a crença no poder de intervenção do orixá, que não poderia permitir a quebra do encanto do “corpo fechado” dos dois “valentes”.

No segundo ato, existem também duas lutas, ambas entre ogãs de corpos supostamente fechados, mas, ao contrário da luta do primeiro ato, as duas terminam em morte. O primeiro combate, entre Tuim e Bitá, que é uma espécie de aquecimento para a luta principal, termina com a morte de Tuim, que levava nítida vantagem na luta leal, até ser golpeado nas costas, traiçoeiramente, por Expedito. O segundo combate se dá entre o mesmo Expedito e João Gico, que diplomaticamente recusara lutar em resposta às primeiras provocações do ogã de Mãe Zefa, mas que agora se lança decididamente contra ele a fim de vingar o amigo morto. Com uma esquivada e um contragolpe certeiro, mesmo sem a ajuda do patuá que cedera à amada Balbina, João Gico fere de morte Expedito. Antes de morrer, este ainda tem tempo de cuspir no rosto da mãe de santo, acusando-a de ser “de araque” e “fajuta”, uma vez que o seu corpo moribundo testemunhava a fraqueza da reza que prometera torná-lo invulnerável aos golpes dos inimigos. Assim, em relação ao segundo ato, pode-se dizer que as duas mortes, de alguma maneira, contrariam a crença no poder da reza aos orixás, ou, ao menos, colocam em xeque a verdade do encanto feito por Mãe Zefa.

No terceiro ato, existem dois combates, mas um deles ficou reduzido às ameaças de parte a parte. O único que realmente ocorreu foi aquele entre Zeninha, antiga devota de Oxum, e Mãe Zefa, de Oxalá, vencida duramente por esta última, depois que “lutam desesperadas pelo chão”. Com a vitória, Mãe Zefa parece dar uma demonstração de que o seu poder junto aos santos, abalado pela morte de Expedito, não havia se esgotado. Ainda antes da briga com Zeninha, Zefa já havia dado uma demonstração de força ao fazer cumprir o castigo de Balbina. Quanto à briga que ficou nas ameaças, ela ocorre quando João Gico volta ao terreiro para resgatar Balbina e se declara pronto a enfrentar sozinho todos os ogãs de Mãe Zefa, os quais, entretanto, não se atrevem a atacá-lo.

Com este último gesto de covardia explícita, a peça mostra, mais uma vez, que o poder de Mãe Zefa está assentado fundamentalmente sobre o medo que impõe sobre os de sua casa, que, entretanto, não os conduz à convicção religiosa ou à coragem humana.

Enfim, como a história de amor entre Balbina e João Gico é atravessada por essa série de lutas de morte entre partidos opostos, em que até os dois apaixonados são de terreiros e orixás diversos, tendo de enfrentar uma série de empecilhos para a realização do seu amor, não há como fugir à sugestão de haver na peça de Plínio Marcos um aproveitamento da óbvia matriz shakespeariana de *Romeu e Julieta*. No entanto, à diferença dela, nem os amantes se suicidam quando desesperançados de realizar o seu amor, nem a luta pessoal deles contra a rivalidade ostentada pelos terreiros é o antagonismo principal em jogo. Quando Balbina recebe a falsa notícia da morte de João Gico, o gesto extremo que ela faz é o de romper o pacto com a divindade, quebrando propositalmente a imagem que antes Boba quebrara sem querer (“Te renego, Iansã”; “Quebro com tu, Iansã! Quebro por gosto!”). A revolta contra um destino que a teria feito perder o seu amado leva-a a romper com a ideia da proteção dos orixás, e não apenas contra Mãe Zefa ou os partidos rivais de diferentes orixás.

E é isso mesmo que faz João Gico em seguida: desta vez, não por supor a amada morta, mas para lançar-se solidariamente no mesmo mundo sem “encantados”, em que ela agora se encontrava. Quando ele “[q]uebra Xangô”, trata-se não apenas de enfrentar Mãe Zefa e os ogãs a serviço dela, mas de afirmar um novo fundamento para o mesmo registro de valentia que demonstrara sempre. O que lhe “valia” já não era mais sustentado pelo vínculo do crente com seu “santo de fé”, nem baseado exclusivamente na própria habilidade de lutador, mas sim na paixão recíproca entre ele e Balbina. Isso significa que o conflito, aqui, muda radicalmente de registro, pois os dois lados da contenda já não se batem com armas iguais: de um lado, a força alimenta-se no temor dos santos que eventualmente possam abrigar os desejos humanos; de outro, repousa na pura paixão dos amantes, que vale por si mesma.

Portanto, a mudança dos amantes implica, essencialmente, num repto aos deuses, existam eles ou não. E, embora não seja isento de audácia e mesmo de temeridade, o desafio de João Gico não equivale à ideia de orgulho ou arrogância do amor próprio, mas de afirmação do vínculo de reciprocidade amorosa entre os que são fundamentalmente iguais. O orixá de valia de Plínio Marcos, em *Balbina de Iansã*, é a simples “agarração” dos amantes

— que não é possível delegar a ninguém, senão a eles mesmos. Nesse caso, não há dúvida de que o musical situa-se mais adequadamente no âmbito de algum gênero de heroísmo erótico, como o próprio *Romeu e Julieta*, do que em outro dedicado à celebração do vínculo de fé ou dos costumes coletivos.

Feira livre (1976)

### Poesia popular

Tendo como cenário uma feira típica de bairro de classe média paulistana, a “opereta” de Plínio Marcos é escrita predominantemente em versos heptassílabos, sempre rimados, distribuídos primordialmente, mas não exclusivamente, em formas de quadras. A simples descrição acima deixa claro que Plínio faz uso da mais caracteristicamente popular de todas as formas de poesia de língua portuguesa. Se considerarmos que as rimas predominantes são alternadas, no esquema abab, muitas vezes imperfeitas, pobres e toantes, esse quadro geral da quadra popular fica manifestamente estabelecido, remontando já, quando as quadras são musicadas, às modinhas e lunduns do século XVIII.

Merece especial atenção, no exame da peça, o fato de que o verso de sete sílabas, conforme lição de António Coimbra Martins, é o verso mais longo em português a dispensar a “pausa fixa” e ainda “o mais longo dos que escusam cadência constante”, o que significa também que a “sua extensão torna-o próprio para a narração”. Tal “independência quanto à cesura e à acentuação” do heptassílabo tende a favorecer a que possa resultar bem, sem grandes exigências técnicas da parte do autor. Por isso mesmo, o poeta romântico português, António Feliciano de Castilho, “recomendava-o antes de todos os outros aos poetas aprendizes: ‘Começai os vossos trabalhos pelo mais fácil dos versos, o setessílabo...’”. Fácil ou não, é certo que, como diz Coimbra Martins, “[a]inda hoje é o metro indiscutido da quadra popular, a linguagem quase única do folclore”, lembrando ainda que esse verso é o que tende a predominar na “canção urbana da rua”.

Quer dizer, nota-se o perfeito ajuste da escolha poética de Plínio Marcos a um teatro popular, que postula justamente passar-se na rua. Ademais, observando mais em detalhe o ritmo predominante dos versos, conquanto bastante livres de acentuação regular, anotei sobretudo a presença dos finais em anapesto (vale dizer, com uma sequência de duas sílabas átonas seguidas de uma tônica, que favorece o efeito usualmente descrito como

“ritmo de galope”) e os empregos intermediários distribuídos entre troqueus e iambos (respectivamente, sílabas fortes seguidas de fracas, e vice-versa), que dão alguma sincopação à cadência, sem perder, entretanto, o efeito mais buscado por Plínio Marcos que é o da fluência e naturalidade das falas.

### A alegoria da vida como batalha

De todas as empregadas na peça, há uma estrofe que funciona como refrão, pronunciada por um coro composto pela reunião de todas as personagens (“Todos”), e é ela que abre e fecha a peça, embora o desfecho ainda incorpore uma coda do Cego Cantador. Esse refrão a enquadrar a totalidade da peça inicia-se por um dístico, com cesura marcada graficamente no segundo verso (“A gente trabalha, trabalha/ Essa vida é uma batalha/bandalha”), que é seguido pela glosa da quadra anexa (“Tremendo saracotico/ Muito esforço a esmo/ E devido a isso mesmo/ Falta tempo pra ficar rico”).

No seu conjunto, o refrão aplica, de maneira combinada, duas tópicas antigas, vale dizer, dois lugares-comuns poéticos ou filosóficos bem determinados: a primeira, relativa a uma célebre passagem bíblica (Jó 7.1: “A vida do homem sobre a terra é uma guerra; e os seus dias são como os dias de um mercenário”), e outra, de matriz estoica, associada geralmente ao *Da brevidade da vida*, de Sêneca (por exemplo, em II, 1: “Mas uma avareza insaciável apossa-se de um; de outro, uma laboriosa dedicação a atividades inúteis”; ou X, 1: “é muito breve a vida dos ocupados”).

Vê-se que a articulação de Plínio Marcos entre as duas matrizes antigas, já muito disseminadas em sentenças de sabedoria popular, observa a natureza atribulada da vida humana (“batalha”, “saracotico”), sobretudo movimentada pela ambição dos negócios (“ficar rico”), que faz todos homens permanentemente ocupados (“trabalha, trabalha”). Nas duas, portanto, a atribulação da vida não é própria da natureza ou de uma substância inata ou necessária ao humano, mas derivada de uma deformação justamente da natureza, gerada por um objetivo espúrio (“bandalha”, “esforço a esmo”), que nada lhe dá em troca e ainda lhe retira o bem mais valioso da vida que é o próprio tempo de viver (“falta tempo”).

Quer dizer, já pelo coro que abre a feira, está claro que Plínio Marcos estabelece uma referência alegórica para a interpretação do que vai ser exibido no palco: percebe-se logo que a feira de bairro, com seu colorido pitoresco, divertido e local, é também representação de um estado de

coisas mais grave e mais amplo, ou seja, mais essencial, que atinge os homens em geral, e o Brasil em particular, enquanto comunidade nacional para o qual primeiramente (mas não exclusivamente) a peça se volta.

### A vida como feira de ilusão

Além do refrão cantado pelo coro (“Todos”), outra tópica, ou lugar-comum, percorre a peça com função nitidamente alegorizante: é a da “feira da ilusão”, pronunciada em ocasiões diversas por diferentes personagens, mas sobretudo sustentada pelo Cego Cantador, que, justamente, encerra a peça desempenhando-a numa sequência de três tercetos mais sentenciosos do que o habitual nas quadras, o que, de resto, é apropriado para um discurso final.

A tópica da “feira da ilusão” tem genericamente a mesma filiação estoico-cristã da “vida como batalha”, em que a azáfama das coisas do mundo e, em particular, a grande pressa e ardor no trabalho apenas manifestam a falta de consciência do tempo de vida a perder-se com objetos ou valores que não têm consistência, nem verdade. O mesmo sentido está, por exemplo, na célebre fórmula de Eclesiastes, I, 2-3 (“ vaidade das vaidades, tudo é vaidade. Que proveito tira o homem de todo o trabalho com que se afadiga debaixo do sol?”), e no mesmo *Da brevidade da vida*, de Sêneca (por exemplo, XVII, 6: “Nunca faltarão motivos de inquietação, quer na prosperidade, quer na miséria: a vida será dilacerada entre as ocupações; o ócio sempre desejado, nunca obtido”).

Na fala final do Cego Cantador, Plínio Marcos associa à “feira da ilusão” nada menos do que três fechos de cantigas – ou “fórmulas finais”, como as chama Câmara Cascudo, em *Literatura oral no Brasil* –, que também ocorrem como expressões proverbiais: primeiro, “Acabou-se o que era doce/ Quem comeu arregalou-se”; depois, “Não teve vitória/ Pra ninguém nessa história” (uma evidente variação da fórmula “Era um dia uma vaca chamada Vitória. Morreu a vaquinha, acabou-se a história”, ou simplificada, “Acabou-se a história e morreu a Vitória”, como aparece no fecho do *Macunaíma*, de Mário de Andrade); e, por fim, “Amanhã é outro dia/ Vou com Jesus e Maria”.

Tal finalização proverbial da tópica acentua a interpretação anterior de que a azáfama do mundo conduz a uma derrota certa e iminente a quem se deixe conduzir por ela, mas também a coloca em analogia com a própria história que acabou de ser contada. Quer dizer, a vida ocupada, disputada como numa batalha constante, não dura mais que o tempo breve de se

contar uma história, o que também se pode entender metateatralmente, vale dizer, como referindo o próprio tempo decorrido para a encenação da peça. Nesse caso, a própria peça funcionaria como uma espécie de ampulheta ou relógio que alerta o auditório sobre o tempo em vias de esgotar-se.

Cabe acrescentar ainda que, pela última das fórmulas finais aplicada pelo Cego Cantador (“Vou com Jesus e Maria”), a “feira das ilusões” também se conecta com a ideia conformista de continuidade dos dias e de entrega de qualquer mudança exclusivamente à ação divina, crença corrente em fórmulas populares. O efeito irônico produzido pelo emprego da fórmula por Plínio Marcos é o de que a esperança, deixada à Providência, existe mais como sinal de despedida ou como provérbio de encerramento do discurso do que como expectativa real de virada milagrosa do destino.

### **O varejo da contradição**

Se a alegoria incide sobre o conjunto da peça, os seus episódios particulares, que vão se sucedendo com muita agilidade e humor ao longo da encenação, apresentam um progressivo esclarecimento sobre as várias contradições implícitas no movimento por vezes frenético da feira. Assim, na “Cena do vatapá”, o Cego Contador, após autodescrever-se como alguém que vê “com a iluminação/ Do bom senso e da razão”, afirma a lucidez sobretudo como a percepção de uma profusão de contradições (“[o] que se passa no mundão/ De gente em contradição”). E o ponto fulcral dessas contradições estaria, segundo o Camelô das balanças, no roubo contínuo dentro da feira, caracterizada por um regime inteiro de vigarice (“Nessa feira só tem ladrão/ E todos roubam no quilo”), do qual sequer ele próprio estaria alheio, uma vez que a sua denúncia também tem motivação venal (“Contra esses vigaristas/ Compre a balança, senhor”).

No centro desse ambiente generalizado de corrupção, surge, como prenúncio do próprio futuro a corromper-se, a personagem do Pivete, que após ser rechaçado por vários barraqueiros e uma freguesa, tenta lhe roubar a bolsa, e é preso depois de uma perseguição “coreografada em ritmo alucinante”. Vale notar que a malandragem escolada que o Pivete exhibe de modo algum lhe permite equilibrar-se entre a lei e a ordem, como se supunha no otimismo modernista, constituindo-se, bem ao contrário, como uma aceleração do tempo que o precipita no destino desgraçado que o ronda desde o início. Assim, as palavras de ordem lançadas contra o Pivete por Todos são crescentemente violentas, sendo ele identificado

em enumeração ascendente como “perturbador”, “terrível marginal”, “afanador” e “pária social”, cujo castigo deveria ser a forca (“O ladrão deve ser enforcado!”), regredindo o senso de justiça de Todos a uma espécie de mundo de faroeste. E conquanto alegue atinência às leis dos “[c]idadãos contribuintes do Estado”, a ação direta de linchamento parece mais afim da ideia de compra do Estado por privados, que se beneficiam dele, manipulando e aplicando as leis na defesa dos próprios interesses. Além disso, para piorar o quadro do linchamento do Pivete, o fato de ser criança de pouco lhe serve face ao desatino coletivo, tão excitado pela punição como descrente da educação civil (“De pequeno se torce o pepino”).

Essa amplificação desarrazoada do crime do Pivete dá bem o tom de toda a cena, o que se poderá talvez associar ao rigorismo da repressão que se tornou habitual no período da ditadura militar. Mas não se trata apenas do período ditatorial: na corrupção generalizada, quando a lei revela ser patrimônio dos “contribuintes” em vez de ser o primeiro bem comum; quando a venalidade e o lucro estão postos no centro da noção de Estado, está claro que a própria ideia de lei ou justiça em jogo ali é farsesca. *Feira livre*, portanto, acusa o rebaixamento da justiça em justiça, isto é, em reação bárbara, que sacrifica o futuro coletivo na operação repressiva, ocasional e acomodatória, incapaz de enfrentar os males generalizados do presente.

Nesse ponto, o Freguês aponta outra contradição presente na tentativa de linchamento do Pivete, que não fizera senão um pequeno roubo, e ainda mais praticado em situação de necessidade e de fome, enquanto roubos muito maiores eram legalizados (“Mas quem pela ambição/ Pela avareza descomunal/ Gera miséria e aflição/ É considerado legal”). O passo é uma retomada da tópica antiga que refere o paradoxo de o ladrão grande pretender ser justo ao castigar o pequeno. Essa mesma tópica está presente, por exemplo, em anedotas contadas por Sêneca a propósito de Diógenes increpar Alexandre, o Grande, que pretendia angariar fama de justo por mandar castigar ladrões famintos, enquanto ele próprio fazia rapinas de reinos inteiros. No Brasil colonial, uma aplicação bastante conhecida da mesma tópica encontra-se no célebre *Sermão do Bom Ladrão*, do Padre Antônio Vieira, quando ele afirma, entre outras frases de ironia lapidar, que “[o] roubar pouco é culpa, o roubar muito é grandeza”.

Outra série de contradições desse mundo marcado pela busca do lucro revela-se no debate entre o Barraqueiro 2 e o Freguês, que reclamara da “ambição” e “avareza” a tomar conta do mundo da feira (ou do mundo inteiro,

enquanto feira). O primeiro, vestindo a carapuça da admoestação lançada pelo Freguês, faz uma apologia da própria condição de “comerciante”, cuja valia não pode ser contestada, uma vez que é ele quem aproxima o produto do consumidor, satisfazendo-lhe os desejos (“lavrador não vem à feira/ Na lavoura não vai o consumidor”). Amplificando as contradições envolvidas no negócio, argumenta ainda que, se o preço do produto encarece, não é dele a culpa, e sim da quantidade de “encargos pesados”, “impostos” e “juros” que tem de pagar tanto ao Estado como aos bancos, além de ter de pagar, por fora, a inevitável “gorjeta pra fiscal”, pois a corrupção é generalizada e está em todo lugar da feira. Por fim, o comerciante argumenta que, sendo proprietário de um pequeno negócio, sofre uma “concorrência desleal” do “supermercado”, que pode vender mais barato, uma vez que, sendo de grande porte, pode também comprar em maior quantidade.

Como se vê, o Barraqueiro 2 alega argumentos facilmente reconhecidos como verossímeis da situação do mercado econômico, não apenas brasileiro, os quais expandem as acusações anteriores do Freguês para o mau funcionamento do sistema capitalista. O pressuposto da argumentação, por certo, é o de que a culpa privada poderia escusar-se na coletiva, ou, mais ainda, no funcionamento impessoal do sistema completo de atravessamentos — o que, para o Freguês, apenas ratifica a “confusão” que apontara, de que participam todos. O debate entre eles termina enfim sem qualquer acordo: o Barraqueiro apostando na força do Estado a defender direitos privados (“Porém as leis do Estado/ Garantem direitos meus”) e o Freguês apontando imaginariamente para um futuro que haveria de “mudar a situação”.

E, de fato, desse ponto em diante, a peça já não avança a discussão entre um sistema capitalista que funciona mal, dominado pela corrupção, e uma esperança de justiça social entregue ao futuro (“Com o tempo tudo se explica/ O tempo dirá quem tem razão”). O que ela faz, a partir daí, é traduzir a “confusão” e a “exploração”, que admite ainda ter largos anos pela frente, sem solução à vista, por uma grande cena cômico-escatológica (“Cena da dor de barriga”). Nela, a balança, alegadamente justa na medição, aplica-se apenas a pesar e a disseminar a porção de fezes, embrulhada em jornal, produzida por um freguês com “dor de barriga” depois de comer vatapá — se é o preconceito ou o produto estragado que a causa, faz tudo parte do mesmo caldo. Assim, a esperança de ver a justiça prevalecer (“Balança bem balanceada/ Está aqui sua esperança”) dissolve-se na lambança generalizada do “embrulhinho que está vazando” (“Que horror, estou cagada! Furou o embrulhinho! Isso nunca foi toucinho! É merda, estou esmerdeada!”).

Desse modo, conforme avança a peça, a feira que prometia fartura e efetuação dos desejos de todos finda numa repulsiva distribuição das fezes que a tudo penetra e inutiliza. A situação é traduzida pelo Cego Cantador numa pergunta irônica (“Pra onde vai a merda/ Desse sofrido povão?”), que, obviamente, não alimenta expectativa de solução próxima, e que, por isso mesmo, demanda “muita imaginação” de quem a pretenda responder. E o próprio Cego Cantador, que faz as vezes do poeta ou narrador — análogo ao autor da peça —, sem pretensão de resolver as contradições que ilumina, trata também de cuidar da própria vida e pedir “dinheiro pro pão”, gesto pragmático e contingente, que o inscreve na mesma rede de um “destino” impossível de resolver. Ao poeta, imerso também na “confusão” que descreve, apenas cabe, modestamente, “aguça[r] a contradição”. Além ou aquém dela, na feira livre concebida por Plínio Marcos, prevalece sempre a vontade de sobreviver, ainda que ela seja paga com o “preço do desespero” e a despeito do “abuso” e do “absurdo” inscritos no cotidiano da vida (tal como se conhece em base brasileira).

○ Poeta da Vila e seus amores (1977)

### A vida entrevista no momento da morte

De acordo com o que escreveu Plínio Marcos num texto que deveria ter sido publicado no programa da estreia da peça, *O poeta da vila e seus amores* não é de fato uma “peça”, mas um “roteiro pra musical”. Entretanto, mesmo que seja assim, a sua estruturação dramática não apenas existe como é decisiva para a compreensão do conjunto do espetáculo, como tentarei mostrar a seguir.

Nesse mesmo texto, que aparentemente ficou inédito, Plínio afirma que, embora estivesse empacado no texto por muito tempo (“Pensei que seria mole. Pensei. Mas pensando morreu um burro”), quando o escreveu, foi capaz de fazê-lo de uma só vez: “Repleto de entusiasmo, sentei-me às 19 horas de um domingo e, à meia-noite, já estava cartearo a marra nos botecos”. É claro que essa ideia de uma peça longamente maturada, mas permanentemente adiada (“não sentia nenhum embalo”), a qual, de repente, precipita-se num jorro de escrita que se cumpre inteiramente em poucas horas, pode ser ou não verdadeira. Mas o que mais me interessou nesse texto aparentemente confessional de Plínio Marcos foi mesmo essa dialética entre indefinidamente adiado/prestamente executado ou muito lento/muito rápido — vale dizer, essa dinamicidade temporal

contrastante e amplificada que me parece muito reveladora da concepção dramática que estrutura essa peça de Plínio Marcos, e não apenas ela.

Por exemplo: em *Poeta da vila*, como em *Madame Blavatsky*, que escreverá apenas oito anos depois, Plínio Marcos escolhe contar a vida do protagonista a partir do seu leito de morte, a partir justamente dos instantes finais dessa vida. E, da mesma maneira, em ambas as peças o desenvolvimento da representação repassa, de forma episódica e não cronológica, alguns dos acontecimentos mais marcantes na biografia dessas personagens, que são também pessoas conhecidas, públicas, para, ao final deles, retornar à cena do início e cumprir-se a morte anunciada desde então.

Essa retomada ao fim da peça da mesma cena inicial do leito de morte do sambista produz um duplo efeito conjugado: um efeito de suspensão, de adiamento do acontecimento assinalado já no início, que apenas se cumpre no fim, como, além disso, um efeito de circularidade, em que o início é igual ao fim e como que engloba, dentro de si, todos os demais episódios representados, de modo que um único instante privilegiado, o da morte, dilata-se até incluir um relato da vida inteira. Em termos dramáticos, esse procedimento de começar pelo fim e finalizar pelo início faz que a representação das ações ganhe um estatuto altamente ambíguo: como partes alternadas de uma biografia que finalmente se fecha, mas também como pedaços de uma vida repassada mentalmente no próprio momento da morte, como se durante todo o transcurso da peça não estivéssemos senão assistindo ao que se passa na inquietude momentânea do moribundo. Quer dizer, desse ponto de vista, é como se a vida inteira, aludida nos vários episódios destacados pela peça, fosse também potencialmente apenas um sobressalto na imediatez do falecimento de Noel Rosa, isto é, como se a vida não tivesse duração maior que os poucos minutos em que ela se desdobra, na iminência do seu término, não como acontecimento histórico original, mas como memória íntima ou fluxo mental. A peça da vida, entrevista do ponto de vista da morte, reorganizar-se-ia então como um grande *flashback* a preceder o seu próprio fim, e, quem sabe, capaz de revelar a sua finalidade.

E ainda que não se adote essa hipótese dos episódios como parte de um fluxo mental último, é certo que Plínio Marcos, ao escolher a perspectiva do leito de morte como enquadramento adequado e privilegiado da vida e obra do sambista, busca interpretá-los segundo uma ordem subjetiva finalista ou, enfim, fúnebre. Nessa ordem, a morte se introduz como determinação importante em todos os passos da vida, exatamente como

ocorre em *Madame Blavatsky*, quando saber morrer é a chave de toda a doutrina secreta que elabora.

Uma hipótese desse tipo encontra ressonância imediata na seleção e na ordem dos episódios, pois ambos ressaltam a presença crucial da morte ao longo de toda a existência do sambista, a começar da própria infância referida a partir do “parto difícil”, do *bullying* sofrido pela hipoplasia (“Eles só me chamam de queixinho”), que se conclui com uma tentativa precoce de suicídio (“Os professores, seus colegas viram você se jogar do barranco”) e uma estranha promessa para uma criança (“Me perdoa, mãe... Eu nunca vou me matar... Nunca. Eu juro”), que mais parece uma denegação, vale dizer, a afirmação, pela negativa, de uma pulsão de morte existente dentro de si. O mesmo se passa em relação à descrição que Plínio Marcos faz do alcoolismo de Noel Rosa, em que a notícia do suicídio do pai (“Seu pai se matou... Ele se enforcou lá no sanatório”) se dá como uma intercalação entre duas cenas de tempos muito posteriores: uma, em que ele “repete várias vezes o pedido de cerveja e conhaque”; outra, em que, enquanto “continua a beber”, a ex-amante Julinha o interpela, furiosa (“Por que você não para de beber, seu vagabundo?”) ou amorosamente penalizada (“Você está se matando. Se matando, se suicidando, com essa maldita bebida”).

Essa presença constante da morte, como a sombra de um suicídio adiado, também se configura na forma como a mãe de Noel refere o abandono dos estudos e a entrega à vida boêmia (“Se cuida, Noel, se cuida. Você anda em más companhias. Seu pai sofreu muito quando você parou de estudar”); na resistência em deixar o Rio de Janeiro para tratar a tuberculose em Belo Horizonte; no amor por Ceci, que não poderia ser apenas dele, porque antes ela pertencia à boemia, como ele mesmo; nas presenças da mãe, Dona Marta, e da mulher, Lindaura, pois ambas existem na peça fundamentalmente como anjos da guarda, figuras diáfanas em vigília constante pela conquista de mais um dia numa vida que parece sempre em vias de ser exaurida.

Resta, entretanto, saber o que poderia significar essa presença marcante da morte na biografia de Noel Rosa, tendo em vista as suas composições bem-humoradas e mesmo a renovação que produziu no samba, razões fundamentais que o tornaram digno de ser celebrado. Claro, não é a única maneira de conceber dramaticamente o espetáculo, mas é uma possibilidade imediata que se abre para a compreensão da biografia do compositor, quando ela começa a um instante do fim que a encerra definitivamente. Ainda antes de tratar esse ponto, porém, penso estar bem caracterizado que *O poeta da*

*vila e seus amores*, conquanto não precise deixar de ser “roteiro pra musical”, como quer Plínio Marcos, é também uma “peça” teatral a pleno título, pois o sentido dramático está no cerne de toda a sua concepção do espetáculo.

### O patrimônio do samba

No que diz respeito propriamente à pesquisa sobre o samba de Noel Rosa, a julgar pelo que Plínio Marcos diz naquele mesmo texto escrito para a estreia da peça, ela foi feita principalmente “por telefone”: “Liguei para o meu chapa José Ramos Tinhorão, um dos mais importantes historiadores da música popular brasileira e no dia seguinte estava soterrado de recortes de jornal, discos, publicações do tempo do poeta da vila e sobre sua vida”. E é então que vem a modalização, que já referi: “Pensei que seria mole. Pensei. Mas pensando morreu um burro”.

Se as informações que Plínio lograra, principalmente por meio do material e das explicações dadas por Tinhorão, não bastaram para que ele resolvesse a questão da composição dramática da peça, não há dúvida de que muito do que está nela, especialmente no que diz respeito à caracterização dos elementos que concorreram para a importância de Noel na renovação do samba, deve-se a uma interpretação formulada preponderantemente por aquele pesquisador. Por exemplo, em seu *Música popular: um tema em debate*, José Ramos Tinhorão acentua ser Noel Rosa um compositor “branco, filho da cidade e sem ligações com os sambistas negros e mestiços semianalfabetos das camadas mais baixas”; que “surgira para o rádio e para o disco partindo do seu amadorismo, através da formação de um conjunto”; que “os moços de Vila Isabel encontraram o caminho do rádio através da experiência de um maestro e arranjador erudito, o músico Homero Dornelas” e também que “estavam destinados a caminhar para a profissionalização representada pelo rádio e pelo disco”, contribuindo então para um “novo estilo de samba”.

É fácil ver que todos esses aspectos estão contemplados na peça de Plínio Marcos. No que toca ao samba, propriamente dito, entre os elementos que a peça confere mais destaque está, por exemplo, a polêmica com Wilson Batista, que acentua a nova centralidade no samba da bossa urbana em substituição à malandragem do morro (“[o] samba de verdade está na cidade. Já estive, é verdade, no morro, isso no tempo em que não havia aqui embaixo samba. Quando a bossa nasceu, derrotou o morro. O samba lá de cima perdeu o espírito, o seu sabor inédito”). Está também o encontro com o “pianista”

Dornelas que resulta no arranjo final de “Com que roupa?”, executado pelo conjunto musical mais conhecido de Noel, o Bando dos Tangarás.

A peça destaca também o programa de rádio pioneiro do locutor Casé, no qual Noel Rosa fora contrarregra; as entrevistas a repórteres de *O Cruzeiro* e de *O Globo* nas quais o sambista revela a sua preferência por letras de “assuntos originais e jocosos”; a relevância que atribuía ao disco, ao teatro e ao rádio para a “propaganda da música brasileira”, num momento de profissionalização ainda recente da carreira de músico popular. Vale ainda observar que a peça de Plínio Marcos também concebe o bairro de Vila Isabel, bem como o ambiente de boemia urbana dos anos 1930 em torno dele, e dos bairros vizinhos, como um lugar onde a cidade inteira se encontrava, cruzando uma rede de botequins, cabarés, bailes, sociedades carnavalescas, blocos de sujeitos etc. A ideia implícita de Plínio Marcos parece ser perfeitamente análoga à de “promiscuidade vitalizadora”, tal como a descreve Tinhorão: “Noel Rosa e seu grupo viviam em um tempo em que as classes baixa e média da cidade, embora já suficientemente distanciadas, a ponto de não se confundirem, coexistiam, por assim dizer, em uma mesma área urbana”.

Na peça de Plínio Marcos também há personagens que representam as intérpretes favoritas de Noel, como Marília Batista e Aracy de Almeida, e os seus parceiros mais constantes, como Vadico. Todas essas personagens, além de reforçar o time de músicos brancos e de cultura musical urbana que o acompanhava na configuração do “novo estilo de samba”, ainda participam dessa espécie de séquito angelical, ainda que por vezes malicioso, a acompanhar os últimos momentos do compositor, dando início, por assim dizer, aos ritos fúnebres que celebram a memória e a grandeza de Noel Rosa. E é justamente aí que está a pista para responder à questão anteriormente esboçada sobre o peso da morte atribuído pela peça de Plínio Marcos na caracterização do samba de Noel, pois, como se viu, quase tudo o que o compositor faz ou cria surge na peça sob o signo da morte iminente. E quando ela finalmente ocorre, já não se traduz apenas como uma morte pessoal, mas como o fecho de um legado ancestral à música popular — fecho que inclui a defesa dela face às ameaças presentes e futuras da “música importada”.

Essa ideia de vinculação com o passado por via da morte dos ancestrais é absolutamente chave na noção de patrimônio cultural. Como diz a pesquisadora Renata Araújo, “na sua base etimológica, o conceito de patrimônio é, como todos sabemos, essencialmente, o que nos fica do pai.

E o que primeiro nos fica do pai são os seus restos mortais. Toda a operação patrimonial, nalguma instância, incorpora esse caráter fúnebre, nem que o faça precisamente para o sublimar”. Por isso mesmo, “a necrópole”, diz ainda a pesquisadora, é uma espécie de “monumento por antonomásia”.

Compreende-se então a centralidade da construção dramática da morte de Noel Rosa no quadro inteiro da peça como uma operação histórico-cultural que certifica os brasileiros do presente da existência de uma herança valiosa, de que não podem abrir mão, sob pena de dissolução deles próprios na confusão do contemporâneo – que, segundo a personagem do Discurseiro, “vem descaracterizando o homem brasileiro”. Algum proselitismo nacionalista haverá nessa fala, mas não resta dúvida de que a ideia mais precisa que funcionou como chave de abóbada para o memorial de Noel Rosa por Plínio Marcos foi justamente essa: a de transformar a morte que parecia uma companhia constante em plena vida criativa do sambista como signo manifesto do legado cultural que o jovem brasileiro não tem o direito legítimo de ignorar, como não se admite o desdém pelos restos mortais de um ancestral.

As aventuras do coelho Gabriel (1965)

As peças infantis de Plínio Marcos combinam dois aspectos principais na sua estruturação, a representação da fábula enquanto alegoria moral e a palhaçada física de circo, sendo em ambos muito acentuados os elementos que demandam a interação das crianças da plateia, cujos afetos variados (da aflição ao desafogo, do temor à crueldade, da apreensão à excitação e à incitação da balbúrdia pura e simples) são intensamente solicitados durante o desenvolvimento das ações.

É o que se verá, a seguir.

### **A astúcia como moral de sobrevivência**

*As aventuras do coelho Gabriel* é uma peça cuja eficácia sobre o público infantil está organizada com base no modelo da fábula, vale dizer, um gênero de narração breve, de natureza alegórica, no qual muitas vezes as personagens são animais. No entanto, também é evidente que as personagens desse mundo animal tomam características e ações nitidamente humanas de modo a reenviar o que se passa nele para o mundo real na forma de um ensinamento ou propósito didático de fundo moral. De acordo com Nelson Henriques da Silva Ferreira, em seu livro *A fábula esópica e a tradição fabular*

*grega*, “[e]xatamente pelo caráter curto e pela manifestação imediata de ideias, o argumento [da fábula] faz uso do potencial da imagética do mundo natural, profundamente enraizado nas formas de expressão de cunho popular” — que, como já se viu em tantas outras peças de Plínio Marcos, são formas que, em geral, interessam-lhe retomar e tratar à sua maneira.

Nas três fábulas do coelho Gabriel reunidas nessa peça, as personagens principais formam dois grupos antagonistas: o primeiro, composto pelos vilões da história, reúne o gato Miau-Miau e a onça Malhada; o segundo, formado pelos animais simpáticos ao público, reúne o coelho Gabriel e o macaco Chico Prego. Dentro dos dois grupos, as primeiras personagens relacionadas acima são as mais inteligentes e as segundas mais ingênuas, conquanto essas características tenham efeitos diversos, segundo os animais sejam vilões ou heróis: a ingenuidade da onça caracteriza rusticidade e tolice, enquanto a do macaco enseja inocência e boa-fé. O mesmo vale para os dois bichos mais astutos: a esperteza do gato é basicamente associada à covardia e ao maquiavelismo, enquanto no coelho aparece principalmente como um atributo que lhe permite resistir e revidar aos ataques que sofre por parte dos animais mais fortes e agressivos.

Essa distribuição do caráter das personagens encontra correlação nas ações que praticam: nas três aventuras, os dois vilões põem em marcha algum plano para capturar e comer os dois heróis, quais sejam, respectivamente, a prisão do amigo, o fingimento da onça morta e o uso de iscas deliciosas para os animais. Em todos os casos, o coelho consegue perceber a armadilha a tempo, salvar a própria pele, a do seu amigo macaco, e, finalmente, revidar ao plano armado contra ele com um castigo físico bem aplicado aos vilões. O sucesso do revide dos heróis aos planos dos vilões se traduz genericamente como pensamento moral que valoriza sobretudo a astúcia e a inteligência em detrimento da força, e também a lealdade aos amigos em oposição à traição, constante entre os vilões. E, conquanto também surjam golpes entre o macaco e o coelho, eles não se caracterizam como traição ou desejo de fazer mal ao outro em proveito próprio, mas como brincadeira ou disputa, digamos, mais esportiva.

Há também algo menos trivial a observar-se no antagonismo das duplas: a astúcia do gato contém sempre qualquer elemento planejador cuja finalidade é maldosa, seja quando estabelece um plano de ataque ao coelho e ao macaco, seja quando se aproveita de uma etapa desse plano para se vingar da onça, que nunca lhe inspira confiança e vice-versa. No caso do coelho, a astúcia se liga muito mais à prontidão de espírito, que

o faz perceber rapidamente e reagir com adequação e graça diante de uma situação adversa. O que implica em dizer que a astúcia recomendada pela peça de Plínio Marcos tem menos de cerebralismo utilitário que de engenhosidade prática, posta sempre a serviço da própria sobrevivência, da preservação da liberdade própria e da dos amigos.

Assim, em termos gerais, não há dúvida de que *As aventuras do coelho Gabriel* está bem assentada numa estrutura tradicional da fábula, tal como a descreve Silva Ferreira: “quando em causa está a ação de uma ou mais personagens, a obtenção do sucesso depende do manuseio de determinados atributos selecionados previamente pela moralidade da fábula: ‘a astúcia e sabedoria’, ‘o poder perante a fraqueza do outro’ e ‘obediência à justiça moral’”. Tal estrutura fabular, por sua vez, traz implícito nas suas ações predominantes um universo no qual, segundo o mesmo estudioso, “são constantes a luta pela sobrevivência, a opressão dos mais fracos pelos mais fortes, a procura pela ascensão social ludibriando o outro e a malvadez como predisposição”. Isso descreve precisamente a ponte implícita entre a fábula antiga e o mundo contemporâneo, tal como suposta por Plínio Marcos nas aventuras do coelho Gabriel.

### Os bichos como palhaços

Se no item anterior procurei mostrar que a peça infantil de Plínio Marcos compõe-se como alegoria moral e que as ações dos bichos são metáforas de situações da sociedade humana, é preciso considerar que elas são também o oposto disso, isto é, elas exercem uma literalidade intransferível da ação como só se encontra no puro gesto, na mímica, na pancada, na correria etc. Se o que disse antes mostrava que os conflitos das personagens e a natureza dos seus caracteres podiam ser traduzidos por sentenças morais, a questão agora é elucidar um aspecto do teatro infantil de Plínio que não admite qualquer tradução para fora do plano no qual as ações se executam como *performance* insuperável de uma brincadeira, e mais especificamente, do tipo de brincadeira conduzida por palhaços no picadeiro de um circo.

Considerando-se esse segundo aspecto das peças, entende-se ainda melhor a funcionalidade da atuação dos bichos em duplas ou em grupos de antagonistas, uma vez que um serve de escada ao outro, prepara a situação em que é enganado, leva safanões, escorrega, atrapalha-se, bate a cabeça, corre em meio à plateia etc. É a atuação conjunta da dupla que faz que as crianças do auditório tomem partido de uma ou de outra personagem e passem,

elas mesmas, a atuar na peça como torcida ou como figurantes. Por isso, as crianças são também destinatárias de muitas das falas das personagens que usam procedimentos de “à parte”, para informá-las antecipadamente do que pretendem fazer, ou de “triangulação”, quando o diálogo que travam não são apenas conversas entre as próprias personagens, mas avisos e deixas ao auditório, cuja resposta é decisiva para a sequência da peça.

E, nesse aspecto performático, as peças infantis de Plínio Marcos são exuberantes: praticamente não há situação criada em que ele se esqueça de torná-la uma ocasião propícia à palhaçada, seja ela em conversas de amigos ou de inimigos; em situações de preparação do plano dos vilões ou no suspense de sua execução; seja no desempenho da desforra dos heróis ou, enfim, na grande balbúrdia do espetáculo em que as crianças da plateia são solicitadas a participar ativamente.

É fundamental ainda para a execução das cenas de palhaçadas a caracterização de conflitos bem definidos entre as personagens, de tal modo que elas sempre estejam em lados contrários, ainda quando pertençam genericamente ao mesmo grupo aliado. Por exemplo, se o coelho Gabriel e o macaco Chico Prego são bons amigos, isso não os impede de, quando estejam a sós, pregar-se mutuamente peças, que acabam levando a surras bem doídas. Por exemplo, quando o macaco diz que “quem caçar cobras ganha cenoura e quem caçar borboletas ganha bananas”, o propósito evidente é enganar o coelho, reservando-lhe a parte mais difícil da suposta caçada, o que, por sua vez, é núcleo de um conflito que acaba desandando numa animada troca de pauladas. Da mesma forma, quando a dupla de vilões atua sozinha no palco, o tempo reservado para a trama comum nunca é maior do que o reservado para o ataque mútuo, de tal forma que, antes de bater nos outros, sempre acabam se batendo entre si.

Em resumo, essas situações de antagonismo, executadas fisicamente, são parte decisiva do argumento central das peças e não podem se resolver alegoricamente apenas. Elas demandam uma atuação que vale como pura ação, e é a essa literalidade ativa que se entrega o principal móvel de envolvimento da plateia infantil.

História dos bichos brasileiros: O coelho e a onça ou  
Onça que espirra não come carne (1988)

O estado ainda incipiente dos estudos feitos sobre os originais de Plínio Marcos não permitiu decidir qual dos dois títulos utilizados deveria predominar

aqui. Entretanto, é certo que o primeiro deles deixa entrever um projeto mencionado pelo dramaturgo mais de uma vez, qual seja, o de escrever uma “história dos bichos brasileiros”, que possivelmente não se reduziria apenas à história dos protagonistas desta versão da peça. Por outro lado, está claro que, na sua formulação alegórica, a peça se constitui já como uma história completa dos bichos (isto é, dos homens, não apenas brasileiros).

### Um paraíso perdido

*História dos bichos brasileiros*, escrita mais de vinte anos depois de *As aventuras do coelho Gabriel*, retoma em parte a segunda aventura que constava desta peça, na qual a onça, aconselhada pelo gato, finge-se de morta para tentar capturar o coelho. Entre uma peça e outra, porém, há uma alteração substancial na alegoria moral que as interpreta. Se, na versão original, de 1965, tratava-se de exaltar o atributo fabular da *métis*, vale dizer, as virtudes da sabedoria, da inteligência e da astúcia como forma de se contrapor à força bruta, a questão, aqui, reveste-se de outro significado, muito menos confiante. Agora, a alegoria moral construída pela peça postula que uma espécie de canibalismo ou de autofagia está na origem do estado infeliz do mundo, o qual, por sua vez, obriga a uma inteligência continuamente alerta e desconfiada. A astúcia ainda conta muito como forma de luta contra a opressão da força, mas ela não resolve realmente o conflito, pois a esperteza do coelho apenas ilustra o mau estado do mundo que o obriga a ter de safar-se continuamente de armadilhas.

Ou seja, há uma grande diferença em relação à peça original, embora a ação de ambas pareça quase idêntica. Antes, a onça atacava e o coelho escapava não porque houvesse algum acontecimento excepcional que provocasse o ataque de um e a fuga do outro: comer carne de coelho ou atacar os bichos era natural na disposição da onça enquanto bicho grande, forte e tonto, que provocava medo em todos os outros, assim como era da natureza do coelho, como bicho menor e mais fraco, ser esperto e inteligente para conseguir sobreviver. Contudo, agora, nessa nova versão da fábula pliniana, o combate entre fortes e fracos já não diz respeito a seguir o curso de uma natureza dura em si mesma, que coloca a todo instante a sobrevivência em risco, mas a um rompimento dela, vale dizer, a uma quebra na natureza das coisas: algo de muito grave aconteceu para que a onça começasse a desejar comer carne de coelho ou de outros bichos. O que leva a onça a atacar já não é um instinto configurado na condição de ser onça, mas uma deformação da

natureza original em que os diferentes bichos conviviam pacificamente e em perfeita harmonia.

E esse acontecimento grave que se abateu sobre o conjunto dos bichos é basicamente o resultado de uma combinação infeliz de vários estados afetivos exemplificados em relação à onça: tristeza (“A pior doença da Terra é a tristeza”), loucura (“Onça louca é um perigo”), ingratidão (“Você está sendo ingrata. Nós sempre fomos amigos”), enjoo ou tédio nascido da fartura e da repetição (“Só não gosto de frutas, que já comi demais”), mau conselho (“algum dia você comeu carne?”). É essa combinação desafortunada de afetos que lança a onça a ataques carnívoros, que se revelam afinal uma espécie de processo autofágico a acabar com a harmonia da vida de todos os bichos, incluindo a tranquilidade da própria onça, obrigada a correr e a lutar para conseguir comer, quando antes, por assim dizer, a comida lhe vinha à boca. Ou seja, esta nova versão da fábula supõe, nalgum tempo passado, a existência de um verdadeiro paraíso terreal (“A mãe Terra, a natureza, protegia cada um dos seus filhos. Todos eram filhos de Deus. Era uma festa! A Terra, o verdadeiro paraíso!”), que, ao cabo dessa confluência malsucedida de eventos, terminou por perder-se (“E foi por essas e outras que acabou a paz na Terra”). E, nesse novo contexto semântico, a própria astúcia se torna uma virtude menos positiva e solar do que parecia na primeira peça, para se tornar a reminiscência melancólica de um estado anterior perdido para sempre (“A vida *era* bela; a vida *era* vivida”).

Portanto, nessa versão da fábula do coelho e da onça, a terra onde os animais viviam no passado indeterminado tinha todas as virtudes do paraíso ou de uma idade de ouro, e encontra-se agora num estado degenerativo crescentemente ameaçado pela poluição (“[as estrelas] não estavam escondidas pela poluição”), pela propriedade privada (“Ninguém era dono de nada”), pela falta de alimentos (“a mãe Terra, dava tudo para nós”), pela violência (“ninguém matava o outro pra comer”), pela contaminação das fontes (“as águas eram limpinhas, limpinhas”), pela necessidade de previdência ou de provisionamento (“ninguém precisava guardar nada para o dia seguinte”), e, enfim, pela perda do sentido da vida no presente (“a vida era o aqui, agora”).

Quebrado o encanto dessa Terra ancestral, restava ainda a virtude da astúcia como estratégia de sobrevivência num estado geral catastrófico – e ela podia ter eficácia na eliminação de um ou outro perigo mais agudo, mas não na reconstrução do encantamento do mundo. A astúcia é, ainda, um instrumento poderoso, mas a lição moral associada ao seu emprego considera basicamente que a escuridão que atinge as matas é ainda maior do que a

prontidão de espírito que ela poderia fornecer. Ou seja, o lume original da *métis* está definitivamente embaçado pelas circunstâncias da existência. Por isso o macaco, longe de ser aquele Chico Prego alegre, confiante e despreocupado da primeira versão, continua a ser um contador de histórias, mas tornou-se um “nostálgico”. Agora, ele apenas se entusiasma pra valer quando rememora o passado (“Era tão bom viver na Terra!”; “[q]ue tempo bom!”).

### Cantigas de roda

No quadro melancólico dessa nova versão da alegoria do coelho e da onça, a peça de Plínio Marcos, como todas as outras de teatro infantil que ele escreveu, tem de ser observada também na sua literalidade performática — aquilo que, n’*As aventuras do coelho Gabriel*, conduzia às trapalhadas e às balbúrdias, mais ou menos brutas, dos palhaços de circo. Agora isso muda também. Conforme se desilude a alegoria, folclorizam-se as brincadeiras. Assim, toda a parte inicial da peça, anterior à narração do macaco, é uma grande brincadeira conduzida pelo conjunto das personagens brincando e cantando cantigas de roda tradicionais, como “Ciranda, cirandinha”; “Roda pião”; “Matotiro”; “A canoa virou”; além de brincadeiras como empurra-empurra, ou passa bandor, com todas as características das práticas folclóricas, como as pensadas por Câmara Cascudo, a saber, antiguidade, persistência, anonimato e oralidade.

Por mais divertidas que sejam essas cantigas e brincadeiras, a natureza delas é bem diferente da que havia nas brincadeiras e palhaçadas individuais propostas na versão mais antiga da peça, em que ria-se por conta dos equívocos e sopapos e torcia-se para este ou aquele por causa das situações dramáticas compostas para aquelas personagens específicas. Agora, contrariamente, as personagens estão inseridas em brincadeiras e cantos que as antecedem há muito tempo, e que as crianças da audiência já conhecem de casa ou da rua. Ou mesmo, pensando numa representação contemporânea da peça, talvez as crianças nem sequer as conheçam bem, porque não as praticam, e as conheçam tão somente como lembranças das aulas de folclore na escola. De certa maneira, portanto, nessa nova situação de reaproveitamento da fábula, a própria representação acaba ganhando um caráter pedagógico, menos apto a brincar de fato com a audiência infantil do que a lhe contar como brincavam as crianças no *illo tempore*.

Ou seja, é evidente a correspondência entre as modificações alegóricas e literais introduzidas na peça por Plínio: à imagem de um mundo desconcertado, cuja harmonia original se perdeu, a mímica das personagens

e as brincadeiras que fazem no palco remetem menos à possibilidade de mobilizar despreocupadamente as crianças da plateia do que à necessidade (e, quem sabe, o dever) de reinstaurar as referências a esse mundo antigo colapsado no presente. Quer dizer, à melancolia metafórica corresponde certa pedagogia folclórica, que não deixa de ter caráter melancólico, uma vez que já não pode contar com o presente das crianças apenas para brincar, mas tem de lhes ensinar um passado que não viveram ou que só podem viver agora, nas circunstâncias estritas da própria peça.

Terá Plínio Marcos, nesse momento de sua criação, a esperança de que, quando as crianças voltarem às casas, depois da peça, começarão a brincar e a tornar efetivo um mundo que já não vivem? Possivelmente não. Ele sabe perfeitamente que a história do macaco, agora, só se anima como nostalgia. Em face do mundo desencantado, tudo o que pode fazer é montar um espetáculo em que à nostalgia alegoricamente figurada corresponda uma imaginação intensa da felicidade que não se pode viver senão como artifício teatral.

Assembleia dos ratos (1989)

### **Riqueza do mundo pobre, pobreza do mundo rico**

Esta terceira peça infantil de Plínio Marcos permite repensar vários aspectos das duas anteriores e saber como o dramaturgo concebia um espetáculo voltado às crianças já no encerramento da década de 1980. Para examinar a questão alegórica fundamental, convém notar que, aqui, como na segunda peça, produzida no ano anterior, apresenta-se um contraste bem marcado entre dois mundos. Contudo, são agora mundos contemporâneos (o mundo da roça e o mundo da cidade), diversamente do que ocorria em *História dos bichos brasileiros*, na qual, por um lado, havia o presente decaído da ambição autofágica, e, de outro, havia um mundo antigo, ideal — já praticamente reduzido à imaginação do aedo, isto é, do macaco contador de histórias que toma como missão preservar a memória dos ancestrais e divulgar aos mais jovens os vestígios e relatos de um mundo encantado, que já não existe.

Em *Assembleia dos ratos*, o contraste desses dois mundos contemporâneos representados pelos ratos do campo e pelos ratos da cidade é obtido não exatamente por meio de um deslocamento temporal, mas pela transferência ocasional de um membro de um ambiente para outro: primeiro, o Janota urbano vai passar uma temporada com o Primo na roça, depois é o Primo que vai para a cidade do Janota. Nos dois casos, como é fácil perceber, os

contrastes são produzidos de modo a evidenciar as riquezas do universo que tem menos prestígio social na *doxa* contemporânea (a saber, o pobre da roça) e, contrariamente, as pobrezaas daquele com mais prestígio (o rico da cidade).

Mas é importante perceber que não deixa de haver nessa oposição campo-cidade também um elemento de contraste temporal. Basta levar em conta, na análise da peça, que a taxa de urbanização brasileira em 1991 (ano do levantamento oficial mais próximo da peça), já atingia 74% da população, fenômeno que, de lá para cá, apenas se acentuou: em 2010, esse número chegou a 84%, sem sinal de qualquer reversão dessa expectativa. Ou seja, na alegoria dos ratos, ainda que o Primo e o Janota sejam jovens de idade próxima, e, portanto, plausivelmente contemporâneos, os dois diferentes mundos em que vivem admitem uma defasagem temporal perceptível: o campo está associado a uma forma de vida tradicional cada vez mais rara no presente, e a cidade indica uma forma de convívio catalisadora de praticamente toda a vida social contemporânea.

A observação anterior ajuda a compreender o verossímil operado por Plínio Marcos na peça, pois a cultura caipira assume práticas e costumes forjados em outras épocas, enquanto a cultura urbana supõe o rompimento desse elo com o passado, tornando ultrapassada ou obsoleta a cultura associada a ele. Assim, já na cena inicial do baile na roça, tudo ali remete a uma cultura tradicional persistente, cuja riqueza se pretende determinar pela abrangência, incluindo áreas diversas como música, dança, culinária, brincadeiras etc., e também pela copiosidade de seus bens, relativa ao domínio de vários gêneros musicais, como polca, maxixe, rasqueado e baião; danças variadas, algumas que recuam até o século XIX, como a umbigada; uma culinária generosa em guloseimas e derivada diretamente da safra do milho, como tapioca, curau, bolo de fubá e canjica; e ainda brincadeiras, como a do trava-língua, que não demandava a compra de nenhum objeto, industrial ou comercial, mas apenas solicitava uma espécie de ludismo imanente à própria língua.

Todos esses elementos da cultura material, de caráter lúdico, ajustam-se ao caráter moral e espiritual dos ratos da roça (“[a] rataiada daqui do campo é simples, mas é boa. Tudo o que fazem é de coração”), aos quais a peça atribui uma existência sem maldade e sem afetação, autêntica em sentimento, generosa em acolhimento e espontânea em sua alegria ruidosa e despreocupada — que lembra bastante aquela de que fala nostalgicamente o macaco na peça anterior, quando um bicho ainda não tinha de se preocupar em virar comida de outro bicho. Em *Assembleia dos*

*ratos*, esse mesmo aspecto da vida decaída em suspeita e ameaça contínuas vai-se revelar nos seguidos ataques do gato doméstico ao baile dos ratos da cidade, embora antes deles o Primo não deixe de se deslumbrar com as novidades da cidade. E deslumbramento é o termo exato (“Primo fica deslumbrado”), pois diz respeito a um excesso de luz (“De repente a cena se ilumina”), que acaba impedindo ou dificultando a visão, fenômeno que se reforça pelo emprego de outra expressão análoga utilizada por Plínio Marcos na peça, quando diz que “Janota faz umas visagens”. Com isso se explicita que a forma de inserção no mundo da cidade baseia-se em compor um ar superior para se apresentar aos outros ou, de modo equivalente, fingir uma aparência que pretende ser notada e notável. Em todas essas noções, conta mais a afetação que a sinceridade ou a espontaneidade, e é esse contraste que Plínio quer acentuar entre os dois bailes.

Ainda nesse quadro de deslumbre e visagem, a oferta culinária disponível na cidade é tão copiosa quanto a do campo, mas, em vez de se associar ao trabalho local, ela é toda derivada de importação do estrangeiro (“parmesão, gorgonzola, prato, mussarela”), o que lhe dá ao mesmo tempo um aspecto de estranho à cultura local e de esnobismo — ainda que a exposição da variedade de queijos esteja muito mais diretamente associada ao protótipo do que pudesse significar o desejo de um rato do que o milho da roça significaria.

No que toca ao som que anima as festas, ele é agora preenchido por “músicas modernas” em contraste com as do folclore afro-brasileiro tocadas no campo, fato que, mais uma vez, implica as categorias de estrangeirismo e esnobismo, sem ignorar tratar-se, novamente, de um poderoso chamariz para o desejo da rataria. Ainda mais evidente desse apelo irresistível ao desejo feito pela cidade é a beleza nova revelada nas “ratinhas” urbanas, que parecem “de cinema”, em oposição aos corpos demasiado vivos das “ratas” do campo, que se apresentam diante do outro sem disfarces (“gordotas, suarentas, malvestidas”). Quer dizer, nessa nova realidade urbana, os corpos surgem embelezados e sedutores por meio do efeito de alguma fantasia artificial e alheia, ainda que (talvez por isso mesmo) mais desejáveis.

Acentuando o artificialismo da nova cultura urbana, mas também o seu apelo ao desejo e à fantasia, seguem-se na peça outros inconvenientes à integração do Primo: a dificuldade de acesso aos bens desejados, que trazem consigo complicações intermediárias (como o garçom, que sempre lhe volta as costas); certo componente de divisão de classe (que aparece tanto no garçom que não o serve como na afobação que frustra sua abordagem das ratas); e, por fim, a imitação ridícula que faz

das visagens e danças do Janota. Quer dizer, conquanto desejáveis, os bens da cidade exigem o domínio de um código implícito que tende a excluir os que não participam dele desde o início. Se o convite aberto à participação do Janota nas alegrias da roça é recusado sistematicamente por ele, essa mesma recusa se contrapõe ao esforço do Primo para se integrar ao baile urbano. Assim, revela-se que a atitude de pronta recusa do Janota não é apenas uma reação ao baile caipira, mas parte integrante do gesto excludente inerente ao caráter da cidade.

Em termos alegóricos, portanto, o que a peça apresenta é um contraste esquemático no qual, de um lado, o da roça, há abertura a todos para inserção num processo produtivo local e nas festas populares tradicionais; de outro, o da cidade, há fechamento de classe para acesso a bens depurados numa ficção atraente, mas produzida numa situação alheia e desconhecida dos participantes, que oculta um elemento intempestivo e assustador. Ou seja, na cidade ocorre um processo da sobre-excitação que, no entanto, não pode garantir a sua correspondente satisfação, seja pelas mediações internas excludentes, seja pela irrupção de forças externas destrutivas que não podem ser controladas, como se dá com os ataques imprevistos do gato.

Bem considerada a situação alegórica de *Assembleia dos ratos*, ela se põe de maneira mais complicada do que parecia a princípio: de um lado, está um assentamento local, relações sociais inclusivas e desejo restrito às práticas tradicionais; de outro, ocorre uma abertura ao estrangeiro, relações sociais fechadas por códigos complicados, desejos excitados e frustrados por ataques desconhecidos. É importante notar que a peça não nega o desejável ampliado da cidade (“Aqui você tem fartura, comes e bebes do bom e do melhor”) e que a preferência pela roça se dá, portanto, com base em dois argumentos principais: primeiro, o de viver sem “medo nenhum”; segundo, o de que a roça é o lugar de origem (“Vou viver no meu lugar”), o que se traduz perfeitamente pela expressão proverbial que encerra a peça (“Cada rato no seu lugar”). Quer dizer, a peça apresenta um dilema alegórico que se resolve não pela consideração de uma superioridade absoluta da roça sobre a cidade, mas de uma superioridade dada pela existência livre do medo e marcada por uma determinação de origem: não se trata de escolher apenas o melhor, mas de escolher a vida com que se acostumou e na qual foi criado.

Pode-se dizer ainda que o andamento inicial da peça critica o ambiente da cidade, com seus estrangeirismos e esnobismos excludentes, em oposição à generosidade interiorana, mais do que a sua sentença final deixa concluir: a condenação da cidade vai de par com a exaltação da

origem. A denúncia do artificialismo estrangeirado articula-se com a lealdade devida à própria gente e à região de origem. E, ainda aqui, há um *distinguo* a fazer-se: esse amor da própria gente e dos costumes admitidos tradicionalmente por ela não é apenas positividade, assim como a escolha em favor de bens da roça não ignora todos os outros que a cidade insinua.

Assim, de fato, o que leva o Primo a desistir definitivamente da cidade, pela qual se deslumbrara a princípio, não é apenas a memória dos bens da roça, mas a insegurança causada pela irrupção contínua e apavorante do gato. Ou seja, também não se trata aqui de cultivar uma *fides* épica, na qual a moral se traduz pelo elogio de um comportamento análogo ao de quem recebe uma missão heroica que deve cumprir em favor da própria gente. Parece-se mais com uma moral reativa diante de um desastre que atinge o mundo externo à roça, que ocupa notadamente a quase totalidade do mundo contemporâneo.

*Assembleia dos ratos* testemunha, portanto, vários desarranjos: o da roça, que tende à extinção pela atração contemporânea exercida sobre os jovens por uma forma de vida urbana muito diferente dela; o da vida social, diante de suas divisões crescentes e excludentes; e, enfim, o da própria vida urbana, que vive sob ataques de acontecimentos inesperados, impossíveis de prever ou controlar. A radicalizar esse último aspecto, é como se a vida urbana contemporânea estivesse irremediavelmente à mercê de uma espécie de *deus ex machina*, que é tanto estrangeiro como bárbaro, isto é, tanto desconhecido como brutal em sua ação predatória.

Nesses termos precisos, voltar para casa é também um gesto de sobrevivência, e não exatamente o de quem recusa um lugar moralmente inferior por outro superior, embora se possa reconhecer essa diferença de valor. Se isso matiza a grandeza da escolha pela origem, ligando-a a um gesto negativo de medo, também mostra que a peça de Plínio Marcos ganha contornos mais complexos e menos idealistas do que parecia a princípio. A escolha pelo local em detrimento do internacional, pelo caipira em vez do urbano, pelo conhecido em vez do inesperado, é também constatação de uma espécie de encurralamento nas contradições insuperáveis da vida contemporânea, em que olhar para fora do próprio mundo raramente se sustenta como abertura de vistas, e, portanto, como cosmopolitismo real.

**BALBINA  
DE  
TANSÃ**

**PEÇA MUSICAL EM 3 ATOS**

Escrita em 1970, estreou em novembro do mesmo ano no Teatro São Pedro, em São Paulo.

### **Personagens**

MÃE ZEFA; BALBINA; ZENINHA;  
BOBA; DAGÃ; EXPEDITO; BITA  
DE OXÓSSI; JOÃO GICO; TUIM;  
PUIA; FILHAS DE SANTO; OGÁS;  
SAMBISTAS

### **Cenário**

Barracão de candomblé de Zefa. O teto é cheio de bandeirolas de papel de seda; vê-se um praticável com três atabaques e, pelos cantos, estão bancos toscos. Bem no centro do palco, ao fundo, está um grande altar onde se misturam imagens dos santos da Igreja Católica e do candomblé.

## PRIMEIRO ATO

*Fora de cena, escutam-se as filhas de santo cantando para Oxalá (“Canto de Oxalá”).<sup>1</sup> O canto vai crescendo e as mulheres entram, trazendo cântaros de água. Fazem a cerimônia para Oxalá e saem. Luz acende no barracão do terreiro da Pedra Branca. Zeninha está limpando o altar e Boba está acocorada entre as imagens de santos que estão espalhadas pelo chão. Um canto em louvor aos encantados (“Canto dos encantados”) vem de fora de cena. Boba, grunhindo quase como um animal, tenta acompanhar o canto.*

ZENINHA Gosta do ponto?

*Boba grunhe alegremente.*

São as filhas ensaiando pra feitura das novas filhas. Mãe Zefa diz que a festa vai ser de marcar tempo.

*Boba grunhe nervosa ao escutar o nome de Zefa.*

Não se atucana à toa, menina. Mãe Zefa num tá aqui. Depois, ela não te quer mal. A braveza dela é só pra ver se tu endireita. A Mãe Zefa sabe das coisas. Sabe todos os mistérios da macumba. Ela é chegada aos encantados de mais valia.

*Boba grunhe nervosa.*

Tu um dia também se faz filha de santo.

*Boba grunhe feliz.*

Mas tem que aprender as coisas da macumba. Olha bem pra ver. Escuta bem pra saber.

*Boba grunhe afirmativa.*

---

<sup>1</sup> As letras das músicas contidas na peça estão anexadas ao final do texto.

ZENINHA Vamos arrumar o gongá. Esse altar tem que ficar uma boniteza de fazer inveja. Vem gente desse mundão todo. Ontem chegou um ogã velho que falou que até onde o vento encosta o lixo o povo tá bochichando da festança que a Mãe Zefa vai dar. O povaréu da macumba vem tudo. Temos que botar capricho. Mãe Zefa tem fama de festeira. E tu vai ajudar.

*Boba grunhe feliz.*

Bote atenção.

*Boba grunhe.*

Me apanhe Oxalá.

*Boba grunhe, procura entre todos os santos, vacila entre um e outro, grunhe aflita.*

Tu já sabe qual é Oxalá. Vai enganar pra mim, que fui quem te pariu, que tu não sabe que Oxalá é esse pregado na cruz?

*Boba grunhe nervosa. Apanha Jesus e dá pra Zeninha.*

Então, tu sabe! Bota atenção, que tu sabe. Mas tu só quer brincar. E toda vez tenho que dizer que Oxalá é Oxalá.

*Zeninha coloca Jesus no altar.*

Agora me pega Ogum.

*Boba se afoba toda e pega Xangô.*

Mas que tu tem hoje, menina? Esse é Xangô. Xangô não é Ogum. Ogum é esse a cavalo. Onde tu já viu Xangô montado? Tu não quer prestar atenção? Se não quer, se manda. Eu faço as coisas sozinha. Que coisa! Não quer ajudar?

*Boba grunhe.*

ZENINHA Tu tem que aprender as coisas da macumba. Tu tem precisão. Só aprendendo é que vai ser filha de santo. E daí tu melhora essa bobeira. Já devia saber. Tu prefere que todo o povo te chame de Boba? Disso tu gosta? Gosta que o povaréu te diga que tu é carrego de Exu? Disso tu gosta?

*Boba grunhe triste.*

Então, trata de aprender. Dá o Xangô mesmo.

*Pega Xangô, mete no altar.*

Agora pega o cavalo.

*Boba pega São Jorge.*

Ogum que desculpe. Mas pedindo o cavalo ele vem junto. Essa menina gosta mais de cavalo que de santo. Cavalo num adianta o lado de ninguém. Mas ela é vidrada.

*Zeninha, com raiva, pega uns por conta própria. Boba grunhe triste.*

(*com pena*) Tu tá me ajudando, menina. Só quis andar ligeiro. Mas tu me ajuda. Pega o Bitotô.

*Boba vacila.*

Bitotô é o crioulo vestido de padre.

*Boba acerta.*

Então, São Benedito é Bitotô.

*Boba ri feliz.*

Agora Santa Bárbara, que é Iansã.

*Só resta uma no chão, Boba pega.*

ZENINHA Então, tu viu? Se tu bota atenção, tu acerta, menina.

*Boba pega Iansã como se fosse uma boneca. Zeninha fica espiando comovida.*

Tu gosta de Iansã. Ela é uma boniteza. Tu gosta dela, ela há de te ajudar a melhorar dessa bobeira. Tu é de Iansã. A Mãe Zefa diz que tu é carrego de Exu pra atucanar a gente. Mas tu é mesmo de Iansã. Ela há de te dar valia.

*Zeninha canta um ponto pra Iansã (“Canto da Boba”). Boba grunhe como se cantasse. Entra Zefa. Vem por trás das duas, que não percebem a chegada da mãe de santo.*

ZEFA Já acabou isso?

*Zeninha e Boba se assustam com a Zefa. A Boba fica paralisada de medo. Zeninha mostra embaraço.*

ZENINHA Bença, Mãe. Já acabo já.

ZEFA É muita folga tu meter a Boba aqui dentro. Quantas vezes tenho que dizer que não quero essa coisa danada aqui dentro do terreiro? Tu não me escuta? Tu não me respeita? Sou tua mãe de santo. Sou Zefa da Pedra Branca, primeira em toda a macumba e chegada dos orixás de valia. Sei dos mistérios, Zeninha. Se digo pra não meter essa Boba aqui dentro, sei o que digo. Ela é filha da danação. Carrego de Exu. Passa fora, Boba! E tu acorda com isso de uma vez, Zeninha.

*A Boba vai saindo levando Iansã. Zeninha gesticula nervosa. Zefa percebe e explode.*

Onde vai com Iansã, desgraçada? Larga isso já!

*A Boba fica nervosa e larga a santa, que cai e quebra.*

Maldita! Mil vezes maldita! Tu e ela, Zeninha! Tu e ela! Maldita!

ZENINHA Num foi por mal, mãe.

ZEFA Cala a boca! Isso é desgraça! Tem coisa feita! (*gritando*) Desgraça! Desgraça! A Boba quebrou Iansã! Desgraça! Desgraça! Desgraça!

*Barulheira fora de cena. Ouvem-se os atabaques. Grande zoeira.*

Desgraça! Desgraça! A Boba quebrou Iansã!

*Entra o povo todo.*

Desgraça! Bem que te falei, Zeninha, que eu não queria essa doida aqui dentro. Ela num tem a cabeça firmada. Atrai tudo que é coisa ruim. Ela serve à moléstia. É a peste. Carrego de Exu, que não recebeu o que era seu. Te avisei. Falei mil vezes: “Zeninha, não mete essa desgraçada no terreiro. Não mete”. Mas num me escutou. Deu no que deu. Eu num queria que essa maldita nascesse. Não te avisei antes ainda de tu botar barriga? Não avisei? Tira ela. Tira ela. Mas tu não escuta. Olha o resultado. Atrasou tua vida. Há quanto tempo que tu não recebe santo? Desde que pariu a filha da moléstia. Eu de dó te deixei zelar pelo gongá. Olha no que deu. Atraiu pra cima da gente as broncas todas. Desfeiteou Iansã. Ofendeu a Santa Bárbara. Logo a guerreira. E abriu a porteira pros homens da rua. Deu passagem pro mal. Maldita seja quem não escuta a mãe de santo!

ZENINHA Ela num fez por mal, mãe.

ZEFA Cala o bico! Não diz nada. Tu não tem mais nada que falar. (*para o povo*) Gente da Pedra Branca, da casa da Zefa, primeira na macumba. Vem coisa feita com muito mal pelos caminhos. Vem desgraça arranjada com mandinga forte. É coisa jogada contra a casa da Zefa. Feitiço armado por algum babalaô, que se danou de raiva por perder demanda com Zefa. Que só trabalha pro bem e por isso tem força. O terreiro tem proteção forte. Mas a Boba não tem a cabeça firmada e ela atraiu tudo. Todo mal está nela. Ela tem a zorra encarnada. Me valei, Oxalá, meu pai!

TODOS Saravá, Oxalá! Saravá!

ZEFA Me valei, Oxalá!

TODOS Saravá, Oxalá! Saravá!

ZEFA Me valei, Oxalá!

TODOS Saravá, Oxalá! Saravá!

*Os atabaques começam a tocar. Uma partideira puxa canto para Oxalá (“Canto de Oxalá”). Num sinal de Zefa, cantam pra Iansã (“Saravá, Iansã”). E Dagã cata os cacos da santa quebrada. Mãe Zefa, não tomada, mas inspirada, se adianta.*

ZEFA Vem coisa feita pelos caminhos! Quero que todas as filhas de santo desta casa cumpram as obrigações com os encantados. Quem tiver prometido pra cabeça dá de comer. Vejo desgraça pelos caminhos. Sinto cheiro de fumo e de sangue. Precisamos de valias. Que Oxalá me dê valia e Iansã, maleime!

TODOS Valei, Oxalá! Iansã, saravá!

ZEFA Saravá!

TODOS Saravá!

ZEFA A zorra encarnou na Boba. Ela tem que ser limpa no tronco. Que assim seja!

TODOS Saravá! Saravá!

ZENINHA Mãe, mãe! Não! No tronco, não! Ela não sabe das coisas, mãe. No tronco, não! Num foi por mal que ela quebrou a santa. Num foi por gosto, pode crer. Ela até tem fé em Iansã. Maleime, mãe! Num bota a menina no tronco. Por Oxalá, não!

ZEFA Cala a boca, mulher! É preciso. Que seja limpa. Um banho de cipó virgem. Um banho de corpo todo. E quem der o banho

não pode ter dó. Que seja tu, Expedito. Tu é o ogã de valia da tua mãe. Se ela gritar, não se toque. Bate até sair a zorra.

EXPEDITO Que seja como minha Mãe Zefa quer. Ela sabe das coisas.

ZENINHA Mãe, mãe! Não deixa a menina no tronco. Bota eu e livra ela.

EXPEDITO Vamos, negada, grampear a matusquela. Vamos acabar a zorra.

*Dois homens tentam agarrar a Boba. Zeninha a defende como uma louca.*

ZENINHA No tronco, não, Mãe Zefa. No tronco, não! Não foi por mal que ela quebrou a santa! Não!

*A briga continua, com Zeninha chorando, esperneando, implorando, Boba grunhindo e o povo fazendo zoeira.*

EXPEDITO Mas que coisa de homem tão aí! Dois num pode com essas merdas?

*Expedito joga a Zeninha longe e os ogãs vão arrastando a Boba.*

ZENINHA Não, minha Mãe Zefa! Num deixa! Num deixa a menina no tronco!

*Zeninha tenta agarrar os ogãs, mas Expedito a atira longe com uma pancada. As pessoas a seguram. Ela se debate. Mãe Zefa permanece indiferente. Balbina para na frente dos ogãs que arrastam a Boba.*

BALBINA Um momento, gente!

*Todos se espantam.*

EXPEDITO E essa, vai querer o quê?

ZEFA Que é que foi, Balbina?

- BALBINA Mãe Zefa da Pedra Branca, primeira da macumba, senhora de valor provado nos mistérios e considerada dos orixás de valia. Que Oxalá, teu pai, lhe dê cada vez mais força!
- TODOS Saravá! Saravá!
- ZEFA Desembucha, Balbina!
- BALBINA Mãe, eu, que vou ser feita sua filha de Iansã, num sei de nada. Mas queria, sem faltar com o respeito por minha mãe, pedir maleime em nome de Iansã pra menina Boba.
- Bochicho geral.*
- ZENINHA Balbina! Balbina! Balbina! Que Iansã te valha! Saravá, Balbina!
- ZEFA Que tremenda folga essa tua, Balbina!
- EXPEDITO Muito peito dessa daí.
- OLGUINHA Ela é uma piranha. Faz dengo pros homens das outras e tudo. Escamosa às pampas. Agora quer pôr banca pra cima da Mãe Zefa. Sem-vergonha! Se deixar, ela fica dona de tudo.
- BALBINA Tu cala a matraca! Teu negócio sei qual é. Mas aqui tem lenha pra ti. Vê se te acanha. Mãe Zefa, quem te pede é eu, tua filha Balbina. Dá maleime pra menina Boba. Não foi por mal que ela fez o que fez.
- EXPEDITO Eta branca abusada!
- CRIOULA A branca azeda é folgada.
- OLGUINHA Tô dizendo.
- ZEFA Que deu em ti, Balbina?
- BALBINA Sei lá, Mãe! Tou com dó da menina.

ZEFA Sei, Balbina. Que tu pensa que Zefa é? O Diabo?

*Bochicho.*

Tu acha que meto a Boba no tronco com alegria? Balbina, pensa antes de falar. Muita gente se machuca por querer se meter onde não entende. Fica na tua, Balbina. Vamos, ogãs, pro tronco!

ZENINHA Não, mãe! Não! Não! Mãe! Balbina! Balbina, num deixa!

OLGUINHA A trouxa encheu o bule. Tá entupida.

BALBINA Me esquece!

OLGUINHA Vê, gente. A Balbina ainda não tá contente.

*Todos vaiam.*

Quer saber mais que a Mãe!

DAGMAR Pilantrosa!

CRIOULA Precisava tomar um tronco pra aprender.

DILMA E tinha que ser já.

OLGUINHA Segura o apito.

*Olguinha se aproxima de Balbina.*

Que tu pensa que é? A bonitona? A sabida? A gostosa? Tu quer saber mais que a Mãe Zefa?

BALBINA Não vem pegar no meu pé. Não sou chegada em mulher.

OLGUINHA Vagabunda!

*Olguinha empurra Balbina. Ela vai reagir, as outras mulheres também a empurram.*

CRIOULA Brancura rinso!

DILMA Fajuta!

DAGMAR Mãe de araque!

*Todos vão e vão apertando Balbina. Ela começa a ficar nervosa. Zefa finge que não vê. Finge que reza.*

EXPEDITO Essa menina queria saber mais que nossa Mãe Zefa. Que desfeita! Nunca vi.

*Todos vão.*

OLGUINHA Vamos ensinar ela a ter respeito por Mãe Zefa.

*Começam a ouriçar Balbina. Ela vai se irritando até ter uma crise nervosa e, no máximo da fúria, se transforma. Recebe Iansã.*

BALBINA Eparrei! Eparrei!

*Todos entendem e se apavoram. Depois de um tempo, puxam canto para Iansã ("Saravá, Iansã"). Com a zoeira, Zefa vem ver o que está acontecendo e se espanta. Mas, respeita a santa. Balbina, dançando, se aproxima da Boba e bota a mão na cabeça dela.*

TODOS Saravá! Saravá!

ZENINHA (Cai no chão chorando.) Iansã, valei! Valei pra Balbina agora e sempre.

*Os ogãs largam a Boba. Ela se abraça com Zeninha. As duas choram. Iansã sai de Balbina. Tudo é silêncio. Todos estão encabulados. Depois de um tempo, Zefa retoma o mando.*

ZEFA Iansã veio dar valia. Tá tudo legal. São coisas que acontecem. A macumba tem mistério. Iansã falou por seu cavalo. Tá legal. Zeninha, pega tua cria e some. Num quero te ver nunca mais. Dagã! Vamos fazer despacho pra Exu.

*(Zeninha e Boba vão saindo.)*

ZENINHA Que Iansã te dê valia, Balbina.

BALBINA Saravá!

*Balbina olha pra Mãe Zefa e baixa os olhos.*

DAGÃ Exu-ê! Exu-ê!

*Tem início a cerimônia do despacho ("Elebara Vudum"). Quando o trabalho termina, Mãe Zefa vem até as oferendas.*

ZEFA Compadre, aceita o teu padê. Tem dendê, tem farofa, tem marafa, fita de cor, fumo, ouro e prata. Tudo de bom pra tu. Vai se botar na rua, que lá é teu lugar. Exu-ê! Recebe o teu padê.

TODOS Exu-ê! Exu-ê!

*Dagã pega o despacho e sai. Todos saem cantando atrás dela ("Canto de exu"). Quando passam pela Mãe Zefa, fazem saudação. Balbina, que está murcha, vai saindo por último. Zefa a segura.*

ZEFA Tu fica, Balbina. Quero te falar.

BALBINA Palavra de Mãe é ordem!

ZEFA Me dá gosto escutar isto de tua boca, Balbina.

BALBINA Sou de fé, minha Mãe.

ZEFA Tem muita coisa nas coisas.

BALBINA A Mãe tá com bronca de mim?

ZEFA Não, Balbina. Pela primeira vez estou sem saber. Pra mim, esse babado foi esquisito. Não sei se foi Iansã que baixou, ou se tu fajutou.

BALBINA Juro pela luz que me ilumina!

ZEFA Iansã veio sem ser chamada.

BALBINA Mas eu chamei, Mãe. As filhas começaram a me azucrinar. Eu tive medo. Elas iam me atacar. Daí chamei Iansã e ela veio.

ZEFA Quem é tu pra chamar Santa Bárbara? Nem filha feita tu é. Mas não é de ti que eu duvido. Se tu engrupi, não foi sabendo. Estou pensando em tudo. É a primeira vez que fico em dúvida. Sabe, às vezes é coisa de moça virgem. Não é santo. A gente vai saber na roda do barco. Se Iansã não baixar no chamamento, é que era grupo. Daí nós estamos em desgraça. E tua cabeça vai estar sem proteção e eu serei fraca pra escorar as desgraças que vêm soltas pelos caminhos. Que Oxalá nos dê valia, Balbina.

BALBINA Saravá!

ZEFA Bate a cabeça no gongá, Balbina. Pede maleime.

BALBINA Tua vontade é lei.

*Zefa sai. Balbina saúda o altar.*

Iansã, santa guerreira! Santa Bárbara de valia! Eparrei! Eparrei, Iansã! Saravá! Os eguns foram pela montanha. Iansã, não deixa! Iansã, não deixa vir mal. A filha é quem te pede. Me cobre, encantada de valia. Dou pra tu comer de se fartar. Acarajé, dou carne de cabra, conquém, abará. Me dê valia e eu dou o que é teu. Eparrei! Eparrei! Saravá!

*Luz apaga em Balbina. Acende em João Gico, Puia e Tuim. Os três entram. Tuim e Puia alegres. João meio cabreiro. Música: "Xangô é pedra noventa".*

PUIA Daqui pra frente é Pedra Branca. Estamos em festa, irmãozinhos.

TUIM Vou me servir. Vem mina de todo canto. Tá pra mim. Já dei de comer pra muito santo. Agora vou servir meu corpo. Sou que nem tu, João do Xangô de Ouro. Nossa linha é fogo.

JOÃO É, papagaio enfeitado.

PUIA Tá azedo, João?

JOÃO Coisa minha.

TUIM Esquece. Aqui é festa. E a gente é porque é.

JOÃO Tou cismado.

PUIA A troco de quê? Se alguém cruza com a gente, já viu. Tem lenha. Veja lá.

*Puia e Tuim trocam golpes de brincadeira.*

Eu sou pedra noventa

TUIM É aqui. De banda.

PUIA Já entrou.

TUIM Só porque tu quer. E nosso corpo fechado?

PUIA Então deu empate.

TUIM Mas como vai dar empate, se ninguém é de correr?

PUIA Tá aí um troço escamoso.

TUIM João, tu que é mais por dentro dos mistérios da macumba, dá uma dica pra nós.

JOÃO Qual é o molho?

TUIM Se dois negos de corpo fechado se pegam de pau e tal e coisa, como é que fica?

PUIA Dois pintas rezados contra fumo, ponta de faca e os cambaus. Rezados por rezador forte.

TUIM E o guia de cabeça dos dois sendo ganga.

*Pausa.*

PUIA Essa é do cacete até pro João.

JOÃO Eu acho que numa demanda dessa acaba quando a cana chega e prende os dois. Só pode ser. Como é que dois corpos fechados vão tombar?

*Pausa.*

PUIA João, num tem nenhum babalaô que reze a gente contra a polícia?

*Os três riem.*

JOÃO Rezador não reza contra a lei, senão tu já viu. Perde a força e vira bagunça. Mas, se o filho de santo tá com as obrigações pagas, o guia de cabeça livra o filho de entrar nos enguiços. Agora vou contar um lance que se deu nos Angóis. O Cocada era Xangô de Ouro, e Pé de Bicho também. Todos os dois tinham valentia, muita briga e corpo fechado. Eram gente de força no braço e na cabeça. Os dois eram da nação Keto. Os dois tinham raiz na África e a cabeça feita na Bahia. Eram fogo. Mas um dia se encrespam por causa de um rabo de saia.

PUIA Sempre mulher se atravessa nos caminhos dos cobras.

TUIM Tu não vai ficar contra um nego por ele ser a favor de mulher. Ou vai?

PUIA Corta essa! Sou ligado em mulher.

TUIM Então tá bem. Vai, João!

JOÃO E tu sabe como é que é. Valente que é valente não corre do pau. Cocada e Pé de Bicho acertaram a decisão. Quando se encararam, foi broca. O Cocada puxou a sola. O Pé de Bicho sacou a naifa. Aí eles se rodearam. Quando um ia entrar no outro, o Pé de Bicho berrou: “Valei, meu Xangô”. O Cocada se pediu em cima: “Valei pra mim, meu Xangô”. Deu bobeira. Os dois vacilaram. Tava naquilo. Vai, não vai. O Pé de Bicho é quem primeiro pegou embalo e disse: “Meu Xangô, se tu tá comigo, faz com que eu mate ele depressa. Se tu tá com ele, faz que ele me apague rápido. Agora, se tu não tá com nenhum, salta de lado, senão tu vai se cortar”. E não deu outra coisa.

TUIM Xangô se cortou?

JOÃO Não, porra! A terra tremeu nesse pega pra capar.

TUIM E quem ganhou?

JOÃO Nenhum dos dois. A cana baixou e levou eles.

PUIA Que coisa! A cana sempre atrapalha tudo.

TUIM Eta moringa dura! Tu não vê que foi Xangô que botou a cana em cima deles?

PUIA Foi, João?

JOÃO Deve ser. A macumba tem muita mumunha. Por isso que tou invocado. Preciso saudar esse gongá já.

PUIA Antes de abrir pro povo?

JOÃO É! Tem que ser. Obrigação que prometi. Se não pago, fico zoeira a festa inteira.

TUIM A gente da casa pode não gostar.

JOÃO Eles não tão aí. Tu não viu eles passarem por nós? Iam levar despacho.

PUIA Eles vão voltar logo. Se tu tem mesmo que ir, vai na zula.

JOÃO Vou pra poder ficar à vontade.

TUIM A gente vai junto.

JOÃO Tenho que ir sozinho. Segura o apito, que volto logo.

TUIM Tá. Ficamos na campana.

JOÃO Assim é que é, pivete bom. Mas não dá bandeira.

*Tuim e Puia se escondem. João desce até o altar. Balbina está rezando. João se acanha, mas fica. Balbina não vê.*

BALBINA Saravá, Iansã! Eparrei!

*Balbina saúda o altar. Quando vai sair, dá de cara com João. Balbina se assusta.*

JOÃO Xangô, Kaô Kabiesilê! Saravá!

BALBINA Quem é tu?

JOÃO João Gico de Xangô de Ouro, pra te valer.

BALBINA Nunca te vi por aqui. Tu é da casa?

JOÃO Sou de longe, vim pra festa.

BALBINA Se não é da roça, por que se meteu aqui dentro antes da licença?

JOÃO Vim saudar o gongá.

BALBINA Tu é muito folgado. O terreiro não tá aberto.

JOÃO Vim pagar obrigação. Assim como tu. E meu santo já me valeu. Me botou diante de ti. Quando minhas butucas te flagraram, eu nem sabia se tu era encantada ou gente. Te achei uma gamação.

BALBINA Me respeite. E respeite o lugar. Eu tô no gongá por precisão. E sou da casa.

JOÃO Na minha macumba, que é nos Angóis, eu sou ogã de valia e por dentro dos mistérios. Se vim bater a cabeça, foi porque tou com a zorra pega. Me sentia como se um troço quisesse me levar pro esquisito. Vim e tou te vendo. Já sei o que é. Meu Xangô quer te dar valia.

BALBINA Saravá, Xangô! Mas sou de santa guerreira: Iansã. Eparrei! Santa Bárbara de fé. Ela me cobre.

JOÃO Taí o lance. Xangô é macho de Iansã. Ele mandou eu quebrar tuas tretas. Que tu tem?

BALBINA Nada.

JOÃO Não mente, que tu ainda não sabe. Se abre.

BALBINA Não é nada da tua conta.

JOÃO Se tu acha que não é, tá bom. Mas tá na cara que tu tá precisando largar a carga.

BALBINA Isso é verdade. Tou ruim dentro de mim.

JOÃO Como é teu nome?

BALBINA Balbina.

JOÃO Balbina de Iansã!

BALBINA Sei lá se sou de Iansã. Ela pode ter me abandonado.

JOÃO Uma encantada de força não vai nunca largar uma filha assim à toa.

BALBINA À toa?

JOÃO Que tu aprontou?

BALBINA Não escutou na boca do povo?

JOÃO Cheguei agora. Só sei que meu santo me fez entrar pra te ver e te ajudar.

BALBINA Tu fala com fé e bonito.

JOÃO O que sai do peito é pra se crer.

BALBINA João, eu entrei num enguiço cavernoso. Quebraram Iansã. A Mãe Zefa queria meter a Boba no tronco, que foi ela quem quebrou. Eu tive dó. A Boba é cuca-gira. Me meti sem querer. Só de dó. Mas foi uma escama. A Mãe me estranhou e a corriola ouriçou pro meu lado. Fiquei nervosa e foi um perereco. Daí, na afobação, Iansã baixou sem ser chamada. Eu que carreguei ela. E foi na Boba e deu maleime. Tu entende qual é meu medo?

JOÃO Tu fajutou?

BALBINA Com a razão, não. Mas pode ter sido. Eu tava muito nervosa.

*Pausa.*

JOÃO Se tu não fez de xaveco, tá certo. Senão, Iansã te arreava no chão na hora.

BALBINA Tenho medo de na roda das filhas eu não receber a santa. Iansã pode me deixar no toco.

*Pausa.*

- JOÃO Tu é muito bonita pra ficar toda bronqueada.
- BALBINA Que posso eu?
- JOÃO Sei lá. Mas acho que não vai ter chibu. Se as coisas feitas estivessem em cima de ti, Xangô não ia me trazer aqui pra te ver. Olha, Balbina, tu não deve se azucrinar. Vai sair tudo legal.
- BALBINA Só não quero estragar a festa.
- JOÃO Tu nunca estragaria uma festa. Quem estraga a festa é bagulho, e tu dá gosto da gente ver.
- BALBINA Toma jeito, João.
- JOÃO Falei o que acho, mas só quero te ver sossegada.
- BALBINA Só depois da roda, se eu me sair bem, é que vou ter sossego.
- JOÃO Olha, Balbina, esse patuá que eu carrego é de lei. A força dele garante meu corpo fechado contra mandinga, ferro e fogo. É rezado e tem raiz na África, na nação Keto.
- João tira o patuá e o coloca em Balbina.*
- BALBINA Que é isso que tu fez?
- JOÃO Carrega o patuá, Balbina. Com ele nenhum mal te pega.
- BALBINA Mas eu não posso.
- JOÃO Por quê? Tu tem compromisso com homem?
- BALBINA Eu... Não... Não tenho.
- JOÃO Então pode carregar o patuá.
- BALBINA Mas e tu?

JOÃO Me dá gosto.

BALBINA Sei. Mas tu não pode sair pelo mundão de coisas ruins sem a tua proteção.

JOÃO Sorri, Balbina!

*Balbina sorri.*

BALBINA Que é?

JOÃO Daqui pra frente, teu sorriso é meu patuá de fé e de valia. Sorri, Balbina, e eu sou mais eu. Nenhum mal me encarna. No teu sorriso eu sou limpo.

*Pausa. Balbina sorri e os dois se olham.*

Assim é que é. Tu é bonita. Recebe tua santa sorrindo.

*Pausa.*

BALBINA Olha, João, eu não posso pegar esse patuá. Sei que tu dá de gosto. Mas, e se os encantados não estiverem nessa? Além de mim, tu também vai ser desgraçado.

JOÃO Xangô me empurrou pra cá. Fez eu te ver. O que eu fizer, ele sela. Saravá, Xangô, Kaô Kabiesilé!

BALBINA Saravá, João Gico do Xangô de Ouro!

*Entra Mãe Zefa com defumador. E não gosta de ver João.*

ZEFA Tu ainda está aí, Balbina? E quem é esse?

JOÃO Tua bênção, Mãe Zefa, primeira dessa macumba da Pedra Branca.

ZEFA Que faz aqui dentro? Tu que deixou ele entrar, Balbina?

- JOÃO Entrei por mim e por meu santo. Vim saudar o altar.
- ZEFA O terreiro ainda não tá aberto. Arreda! E tu Balbina, vai pra junto das outras.
- BALBINA Bença, Mãe.
- JOÃO Tua bênção, Mãe Zefa.
- Balbina e João saem. Zefa defuma o terreiro. Depois toca um sino e o povo fora de cena abre o berreiro. Os atabaques tocam. Entram todos. Começam a cantar (“Canto dos encantados”). As filhas entram em fila e logo vão caíndo no santo. Menos Balbina, que está tensa. A Mãe ajuda Balbina, e nada. As filhas que estão tomadas vão sendo levadas para fora de cena e logo voltam vestidas com a roupa de santo. Só Balbina está no barravento. Zefa se desespera. Os pontos mais fortes de Iansã são cantados (“Canto de Iansã esperada”). E Balbina não recebe o santo. O povo começa a bochichar. João se aproxima de Balbina.*
- Segura o patuá e sorri, Balbina!
- Balbina escuta a voz de João. Para por um tempo. Daí, sorri. Agarra o patuá e recebe Iansã. A zoeira é geral. Iansã é muito saudada. Dança na roda e é levada para fora de cena. Todos cantam (“Muzenza”). Logo Balbina volta com roupa de santa e se junta às outras.*
- ZEFA Dagã, leva os encantados nas águas de Oxalá.
- Dagã, cantando, sai com as filhas. A Zefa defuma o terreiro e fecha os trabalhos. Expedito se aproxima de Zefa.*
- EXPEDITO Foi tudo bem, Mãe. Oxalá te dê cada vez mais valia.
- ZEFA Que assim seja!
- EXPEDITO Mãe, o povo quer se espalhar. Estão alegres com a festa de Zefa.

ZEFA Só que antes quero te pedir um troço.

EXPEDITO Em Expedito de Ogum, Mãe Zefa manda, não pede. Meu valor provado vem de ti, mãe de santo de grande valia. Foi tu, com teu axé, que rezou meu corpo contra ponta de faca, fumo e todo mal. Dá a lei, Mãe.

ZEFA Tu viu Balbina?

EXPEDITO A desgraçada te aprontou mais alguma?

ZEFA Não, Expedito. A moça é gente boa. Porém tá com doença de moça que quer virar mulher. É isso. Tá nervosa à toa. Pra receber o santo hoje foi um custo. Tudo nervoso. Tu, que é um pinta descarado, cuida dela. É pro bem da coitada. De cabeça limpa e corpo aberto pro amor, Balbina vai receber uma Iansã de orgulhar o terreiro da Pedra Branca.

EXPEDITO (*rindo*) Deixa comigo, Mãe. E pode botar fé que tu não está dando trabalho, e sim um prêmio. Tô de olho nesse lombo há muito tempo.

ZEFA Descarado sem-vergonha! Não pode ver rabo de saia. Agora, veja bem. Cuida dela direito. Tou te dando ela.

EXPEDITO Não vai ser nada contra o gosto da Mãe. Mas deixa pra lá esse papo. Não presta cartear. Só posso garantir que sei de mim. Com sua licença, posso abrir o samba?

ZEFA Vai com Oxalá e manda dar marafa pra essa gente.

EXPEDITO Saravá, minha Mãe! (*alto*) Ei, gente, vamos vadiar! Mãe Zefa mandou rolar a marafa.

TODOS Viva Dona Zefa! Viva! Viva! (*Cantam "A poeira vai rolar".*)

*Entra vendedor ambulante.*

TUIM Que tu leva aí?

VENDEDOR Conquém!

PUIA E quanto é?

VENDEDOR Uma grana de luca.

PUIA É caro.

VENDEDOR Se quereis, quereis. Se não quereis, deixeis. (*Vai saindo.*) Olha o conquém! Olha o conquém!

*João se aproxima dos amigos.*

JOÃO Tu viu a branca bonita?

TUIM E não era pra ver?

PUIA Me vidrei no remelexo dela.

JOÃO Respeito, homem sem jeito! Ela é Balbina. Tou gamado. Ela se fez filha com meu patuá.

*Zoeira geral. Gente que vende coisas. Entra o samba, que vai crescendo até tomar conta de tudo. Partido alto.*

— “O terreiro tá”

— “Tumba, moleque, tumba”

— “Carregou Maria”

— “Hegemonia”

— “Parece ladainha”

— “É só sambar”

— “Despeitado, falso poeta”

— “Largo da banana”

— “Abre a janela”

## SEGUNDO ATO

*O samba está firme, quando as filhas vão chegando. Expedito avança pro meio do terreiro.*

EXPEDITO Chegou as donas da festa!

*Todo mundo faz zoeira. Um cantador puxa samba em homenagem às filhas ("Meu xodó"). Depois todos cumprimentam as moças. João está isolado. Balbina vai até ele.*

BALBINA Foi teu patuá que me valeu, João.

JOÃO Tu escutou meu alô?

BALBINA Claro! Eu tava dura de nervosa. Quando tu deu a dica, segurei teu patuá e deu certo.

JOÃO Será assim por toda a vida.

BALBINA Eu não posso usar teu breve a vida inteira e te deixar sem cobertura.

JOÃO Pode, sim... Pode... porque eu... quero... Balbina de Iansã... Eu quero a força do teu sorriso por toda a vida.

*Expedito, que se aproximou, escuta as palavras de João e azeda. Balbina encara Expedito e encabula. João, quando percebe, também fica sem jeito. Pausa longa.*

EXPEDITO Tu tá só nas encolhas, Balbina. Que é que há? Tá fazendo pouco do povo que quer ver de perto a moça branca que recebeu uma Iansã tão bonita? Vai pra junto das outras.

*Balbina olha João e com ironia se dirige ao Expedito.*

BALBINA Tua bença, ogã de valia da macumba da Pedra Branca.

*Balbina se afasta. João vai fazer o mesmo. Expedito o detém.*

EXPEDITO Devagar com o andor. Larga o pé da moça. O destino dela já foi dado por Mãe Zefa.

JOÃO Não tou pegando no pé de ninguém. E não boto fé em destino dado por gente. Levo fé em santo.

EXPEDITO Se acanha, pinta. Na roça da Pedra Branca, a lei é a palavra da Mãe Zefa. E ogã bom de perna não falta pra fazer cumprir a vontade da Mãe Zefa.

JOÃO Eu tou a passeio. Não quero guerra.

EXPEDITO Melhor pra ti. Mas se afasta da Balbina. (*Expedito, sem dar mais bola, se afasta para o meio do terreiro.*) Chega de quás-quás-quás. Mete uma umbigada aí, mestre Talismã!

*Todos saúdam com zoeira e recomeça o samba ("Eu gostei do pagodê").  
Dagã parte pro solo e vai tirando outras pessoas, até tirar Balbina, que vai tirar João pra roda. Expedito lhe dá uma rasteira. O samba para.*

Te avisei pra não se chegar à Balbina.

BALBINA Que é isso? Eu danço com quem quiser.

EXPEDITO Tu cala a boca! Esse negócio é coisa de homem.

JOÃO Não quero briga.

*Todos vão.*

Vim de paz. Só pra vadiar. Me gamei na Balbina, não faltei com respeito pra gente da casa. Não vou guerrear os irmãos de santo de Balbina.

EXPEDITO Frouxo! Se num é de encarar homem, como tu se mete a querer levar mulher do samba?

JOÃO Tenho fé na minha briga, moço. Já expliquei. Na minha roça sou ogã de valor provado. Nunca enjeitei pauleira. Mas me dispensa. Disse e repito. Não quero guerra com o povo da casa de Balbina.

EXPEDITO É um afinado. Não sei como tem peito de vestir calça. Vai ver na roça dele é tudo perobo. Ele é capaz de receber santa.

*Todos riem.*

ZEFA Que tu veio fazer aqui? Procurar encrenca? Desde que chegou está fuçando onde não deve. Meteu o bedelho no terreiro antes de ter licença e agora provoca confusão com ogã de valia na Pedra Branca.

JOÃO Não provoqueei nada.

BALBINA Mãe, ele não tem culpa.

ZEFA Cala essa boca, Balbina!

BALBINA Só tou falando o que é. Expedito é que começou.

ZEFA Não te perguntei nada. Vai querer outra vez saber mais que tua mãe de santo? Balbina, a macumba tem mil mumunhas. Acho até que a coisa feita que jogaram contra essa casa e que fez a Boba quebrar Iansã tá carregada nesse miserável. Portanto, tu não bota o bedelho nas coisas que não são da tua conta.

JOÃO Mãe Zefa, eu vim de paz.

EXPEDITO Se entope, frouxo!

PUIA Tu vai deixar esse papagaio cartear a marra em cima de ti, João? Dá logo um pau nele. Esse loque é papo-furado. Joga ele pro alto, que a gente escora o resto da corriola. Eu e o Tuim tamos pro que der e vier.

- JOÃO Sei, meu irmão de santo. Mas não quero briga. Já selei meu destino. Me gamei em Balbina. É coisa traçada pelos de cima. Olhei e vidrei. Não quero fazer desgraças. Quero a paz que a gama de pedra dá. Desconheço o medo. Porém, meu lance é outro.
- TUIM Pombas, João! Tu é grande, mas esse filho de uma vaca perebenta não merece tua grandeza. Dá-lhe um vareio! Ele esculachou com a gente e com nossa macumba.
- EXPEDITO Tu é metido a gente, pivete? Tu é valente?
- TUIM E por acaso precisa de valentia pra topar um songamonga do teu naipe?
- EXPEDITO Tu vai receber o teu!
- TUIM Papo-furado! Tenho lenha pra queimar. Sou mais eu. Vou topar a parada por João Gico de Xangô de Ouro. Meu irmãozinho de fé, que é homem macho e ogã de valor provado. Se ele não sai no pau, é por Balbina. Saio eu por ele. Meu Xangô, Kaô Kabiesilê, me valei! Meu guia de cabeça me dê a razão e fecha meu corpo rezado nos Angóis.
- EXPEDITO Se ogã dos Angóis tem gente por ele, ogã de valia na Pedra Branca também tem. Um por mim!
- Um homem se adianta.*
- ~~BITA DE~~  
OXÓSSI Olha eu! Bitá de Oxóssi pra te valer, meu ogã de valia. Meu Oxóssi me dê força e meu corpo fechado me dê razão!
- TUIM Tu é corpo fechado?
- BITA Então.
- TUIM Eu também.

BITA Manda ver.

TUIM Puia! Agora é que a gente vai saber como é que fica quando dois corpos fechados se encaram.

*Bitá puxa a faca. Tuim também. Os dois se rodeiam por um tempo e depois começam a lutar. Tuim vai levando vantagem.*

É mole!

BITA Tem troco!

TUIM Vai se acabar aqui, trouxa!

BITA Falar não decide parada.

*Tuim dá uns golpes. Bitá perde terreno. E, num lance, Tuim fica de costas pra Expedito, que nem vacila. Mete a faca nas costas de Tuim. Zoeira geral.*

EXPEDITO Toma o teu, otário!

JOÃO Desgraçado! Miserável! Agora é comigo mesmo. Eu vou te acabar.

*João, com dois golpes de pé, espanta o Bitá. Apanha a faca de Tuim e enfrenta o Expedito.*

Entra em mim, pilantra! No braço não te conheço e nas armas é pra quem der sorte.

*Expedito se espalha, Balbina entra entre os dois.*

BALBINA Para isso, gente! Para isso! Separa eles! Mãe Zefa, livra essa guerra! Por Oxalá, teu guia de cabeça, guia da tua cabeça coroada, manda parar com essa guerra, Mãe Zefa. Já rolou muito sangue e, por cada gota de sangue rolada, vai rolar muito mais. Por cada nego tombado vai ter vingança. Para essa guerra, Mãe! Gente matando gente é coisa sem jeito. Povo contra povo não é valentia.

É atraso de vida. Gente, já não chega as misérias desse mundão?  
Pra que briga, gente? Iansã, livra a gente da guerra!

EXPEDITO Tá se escondendo atrás do rabo de saia, valente?

JOÃO Sai, Balbina, a decisão tá dada. Um dos dois tem que ficar aqui.

ZEFA Passa fora, Balbina. Não se mete. É coisa de macho.

*As mulheres puxam Balbina pro canto.*

BALBINA Tu tá sem o patuá, João!

JOÃO Sorri, Balbina! Teu sorriso é minha valia.

*Expedito ataca. João se esquiva e espeta o inimigo, que cai ferido de morte.*

ZEFA Agarra ele, gente! Agarra e capa! O miserável sangrou o Expedito. Tem que tombar aqui mesmo.

PUIA *(entrando na roda)* Tou aqui, João. Pro que der e vier.

JOÃO Puia, meu parceiro de valor. Tuim, nosso irmãozinho de fé, tá vingado. Vai falar com Deus na paz. Vamos de pinote. Tu vem comigo, Balbina.

BALBINA Até o fim do mundo.

ZEFA Agarra ele, gente! Tu fica, Balbina! Tu fica!

*As mulheres agarram Balbina, que se debate, e os homens atacam João e Puia. Os dois, lutando, vão se aproximando da porta e se afastando de Balbina, que se debate, chora e grita. Já quase na porta, João para.*

JOÃO Eu volto pra te buscar, Balbina! Sou gamado em ti. Eu juro por essa luz que me ilumina que volto pra te apanhar. Que Xangô de Ouro e Iansã te protejam, minha Balbina!

BALBINA Toma cuidado, João! Sou tua Balbina! Se guarda pra minha gamação. Sou tua Balbina! Sou a Balbina de Iansã de João Gico de Xangô de Ouro! Te cuida, João!

*João sai gritando: “Balbina! Balbina!”*

ZEFA Vão na cola, molengas! Matem o desgraçado! Mata ele, gente minha! Mata! Mata! Mata! Mata!

*Zefa, de repente, se lembra de Expedito, vai até ele.*

Como tá, Expedito, meu ogã de valia?

EXPEDITO *(morrendo)* Chega aqui... mãe de santo...

*Zefa se aproxima bem.*

Mãe de santo... de araque... Ca... dê meu corpo fechado? Ca... dê... fajuta...

*Num último esforço, Expedito cospe no rosto de Zefa e morre. Zefa chora em silêncio. Fica um tempo sem saber o que fazer. Depois se levanta com toda imponência e ganha o centro do terreiro.*

ZEFA Povo da Pedra Branca, terreiro de Oxalá, onde Zefa é a primeira. Foi Balbina que arrastou a desgraça pra essa roça. Foi Balbina! Ela tem a culpa. Ela foi contra a vontade da Mãe Zefa. Carregou Iansã de enganação. Zombou dos encantados. E trouxe a bronca dos orixás contra a casa de Zefa. Destruiu nosso axé de força, quebrou o mistério do corpo fechado de Expedito e fez o sangue rolar. Balbina ficou com o carregó da Boba. Precisa ser limpa no tronco. Assim tem que ser pra casa de Zefa ficar livre da desgraça, que a coisa feita no mal jogou pra cima da gente. Botem ela no tronco! Vai ser limpa com cipó virgem!

*Balbina é arrastada para o tronco.*

BALBINA Não, Mãe Zefa! Não me bota no tronco! Não tive culpa! Não tive culpa! Deixa eu ir embora! Tem pena de mim, Iansã! Me livra, Iansã! Vale pro João, Iansã! Me livra, Iansã, e vale pro João! Protege nossa gamação, Iansã! Deixa eu ir com meu João, Mãe Zefa! Deixa eu ir!

*Balbina é colocada no tronco e começa o ritual da limpeza. Canto: "Balbina de Iansã". Pano fecha lentamente.*

## TERCEIRO ATO

*Ao abrir o pano, Balbina, bastante estropiada, está jogada na frente do altar. Tem as costas lanhadas, a roupa rasgada e geme de dor. Mãe Zefa está de pé junto dela.*

**ZEFA** Tu viu no que deu tu não querer me escutar. Mãe Zefa da Pedra Branca sabe das coisas. Era carregó forte que estava com a Boba. Mandeí limpar ela. Tu se atravessou. Fez o que fez, deu no que deu. O Expedito se danou. Tua teimosia quebrou o encanto do corpo fechado dele. Isso até que não tem importância. Expedito não valia grande coisa. Não há de ser nada. O que me dá dó é ver tu continuar teimando em pensar naquele miserável que avacalhou nossa macumba. Limpa das influências da mandinga, tu já tá. Só resta tu sossegar tua cuca-gira e fazer o que eu, Zefa da Pedra Branca, te falo. Sou tua mãe de santo. Sei das coisas e falo pro teu bem. Esquece esse João Gico. Ele não é boa coisa. Vem do mal. Carrega a desgraça. Renega ele. Tu não tá gamada. Tu tinha feitiço em ti. Coisa feita. Pensa no que te digo. Tu vai carregar uma Iansã de grande beleza. Mas, se fizer o que te falo. Se continuar nessa zoeira, tu vai se acabar na danação. Daqui pra frente faz o que eu, Zefa, tua mãe de santo, te mandar fazer.

*Entram timidamente Zeninha e Boba. A menina vem escondida atrás da mãe. Elas trazem uma lata e um pano.*

**ZENINHA** Tua licença, Mãe.

**ZEFA** Que tu quer aqui, Zeninha?

**ZENINHA** A gente escutou a falação do povo. Daí a gente veio saber das coisas. Na boca do povo, a Mãe botou Balbina no tronco.

**ZEFA** Foi preciso, Zeninha. Quando Balbina deu valia pra tua cria maldita, ficou com o carregó todo em cima dela. Livrou Boba e se danou toda ela. Tudo porque não escutou a mãe de santo. Avisei. Cansei de avisar. Taí o resultado.

ZENINHA Mãe Zefa sabe das coisas. Mas eu e a menina queremos valer pra Balbina. Ela valeu pra gente. A coitada tá toda lanhada. Se ficar assim largada, pode se acabar. Eu e a menina fizemos um guento de limbo e coisas do mar. Com a licença da Mãe, a gente pode cuidar dela. Esse guento passa a dor.

ZEFA Bota nela, então, Zeninha. E que Oxalá te dê valia!

ZENINHA Saravá, minha Mãe!

ZEFA Cuida dela bem. Se adiantar o lado dela, deixo tu e a Boba voltarem pra macumba.

*Zefa sai desanimada.*

ZENINHA Tu escutou Mãe Zefa falar, menina? Se a gente sarar a Balbina, a gente volta a morar aqui na macumba.

*Boba grunhe alegre.*

Vai ser bom pra nós.

*Boba grunhe alegre.*

Agora ajuda a cuidar da Balbina. Pobrezinha, te lanharam sem dó.

*Boba grunhe.*

Mas tu vai se curar. Esse remédio é forte. Faz não doer e seca as feridas.

*Boba grunhe.*

A menina foi comigo na praia catar limbo. (*Bota remédio na Balbina.*) Ajuda aqui, menina. Faz como eu tou fazendo.

*Balbina geme de dor.*

ZENINHA Arde como fogo. Mas é de valia.

BALBINA Deixa isso, Zeninha.

ZENINHA É pro teu bem.

BALBINA Sei que é. Mas não preciso disso, não.

ZENINHA Mas nós quer te valer.

BALBINA Posso botar fé em ti, Zeninha?

ZENINHA Tu valeu pra menina. Só quero te pagar.

BALBINA Então me ajuda de verdade. Vai nos Angóis por mim. Pede pro João Gico vir me livrar disso pra sempre. Diz a ele que eu sou dele no bem e no mal. Conta como eu tou. Diz pra ele, Zeninha, que se ele não me gama, ele pode me deixar no mundão depois. Mas diz que eu quero ser dele. Fala que eu tou ainda com o patuá dele dependurado no pescoço, e foi o que me fez aguentar os lanhos do cipó. Vai por mim, Zeninha.

*Zeninha vacila.*

Anda, Zeninha. Vai nos Angóis.

ZENINHA Vou. Mas antes tenho que cuidar das tuas feridas.

BALBINA Não precisa. Só preciso que tu vá nos Angóis.

*Zeninha não se mexe.*

Anda, Zeninha de Deus!

ZENINHA Balbina, a Mãe Zefa não vai gostar.

BALBINA Ela que vá pro inferno!

ZENINHA A Mãe falou que, se a gente te sarar, a gente volta pra macumba. Não foi, menina?

*A Boba grunhe.*

A gente precisa te curar, Balbina. A gente precisa. Desde que a Mãe mandou a gente andar, a gente não teve mais onde se encostar. Tu sabe que eu não posso mais me empregar com ninguém. O povo não quer saber da menina. Eu... Tu sabe... Balbina. Ela é assim. Mas é cria minha. Não posso deixar ela solta no mundão. A gente... passou fome... teve que pedir... Deixa a gente te curar, Balbina... É pela menina... Tu é por ela... Tu é madrinha dela. Tu botou a mão na cabeça dela. Só tu.

*Boba grunhe.*

BALBINA Vai nos Angóis por mim, Zeninha. Eu e João vamos te valer por isso. A gente carrega tu e tua cria pra onde a gente for. Te juro, Zeninha, que se tu for, não vou te faltar. Vai nos Angóis. Que te serve ficar nessa macumba? O que a Zefa fez por ti? Eu sei como foi que tua cria nasceu sem ideia. Eu sei! (*pausa*) Tu tava prenha. Prenha de um nego do teu agrado. A Zefa queria o pinta pra ela. Inventou a treta e te tacou no tronco. Daí tu pariu a Boba. Não foi assim? Diz! Não foi?

*Zeninha chora.*

De quem é a culpa de tua cria ser ruim? Olha, Zeninha, na dor a gente abre os olhos. Ardida de pancada, toda lanhada, eu vi bem com esses olhos que a terra há de comer. Eu vi com as botucas de ver. Ninguém me contou. Eu vi. Vi bem quem é essa Zefa. É a gronga encarnada. A peste. Ela desgraçou a tua vida e a da tua cria. E tu ainda deve pra ela? A tua desgraça, isso é que tu deve a ela. Só isso que tu deve. É verdade ou mentira? Responde, Zeninha! Responde! Olha nos meus olhos e responde. Quem te desgraçou?

ZENINHA *(chorando)* Eu era cabrocha de tudo quanto é homem meter olho gordo. Era bonita. Eu dançava na roda de todo mulherio invejar. Carregava Oxum, santa dengosa. Eu era a Oxum mais bonita de toda a macumba. Eu queria um nenê. Nasceu a menina assim. *(Chora.)*

*Boba grunhe e chora junto.*

*(Agrada a Boba.)* Tu não tem culpa. A Zefa que te danou. E a mim também. Balbina tá certa, essa mulher não presta. Me desgraçou. Eu nunca mais recebi Oxum. Tudo por culpa dessa porca. Eu vou nos Angóis pra ti. Essa miserável vai pagar. Vai pagar o que fez pra ti, Balbina. Vou nos Angóis.

BALBINA Ora Yeyeyô! Valei Oxum de Zeninha! Vai por mim, vai por tua cria. Anda, Zeninha!

*Zeninha fica tensa, muda de expressão e saúda Oxum.*

ZENINHA Ora Yeyeyô!

*Zeninha cai no santo e dança. Boba grunhe aflita. Balbina canta "Canto de Oxum". Depois de um tempo, entra Zefa.*

ZEFA Que mandinga é essa?

BALBINA A Zeninha tá de santo.

ZEFA Maleime, Oxalá! Canta ponto forte, Balbina. Essa não pode receber santo que endoia.

BALBINA Não vou cantar é nada. Se vira sozinha, nojenta!

ZEFA Me respeita, Balbina, me respeita! Sou tua mãe de santo. Fui eu quem te botou a mão na cabeça. Tu se fez filha de santo no meu terreiro. Canta pra Oxum, que é dona da cabeça de Zeninha. Canta, Balbina!

*Boba grunhe aflita.*

ZENINHA *(Como se estivesse drogada, em plena crise de violência, vai rodeando a Zefa.)* Zefa da Pedra Branca, eu sou Oxum! Vim cobrar de ti o que tu fez com meu cavalo. Tu vai pagar, mulher da peste! Tu vai pagar, maldita! Olha pra minha cria, desgraçada! Culpa tua! Tu vai pagar! Vou te acabar!

ZEFA Maleime, Oxalá!

ZENINHA Não tem orixá pra te valer, porca nojenta! Coisa ruim! Sou Oxum e vou te pegar. Vou te pegar!

ZEFA *(com medo)* Canta pra Oxum, Balbina! Sou tua mãe de santo! Canta ponto forte, Balbina!

BALBINA *(rindo)* Vai se danar, desgraçada! Oxum vai te arrancar os olhos e a língua, maldita!

*Boba grunhe nervosa. Tenta se abraçar à mãe e é atirada longe. Chora desesperada. Zeninha com fúria ataca Zefa. As duas lutam desesperadas pelo chão. Balbina torce pela Zeninha. E a Boba grunhe e chora nervosa. Zefa leva a melhor, esbofeteia a Zeninha e a domina. Zefa se ergue.*

ZEFA Oxalá me valeu! Oxalá me valeu! Eu, com a força de meu axé, sou mais eu. E tu, Zeninha, miserável, queria poder com a Zefa da Pedra Branca? Queria, nojenta? Fala, desgraçada! Fora daqui! Anda! Passa fora, coisa da peste, e leva essa maldita Boba! Anda! Anda!

ZENINHA Tem dó de nós, Mãe! A gente não tem pra onde ir. Deixa a gente ficar na macumba.

ZEFA Fora! Pra fora! Pra fora! *(Zefa vai empurrando Boba e Zeninha.)* Fora! Pra fora! Pra fora!

*Zeninha e Boba saem.*

ZEFA Agora nós, Balbina! Agora nós! Tu e eu! Tu zombou de Zefa da Pedra Branca. Tu riu da Zefa, não foi? Tu esqueceu que sou cabeça coroada e todos me devem respeito? Mas tu vai pagar caro, Balbina. Bem caro. Vai morrer seca! Vai se acabar aí onde tu tá. Não vai ter encantado pra te valer. Não vai ter gente por ti. A força do meu axé voltou porque Expedito tá vingado. João Gico tá acabado. Os ogãs da Pedra Branca ganharam ele. Sou de valia outra vez. Minha força voltou. João Gico tá com a boca cheia de formiga. E agora, Balbina? E agora, Balbina? E agora? *(Ri.)* Se dane, Balbina! Vai morrer seca. *(Ri.)*

BALBINA É mentira! É mentira tua, bruxa!

ZEFA João Gico morreu. *(Ri.)*

BALBINA Eu fiquei com o patuá dele. Isso que foi! Deixei ele ir descoberto! Eu tenho a culpa! *(Chora.)* João Gico se acabou por culpa minha! Iansã! Iansã! Iansã, não te pedi proteção pro meu João Gico? Iansã! Iansã, tu largou meu João no desamparo!

*Pausa.*

Te renego, Iansã! Eu te renego, Iansã! Não sou mais de tu! Deixa minha cabeça zoeira, Iansã! Mas eu não sou mais de tu! Deixa meu corpo marcado de lanho, mas não sou mais de tu! Deixa ferida aberta, Iansã! Mas eu não sou mais de tu! Não sou mais de tu! Não sou mais de tu! Não sou de Iansã que largou meu João no desamparo! Não sou mais de Iansã! Que venha sobre mim a raiva! Que eu me arda na danação! Mas não sou mais de Iansã! Não sou! Não sou mais de Iansã! *(Balbina pega Iansã.)* Quebro com tu, Iansã! Quebro por gosto! *(Balbina joga Iansã longe.)* Agora não sou mais de tu! Não sou mais eu! Não sou nada sem João.

*Cai chorando.*

ZEFA *(Ri como doida.)* Tu tá danada, Balbina! Tu quebrou Iansã! Tu vai bater a cabeça no poste. Tu tá perdida pra sempre, Balbina.

(*Grita pra fora.*) Povo da Pedra Branca, a força do axé de Zefa voltou. Sou de Oxalá! Sou de Oxalá! Sou de Oxalá! Vem, meu povo! Vamos dar de comer pro guia da cabeça de Zefa! Sou de Oxalá! Sou de Oxalá!

*Todos vão entrando, cantando pra Oxalá. Balbina permanece abandonada ao lado do altar.*

ZEFA Balbina por gosto quebrou Iansã! Não é mais filha de santo! Não é mais do terreiro de Pedra Branca. A gente não tem nada com ela. Balbina vai se danar sozinha até o fim. Vai pagar por ter desfeiteado Iansã. Saúda Oxalá, meu povo!

TODOS Saravá, Oxalá! Saravá!

*Começam a cantar.*

JOÃO (*fora de cena*) Balbina! Balbina! Balbina!

*Zefa para de cantar. Todos param. Balbina, com dificuldade, fica em pé.*

BALBINA João! João!

JOÃO (*entrando*) Balbina! Balbina! (*Vê o estado da companheira.*) Velha mandingueira maldita, que tu fez com ela? Responde, velha porca!

ZEFA Balbina por gosto quebrou Iansã! Está na danação.

JOÃO Como tu se sente, Balbina?

BALBINA Estou mais morta que viva.

ZEFA Se afasta dela, João. Tu é de fé e ela rompeu com Iansã!

JOÃO Tou com ela pro que der e vier. Se ela rompeu com santo, eu rompo também. Me amolei dos encantados todos. Tudo santo

sem valia. Xangô valeu pra Balbina? Não! Eu quebro com ele. (*Quebra Xangô.*) E agora, gente? Que aconteceu? Eu sou mais eu. Não tenho santo comigo. Minha fé é a gamação que tenho por Balbina. Com ela e por ela, encaro o que der e vier. Vou acabar com tua macumba, velha porca. Vê teu gongá! (*Joga os santos no chão.*) Vê, Zefa? Cadê tua força, teu axé? Cadê? Cadê? Tua gente? Cadê teus valentes? Sumiram, Zefa?

ZEFA Agarra ele, gente! Ele tá sem proteção. Acabem com ele, gente!

*Os ogãs se mexem. João puxa a navalha.*

JOÃO Quem entrar se acaba aqui mesmo!

*Todos param.*

ZEFA Entra nele, molengas! Entra! Vamos! Em cima dele! Ele não tem santo! Pega ele, gente!

1º OGÃ Olha o patuá com a Balbina!

*João estica a mão. Balbina tira o patuá e dá pro João. Ele atira o patuá pra Zefa. Pausa. Ninguém se mexe. João pega Balbina e vão saindo.*

BALBINA (*para João, que olha pra ela*) Agora a gente não tem santo de fé pra valer nas horas de desespero! Como vai ser?

JOÃO A gente se agarra na nossa gamação. É isso que é nossa valia, Balbina. Com gana a gente levanta um mundo. Vem!

*Os dois saem. Pausa longa. Um cantador começa a cantar sozinho "É com amor que se constrói o mundo". Depois, todos cantam ("Balbina"). Pano fecha.*

**fim**

## MÚSICAS

*Todas as músicas estão gravadas no LP Balbina de Iansã, que faz parte do acervo de Plínio Marcos, conservado por seus filhos.*

## CANTO DE OXALÁ

*Marco Aurélio Jangada/Toniquinho*

Ele é dono da Terra  
 Ele faz e não erra  
 É Oxalá  
 Oxalá, meu pai-ê  
 Ele é dono da água  
 Que nos lava a mágoa  
 É Oxalá  
 Oxalá, meu pai-ê  
 Há guerra na frente  
 Há fome na gente  
 Queremos paz  
 Oxalá, meu pai

## CANTO DOS ENCANTADOS

*Jangada/Toniquinho*

Ai, Ogum já vem na estrada  
 Vejo o brilho da sua espada  
 Quem corre na beira do mar  
 Iemanjá já vai chegar  
 Oxóssi deixa a floresta  
 Vem vadiar em nossa festa  
 Que perfume, quanta flor e quanta fita  
 É Oxum a deusa mais bonita  
 Com suas chagas a doer  
 Obaluaiê vem pra nos benzer  
 Pedra rolou na cachoeira  
 É Xangô descendo a pedreira  
 O relâmpago correu no céu  
 É Iansã, dona do mundaréu

## CANTO DA BOBA

*Jangada*

Oh, senhora, protegei  
 Esta filha esquecida  
 Santa Bárbara de lei  
 Nos dê paz para esta vida

## SARAVÁ, IANSÃ

*Jangada/Toniquinho*

Saravá, Iansã  
 Uma rosa orvalhada  
 Saravá, Iansã  
 Uma estrela a brilhar  
 Saravá, Iansã  
 Uma noite enluarada  
 Saravá, Iansã  
 Uma força encantada

## ELEBARA VUDUM

*(recolhido em terreiro)*

elebara vudum  
 aza querê querê

CANTO DE EXU

*Jangada/Kazinho*

Ai, cumpadre

Esta casa não é tua

Ai, cumpadre

Teu presente tá na rua

Vela e marafo

Charuto e carne crua

Ai, cumpadre

Teu presente tá na rua

MUZENZA

*(recolhido)*

Ê muzenzá

Muzenza cafuge

Ê muzenzá

Muzenza quebá

Ê muzenzá

Egorocina maiongue

Ê muzenzá

Muzenza quebá

XANGÔ É PEDRA NOVENTA

*Talismã/Jangada*

Eu encontro todo mundo

Só não encontro você

A zorra quer me pegar

Eu preciso me benzer

Passarinho que come pedra

Sabe o bico que tem

Eu preciso me rezar

Você pode vir também

Em rio que tem piranha

Jacaré nada de costas

Xangô é pedra noventa

Nele a gente se encosta

A POEIRA VAI ROLAR

*Jangada/Geraldo Filme*

A poeira vai rolar

É hora de alegria

Vamos sambar, vamos cantar

Salve Mãe Zefa de valia

Pode chegar

No terreiro de Mãe Zefa

Hoje é dia de festa

Vamos cantar e sambar

Salve o gongá de Mãe Zefa de valia

É ela que dá as ordens

Quer amor e alegria

Nesta casa santa

Pise firme neste chão

Mãe Zefa quem dá a festa

Oxalá a proteção

CANTO DE IANSÃ ESPERADA

*Toniquinho/Jangada*

Ela vai chegar antes do galo cantar

Vou chamar Iansã

Oxalá quem manda

Ela vai chegar antes do Sol raiar

Onde está Iansã

Pra vencer demanda

O TERREIRO TÁ

*Toniquinho/Carlão do Peruche*

O terreiro tá

Que é poeira só

Muita gente vai chorar

Quando eu fechar meu paletó

TUMBA, MOLEQUE, TUMBA

*(folclore recolhido – tiririca)*

É tumba, moleque, tumba

É tumba pra derrubar

Tiririca, ponta de faca

Capoeira quer te pegar

Dona Rita do tabuleiro

Quem derrubou meu companheiro

Dona Rita do tabuleiro

Quem derrubou meu companheiro

Abre a roda minha gente

Que o batuque é diferente

CARREGOU MARIA

*Jangada/Toniquinho*

Carregou Maria

Carregou Maria

Carregou Maria

Carregou Mariazinha

Ainda não era noite

Era só de tardezinha

Gavião voou baixinho

Carregou Mariazinha

Carregou Maria

Carregou Maria

Carregou Mariazinha

Dava duro no trabalho

Pra manter ela na linha

Ligaram um ventilador

Logo na minha farinha

Carregou Maria

Carregou Maria

Carregou Mariazinha

Catei xepa na feira

Roubei muita galinha

Deram-lhe uma geladeira

Foi-se a Mariazinha

Carregou Maria

Carregou Maria

Agora canto feliz

Livre-me de um rabo

Foi embora porque quis

Vá pra casa do diabo

HEGEMONIA

*Geraldo Gariba/Geraldo Filme*

Vamos nos valorizar

Esta hegemonia

Precisa terminar

Lá tem Salgueiro

Vila Isabel e Mangueira

Aqui tem Glete, Barra Funda e Lavapés

São Paulo saia desse acanhamento

E também no samba

Mostra quem tu és

PARECE LADAINHA

*Jangada*

Este teu som

Parece ladainha

Sou mais o meu

Fico na minha

Meu samba é quente

Capaz de levantar

Quem está doente

Sem vontade de sambar

Vejam só

O balanço da mulata

Este é meu samba

Que quando não mata, maltrata

É SÓ SAMBAR

*José Francisco da Silva*

Quem canta samba

Samba canta

Oi lá ri lá..

Canta samba de terreiro

Mostra o samba bem brasileiro

Eu fui num samba outro dia

Mas que samba legal, que sambão

Pra quem samba canta, samba canta

Só entra no samba quando é bom

Quem samba canta...

Entra na roda, meu amigo

Vem sentir o balanço do meu samba

Se você não der mancada

Vai ter seu diploma de bamba

Quem samba canta...

Eis aqui o seu diploma

E vai dizer à meninada

Que pra se formar em samba

É só sambar não custa nada

DESPEITADO, FALSO POETA

*Talismã*

Despeitado  
Falso poeta  
Queres me humilhar [BIS]

És um derrotado  
Convencido de ser o que não és  
Despeitado, porém não vive enganado  
Que tem que beijar meus pés

Não tem educação  
Procures  
Elevar tua cor  
Prove se tem talento  
Não ofenda a ninguém  
Por favor, falso poeta

LARGO DA BANANA

*Geraldo Filme*

Fiquei sem terreiro da escola  
Já não posso mais sambar  
Sambista sem o Largo da Banana  
A Barra Funda vai parar  
Surgiu um viaduto, é progresso  
Eu não posso protestar  
Adeus, berço do samba  
Eu vou embora, vou sambar  
Noutro lugar

ABREA JANELA

*J. Dionísio/Odair*

Abre a janela e vê  
Se meu amor já vem vindo por aí [BIS]  
Já são quase três horas  
Está na hora  
Do meu amor vir vindo por aí  
Viver sem ela [BIS]  
É que eu não posso  
Abre a janela, abre a janela

MEU XODÓ

*Talismã*

Taí, as filhas chegaram  
Lá de dentro do roncó  
Quero ficar com uma delas [BIS]  
Pra ser o meu xodó  
Eu terei luz nos caminhos  
Eu quero ter garantia  
Pois tendo ela a meu lado  
Eu também tenho valia  
Nada vai me atrapalhar  
Nas noites de boemia

## EU GOSTEI DO PAGODE

*Talismã*

Eu gostei do pagode  
Eu vou dizer no pé  
Até amanhã  
Se Deus quiser  
A dona da casa falou em buscar  
Cachaça da boa pra gente esquentar  
Era analfabeta, não leu na garrafa  
E trouxe sanitária pra gente tomar  
Eu gostei do pagode etc.  
O menino dela levou a capricho  
Falou, em cochicho, surpresa fazer  
Foi na despensa pensando em queijo  
E trouxe sabão pra gente comer  
Eu gostei do pagode etc.  
O velho Tininho, que veio com a gente  
Melhor zabumbeiro lá de Catolé  
Naquele momento não tinha  
instrumento  
E ele fez um zabumba da mulher  
Não gostei do pagode  
Vou dar no pé  
Até amanhã, se Deus quiser

## BALBINA DE IANSÃ

*Plínio Marcos/Jangada/Toniquinho*

Reza, Balbina, reza  
Proteção de Iansã  
Reza, Balbina, reza  
Toda noite tem manhã  
Os santos no gongá  
Tua mãe tem axé forte  
Reza, Balbina, reza  
Tua fé que faz a sorte  
Iansã é guerreira  
Tua santa de valia  
Reza, Balbina, reza  
Amanhã é outro dia  
Reza, Balbina, reza  
Proteção de Iansã  
Reza, Balbina, reza  
Toda noite tem manhã  
Nos xavecós dessa vida  
Nas demandas dos maiores  
Reza, Balbina, reza  
Reza, Balbina, e não chores  
Sonho para o sono  
Pão pra tua fome  
Reza, Balbina, reza  
Sem amor tu te consomes

## CANTO DE OXUM

*Jangada*

Lá vem mamãe Oxum  
Coberta de ouro e fita  
Saravá, mamãe Oxum  
Nossa deusa mais bonita

É COM AMOR QUE SE  
CONSTRÓI O MUNDO

*Talismã*

Mãe Zefa de valia  
Lhe faltou a sorte  
Findou sua mania  
A alegria se acabou  
Aparentemente  
Era um terreiro forte  
Depois houve morte  
Tudo se aclarou  
Lá em Pedra Branca  
Há tristeza e tormento  
No desalento  
Alguém profetizou  
É com amor que se constrói o mundo  
Ele disse no segundo  
Em que se apaixonou

BALBINA

*Jangada*

É alvorada  
Que brilha no sorriso de Balbina  
João Gico jogou a sina  
Pra ele agora é tudo ou nada  
É alvorada  
Nos olhos da mulher amada  
Tudo aconteceu  
Diante de um altar  
João Gico emudeceu  
Quando Balbina apareceu  
E até lhe entregou seu patuá  
Sou mais eu  
Mulher igual a você não há  
Surge  
Uma nova manhã  
Para Balbina  
A que foi de Iansã  
João Gico  
Que era de Xangô  
Por amor  
Balbina libertou  
É alvorada  
Nos olhos da mulher amada



**FEIRA  
LIVRE**

OPERA EM UM ATO

Escrita em 1976, teve uma única montagem em 1979, no Rio de Janeiro.

### **Personagens**

CEGO CANTADOR — uma espécie de narrador da história;

MORADORES — pelo menos cinco: dois homens, duas mulheres, uma moça;

FREGUESES — pelo menos seis: homem do vatapá, homem do pivete, quatro mulheres;

FEIRANTES — pelo menos três barraqueiros, sete para a cena dos moradores, treze no pregão;

FISCAIS — três ou quatro;

CAMELÔS — pelo menos três: o das balanças, o do rapa, baiana do vatapá;

PIVETE.

### **Cenário**

Ao fundo, sobrados e suas janelas lembram uma rua de classe média num bairro paulistano.

Dominando o espaço cênico, praticáveis que lembram carrocerias de caminhões formam diferentes planos. Sobre eles, caixotes, latas, badulaques coloridos, apetrechos usados para armar barraquinhas. No centro, um palco giratório com barraquinhas (montadas em cena) onde se desenrola a ação.

*Abre o pano. Sobrados na penumbra. A iluminação sugere que está amanhecendo.  
 À medida que a luz vai crescendo, vão entrando pelas laterais os praticáveis.  
 Quando estiverem no lugar, o palco é invadido pelo elenco, em enorme algazarra,  
 trazendo os elementos de cena. Todo o elenco canta enquanto descarrega os badulaques.*

TODOS A gente trabalha, trabalha  
 Essa vida é uma batalha  
   bandalha  
 Tremendo saracotico  
 Muito esforço feito a esmo  
 E devido a isso mesmo  
 Falta tempo pra ficar rico

*Todos os feirantes vão montando as barraquinhas, enquanto se desenrolam as cenas das janelas.*

### **Cena dos moradores**

*Ao fundo, uma janela se abre, surge homem sonolento.*

MORADOR 1 Perdi o sono, desolação  
 Acabou o sossego do mundo  
 Trazendo a poluição  
 Chegaram os vagabundos

FEIRANTES *(coro)*  
 O bicho mordeu o doutor  
 Ele acordou impertinente  
 É sabida a sua dor  
 Do chifre ele tem patente

*A janela do homem se fecha rápido. Ao lado, abre-se outra, a de uma mulher de papelote.*

MORADOR 2 Silêncio, gentalha!  
 Ainda não é dia

Façam silêncio, canalha  
Senão chamo a polícia

FEIRANTES (coro)  
A vaca mansa dá leite  
A brava dá quando quer  
A mansa tá sossegada  
A brava já tá de pé

*A janela da mulher se fecha rápido, abre-se outra, a de uma mulher feia.*

MORADOR 3 Roubam no quilo, me calo  
Diante de tanta devassidão  
Mas roubam meu sono, eu falo  
Nesta feira só tem ladrão

FEIRANTES (coro)  
Janela sobre janela  
Janela rente do chão  
Só aparece remela  
E cara de bagulhão

*A janela se fecha rápido.*

FEIRANTES (coro)  
A gente trabalha, trabalha  
Essa vida é uma batalha  
bandalha  
Tremendo saracotico  
Muito esforço feito a esmo  
E devido a isso mesmo  
Falta tempo pra ficar rico

*Abre-se novamente a janela do sonolento.*

MORADOR 1 Vou falar com o prefeito  
Nem dormir a gente pode

FEIRANTES (coro)  
 Por mais que queira dar jeito  
 Boi é boi e bode é bode

*Janela do homem se fecha, abre-se a da mulher de papelote.*

MORADOR 2 Vou reclamar com o governador  
 Vai carta contendo a confusão  
 Na sessão Fala o Leitor  
 Do Jornal do Cidadão

FEIRANTES (coro)  
 Vai causar muito furor  
 A carta do sapatão

*Janela da mulher se fecha. Abre-se outra, a de um homem de camisolão.*

MORADOR 4 Xi, xi, xi... Silêncio!  
 Pede o cidadão contribuinte  
 Atiro esse penico de xixi  
 Torno todos mais prudentes

FEIRANTES (coro; atirando tomates)  
 Bicha, bicha, bicha...

*O homem fecha a janela para proteger-se. Mulher feia abre a janela e a fecha rapidamente. Abre-se outra, suavemente, surge uma moça bonita.*

MORADOR 5 Por favor, boa gente  
 Façam baixo esse barulho

FEIRANTES (coro)  
 Surgiu assim de repente  
 O sol depois do bagulho

FEIRANTE 1 (vendedor de tecido)  
 Meu benzinho, falo baixo  
 Pro seu pai não acordar

Você corre e vai embora  
E eu fico pra apanhar  
Pro teu cabelo macio  
Dou esse laço de fita  
Pra cobrir teu corpo formoso  
Dou esse corte de chita

FEIRANTE 2 Menina, meu bem, meu tudo  
Desce aqui e conversamos  
Se correr algum perigo  
Sou solteiro, nos casamos  
Menina de papai rico  
Vou muito mal de negócio  
Menina, casa comigo  
E me dá seu pai de sócio

FEIRANTE 3 (*com redes do Norte*)  
Menina, diga a seu pai  
Que sou moço trabalhador  
Com chuva não vou à roça  
Com sol também não vou  
Com você na minha rede  
Durmo um sono ligeiro  
A gente deita em agosto  
E acorda em fevereiro

FEIRANTE 4 (*vendedor de galinhas*)  
Menina, vamos jogar  
O jogo da douradinha  
Se eu perder, você me ganha  
Se eu ganhar, você é minha  
Menina, essa gente é pobre  
Tudo homem interesseiro  
Por isso quero ser o galo  
Que canta no seu terreiro

FEIRANTE 5 (*com sacos de laranjas e limões*)  
Eu atiro um limãozinho

Para a moça da janela  
O limão cai na sala  
E eu nos braços dela

*Joga um limão, a moça devolve*

Eu bem disse à laranjeira  
Que ela não botasse flor  
Que passasse sem laranja  
Como eu passo sem amor

FEIRANTE 6 *(florista)*  
Menina, bela menina  
Flor mais bela da cidade  
Choro de pena, menina  
Se és donzela nessa idade  
Eu andava no jardim  
Pensando no seu amor  
Deu um vento na roseira  
E sobrou só essa flor

*O florista atira a flor para a moça. Enquanto isso, um sétimo feirante se aproxima para render suas homenagens. Mas uma janela se abre bruscamente, a da mulher de papelote de novo.*

MORADOR 2 Menina, tome juízo  
Não fale com essa gentalha

*A moça fecha a janela. Outro feirante se aproxima.*

FEIRANTE 7 Eu ia falar com a menina  
Vem o bagulho e atrapalha

*A mulher fecha a janela.*

FEIRANTES *(coro)*  
Essa vida é uma batalha  
bandalha

Tremendo saracotico  
Muito esforço feito a esmo  
E devido a isso mesmo  
Falta tempo pra ficar rico

*Nessa altura, as barraquinhas sobre o palco giratório já  
estão montadas.*

### **Cena do pregão**

*Em movimentos coreografados, os feirantes rodam o cenário para o público ver.  
Depois, vêm para a frente do palco e cantam repetidamente seus pregões.*

FEIRANTE     Rolete de cana  
CAIÇARA     De cana caiana...

FEIRANTE     Olha a laranja seleta  
NORDESTINO     Pera doce, tangerina...

FEIRANTE     Sorvetinho, sorvetão  
SAMBISTA     Sorvetinho de ilusão  
                  Quem não tem duzentos réis  
                  Não toma sorvete, não

*(breque)*

Sorvete, aí, aí  
É de abacaxi  
É de creme, é de abacaxi  
Sorvete, aí, aí

FEIRANTE     Óia o mer de abeia...  
CAIPIRA

FEIRANTE     Eu lâ bendo...  
PORTUGUÊS

FEIRANTE Abre a bolsa, dona Teresa  
NORDESTINO Que a laranja é uma beleza

FEIRANTE Verdureiro, verdureiro  
HORTIFRÚTI Olha tomate, pimentão  
Venham todos comprar  
Mas fiado não vendo, não

FEIRANTE Fita, renda e botão  
TURCO Renda, botão e fita  
Compra aqui no Jorge  
Que você fica bonita

FEIRANTE Fruta madura  
JAPONÊS Garantido, sim, senhora  
Sim, senhora, sim, senhora  
garantido, garantido

FEIRANTE Quem quer a boa pescada?  
DE PEIXE Quem quer o bom camarão?  
Quem quer a boa sardinha?

FEIRANTE Olha a batata doce  
DE SECOS E Depressa, dona Maria  
MOLHADOS Traga a bacia senão esfria

FEIRANTE Bala de coco, bala de coco  
BAIANO Bala, bombom, chocolate

FEIRANTE DE Ostra, ostra, ostra  
FRUTOS DO MAR Ostra chegada agora

*No auge da confusão, explode música e começa o “balé do compro e vendo”. O número é levado a grandes proporções, num ritmo frenético que depois vai ralentando, até que os atores estejam em suas posições.*

### Cena do vatapá

BAIANA Óia o acarajé  
Óia o abará  
Óia o acarajé  
Óia o vatapá

FREGUÊS Quero um vatapá.

BAIANA Com muito ou pouco tempero?

FREGUÊS Com muito, tenho dinheiro!

*Ela capricha no tempero.*

CEGO (ao violão)  
CANTADOR Sou cego e não nego, não  
Mas pra minha satisfação  
Vejo com a iluminação  
Do bom senso e da razão  
O que se passa no mundão  
De gente em contradição  
  
O que se passa no mundão  
De gente em contradição  
É muita pena e aflição  
Que não é de Deus, é do Cão  
  
O que faz a confusão  
De gente sem fé e de ocasião  
Resulta na exploração  
Para nossa judiação  
  
Resulta na exploração  
Para nossa judiação  
E desse infeliz povão  
Que não quer ter visão

Visão com iluminação  
Do bom senso e da razão  
Eu tenho e não tenho  
Pão eu ganho com violão

Ai, ai, explora, explorador  
Exploração  
É o que se vê  
Na feira da ilusão  
Do seu muito me dê um tostão  
Que eu toco meu violão

*Cego corre o chapéu. Aparece um camelô apregoando suas balanças.*

CAMELÔ DAS  
BALANÇAS      O quilo se vê na balança  
Balança bem balanceada  
Está aqui sua esperança  
De nunca ser enganada

Nessa feira da ilusão  
Não é isso, nem aquilo  
Nessa feira só tem ladrão  
E todos roubam no quilo

Senhora, compre a balança  
Pro quilo ser bem pesado  
Não confie na lambança  
Isso é coisa do passado

Contra esses vigaristas  
Compre a balança, senhor  
Comprem, senhoras e senhoritas  
É defesa do consumidor

Olha a balança balanceada  
Olha a balança  
Balança de ver o quilo  
Balança de ver o quilo

*Cenário gira, o camelô sai por um lado.*

### **Cena do pivete**

*Entra foco na barraca de verduras.*

- FREGUESA    Essa chicória está boa?
- BARRAQUEIRO 1    Claro, não está à venda à toa
- FREGUESA    O preço é um desaforo  
E isso não aturo
- BARRAQUEIRO 1    Leva o tomate  
Que está maduro
- FREGUESA    Eu mesma vou escolher
- BARRAQUEIRO 1    Se escolhe na hora de se colher
- FREGUESA    Quer que eu compre no escuro?
- BARRAQUEIRO 1    São tomates japoneses  
O tomate do futuro

*Começam a escolher tomates. Um pivete se aproxima.*

- PIVETE    Quer que carregue a sacola?
- FREGUESA    Não amola
- PIVETE    Então me dá esmola
- BARRAQUEIRO 1    Pivete, cai fora  
Sem remandiola

PIVETE Não se mete, barraqueiro  
Tou falando com a senhora

BARRAQUEIRO 1 Não enche, pivete  
Vai embora

PIVETE Me dá dinheiro  
Pra comprar um pão

BARRAQUEIRO 1 Esse pivete é ladrão

PIVETE Mentira!  
Me ajuda, senhora  
Sou sozinho no mundo

FREGUESA Vai trabalhar, vagabundo!

*Verdureiro empurra o pivete, que agarra a bolsa da freguesa e sai correndo pela feira.*

FREGUESA Socorro! Socorro! Polícia!

BARRAQUEIRO 1 Isso é todo dia!

FREGUESA Pega, pega ladrão!

*Entra gente de todo lado.*

TODOS (coro)  
Pega! Pega! Pega ladrão!

*Acontece uma perseguição incrível, coreografada em ritmo alucinante. O pivete corre por todo o espaço cênico, todos correm atrás dele. Aparece um guarda que, ao ver a confusão, se esconde. A multidão encurrela o pivete num canto, agarram-no e começa o linchamento. Jogam o pivete para o alto, atiram-no no chão, pulando de um plano para outro. Depois, o grupo se aproxima da freguesa, entregam a ela a bolsa.*

TODOS Pegamos, pegamos o ladrão  
Pegamos o desajustado  
Sem amolecer nosso coração  
Ele deve ser julgado!

De pequeno se torce o pepino  
É sempre apregoado  
Mas esse é velho em desatino  
Precisa ser castigado!

Morte ao vil perturbador  
Morte ao terrível marginal  
Morte ao pivete afanador  
Morte ao pária social

Justos, honrados trabalhadores  
Tementes a Deus  
Das leis respeitadores  
E dedicados aos seus

Cidadãos contribuintes do Estado  
Para sossego da sociedade  
Para nossa tranquilidade  
O ladrão deve ser enforcado!

Morte ao vil perturbador  
Morte ao terrível marginal  
Morte ao pivete afanador  
Morte ao pária social

*Todos vão saindo, levando o pivete preso. Palco vai virando,  
mostrando outra barraca.*

FREGUÊS Quanto custa o feijão  
O arroz, a carne, a batata  
O tecido, o sapato, o pão?

BARRAQUEIRO 2 Artigo de primeira necessidade  
Tem o preço da ocasião

FREGUÊS O artigo de primeira necessidade  
Está pelo preço do desespero

BARRAQUEIRO 2 Pechincha não é tempero

FREGUÊS A alta do preço  
É especulador que provoca

BARRAQUEIRO 2 Aqui, ó!  
A alta do preço é episódica

FREGUÊS Na opinião do atravessador

BARRAQUEIRO 2 Ninguém é obrigado a comprar  
Meu senhor

FREGUÊS E o que é que eu vou comer?  
Capim amargo pela raiz?

BARRAQUEIRO 2 O senhor é quem diz

FREGUÊS Isso é um abuso!  
Um grande absurdo!

BARRAQUEIRO 2 Pode chiar  
Quem faz o preço é surdo

*De trás das barracas surge cantando, trazendo o pivete, o grupo  
que o capturou.*

TODOS Morte ao vil perturbador  
Morte ao terrível marginal  
Morte ao pivete afanador  
Morte ao pária social

*Avançando para o grupo, o freguês para na frente de todos.*

FREGUÊS Silêncio! Fazem confusão  
Um tremendo carnaval  
Quem por fome rouba o pão  
Não é quem nos faz mal

O mundo está de tal jeito  
Que ninguém pode entender  
Uns devem, levam no peito  
Outros pagam sem dever

Quem rouba um prato  
Mesmo por necessidade  
É considerado um bruto  
Por toda a sociedade

Mas quem pela ambição  
Pela avareza descomunal  
Gera miséria e aflição  
É considerado legal

*Barraqueiro se coloca à frente, como numa resposta a um desafio.*

BARRAQUEIRO 2 Comida boa sobra  
Saco seco não se apruma  
Pau podre não mata cobra  
Sabão ruim não faz espuma

Na boca do contestador  
Comerciante não tem valia  
Não reconhecem o valor  
De quem dá duro todo dia

O que quer que eu faça com a mercadoria?  
Que compre e distribua de graça?  
Se de graça eu recebesse  
Isso mesmo é o que eu faria

Mas tenho encargos pesados  
 Impostos, juros, gorjeta pra fiscal  
 E ainda tem supermercado  
 Concorrente desleal

O lavrador não vem à feira  
 Na lavoura não vai o consumidor  
 Então, não adianta choradeira  
 Não é ladrão o atravessador

*Freguês se adianta. Ele e o barraqueiro se enfrentam num duelo verbal.*

FREGUÊS Está aí a confusão  
 Que eu havia apontado

BARRAQUEIRO 2 Quem aguça a contradição  
 Está contra o Estado

FREGUÊS Soltem o pequeno ladrão  
 De nada ele é culpado

BARRAQUEIRO 2 Por migalha ou por fartão  
 Quem rouba será justicado

FREGUÊS Quem rouba mais de milhão  
 É sempre perdoado...  
 Ladrão que rouba ladrão  
 Não deve ser condenado

BARRAQUEIRO 2 Assim diz o ditado  
 Na voz do povo de Deus...  
 Porém as leis do Estado  
 Garantem direitos meus

FREGUÊS Vamos ver como é que fica  
 Quando mudar a situação  
 Com o tempo tudo se explica  
 O tempo dirá quem tem razão

*Freguês sai apressado. Em seguida, o grupo sai com o pivete, cantando o refrão.*

TODOS (coro)  
Morte ao vil perturbador  
Morte ao terrível marginal  
Morte ao pivete afanador  
Morte ao pária social

*Palco das barracas gira.*

### **Cena da dor de barriga**

*Volta o camelô com a balança.*

CAMELÔ DAS Olha a balança  
BALANÇAS Balança balanceada  
Balança pega-ladrão  
Balança pega-ladrão  
No ato da presepada

*O freguês do vatapá retorna com dor de barriga, gemendo e suando, traz na mão um jornal. Aproxima-se de um barraqueiro e cochicha no ouvido dele.*

BARRAQUEIRO 3 Na minha barraca, não

FREGUÊS Ai, ai...  
Compreenda minha aflição

BARRAQUEIRO 3 Compreendo a situação

FREGUÊS E não tem compaixão?

BARRAQUEIRO 3 E vou perder dinheiro?

FREGUÊS Eu pago  
Deixa eu me aliviar primeiro

BARRAQUEIRO 3 Vai  
Mas deixa tudo bem limpinho

FREGUÊS Estendo o jornal  
E faço depois um embrulhinho

BARRAQUEIRO 3 Anda, então

FREGUÊS Minha eterna gratidão

BARRAQUEIRO 3 Sem agradecimento  
É cinco por cagalhão

FREGUÊS Em todo lugar há exploração

*O sujeito entra na barraca e fica só com a cabeça de fora.  
O barraqueiro vigia. Pelas expressões do cidadão, o público  
acompanha seu suplício, até o alívio final.*

BARRAQUEIRO 3 Já?

FREGUÊS Já

BARRAQUEIRO 3 Limpa direitinho

FREGUÊS Está tudo bem limpinho

*Camelô volta, com seu pregão, junta gente em torno dele.*

CAMELÔ DAS  
BALANÇAS Olha a balança  
Olha a balança  
Balança de ver o quilo  
Balança de ver o quilo

Compre a balança  
Evite o ladrão  
Que ataca a poupança  
Do honrado cidadão

O quilo se vê na balança  
Balança bem balanceada  
Aqui está a esperança  
De nunca ser enganada

*O sujeito da diarreia se aproxima, com o embrulhinho. O camelo o vê e aproveita sua presença.*

CAMELÔ DAS  
BALANÇAS Não tem isso, nem aquilo  
A prova tem que ser provada  
E a diferença no quilo  
Aparece na mercadoria comprada

Vejam o distinto cidadão  
Que está com seu embrulhinho  
Deve ter pago um dinheirão  
Por meio quilo de toucinho

*O sujeito tenta se esquivar, mas é abordado diretamente.*

CAMELÔ DAS  
BALANÇAS Isso é toucinho?

FREGUÊS Um minutinho...

CAMELÔ DAS  
BALANÇAS Não se acanhe, cidadão

FREGUÊS Não quero confusão

CAMELÔ DAS  
BALANÇAS Prefere ser roubado?

- FREGUÊS Deixa de papo furado
- CAMELÔ DAS  
BALANÇAS Vejam, gente boa  
Como não é à toa  
Que se rouba na feira  
Se aparece a marreteira  
O consumidor, coitado  
Se sente envergonhado
- FREGUÊS Não quero ser enrolado  
Estou muito atrasado
- O camelô não se dá por vencido e pega o embrulhinho.*
- CAMELÔ DAS  
BALANÇAS Mas o crime deve ser comprovado  
Esse toucinho foi mal pesado
- Ele balanceia o embrulhinho na mão e vai passando de mão em mão, num bochicho geral.*
- CAMELÔ DAS  
BALANÇAS O quilo se vê na balança  
Balança bem balanceada  
Aqui está sua esperança  
De nunca ser enganada
- Nesse momento se percebe que o embrulhinho está vazando.  
Freguesas reclamam.*
- FREGUESA 1 Que horror, estou cagada!  
Furou o embrulhinho!  
Isso nunca foi toucinho!  
É merda, estou esmerdeada!
- CAMELÔ DAS  
BALANÇAS Maldito chicaneiro  
Me fez perder dinheiro
- FREGUESA 2 Eu sujei a mão  
Nesse cagalhão

Vamos dar uma lição  
Nesse nojento porcalhão

*Todos começam a bater no sujeito do embrulhinho, parece que vão matá-lo.*

## Cena do rapa

*Mas nesse momento entra outro camelô, berrando assustado.*

CAMELÔ 2 Olha o rapa!  
Olha o rapa!

*Começa a confusão, que piora bastante com a chegada dos fiscais em cena, tudo coreografado num “balé do rapa”. Os barraqueiros voltam para suas barracas e os outros — ambulantes, cego, aleijado etc. — se movem para todos os lados, tentando salvar suas mercadorias. Tentam se esconder nas barracas, mas são impedidos pelos donos. Alguns são detidos pelos homens do rapa e têm suas mercadorias apreendidas. O palco central gira durante toda a cena, dando a impressão de que o movimento invade toda a feira. No final da perseguição, os fiscais se reúnem no meio do palco, cheirando as mercadorias apreendidas. E então cantam e dançam uma música bem moderna, de coreografia de passo marcado.*

FISCAIS Quem não paga imposto  
Vende limão, pente ou rapadura  
Vende óculos ou dentadura  
Com o rapa só tem desgosto

Ai, ai, só tem desgosto  
Quem não paga imposto  
Fiscal da prefeitura  
Não aceita impostura

Garrafão tem fundo largo  
Botija não tem pescoço

Pedaço de telha é caco  
Banana não tem caroço

Ai, ai, só tem desgosto  
Quem não paga imposto  
Fiscal da prefeitura  
Não aceita impostura

*Em fila, os barraqueiros vão depositando na frente dos fiscais todo tipo de mercadoria, em fila vão se afastando, sempre cantando e dançando.*

BARRAQUEIROS (coro)  
Óia aqui nossa oferenda  
Tudo coisa selecionada  
Pruma boa merenda

Tem rolete de cana  
Laranja seleta  
Limão galego bacana

Tem mer de abeia  
Ostra fresquinha  
Pra agradá a veia

Tem tomate e pimentão  
Pescada da boa  
Fita, renda e botão

Acarajé bem temperado  
Bala, bombom, chocolate  
Pros menino ficá sarado

*Os fiscais recolhem as mercadorias e, sempre dançando, saem de cena. O sujeito do vatapá, que está no chão, levanta-se gemendo e vê o cego.*

FREGUÊS  
Eu nunca comprei toucinho  
Me entenda, ceguinho  
Confundiram isso com aquilo

Apanhei de muita gente  
Só porque, inexperiente,  
Não caguei meio quilo.

CEGO Não tem rede de esgoto que chegue  
CANTADOR Nessa cidade de grande poluição  
Mas ainda querem exigir  
Meio quilo de merda por cidadão

No meu pobre entendimento  
Nessa cidade de muita habitação  
Cem gramas por pessoa é muito  
Bastava por pessoa um cagalhão

Cem gramas por pessoa  
É a média de evacuação  
Tem uns com prisão de ventre  
Mas tem uns com desidratação

Cem gramas de cada um  
No fim do dia é um montão  
No fim da semana, montanha  
No final do mês, um mundão

Mundão de merda fedida  
No fim do ano, que aflição  
Não tem doutor que dê jeito  
Em tamanha poluição

Privilegiado é o meu olfato  
E o cheiro me leva à meditação  
Penso onde vai a merda  
Desse sofrido povão

Pra onde vai a merda  
Desse sofrido povão?  
Me responda, cavalheiro  
de muita imaginação

A merda de cada dia  
O destino ninguém sabe, não  
Por isso siga seu caminho  
Sem maior preocupação

Mas antes, cavalheiro,  
Me dê dinheiro pro pão  
Que assim dou contribuição  
Pra essa fedentina do Cão

### Cena final

FEIRANTE Está acabando! Vai acabar!  
Está acabando! Vai acabar!

*Voltam os pregões, todos misturados e repetidos.*

FEIRANTE Rolete de cana  
CAIÇARA De cana caiana...

FEIRANTE Olha a laranja seleta  
NORDESTINO Pera doce, tangerina...

FEIRANTE Sorvetinho, sorvetão  
SAMBISTA Sorvetinho de ilusão  
Quem não tem duzentos réis  
Não toma sorvete, não

*(breque)*

Sorvete, aí, aí  
É de abacaxi  
É de creme, é de abacaxi  
Sorvete aí, aí

FEIRANTE Óia o mer de abeia.  
CAIPIRA

FEIRANTE      Eu lâ bendo...  
PORTUGUÊS

FEIRANTE      Abre a bolsa, dona Teresa  
NORDESTINO    Que a laranja tá uma beleza

FEIRANTE      Verdureiro, verdureiro  
HORTIFRÚTI    Olha tomate, pimentão  
                    Venham todos comprar  
                    Mas fiado não vendo, não

*Todos começam a desmontar as barracas.*

FEIRANTE      Está acabando! Vai acabar!  
                    Está acabando! Vai acabar!

*Todos vão colocando os badulaques nos caminhões.*

FEIRANTE      Fita, renda e botão  
TURCO           Renda, botão e fita  
                    Compra aqui no Jorge  
                    Que você fica bonita

FEIRANTE      Fruta madura  
JAPONÊS        Garantido, sim, senhora  
                    Sim, senhora, sim, senhora  
                    garantido, garantido

FEIRANTE      Quem quer a boa pescada?  
DE PEIXE        Quem quer o bom camarão?  
                    Quem quer a boa sardinha?

FEIRANTE      Olha a batata doce  
DE SECOS E     Depressa, dona Maria  
MOLHADOS     Traga a bacia senão esfria

FEIRANTE      Bala de coco, bala de coco  
BAIANO         Bala, bombom, chocolate

FEIRANTE DE Ostra, ostra, ostra  
FRUTOS DO MAR Ostra chegada agora

*A essa altura, as barracas já estão desmontadas.*

FEIRANTE Está acabando! Vai acabar!  
Está acabando! Vai acabar!

*Os pregões são repetidos, enquanto todos terminam de guardar os badulaques.*

FEIRANTES (coro)  
A gente trabalha, trabalha  
Essa vida é uma batalha  
bandalha  
Tremendo saracotico  
Muito esforço feito a esmo  
E devido a isso mesmo  
Falta tempo pra ficar rico

*Todos vão empurrando os praticáveis que lembram carrocerias de caminhões. No palco ficam os restos de legumes, frutas, verduras, o lixão da feira. Entra um patético número, o “balé dos catadores de bagulho”. Os movimentos dos bailarinos devem lembrar urubus em cima da carniça. Aos poucos, vão entrando os varredores e limpando tudo.*

CEGO Acabou-se o que era doce  
CANTADOR Quem comeu arregalou-se  
Na feira da ilusão

Não teve vitória  
Pra ninguém nessa história  
Quem quiser que cante outra

Da minha parte vou embora  
Amanhã é outro dia  
Vou com Jesus e Maria

*Sai o cego. Pano fecha.*

**fim**

O POETA  
DA VILA  
E SEUS  
AMORES

ROTEIRO PARA MUSICAL

Esse texto foi escrito especialmente para a inauguração do Teatro Popular do Sesi, na Avenida Paulista, em São Paulo, em 1977, tendo ficado em cartaz por dois anos. A direção do espetáculo era de Osmar Rodrigues Cruz, cenários e figurinos de Flávio Império.

### **Personagens**

NOEL ROSA; MARTA (mãe de Noel); LINDAURA (esposa de Noel); MARÍLIA BATISTA (cantora); HÉLIO (irmão de Noel); VADICO (compositor); CASÉ (radialista); ARACY DE ALMEIDA (cantora); MALANDRO; WILSON BATISTA (compositor); DISCURSEIRO; JULINHA (amante de Noel); DORNELAS (compositor); CECI (moça do cabaré); PAPAGAIO (chofer); GARÇOM; MÉDICO; 1º REPÓRTER; 2º REPÓRTER; 3º REPÓRTER; MOÇAS; RAPAZES.

### **Época**

1913–1937

*Ao abrir o pano, Noel está deitado na cama, a seus pés está sentada Dona Marta, sua mãe, e na cabeceira, sua mulher, Lindaura. Encostado ao lado da cama está o seu irmão Hélio. Sentados em cadeiras, estão Marília Batista e Vadico. De fora de cena chega baixo o som da música “Oi, de babado, sim”.*

DONA MARTA      Essa festa vai varar a noite. O Noel não vai poder repousar.

NOEL                Deixa, mãe, deixa. Eu até gostaria que eles tocassem mais alto. Não estou escutando bem. É mesmo o nosso “De babado”, Marília?

MARÍLIA  
BATISTA            É o nosso “De babado”.

NOEL                Oi de babado, sim  
Meu amor ideal  
Sem babado, não...

*Noel tem um acesso de tosse. Os familiares tentam acalmar Noel, ajudando-o a se ajeitar melhor na cama. Noel faz gestos para que Marília cante. Marília começa a cantar baixinho a música e começa a chorar.*

Canta, Marília, canta. Não pare de cantar. Benditos sejam os que cantam e os que choram cantando, que procuram fazer da vida uma festa. Canta, Marília, canta mais alto. Solte essa voz linda.

*Marília Batista começa a cantar alto, em ritmo de espetáculo e vai indo para o meio do palco, gingando. Luz acende no outro canto do palco, onde está uma mesa com um microfone antigo. Apaga luz no grupo de Noel. Locutor (Casé) no microfone, abafando a voz de Marília.*

CASÉ                O Programa do Casé está no ar. O Programa do Casé, levando alegria para seus ouvintes. (Nessa altura, Noel Rosa já deve estar ao lado de Casé.) Para todos os ouvintes, boa tarde do Casé. Boa tarde...

NOEL Boa tarde! Boa tarde!

O Programa do Casé (*Noel aplaude.*) vai apresentar para vocês mais um número musical. (*Noel Rosa faz acorde no violão.*) Como sempre, sob o patrocínio da conceituada Casa Dragão. (*Noel imita o ronco do dragão.*) Casa Dragão, o dragão que devora a carestia. Casa Dragão, a mais barateira da cidade, e o Programa do Casé têm a honra de apresentar, para gáudio de vossos ouvidos e para sensibilidade de vossos corações, a cantora de muito talento e bossa: Marília Batista! (*Noel repete som de aplausos.*)

*Marília Batista começa a cantar no meio do palco, em ritmo de espetáculo, qualquer música de Noel. Luz fica em Marília Batista e apaga em Casé e Noel. Quando Marília acaba de cantar, Noel está sentado numa mesa de botequim com Aracy de Almeida, ainda mocinha.*

Não, menina, não é nada disso. Eu não quero coisa com você. Com você, não. Não te trouxe aqui pra jogar conversa fora.

ARACY DE ALMEIDA Se tu não tá com coisa, tá com quê?

NOEL Já te conto, já te conto. Mas, antes, vamos tomar umas e outras. Garçom! Garçom! Manda duas cervejas Cascatinha, um quebra-gelo e um maço de cigarros Odalisca. Olha, Aracy, eu estou maravilhado com você. Você canta demais da conta. Sinto que você nasceu pra ser intérprete das minhas músicas. Você é demais, menina.

ARACY DE ALMEIDA Mas tu só viu eu cantar um sambinha lá naquele programa do tal de Casé. E lá, meu ligação, eu tava encabulada. A boca de ferro me assombrou.

NOEL Você estava ótima. Você é ótima, Araca.

ARACY DE ALMEIDA Tu diz isso pra todas, Noel. Tu diz isso pra todas. Eu conheço tua fama.

NOEL Mas você é diferente... Quero você pra intérprete dos meus sambas. É isso que quero de você, Aracy... As outras... as outras... as outras... as outras...

*Sobe música forte com pot-pourri das músicas que Noel fez para mulheres. Entra o Balé das Mulheres da Lapa. No meio delas, Dona Marta e Lindaura, que tentam afastá-las de Noel. O diretor musical deve encontrar uma forma de fazer um arranjo de todas essas músicas num ritmo que dê para o balé se desenvolver vibrantemente. No final do balé, ficam Dona Marta e Noel em cena.*

DONA MARTA Essa vida que você leva não está certa.

NOEL Olha, mãe, a senhora não deve se preocupar. Está tudo bem.

DONA MARTA Você já nos deu tanto desgosto quando parou de estudar. Seu pai sofreu muito. Ele queria tanto ver você e o Hélio formados.

NOEL Eu sei, mãe. Eu sei... E sinto muito. Mas a vida da gente é a vida da gente. E o que se leva da vida? Olha, mãe, eu não seria um bom médico. Eu não seria nada, compreende? Mãe, a música é a única coisa que me faz bem. Fazendo música, eu me sinto mais eu... A música me faz bem... E é a única coisa que eu quero fazer.

DONA MARTA Mas você não se cuida. Você dorme tarde todas as noites e não está se alimentando bem. Você está muito magro e essa sua tosse não para. E também vieram me contar que você anda com más companhias.

NOEL Intriga, Dona Marta. Eu ando com o meu violão. Só com meu violão.

DONA MARTA Ah, Noel, Noel...

*Dona Marta sai e Noel volta a se sentar à mesa do boteco. Pega o violão, começa a dedilhar um samba e vai bebendo. Aracy senta-se ao seu lado.*

ARACY DE ALMEIDA Preciso de um samba pra gravar amanhã cedo. Apareceu a chance, Noel. Não vá me falhar.

NOEL Eu faço. Pra você, eu faço. Vê se serve esse.

*Noel canta um samba qualquer, que não tenha sido gravado por Aracy.*

ARACY DE  
ALMEIDA Não me diz nada.

NOEL Então espera que eu faço outro pra você. Vê esse. (*Começa a cantarolar como se estivesse compondo o "X do problema".*)

ARACY DE  
ALMEIDA É esse! É esse, Noel. É esse, não tem bom. Tu é o maior. Tu é mesmo bamba.

*Aracy canta o "X do problema" em ritmo de espetáculo. No final, já juntou gente. Todos aplaudem.*

TODOS Viva a Aracy!  
Tu é grande, Aracy.  
A maior sambista que conheço.  
Aracy é grande demais.  
Vai estourar na rádio.  
É sucesso garantido.

ARACY DE  
ALMEIDA Bom é o Noel. Ele é o bamba. Cheguei nele, pedi um samba e ele, na hora, me fez esse aí que é lindão. Coisa fina.

TODOS Viva o Noel! Noel é o maior!

MALANDRO Tem um cara aqui que vai rasgar teu cartaz, Noel. Se apresenta, Wilson.

*Wilson Batista canta "Lenço no pescoço". No final da música, com o elenco todo no palco. Há grande zoeira.*

TODOS Esse samba é um desacato.  
Chegou pra rasgar cartaz mesmo.  
O Wilson Batista é o bamba.

O Noel acabou.  
Vai ficar assim, Noel? Ele te provocou.  
Mostra teu valor, Noel.  
Não pode ficar por isso.  
Vai à forra, Noel.

*Noel canta "Rapaz folgado". No final, entra a torcida.*

TORCIDA Acabou contigo, Wilson.  
Malandro não leva desaforo pra casa.  
Não pode engolir esse sapo, Wilson.  
Vai comer enrolado. Noel é o maioral.  
Viva o Noel. Viva o Noel.

*Wilson Batista canta "Mocinho da Vila". Grande zoeira no final. Noel responde com "Palpite infeliz". Nova Zoeira. Wilson canta "Frankenstein". Não precisa ser inteira. Noel vem pro meio do palco e a luz fica só nele. Todos saem, grande zoeira. Noel põe a mão no queixo, a luz pisca. Ao longe entram canções de roda que lembrem a infância dele. Em eco entram vozes que gritam:*

VOZES Vem brincar, queixinho.  
Vem brincar, queixinho.  
Vem brincar, queixinho.

*Noel começa a chorar, soluça e tenta esconder o queixo. O eco continua cada vez mais forte, atordoando Noel, que chora, soluça e de repente cai. Luz apaga. E, quando acende, Noel está deitado no colo da mãe. Reina grande silêncio.*

DONA MARTA (chorando) Por que você fez isso, Noel?

NOEL Eu cáí, mãe.

DONA MARTA Todos viram você se jogar, meu Noel. Todos viram. Os professores, seus colegas viram você se jogar do barranco.

NOEL *(chorando)* Mãe... Eles me chamaram de queixinho. Eles só me chamam de queixinho... Me chamam de queixinho na frente das meninas...

DONA MARTA *(chorando)* Meu filho, meu filho... Foi um parto difícil. Eu também sofri muito. Mas eu... seu pai... queríamos tanto você... Me perdoa, Noel. Me perdoa, meu filho...

NOEL Me perdoa, mãe... Eu nunca vou me matar... Nunca. Eu juro.

*Acende luz geral e a torcida de Wilson Batista explode.*

TORCIDA DO  
WILSON Viva o Wilson!  
É o maioral.  
É o bamba.  
Arrasou o Frankenstein.  
Frankenstein foi engolido pelo lobisomem.  
Wilson é o Rei da Lapa.  
Viva o Wilson!  
Viva! Viva!

TORCIDA DO  
NOEL Essa de Frankenstein foi muito baixa.  
A resposta tem que ser no braço.  
O Noel é gente fina.  
O Noel não merecia isso.  
Vamos dar uma tunda nesses vagabundos.

*A torcida de Noel avança para cima da de Wilson Batista. Aparecem navalhas e tamancos. Isso deve ser feito em forma de Balé. No meio da zorra, Noel aparece e canta "Feitiço da Vila". Todos dançam no final. Noel é aclamado. Wilson canta um trecho de "Conversa fiada". Noel responde com um trecho de "João ninguém". Wilson canta trecho de "Terra de cego". A zoeira é muito grande. Aí entra a turma do deixa-disso.*

DISCURSEIRO Nessa polêmica musical, quem ganhou foi a nossa música. Essa polêmica despertou grande interesse e serviu para mostrar que tanto Noel Rosa como Wilson Batista são

grandes compositores, capazes de uma produção muito rica. Vamos nos unir em torno da música brasileira contra esses ritmos importados que ocupam cada vez mais nossos veículos de comunicação e que vêm descaracterizando o homem comum brasileiro, desvinculando-o de sua cultura e esmagando cada vez mais as manifestações espontâneas do nosso povo. Abaixo a música importada! Viva a música popular brasileira!

TODOS Viva! Viva! Viva!

DISCURSEIRO Vamos comemorar.

TODOS Bebemorar.  
Tem que ter mulher.  
Vamos pro cabaré.  
Vamos lá. Vamos lá.

*Noel e Wilson Batista se abraçam. Vão todos saindo. Julinha detém Noel.*

JULINHA Onde você vai, Noel?

NOEL Vou aí com a rapaziada.

JULINHA Você anda me evitando, Noel. Você me faz ficar esperando, esperando e quando eu chego você faz que não me vê. O que você pensa que eu sou?

NOEL Calma, Julinha. Eu gosto muito de você. Mas acontece que ando sem nenhum. Compreende? Preciso batalhar. A vida anda muito dura. Se eu paro, me dou mal.

JULINHA Você é um sem-vergonha, um pilantra. Mas comigo você não vai aprontar. Você não me conhece, Noel. Eu sou coisa ruim. Te faço uma falseta.

NOEL Que é isso, Julinha?

JULINHA O que é isso? Você não sabe com quem se meteu.

NOEL Você faz lambança à toa.

JULINHA O nosso quarto está com aluguel atrasado. E você não se explica.

NOEL Poxa vida! Eu estou preocupado com isso. Você pensa que não? Pois é. Estou. E estava justamente indo tentar ganhar algum.

JULINHA Conversa mole. Você vai é se meter na gandaia.

NOEL Que gandaia? Vou trabalhar.

JULINHA (*Arranca o violão da mão de Noel.*) Você vai, se quiser. Mas o violão você não leva.

NOEL Deixa de bobagem, Julinha.

JULINHA Bobagem? Bobagem? (*Quebra o violão.*) Era bobagem?

NOEL Pura bobagem. E agora é que eu vou mesmo.

JULINHA Mas fica sabendo, Noel. Se eu te pegar com outra mulher, vou fazer uma falseta. Cafajeste! Sem-vergonha!

*Julinha sai e entra o bloco "Faz vergonha", bloco de sujos. Esse bloco deve ser muito colorido e cantar música da época, mas que não seja de Noel. Deve trazer máscaras do Almirante, do Braguinha, do Nássara e de outros que saíam no bloco. Quando o bloco acaba de passar, Noel se aproxima de um pianista.*

NOEL Oi, Dornelas.

DORNELAS Que manda, rapaz?

NOEL Queria que você me escrevesse uma música.

DORNELAS Já ou agora?

- NOEL É essa aqui. (*Cantarola “Com que roupa”*)
- DORNELAS Espera aí. Repete isso.
- Noel repete.*
- DORNELAS Isso já foi escrito.
- NOEL Por quem?
- DORNELAS Por Francisco Manoel da Silva. Isso aí é o Hino Nacional.
- Dornelas mostra ao piano.*
- NOEL Como vai ser, então?
- DORNELAS A gente muda um pouco. Essa nota... Essa também. E pronto.
- Dornelas vai mudando e Noel começa a cantar o samba em ritmo de espetáculo. Entra um conjunto que represente o Bando dos Tangarás, que continua a cantar “Com que roupa”. Aos poucos, o conjunto vai se afastando e entra uma menina vestida de uniforme escolar.*
- NOEL Quem é você, linda menina?
- LINDAURA Eu sou Lindaura, aluna de Dona Marta. Eu queria falar com ela.
- NOEL Lindaura. Eu vou te chamar só de Linda. Linda, você é muito linda. Olha, eu sou Noel. Sou compositor. E vou fazer todas as minhas músicas pra você, Linda. Sabe por quê?
- LINDAURA (*assustada*) Não... não...
- NOEL Porque você é linda. Porque eu gostei de você. Desses seus olhinhos tão brilhantes. Desses seu jeitinho assustado. Desses seu espanto. Desses seu narizinho, dessa sua boca. Você é linda. Muito linda. Alguém já disse isso pra você?

LINDAURA Não... não, Seu Noel...

NOEL Eu não sou Seu Noel. Sou só Noel. Compositor muito aflito, precisando muito do seu amor.

LINDAURA Olha, eu... eu queria falar com Dona Marta.

NOEL E eu queria te amar. Te amar muito, criança linda.

*Noel afasta os cabelos de Lindaura, ela fica como hipnotizada. Noel vai beijá-la, entra Dona Marta.*

DONA MARTA O que é isso? Que vocês estão fazendo? Lindaura, já pra junto das outras meninas.

LINDAURA Dona Marta, eu já... Eu queria...

DONA MARTA Com efeito, Lindaura! Com efeito! Já pra junto das outras. Depois vamos conversar. Quantas vezes preciso dizer que não quero aluna minha aqui dentro?

LINDAURA Com licença. (*Sai.*)

DONA MARTA E você, seu sem-vergonha, descarado. Fica se metendo com a menina!

NOEL Não fiz nada, mãe.

DONA MARTA Eu te ensino. (*Pega o chinelo e surra o Noel que ri e corre.*) Sem-vergonha! Descarado!

NOEL Não fiz nada, mãe. Nada.

*Noel ri muito, corre pelo palco e puxa Lindaura pela mão. Dona Marta corre atrás dele, os três fazem um alegre balé, que indique também passagem de tempo. Os três riem e de repente Noel tem um acesso de tosse. Dona Marta ampara Noel.*

DONA MARTA Você está mal, Noel. O Doutor Edgard falou que se você não se cuidar, você não vai escapar. Noel, você tem que ir pra Minas. Lá você vai descansar e logo fica bom. Por favor, meu filho, faz o que o médico recomendou. Eu preciso tanto de você, meu filho.

NOEL Não é tão grave assim, mãe.

LINDAURA É pro seu bem, Noel.

NOEL Se fico aqui, morro tuberculoso. Se vou pra lá, morro de tédio.

DONA MARTA Pelo amor de Deus, Noel. Você tem que ir.

LINDAURA Se você não é capaz de se cuidar pra você mesmo, se cuida pra sua mãe, Noel. Por mim... (*Lindaurla abaixa a cabeça.*)

NOEL Eu vou... eu vou. Mas com uma condição. A Linda tem que casar comigo antes de eu ir. Assim ela vai junto. E o inferno vira um paraíso.

*Dona Marta se assusta, olha para Lindaurla que está de cabeça baixa. Pausa longa.*

NOEL Só vou casado com a Linda.

DONA MARTA Por favor, Lindaurla, case com meu Noel. Por favor, salve meu filho.

*(pausa)*

LINDAURA Eu caso com você, Noel.

*Noel abraça Lindaurla. Surge em cena Ceci, muito chique, como se só a mãe de Noel a visse.*

DONA MARTA Quem é a senhora?

CECI Quería saber do Noel. Já faz alguns dias que ele não aparece lá onde eu trabalho... e eu estou preocupada.

DONA MARTA Ele precisa de muito repouso. Por favor, minha senhora, deixe o Noel em paz.

CECI Mas eu só queria saber como ele está.

DONA MARTA Ele viajou pra Minas. Lá ele se recupera mais depressa. Quer deixar algum recado?

CECI Diga que a... Diga que... diga que só quis saber como ele estava.  
(*Ceci sai.*)

NOEL Quem era, mãe?

DONA MARTA Uma “senhora” muito elegante.

LINDAURA E quem é essa “senhora”?

NOEL Alguém que queria saber se já morri.

*Explode música de cabaré. Tango. E os bailarinos devem dançar no melhor estilo da malandragem. As pessoas que não dançam, bebem. Num canto, Noel conversa com o Papagaio e no outro, Ceci espia o baile.*

NOEL Quem é aquela, Papagaio?

PAPAGAIO Sei lá. É nova aqui. Nunca a tinha visto nem mais gorda, nem mais magra.

NOEL Pois é. Ela não está nem mais gorda, nem mais magra. Está no ponto. Prepare o carro, Papagaio. Encoste ele na porta. Vou sair com essa mulher.

*Noel caminha para perto de Ceci.*

NOEL Vamos dançar?

CECI Eu danço mal.

NOEL Eu te ensino.

CECI Então fico agradecida. Estou mesmo querendo aprender.

*Os dois dançam o tango e bem. Quando a música termina, Noel a conduz pro bar.*

NOEL Você dança bem. Muito bem.

CECI Bondade sua.

NOEL Pra que mentir? Você ainda não sabe mentir. Não tem a malícia de toda mulher. Não queria dançar comigo?

CECI Não é isso.

NOEL Então o que era? Você tem alguém?

CECI Não. É que você... você é o Noel, não é?

NOEL Medeiros Rosa.

CECI Você tem muito nome. Minha prima me falou de você logo que cheguei. Eu... fiquei com medo de você.

NOEL *(rindo)* Isso merece champanhe. Garçom, traga um champanhe. Você ainda não me disse seu nome.

CECI Juraci. Juraci Correa de Moraes. Mas todos me chamam de Ceci.

NOEL Você trabalha aqui?

CECI Não. Vim hoje que é dia de São João. Minha prima me convidou e eu vim. Eu sou modelo na Escola de Belas Artes.

*Garçom vai servir e derruba o champanhe em Ceci.*

NOEL Que estúpido que você é?

GARÇOM Desculpe. A gente limpa.

NOEL A gente, uma ova! Tire a mão da moça!

CECI Pode deixar, eu já ia embora.

NOEL Eu te levo. Tenho um carro com chofer e tudo aí na porta.

CECI Não. Eu não vou no seu carro. Eu te conheci agora.

NOEL Vamos nos ver amanhã. Te espero às quatro da tarde lá nos Arcos.

*Ceci se afasta sorrindo.*

NOEL Cerveja e um conhaque.

*O balé prossegue e Noel repete várias vezes o pedido de cerveja e conhaque. Luz vai piscando, o balé vai saindo. Só fica Noel. Dona Marta se aproxima.*

DONA MARTA Noel... (*Cai em prantos.*) Noel, seu pai... Ai, meu Noel. Seu pai se matou... Ele se enforcou lá no sanatório.

*Dona Marta continua chorando. Noel a afasta, senta-se e continua a beber. Bebe muito. Aproxima-se Julinha.*

JULINHA Por que você não para de beber, seu vagabundo?

NOEL Me esquece.

JULINHA É isso que você quer, bêbado nojento? Mas não vai se livrar de mim desse jeito. Você me prometeu mil e uma coisas. Eu estava bem lá no cabaré, mas fui na sua conversa e agora você vem se fazer de gostoso pra cima de mim, né? Me esquece, me esquece. Não te esqueço, não, bêbado nojento. Não te esqueço. O aluguel do quarto está atrasado outra vez e você

sumiu. Mas eu não te esqueço. Quero o dinheiro. Dinheiro, bêbado maldito!

NOEL Eu não tenho dinheiro nenhum, mulher. Se tivesse, te dava. Mas não tenho.

JULINHA Vamos ver.

*Julinha agarra o Noel, que está bêbado e começa a revistá-lo. Noel não liga.*

NOEL Não tem nada. Nada. Nem um tostão furado.

JULINHA *(cansada de procurar)* Não tem nada mesmo. Gastou tudo com bebida. Descarado, sem-vegonha!

NOEL Pronto. Tá contente, mulher? Tá feliz, Julinha? Eu não tenho um tostão. Nenhum. Agora some da minha vida. Some. Eu não te aguento mais. Vai se danar. Vai andar com quem te queira. Mas me esquece.

*Noel empurra Julinha, que cai no chão, e ele volta a beber.*

JULINHA Puxa vida, Noel. Eu quero você... Você sabe que eu te quero. E não é pelo seu dinheiro. Você sabe que não é. Eu estrilo é de te ver bêbado. Você está se matando. Você está se suicidando aos poucos com essa bebida.

NOEL *(furioso)* Mentira! *(Agarra Julinha e a sacode.)* Mentira! Mentira! Eu não estou me matando. Eu não estou me suicidando. Eu não estou. Eu não estou, não estou. Não estou, não estou.

*Noel sacode Julinha, depois vai se acalmando. Há uma grande pausa.*

NOEL Eu nunca me mataria. Eu nunca me suicidaria... Não por mim... Mas por mamãe. Eu vi como ela sofreu no dia em que meu pai se matou.

*Pausa. Noel vai saindo cambaleando. Pausa longa.*

JULINHA Noel... Noel... Se eu te encontrar com outra mulher, eu vou te fazer uma falseta. Vou, sim. Juro que vou.

*Luz apaga em Julinha e acende no canto do palco, onde está o doutor, que lê a carta de Noel.*

MÉDICO *(lendo)*

Já apresento melhoras  
Pois levanto muito cedo  
E deitar às 9 horas  
Para mim é um brinquedo.

A injeção me tortura  
E muito medo me mete  
Mas minha temperatura  
Não passa de trinta e sete.

Nessas balanças mineiras  
De vários estilos subi  
Subi de várias maneiras  
E pesei cinquenta quilos.

Deu resultado comum  
O meu exame de urina  
Meu sangue é noventa e um  
Por cento de hemoglobina.

Creio que fiz muito mal  
Por desprezar o cigarro  
Pois não há material  
Pra meu exame de escarro.

Até agora só isto  
Para o bem dos meus pulmões  
Eu nem brincando desisto  
De seguir as instruções.

Que meu amigo Edgard  
Arranque deste papel  
O abraço que vai mandar  
O seu amigo Noel.

*Quando acaba a carta, luz apaga e entra um Balé de Baile  
Carnavalesco, com pierrôs, colombinas, arlequins, dominós e tudo.  
De repente, o Discurseiro sobe num palanque e bate palmas. Todos  
param; Noel está de braço com Ceci.*

DISCURSEIRO Temos a grata satisfação de registrar aqui nos salões da Sociedade Carnavalesca Felinianos a presença do grande compositor Noel Rosa. É uma enorme satisfação tê-lo outra vez entre nós. Os felinianos homenageiam Noel. Viva Noel!

TODOS Viva! Viva! Viva o Noel!

DISCURSEIRO Canta pra nós, Noel.

*Entra um pot-pourri de músicas carnavalescas de Noel Rosa. Ele mesmo  
começa a cantar, quando vê Ceci lhe dar adeus e sair com um cara.*

NOEL Ceci! Ceci!

*Todos cantam e Noel continua a cantar triste. Vem pra boca de cena  
e Ceci aproxima-se dele.*

NOEL Uma cerveja e um conhaque.

CECI Para de beber, Noel.

NOEL Por que você não apareceu lá nos Arcos, como combinamos?

CECI Te mandei um bilhete.

NOEL Não é a mesma coisa.

CECI Eu sei.

NOEL Eu te amo, Ceci.

CECI Você diz isso pra todas.

NOEL Mas pra você é diferente. Eu te amo mesmo.

CECI Não vale a pena, Noel. Eu sou da boemia, você também.

NOEL Você é boa menina. Eu sei que com você eu daria certo.

CECI Não sou mais menina. Agora, Noel, eu trabalho lá no cabaré.

NOEL Eu não quero que você trabalhe.

CECI Não quer?

NOEL Não quero. Eu não suportaria ver aqueles bêbados te passando cantada a noite toda. Dançando com você, apertando seu corpo contra o deles, esfregando o rosto no seu rosto macio. Eu quero você pra mim. Conheço a malandragem toda. Sei como é.

CECI Eu não sou mais a menina boba que você conheceu, Noel. Eu sei me cuidar.

NOEL E está ainda mais bonita. E eu não suporto ver você dançar com esses otários.

CECI Eu gosto de dançar, Noel. Nasci pra isso. Pra dançar. Sou da noite. Mas tem uma coisa. Não saio com ninguém.

NOEL Sai comigo hoje, Ceci. Sai. Eu te amo. Olha, vamos conversar. Você não precisa trabalhar. Eu te sustento.

CECI Não, Noel. Nada feito. Você não entende que eu trabalho no cabaré porque gosto. Não vou sair com você. Não vou. Não insista. É melhor assim.

*Entra Julinha.*

JULINHA O que você está fazendo com essa mulherzinha à toa? Não te avisei, Noel, que se te visse atrás de rabo de saia ia ter? Pois vai ter.

NOEL Deixa de bobagem.

CECI Não é o que você está pensando.

JULINHA Você cala a boca, sua vagabunda!

CECI Dobra essa língua, sua despeitada. Não sabe prender homem, não se mete a andar atrás dele.

JULINHA Você me paga.

*Julinha ataca Ceci. As duas brigam no meio de muita zoeira de todos que tentam apartar a briga. Conseguem, a muito custo.*

CECI Eu não ia sair com ele, não. Mas agora eu saio. Vamos, Noel.

NOEL Segura a Julinha, Papagaio.

*Zoeira geral. Julinha esperneia, grita, ameaça, chama o Noel. O baile de carnaval prossegue. Noel continua lá cantando. Vem vindo pro meio do palco. Sai o balé, entram os repórteres.*

1º REPÓRTER Por favor, Noel, eu sou da revista *O Cruzeiro* e queria saber quando você começou a cantar?

NOEL Em 1929, com o Bando dos Tangarás. Mas minha mãe diz que com 4 anos eu já cantava “O meu boi morreu”.

1º REPÓRTER Das suas canções, qual lhe agrada mais?

NOEL O samba “Gago apaixonado”, porque além de original, meus vizinhos e seus papagaios não conseguem cantá-lo.

- 1º REPÓRTER Dos autores da música popular, qual o que mais lhe agrada?
- NOEL No gênero popular, aprecio Almirante e Ismael Silva. O primeiro, estudioso e culto, sabe produzir letras interessantíssimas, assuntos originais e jocosos. O segundo, inculto, é o melhor autor dos sublimes e melodiosos sambas do morro.
- 1º REPÓRTER Que pensa da música popular?
- NOEL Uma obra de arte a que se dá pouco trato.
- 1º REPÓRTER Que gênero lhe é mais simpático?
- NOEL Gosto do samba, porque sou brasileiro. Acho que o estrangeiro capaz de imitá-lo ainda não nasceu.
- 1º REPÓRTER Que prefere: o disco, o teatro ou o rádio?
- NOEL Eu... bem... não posso manifestar preferência. São eles que fazem propaganda da música brasileira.
- 1º REPÓRTER Como encara o apoio que agora emprestam ao autor nacional?
- NOEL Que apoio? A qualificação “autor nacional” é sinônimo perfeito de autor sem apoio.
- 1º REPÓRTER O que acha do público brasileiro e que gênero ele prefere?
- NOEL Acho o público ótimo. Antigamente, ele preferia foxtrote, mas hoje o público quer é se divertir. Os três dias de carnaval que o digam.
- 2º REPÓRTER Noel, sou do jornal *O Globo*. Existem compositores que compram sambas?
- NOEL Posso afirmar que há. Falo por experiência própria. Já vendi muito samba. Você achará graça quando eu disser que os vendia unicamente pelo prazer de vê-los gravados. Os sambas que eu

vendia saíam no disco como sendo dos compradores. Mas eu não me importava. O essencial era eu ter certeza de que o samba era meu. Tudo o mais era acessório. O meu maior freguês era o Gomes Júnior, da Casa Viúva Carneiro. Eu os vendia por uma bagatela e eles davam bons lucros. Naquele tempo eu era otário. Agora estou começando a compreender a vida. Não vendo mais samba. Também não compro, porque graças a Deus não preciso disso.

2º REPÓRTER Qual o melhor tema pra samba?

NOEL Antes, a palavra samba era sinônimo de mulher. Agora, já não é assim. Há também o dinheiro, a crise. O nosso pensamento se desvia também para esses gravíssimos temas. Agora o malandro se preocupa, no seu samba, quase tanto com o dinheiro, como com a mulher. A mulher e o dinheiro são, afinal, as únicas coisas sérias deste mundo.

2º REPÓRTER O samba está no morro ou na cidade?

NOEL O samba de verdade está na cidade. Já estive, é verdade, no morro, isso no tempo em que não havia aqui embaixo samba. Quando a bossa nasceu, derrotou o morro. O samba lá de cima perdeu o espírito, o seu sabor inédito. Em primeiro lugar, o malandro sofreu uma transformação espantosa. Antes era diferente. Agora está mais ou menos banalizado. A civilização começa a subir o morro, levando suas coisas boas e suas coisas péssimas.

3º REPÓRTER Noel, eu sou de *O Jornal*. Eu queria saber quais os seus sonhos de menino.

*Começa bem baixinho "O orvalho vem caindo".*

NOEL Eu não pensava em ser general, nem presidente da República. Que valia tem o próprio fastio dos reis, dos soberanos, diante do encanto comunicativo dos criadores de ritmo? Eu também não sonhava com a ópera. (*Música vai subindo.*) Queria mesmo a música popular, ou seja, a música do povo inteiro, música

generosa, acessível a todos, que nos embriaga, que vai de alma em alma, comunicando uma mesma religiosa emoção.

*Noel caminha pro meio do palco e o foco só fica em cima dele. Num canto, acende foco em Dona Marta.*

DONA MARTA Noel, meu filho, me perdoe. Eu também sofri muito, foi um parto difícil, os médicos tiveram que te tirar a ferro. Mas eu e seu pai queríamos tanto você.

*Luz apaga em Dona Marta e acende em Julinha.*

JULINHA Noel, Noel, eu te amo. E não é pelo seu dinheiro. Eu estrilo de ver você bebendo sem parar. Você está se matando. Se matando, se suicidando, com essa maldita bebida. Mas eu te amo, Noel.

*Luz apaga, acende em Lindaura.*

LINDAURA Eu fico tão comovida de saber que todas as suas músicas você faz pra mim, Noel. Mas se cuida. Se não é por você mesmo, se cuida pela sua mãe e por mim.

*Luz apaga em Lindaura e acende em Ceci.*

CECI Ah, Noel, não vale a pena você me amar. Eu também te amo. Mas eu e você somos da boemia. E quem é da boemia não é de ninguém. Eu trabalho em cabaré porque gosto. Nasci pra dançar.

*Luz apaga em Ceci e acende em Wilson Batista, que canta um trecho de "Frankenstein". Luz apaga em Wilson Batista e acende em Dona Marta.*

DONA MARTA Se cuida, Noel, se cuida. Você anda com más companhias. Seu pai sofreu muito quando você parou de estudar...

*Luz apaga em Dona Marta e acende em Julinha.*

JULINHA Eu quebro o seu violão, Noel. Eu quebro. Odeio seu violão, que te leva pra longe de mim.

*Luz apaga em Julinha e acende em Lindaura.*

LINDAURA Eu caso com você, Noel. Eu te amo. Eu caso.

*Luz apaga em Lindaura e acende em Ceci.*

CECI Você não entende, Noel? Eu te amo, mas eu quero viver minha vida. A minha vida.

*Luz apaga em Ceci e acende geral com o balé das Mulheres da Lapa explodindo com força total; Noel tosse, tosse, tosse. O balé se agita. Dona Marta arrasta Noel até a cama. O balé sai e volta a mesma cena do começo da peça. De fora da cena vem o som do “De babado”.*

DONA MARTA Essa festa vai varar a noite. O Noel não vai poder repousar.

NOEL Deixa, mãe. Deixa. Eu até gostaria que eles tocassem mais alto. Não estou escutando bem. É mesmo o nosso “De babado”, Marília?

MARÍLIA É o nosso “De babado”.

*Noel começa a cantar e tem um acesso de tosse.*

NOEL Canta, Marília, canta.

*Marília começa a cantar e chorar.*

VADICO Acho que devemos ir. O Noel precisa repousar pra logo estar bom pra outra.

*Noel, com dificuldade, tira um papel do bolso e dá pro Vadico.*

NOEL Olha... Olha, Vadico, capricha... (*Tosse, tosse.*)

HÉLIO Vou lhe aplicar uma injeção.

DONA MARTA Eu os acompanho até a porta.

*Saem todos. A luz vai baixando em cima de Noel, que cantarola cada vez mais baixo. De repente, luz apaga e acende no outro canto do palco, em Vadico e Ceci.*

VADICO Eu tenho uma má notícia pra você, Ceci.

CECI É sobre o Noel?

VADICO É...

CECI *(chorando)* Ele morreu?

VADICO Me deu essa letra. Ele foi um pouco duro com você nela. Mas quem você quer que grave a música?

CECI *(chorando)* A Aracy.

*Luz apaga e acende em Aracy de Almeida que canta "Último desejo". No final da música, uma voz grita:*

VOZ Morreu Noel Rosa, o poeta da vila.

*E todo o elenco entra cantando "Fita amarela".*

**fim**

# ICONOGRAFIA

PARTE 1



## Balbina de Iansã

autor Plínio Marcos

Letreiro: Barracão de candomblé de zefa. O teto é cheio de bandeirinhas de papel de seda, e é-se um praticável com três atabaques e pelos cantos, bancos toscos. Bem no centro do palco, ao fundo, um grande altar onde se misturam imagens dos Santos da Igreja Católica e do candomblé.

Quando o pano abre, o palco está vazio. Logo entram os tocadores de atabaque, saúdam respectivamente o altar e vão tocar os instrumentos. Imediatamente iniciam os cantos fora de cena e logo em seguida todas as filhas de Santo entram cantando em louvor a Oxalá, com grande respeito, uma por uma saúda o altar. Esta saudação deve ser afetada. Depois, ~~filhas~~ sempre cantando, <sup>as filhas</sup> colocam-se em fila ao lado do altar. Entra zefa. É a Mãe de Santo, a maior na Pedra Branca. Saúda o altar com uma ligeira inclinação de corpo. Depois, volta <sup>de costas</sup> para o altar, e pacientemente espera que cada uma das filhas lhe tome a bênção. Depois desse ritual, zefa se afasta do altar.

Zefa — Agora isso é com tu, zeminha. Quero que esse

BALBINA DE IANSÃ

Plínio Marcos/Marco Aurelio Jangada/Tomiquinho

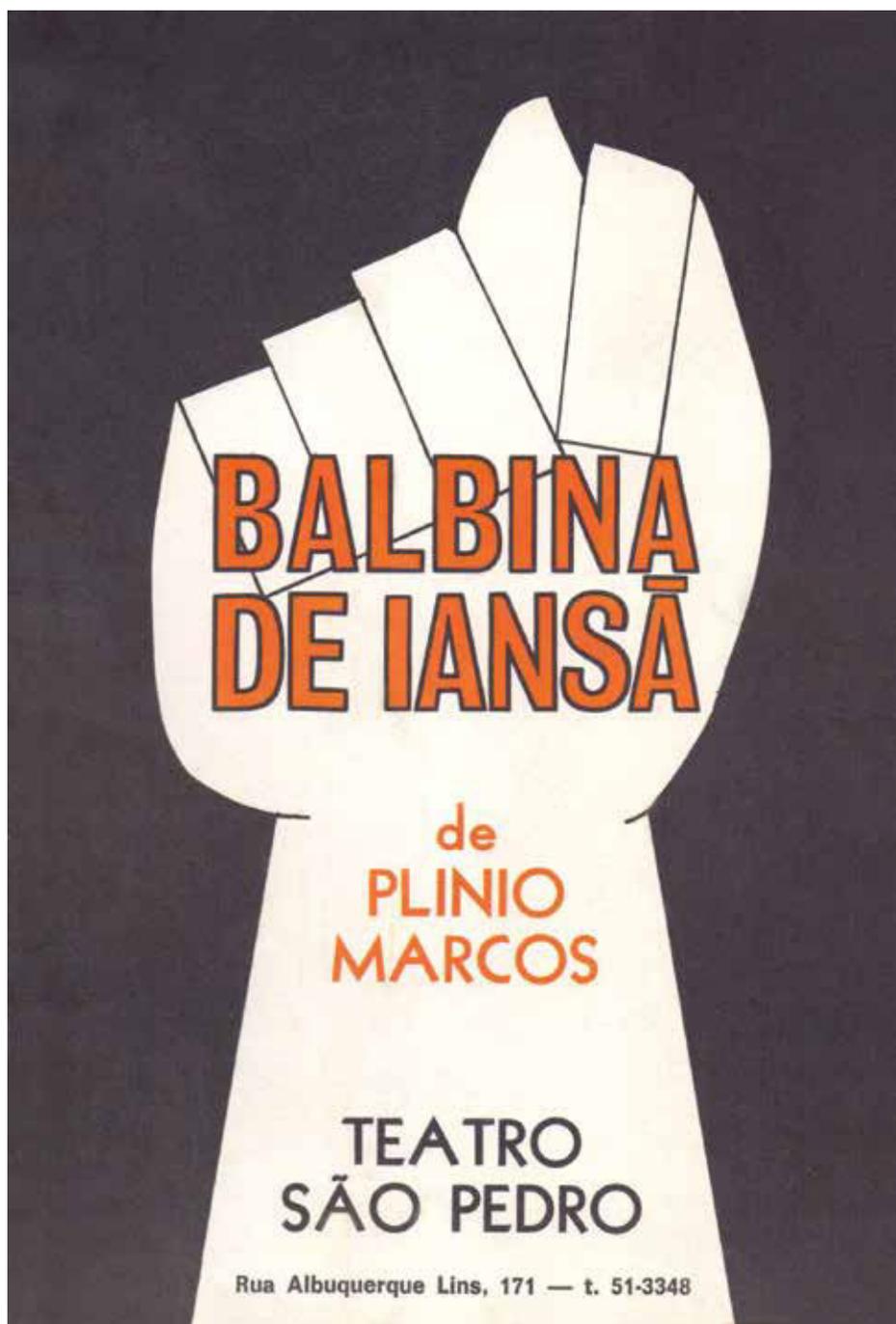
Reza, Balbina, reza  
Proteção de Iansã  
Reza, Balbina, reza  
Tôda noite tem manhã  
Os santos no gongá  
Tua mãe tem axe forte  
Reza, Balbina, reza  
Tua fé que faz a sorte  
Iansã é guerreira  
Tua santa de valia  
Reza, Balbina, reza  
Amanhã é outro dia  
Reza, Balbina, reza  
Proteção de Iansã  
Reza, Balbina, reza  
Tôda noite tem manhã  
Nos xavecos desta vida  
Nas demandas dos maiores  
Reza, Balbina, reza  
Reza, Balbina e não chores  
Sonho para o sono  
Pão para a tua fome  
Reza, Balbina, reza  
Sem amor tu te consumes.



A PRESENTE LETRA MUSICAL FOI  
EXAMINADA PELA TCOF DA D.R.  
DO DPF EM \_\_\_\_\_ E LIBERADA  
PARA GRAVAÇÃO E DIVULGAÇÃO  
PÚBLICA NOS TERMOS DOS ARTOS  
121, 122 E 123 DO CTB, DE 1967  
DE 24/03/68 Nº 011

134 de 91  
Wagner

Ministerio de Justiça  
Departamento de Polícia Federal  
Censura Federal  
CENSURADO Nº 134 DE 91  
N.º 134  
encarregado



*Capa do programa de Balbina de Iansã, 1970*

**CONJUNTO MALUNGO**  
**SAÚDA O POVO E PEDE PASSAGEM**  
**PARA**  
**BALBINA DE IANSÃ**

Três atos e um entreato de

**PLÍNIO MARCOS**

**Povo de Pedra Branca**

Mãe Zéfa	WANDA KOSMO	1 500	Expedito	EDUARDO ABAS	8 00
Balbina	WALDEREZ DE BARROS	1 500	Bitá de Oxossi	MARCELINO BURU	4 00
Dagã	MARINA LUIZA		Conquém	MILILIQUE	3 00
Zeninha	HELENA VELAZCO	8 00	Ogã	BIZORRO	3 00
Bóba	MALÚ ROCHA	4 00	Ogã	TININHO	3 00
Olguinha	FRANCISCA BURZA	3 00	Ogã	RAIMUNDO DE SOUSA	3 00
Dagmar	ZEZÉ DE AZEVEDO	3 00	Ogã	TONIOQUINHO	
Crióla	DAYSE CAMARGO	3 00	Ogã	MARCO A. "JANGADA"	
Ogum	LUCILA POTROQUINHA	3 00	Ogã	GERALDO FILME	
Yemanjá	LÍGIA DE SÁ	3 00	Atabaques:		
Oxossi	CLARINDA PEDRO	2 00	Rum	ANANIAS FERREIRA	5 00
Oxum	HILDA DOS PASSOS		Rumpi	NARCISO FONSECA	5 00
Obaluusê	DAYSE CAMARGO	3 00	Lê	VADINHO	
Xangô	MARLENE CAIUBI	3 00	Agogô	PAULINHO CARRERA	3 00

**Povo dos Angóis**

João Gico	ROBERTO ROCCO	4 00
Tulm	PÉRICLES FLAVIANO	4 00
Pula	CARLOS MARQUES	4 00
Zé Mané	NAZINHO	

**Grupo Barra Funda**

reco-reco	GERALDO FILME
violão	JOÃO VALENTE
violão	JOÃO SEM MEDO
cavaquinho	IRINEU ESCOVINHA
tumbadora	BADÁ
pandeiro	NOFRINHO
afuchê	ZÉCA

**Partido Mais Alto**

violão	TALISMA
reco-reco	MARCO AURÉLIO "JANGADA"
afuchê	TONIOQUINHO
pandeiro	SÍLVIO MODESTO
cuíca	JOÃO DIONÍSIO
surdo	PAULINHO CARRERA

**administração**

CARLOS ANDRE BUCKA
MAURO GIANFRANCESCO
CARLOS COSTA
ADONES DE OLIVEIRA
VICENTE PARISI E BIA PARREIRAS
JONAS BLOCH
LUIZ MARCHI
MARINA LUIZA
WILSON MORAES
MARCO AURÉLIO "JANGADA"
PLÍNIO MARCOS

**divulgação**

fotos
cartaz e capa do programa
iluminação
coreografia e figurinos
cenários
harmonia
<b>direção geral</b>

1

Feira-livre

O cenário no fundo lembra sobrados de uma rua de classe média de São Paulo, todas as janelas estão fechadas, a iluminação vai sendo aberta lentamente para dar impressão de que está amanhecendo. Pelas laterais vão entrando praticaréis que lembram carrocerias de caminhões de maneira que formem vários planos para poderem serem usados como espaço cênico. Em cima desses praticaréis vêm caixotes, latas, mil badulaques coloridos e também os apetrechos que vão ser usados pra armar as barrquinhas no palco giratório.

Quando esses praticaréis estiverem no seu devido lugar entram atores em enorme algazara começam a descarregar os badulaques (de preferência em movimentos coreografados) e vão montando as barrquinhas e cantam.

A gente trabalha, trabalha

FEIRA LIVRE, 1976

Peça de Plínio Marcos

(O CENÁRIO, NO FUNDO LEMBRA SOBRADOS DE UMA RUA DE CLASSE MÉDIA DE SÃO PAULO. TODAS AS JANELAS ESTÃO FECHADAS. A ILUMINAÇÃO VAI SENDO AUMENTADA LENTAMENTE PARA DAR A IMPRESSÃO DE QUE ESTÁ AMANHECENDO. PELAS LATERAIS, VÃO ENTRANDO PRATICÁVEIS QUE LEMBRAM CARROCEIRAS DE CAMINHÕES, DE MODO QUE FORMAM PLANOS QUE SERÃO USADOS COMO ESPAÇO CENICO. EM CIMA DE SEUS PRATICÁVEIS VEM CAIXOTES, LATAS, MIL BADULAÇÕES COLORIDAS E TAMBÉM OS APETRECHOS QUE VÃO SER USADOS PRÁ ARMAR AS BARRAQUINHAS DO PALCO GIRATÓRIO.)

QUANDO ESSES PRATICÁVEIS ESTIVEREM NOS SEUS DEVIDOS LUGARES, EN-TRAM ATORES EM ENORME ALGAZARRA, COMEÇAM A DESCARREGAR OS BADULAÇÕES (DE PREFERÊNCIA EM MOVIMENTOS COREOGRAFADOS) E VÃO MONTANDO AS BARRAQUINHAS, ENQUANTO CANTAM:)

A gente trabalha, trabalha  
essa vida é uma batalha  
batalha  
tremendo saracotico  
muito esforço feito à esmo  
e devido a isso mesmo  
falta tempo prá ficar rico

(UMA JANELA SE ABRE NO FUNDO DO CENÁRIO. SURGE UM HOMEM SONOLENTO. ESSES MOVIMENTOS DE JANELA QUE SE SEQUEM DEVEM SER TAMBÉM COREOGRAFADOS.)

ATOR RECLAMA CANTANDO:

1  
Perdi o sono, desolação  
Acabou o sossego do mundo  
trazendo a poluição  
chegaram os vagabundos

CORO DOS FEIRANTES:

O bicho mordeu o deuter  
ele acordou impertinente  
é sabida a sua dor  
do chifre ele tem patente.

(A JANELA DO ATOR SE FECHA RÁPIDO E ABRE OUTRA AO LADO, APARECENDO UMA MULHER DE PAPELOTE.)

MULHER DE PAPELOTE:

2  
Silêncio, gentinha  
ninda não é dia  
façam silêncio, canalha  
se não chamo a polícia.

3) Lindaura. Encostado na cama está seu irmão Helio. Deitados, em cadeiras estão Marília Batista e Sadico. De fora chega o som da música do baile. Di, De Babado, Sim. >>

Dona Marta - Essa festa vai variar a noite. O Noel não vai poder descansar.

Noel - Deixa, Mãe. Deixa. Não se incomode. Eu até gostaria que eles tocassem mais alto. Não estou escutando bem. É mesmo o nosso de Babado, Marília.

Marília - É o nosso de Babado.

Noel - Di de Babado, sim / Meu amor ideal / Sem babado não.

[ Noel tem um acesso de tosse. Os fa.

/03

(AO ABRIR O PANO, NOEL ESTÁ DEITADO NA CAMA, A SEUS PÉS, ESTÁ SENTADA DONA MARTA, SUA MÃE, E NA CABECEIRA, SUA MULHER, LINDAURA. EM COSTADO AO LADO DA CAMA ESTÁ SEU IRMÃO HÉLIO. SENTADOS, EM CADEIRAS, ESTÃO MARILIA BATISTA E VADICO. DE FORA DE CENA CHEGA BAIXO O SOM DA MÚSICA " OI, DE BABADO, SIM ".)

DONA MARTA - ESSA FESTA VAI VARAR A NOITE. O NOEL NÃO VAI PODER REPOUSAR.

NOEL - DEIXA, MÃE. DEIXA. EU ATÉ GOSTARIA QUE ELES TOCASSEM MAIS ALTO. NÃO ESTOU ESCUTANDO BEM. É MESMO O NOSSO DE BABADO, MARÍLIA ?

MARILIA - É O NOSSO DE BABADO.

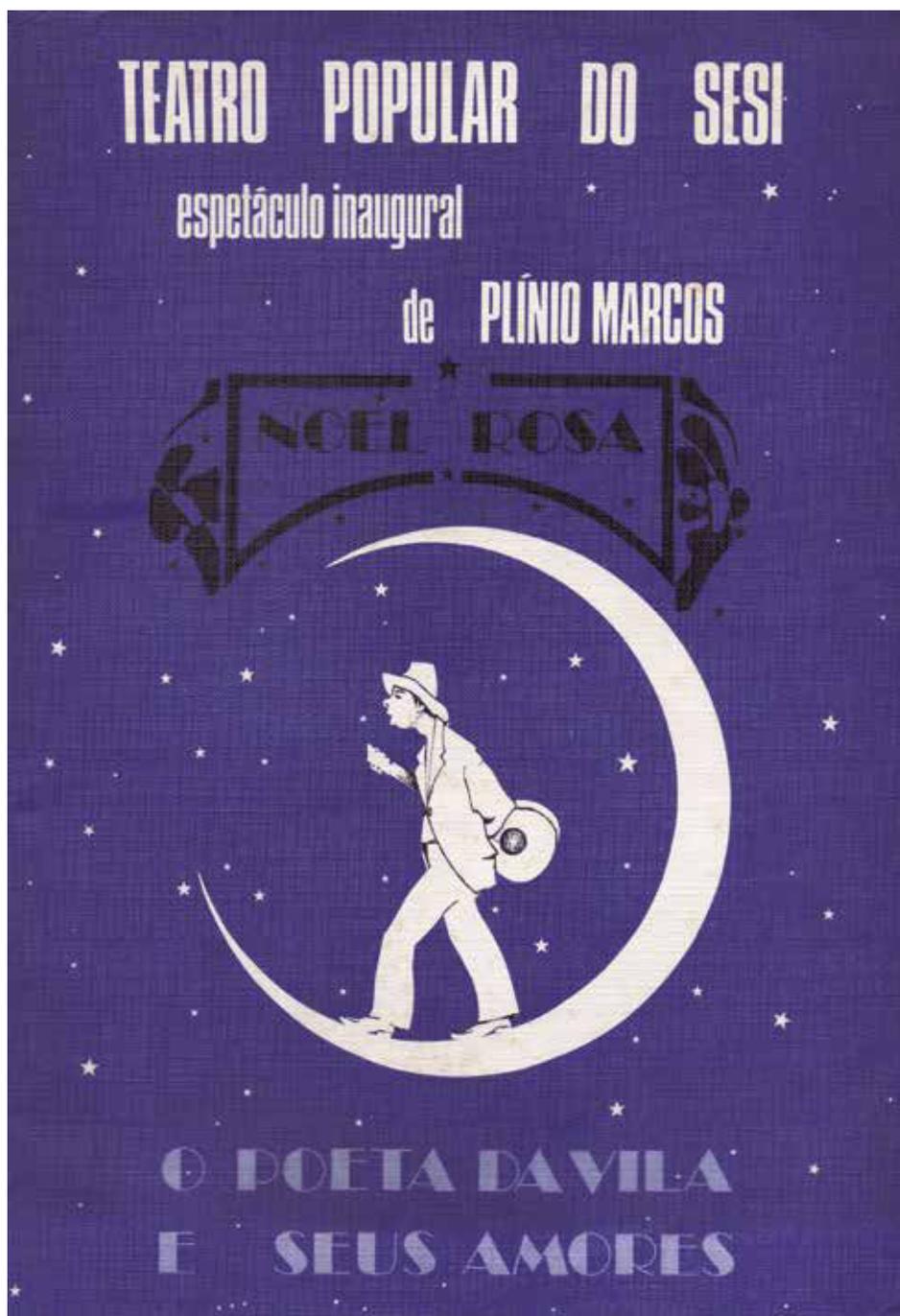
NOEL - OI DE BABADO, SIM / MEU AMOR IDEAL / SEM BABADO, NÃO...

(NOEL TEM UM ACESSO DE TOSSE. OS FAMILIARES TENTAM ACALMAR NOEL, AJUDANDO-O A SE AJEITAR MELHOR NA CAMA. NOEL FAZ GESTOS PRA QUE MARILIA CANTE. MARILIA COMEÇA A CANTAR BAIXINHO A MÚSICA E COMEÇA A CHORAR.)

NOEL - CANTA, MARÍLIA, CANTA. NÃO PARE DE CANTAR. BENDITOS SEJAM OS QUE CANTAM E OS QUE CHORAM CANTANDO, QUE PROCURAM FAZER DA VIDA UMA FESTA. CANTA, MARILIA, CANTA MAIS ALTO. SOLTE ESSA SUA VOZ LINDA.

(MARILIA COMEÇA A CANTAR ALTO EM RITMO DE ESPETÁCULO E VAI indo PRO MEIO DO PALCO GINGANDO. LUZ ACENDE NO OUTRO CANTO DO PALCO, ONDE ESTÁ UMA MESA COM UM MICROFONE ANTIGO. APAGA LUZ NO GRUPO DE NOEL. LOCUTOR (CASÉ) NO MICROFONE ABAFANDO A VOZ DE MARÍLIA:)

CASÉ - O PROGRAMA DO CASÉ ESTÁ NO AR. O PROGRAMA DO CASÉ, LEVANDO A ALEGRIA PARA SEUS OUVINTES. (NESSA ALTURA, NOEL ROÇA JÁ DEVE ESTAR AO LADO DE CASÉ).



Capa do programa de O poeta da vila e seus amores, 1977



Foto: Ruth Toledo / Arquivo Multimeios CCCSP

Walderez de Barros e Ewerton de Castro em *O poeta da vila e seus amores*, 1977



Foto: Ruth Toledo / Arquivo Multimídia CCCSP

*Nise Silva e Ewerton de Castro em O poeta da vila e seus amores, 1977*



**AS  
AVENTURAS  
DO COELHO  
GABRIEL**

**PEÇA INFANTIL DE 2 ATOS**

**Personagens**

COELHO GABRIEL; MACACO;  
CHICO PREGO; ONÇA MALHADA;  
GATO MIAU-MIAU

## PRIMEIRO ATO

*O coelho Gabriel dorme, entra o macaco Chico Prego correndo.*

CHICO PREGO Gabriel, Gabriel, eu preciso falar com você! Gabriel!

GABRIEL Não amola, vai!

CHICO PREGO Eta coelho dorminhoco! Acorda!

*Gabriel vira-se para o lado, dá um ronco e um assobio.*

CHICO PREGO Mesmo mal, mesmo remédio. *(Chega perto de Gabriel.)* Olha a Malhada!

GABRIEL *(dando um salto)* Outra vez, Chico Prego! Uma vez tem graça, a outra já é chato.

CHICO PREGO É o único jeito de você acordar! Você é um dorminhoco de marca maior, nunca vi outro igual.

GABRIEL Eu tava descansando depois do meu almoço de cenouras. Você gritou: Olha a onça! Eu corri tanto que fiquei cansado e agora tava descansando da corrida. Mas o que é que é tão importante pra você me acordar?

CHICO PREGO Está vendo? Quem passa a vida dormindo nunca sabe de nada.

GABRIEL Fala logo, que essa conversa já está me dando sono. *(Boceja.)*

CHICO PREGO Há uma grande oportunidade para nós. Todos os bichos já devem estar ganhando dinheiro.

GABRIEL Dinheiro? Cenoura, cenoura! Quem é que está dando cenoura para os bichos?

CHICO PREGO Ninguém está dando cenoura. Estão dando bananas.

GABRIEL E para quê que eu quero banana?

CHICO PREGO Mas quem falou em banana?

GABRIEL Você não falou que estavam dando bananas?

CHICO PREGO Eu falei que estavam dando dinheiro.

GABRIEL Ah, então é isso! Se dinheiro de coelho é cenoura, dinheiro de macaco é banana. Logo, se for dinheiro de macaco, pra mim não interessa. (*Vai dormir outra vez.*)

CHICO PREGO (*segurando-se*) Onde você vai, compadre Gabriel?

GABRIEL Onde eu vou? Dormir, ora essa!

CHICO PREGO E o negócio?

GABRIEL Que negócio?

CHICO PREGO O do dinheiro.

GABRIEL Das cenouras ou das bananas?

CHICO PREGO Cada um compra o que quiser com o seu dinheiro.

GABRIEL Ah, então é dinheiro do bicho-homem?

CHICO PREGO É esse mesmo.

*Gabriel agarra o macaco pelo rabo, começa a puxar e dá volta com ele em torno do palco.*

GABRIEL Vamos logo, compadre Chico Prego! Vamos logo! Onde é? Vai na frente que eu não sei o caminho.

CHICO PREGO Me larga, Gabriel! Não é em lugar nenhum. É aqui mesmo.

*Gabriel para e solta o macaco.*

GABRIEL Se já chegamos, passa a minha cenoura.

CHICO PREGO Que cenoura, Gabriel?

GABRIEL Você falou que é aqui mesmo que estão dando cenouras. Logo, se não tem mais ninguém aqui, só pode estar com você a minha cenoura.

CHICO PREGO Você não entendeu nada do negócio. Presta atenção.

GABRIEL Fala, sou todo orelhas.

CHICO PREGO Há um homem muito rico, muito rico, muito rico. Que não gosta nem de cobras, nem de borboletas, e ele está dando dinheiro pra quem levar cobra e borboleta pra ele.

GABRIEL Vivas ou mortas?

CHICO PREGO Mortas.

GABRIEL Então vamos caçar! Olha lá uma borboleta!

*Gabriel vai correr, o macaco o agarra.*

CHICO PREGO Espera, espera!

GABRIEL Espera o quê? Minha cenoura está voando! Quero dizer, a minha borboleta, que vale uma cenoura, está voando!

CHICO PREGO Essa borboleta não é cenoura, é banana.

GABRIEL Por que isso?

CHICO PREGO Porque o homem falou que quem caçar cobras ganha cenoura e quem caçar borboletas ganha bananas.

GABRIEL Ah, então eu tenho que caçar cobras?

CHICO PREGO Isso mesmo. Por isso que eu vim procurar você. Você caça as cobras, que eu caço as borboletas.

GABRIEL Combinado, Chico Prego. Agora precisamos nos armar.

*Os dois procuram pelo palco até achar dois pedaços de pau.*

CHICO PREGO Esse é bem durinho, serve para o que eu quero.

GABRIEL E esse serve pra mim.

CHICO PREGO Então está ótimo. Agora eu vou por aqui e você vai por ali. À tardinha nós nos encontramos aqui nesse mesmo lugar.

GABRIEL Combinado! Até a tarde, Chico Prego. Às cenouras!

CHICO PREGO Combinado! Até a tarde, Gabriel. Às bananas! *(Sai.)*

GABRIEL Antes de ir caçar, vou tirar uma soneca. *(Deita-se e dorme.)*

CHICO PREGO *(pondo a cabeça para dentro de cena)* Já dormiu o maroto. Agora eu te curo!

*Chico Prego vai pé ante pé até Gabriel e desfere uma bruta paulada nas orelhas do coelho.*

GABRIEL Ai, ai, minhas lindas orelhinhas! Quem derrubou essas árvores em cima delas? Ai, ai, minhas orelhinhas de estimação. As únicas que eu tenho!

CHICO PREGO *(num canto do palco)* Acertei em cheio! *(Ri.)* E ele nem vai ficar zangado comigo. Gabriel, Gabriel, desculpe. Eu dei uma paulada nas suas orelhas pensando que era uma borboleta.

- GABRIEL Ah, então foi você que quase me arranca as orelhas fora?
- CHICO PREGO Não fiz de propósito. Eu pensei que fossem borboletas. Mas não fique aí parado. Vá até a farmácia do tatu, que ele te põe um remédio nas suas orelhas.
- GABRIEL *(para si mesmo)* Reclamar não adianta nada. Puxa vida, como dói! Mas isso não fica assim. *(para o macaco)* Ai, como dói, Chico Prego! Vou na farmácia do tatu. *(Sai.)*
- CHICO PREGO O bobão nem percebeu nada. Acertei em cheio a orelha do dorminhoco. Agora que ele já está curado, eu posso tirar a minha sonequinha.
- Chico Prego deita-se e dorme, deixando o rabo bem à mostra.  
Gabriel põe a cabeça dentro de cena. Traz as orelhas embrulhadas.*
- GABRIEL Chegou a hora da desforra. O bruto dorme e ronca como um macaco. Claro, ora, ele é mesmo um macaco!
- Gabriel vai pé ante pé até Chico Prego e desfere uma violenta paulada no rabo do macaco.*
- CHICO PREGO *(pulando e gritando)* Ai, ai, quem cortou meu rabo? Ai, ai, o único rabinho que eu tenho!
- GABRIEL Fui eu sem querer, Chico Prego. Eu vi seu rabo sozinho e pensei que fosse uma cobra.
- CHICO PREGO Foi você que fez isso?
- GABRIEL Mas não foi de propósito. Eu pensei que fosse uma cobra. Vai na farmácia do tatu, que ele põe um remédio que sara logo.
- CHICO PREGO *(para si mesmo)* Quem brinca com fogo tem que se queimar. Não tenho jeito de reclamar. Vou depressa pra farmácia, tatu vai me curar. *(Vai sair.)*

GABRIEL E a nossa caçada, amigo Chico?

CHICO PREGO Acabou por aqui mesmo.

*Gabriel vai dormir, Chico Prego vem para a boca de cena, enquanto pano fecha.*

### **Primeira aventura do coelho Gabriel com a onça Malhada**

CHICO PREGO *(na boca de cena, com o pano fechado)* Vocês viram como é sabido o coelho? Pegou-me direitinho. Eu fiquei muito zangado com ele. O Gabriel rasgou o meu diploma de sabido. Isso não é coisa que se faça. Mas o tempo passou e eu esqueci tudo. Hoje somos grandes amigos. Um dia, já faz muito tempo, ele me salvou a vida. Eu vou contar como foi. Primeiro, ele deu um golpe pra escapar da onça Malhada. Depois, a onça me pegou, e o Gabriel, que andava por perto, interferiu e me salvou. Gabriel, Gabriel... O seu único defeito é ser dorminhoco. Como de costume, ele estava dormindo na sua pedra favorita. A onça foi se aproximando. Quando ela estava bem pertinho, bem pertinho, o Gabriel acordou. Foi fugir para o outro lado, mas o anjo da guarda da onça — o gato Miau-Miau — vinha vindo. Mas, vamos ver o que aconteceu...

*Abre o pano. Gabriel está dormindo, a onça Malhada vem vindo pé ante pé. Quando vai dar o bote, espirra e o coelho acorda. Gabriel vai fugir, quando Miau-Miau entra.*

MALHADA Que azar! Justo agora eu fui espirrar! Ele já estava no papo. Mas ainda não escapou. Cerca daí, Miau-Miau!

MIAU-MIAU Por aqui ele não passa!

GABRIEL São Cenorífero, protetor de todos os coelhos, ajudai-me!

MALHADA Pula nele, Miau-Miau!

*Malhada e Miau-Miau pulam, o coelho se afasta e a onça e o gato caem no chão, agarrando um ao outro.*

- MALHADA Dessa vez eu te peguei, coelho miserável!
- MIAU-MIAU *(quase sufocando pelas mãos da Malhada, que aperta seu pescoço)*  
Ai, ai, Malhada, você está me matando!
- MALHADA Não seja burro, Miau-Miau! Estou matando é o Gabriel. Que bela sopa!
- MIAU-MIAU Mas esse pescoço que está entre as suas garras é o meu!
- MALHADA *(reparando que é o gato que está embaixo dela)* O que é que você está fazendo aí, Miau-Miau?
- MIAU-MIAU Você que me pegou!
- A onça solta o gato e olha para o coelho, que já pegou uma porção de cipó e diz para a plateia:*
- GABRIEL Vocês vão ver como eu vou dar uma surra na Malhada.
- A onça e o gato correm atrás do coelho, primeiro em volta do palco, depois pela plateia, até voltarem para o palco, quando conseguem agarrar o Gabriel. Malhada e Miau-Miau estão muito cansados.*
- GABRIEL *(para a plateia)* Essa onça é muito tola, por isso é que eu não estou com medo. O que vale é a inteligência, e não a força. No fim eu dou um jeito e consigo escapar.
- MALHADA Não adianta resmungar, Gabriel. Você vai virar picadinho.
- MIAU-MIAU Para o meu jantar.
- MALHADA O seu não, o meu.
- MIAU-MIAU O nosso.
- MALHADA Mas você está de dieta e vai comer só um pouquinho.

MIAU-MIAU Mas eu não estou de dieta!

MALHADA Mas vai entrar de dieta, porque gato gordo é ótimo também para um jantar.

GABRIEL Essa onça vai acabar comendo gato por lebre. Ah! Ah! Ah!

MIAU-MIAU Já estou de dieta, amiga Malhada.

MALHADA Acho bom, acho bom... Agora vai correndo na frente e prepare o caldeirão, enquanto eu amarro esse coelho com esse cipó que ele mesmo trouxe pra mim, assim ele não escapa.

MIAU-MIAU Já estou indo, já estou indo...

*O gato sai e a Malhada pega o cipó e começa a amarrar o Gabriel.*

GABRIEL (*rindo*) Ótimo, ótimo! Amarre com força. Isso mesmo que eu queria.

MALHADA Ué, mas você não está com medo?

GABRIEL Eu? Se eu estava pegando esse cipó pra me amarrar!

MALHADA Pra se amarrar?

GABRIEL Claro! Então você não sabia?

MALHADA Não sabia o quê?

GABRIEL Que todos os bichos estão se amarrando?

MALHADA Eu não sabia, não! Por quê? É moda, agora?

GABRIEL Não, sua ignorante! Então você não sabe que vem aí uma grande tempestade? Tão forte, tão forte, tão forte, que quem não estiver bem amarrado, mas bem amarrado mesmo, vai ser levado pelo vento? Eles chamam isso de ciclone.

MALHADA Quem falou isso?

GABRIEL Foi São Cenorífero, protetor de todos os coelhos.

MALHADA Pra mim ele não disse nada.

GABRIEL Claro, você é onça! Ele é protetor de coelho.

MALHADA É verdade! Vou depressa pra casa para o Miau-Miau me amarrar.

GABRIEL Agora é tarde, Malhada. Se agarre nessa pedra e fique aí o mais firme que puder, que já, já vai começar o vento. (*Gabriel assopra a orelha da Malhada e derruba seu chapéu.*) Já senti um ventinho. Acho que já está começando...

MALHADA (*assustada*) Será mesmo? O que é que eu faço, Gabriel?

GABRIEL Segura forte na pedra, Malhada.

MALHADA Mas isso vai adiantar?

GABRIEL Acho que não. A pedra é capaz de ir junto com o vento, eu ouvi dizer que o vento vai ser muito forte. Só árvore mesmo é que aguenta. E só pra quem estiver muito amarradinho.

MALHADA (*chorando*) Bu, bu, por que é que fui mandar o Miau-Miau embora? Ele bem que podia me amarrar!

GABRIEL Não chore, amiga Malhada. Talvez você caia no macio.

MALHADA (*chorando mais forte*) É, mas talvez eu caia em cima de um espinheiro.

GABRIEL Ou então em cima de alguma pedra, ou uma pedra caia em cima de você.

MALHADA Ai, ai, estou perdida!

GABRIEL Se você me soltar, eu te amarro. Depois eu consigo me amarrar sozinho. Já andei treinando logo que eu soube da história.

MALHADA Você faz isso por mim, Gabrielzinho?

GABRIEL Só se você prometer nunca mais querer me pegar pra fazer picadinho.

MALHADA Prometo! Juro!

GABRIEL Por São Cenorífero?

MALHADA Juro!

GABRIEL Tem que ser de joelhos, senão não vale.

MALHADA (*de joelhos*) Juro por São Cenorífero que nunca mais te pego pra fazer picadinho.

GABRIEL Não valeu. Ui, que vento...

MALHADA Não valeu por quê?

GABRIEL Porque você estava de chapéu na cabeça. Jure outra vez e sem chapéu. Ui, que frio... É o vento que está começando...

*A onça se ajoelha depressa, tira o chapéu e fala rapidamente:*

MALHADA Juro por São Cenorífero que nunca mais corro atrás do Gabrielzinho para fazer picadinho dele!

GABRIEL Pronto. Agora me solte.

*Malhada solta Gabriel, que faz ginástica para desentorpecer os músculos.*

MALHADA (*aflita*) Depressa, depressa, Gabriel!

*Gabriel pega o cipó e começa a amarrar a onça. A cada laço que dá, pergunta:*

GABRIEL Tá bem amarrada, amiga onça?

MALHADA (*gemendo*) Ui, tá apertando muito!

GABRIEL Aguenta firme. Precisa apertar bem, senão não adianta. (*E quando a onça está toda amarrada, pergunta:*) Tá bem amarrada, bem amarrada mesmo, amiga onça?

MALHADA (*gemendo*) Estou...

GABRIEL Não minta. Senão é capaz de voar pelos ares.

MALHADA Estou... Não posso nem respirar...

GABRIEL Faz bastante força pra ver se o cipó arrebenta.

*A onça faz força, mas não consegue se desamarrar.*

MALHADA Não consigo mesmo, Gabriel. Está bem forte... Muito obrigada, amigo...

GABRIEL (*Pegando um pau, diz para a plateia:*) Eu não disse que ia dar uma surra na onça? (*para a onça*) Agora é que você vai ver, Malhada! Sua boba! Onde é que você já viu tempestade com um sol bonito desses? (*batendo na onça*) Toma pra aprender! Quem é que ia virar picadinho, hein?

*Gabriel bate na onça, que geme muito. Depois o coelho vai embora, deixando a onça gemendo. Entra Chico Prego, dirigindo-se diretamente ao público, ainda sem ver a onça.*

CHICO PREGO Bem, meus amiguinhos... (*A onça geme.*) Quem gemeu aí? Acho que foi aquela menina que deve estar com dor de dente. Ah, não foi ela? (*Improvisa; a onça geme de novo.*) Eu ouvi outra vez! Quem foi? (*Vê a onça.*) Ah! Foi a onça, toda amarradinha aí?

- MALHADA Me solte, amigo Chico Prego...
- CHICO PREGO Você pensa que eu sou bobo, onça? Se eu te soltar, você me pega.
- MALHADA Você acha que eu seria capaz de fazer isso? Eu nunca pego os meus amigos. Me solte, por favor, que eu estou toda machucada...
- CHICO PREGO Mas como é que você foi ficar assim toda amarradinha?
- MALHADA Foi um caçador malvado que me amarrou.
- CHICO PREGO Eu nunca vi caçador por aqui. Mas como é que ele te amarrou?
- MALHADA Eu estava distraída colhendo morangos pra levar pra minha mãe, um caçador chegou por trás e, sem que eu percebesse, me deu uma paulada na cabeça. Mas me solte depressa, Chico Prego, que eu não aguento mais.
- CHICO PREGO Eu, não! Se eu te soltar, você me come.
- MALHADA Eu prometo que não.
- CHICO PREGO Você jura?
- MALHADA Juro.
- CHICO PREGO Por São Bananífero, protetor de todos os macacos?
- MALHADA Juro por São Bananífero que não pego o macaco pra fazer picadinho.
- CHICO PREGO Está bem. (*Começa a soltar a onça.*) Mas olha que você prometeu! Promessa é dívida!
- MALHADA Prometi, prometi...
- A onça já está solta, faz ginástica pra relaxar os músculos.  
O macaco vai saindo.*

CHICO PREGO Até logo, amiga onça. Passe muito bem.

*A onça agarra o macaco pelo rabo.*

MALHADA Venha cá, seu macaco bobo. Aonde você pensa que vai?

CHICO PREGO Vou embora pra casa. Toda a macacada está me esperando. Tá na hora do jantar.

MALHADA Do meu também. Estou com uma fome danada.

CHICO PREGO Me largue, onça! Você prometeu, lembra?

MALHADA Prometi de mentirinha. Todo mundo viu. *(para a plateia)* Não foi? Eu estava ali amarrada, à espera de alguém que me desamarrasse pra ser o meu jantar.

CHICO PREGO Nada disso. Você não podia sair dali sozinha. Eu te fiz um bem e, como o bem se paga com o bem, você agora vai me deixar ir em paz.

MALHADA Não, senhor, Seu Chico Prego! No meu código, o bem se paga com o mal.

CHICO PREGO Isso nunca, onça! O bem se paga com o bem!

MALHADA Com o mal!

CHICO PREGO Com o bem!

MALHADA Com o mal!

CHICO PREGO Bem!

MALHADA Mal!

CHICO PREGO Bem!

MALHADA Mal!

*O coelho Gabriel entra, vê a onça e vai fugir.*

CHICO PREGO Gabriel, Gabrielzinho! Me ajude!

GABRIEL *(para a plateia)* A onça pegou o macaco. Preciso ajudá-lo.

CHICO PREGO O Gabriel vai servir de juiz. Se eu estiver com a razão, você me solta. Se eu estiver errado, você me come.

MALHADA Se eu estiver com a razão, eu te como. Se eu estiver errada, eu como os dois.

GABRIEL Está bem. Qual é o caso?

*Chico Prego vai falar, a onça tapa a boca do macaco.*

MALHADA Quem fala sou eu. Eu estava amarrada ali, mas podia me soltar.

GABRIEL *(para a plateia)* Será que eu dei uma pancada no cocuruto e ela ficou biruta? Eu que amarrei ela ali!

MALHADA Eu estava amarrada ali, esperando algum incauto que me desamarrasse pra servir de jantar pra mim.

CHICO PREGO Ela não podia sair dali! Não podia nem se mexer! Até prometeu que nunca mais ia me incomodar. Depois que ficou solta, a primeira coisa que fez foi me pegar. Ela esquece que o bem se paga com o bem.

MALHADA O bem se paga com o mal.

CHICO PREGO É essa a nossa dúvida. Se o bem se paga com o bem, ela me solta. Se o bem se paga com o mal, ela me come. Você é o juiz.

MALHADA Então, amigo Gabriel, o que você decide?

- GABRIEL Ora, mas isso não tem o que decidir! Só mesmo na cabeça de um macaco ignorante é que o bem se paga com o bem. O bem sempre foi pago com o mal.
- MALHADA *(lambendo os beiços)* Eu não disse?
- CHICO PREGO Que traição, hein, Gabriel?
- GABRIEL Mas pra provar que a onça tem razão, nós temos um jeito muito simples.
- MALHADA Qual é?
- GABRIEL A onça estava amarrada porque queria, esperando alguém que viesse desamarrá-la para ela o transformar em jantar, não é isso?
- MALHADA É isso mesmo.
- CHICO PREGO É mentira!
- MALHADA É verdade!
- CHICO PREGO É mentira!
- GABRIEL Bem, não vamos discutir. Como é que a onça estava? Com o rabo amarrado na pedra?
- MALHADA É.
- CHICO PREGO Não. Estava toda amarrada.
- Gabriel pega um cipó e faz um laço frouxo em torno dos braços da onça.*
- GABRIEL Assim?
- MALHADA É.

CHICO PREGO Não! Mais apertado. E as pernas também.

*Gabriel faz um laço frouxo nas pernas da onça.*

GABRIEL Assim?

MALHADA É.

CHICO PREGO Tinha mais uma volta no braço e outra na perna.

GABRIEL *(passando o laço)* Assim?

MALHADA É.

CHICO PREGO Não! Mais apertado.

*Gabriel dá um puxão na ponta da corda, o laço aperta e a onça cai no chão. O coelho dá um nó e pergunta:*

GABRIEL Assim?

CHICO PREGO É!

MALHADA Não! Me solte logo daqui! Senão eu pego os dois pra fazer picadinho pro jantar.

GABRIEL Vamos, onça! Você é que estava com a razão. Pode sair agora.

*A onça faz força, bufa, rola, mas não consegue sair. O coelho e o macaco pegam, cada um, um pedaço de pau e dão uma surra na onça.*

GABRIEL Toma! Pra aprender que o bem se paga com o bem! E agora fique aí, enquanto eu vou jantar minhas cenouras.

CHICO PREGO E eu, minhas bananas.

*Os dois se dão as mãos e saem cantando. Pano fecha.*

## SEGUNDO ATO

### Segunda aventura do coelho Gabriel com a onça Malhada

*Pano fechado, Chico Prego, na boca de cena, dirige-se ao público:*

CHICO PREGO Bem, meus amiguinhos, como vocês viram na historinha que acabou, o coelho Gabriel me salvou a vida, usando mais uma vez a sua inteligência. A onça Malhada ficou amarrada e jogada no meio da floresta um tempão, até que Miau-Miau, achando que a onça estava demorando muito, resolveu procurá-la. Se não fosse o Miau-Miau, a onça ia morrer de fome. A onça ficou louca de vontade de comer o Miau-Miau, mas a raiva que ela estava sentindo pelo Gabriel era muito maior do que a sua fome. E ela sabia que, sem o Miau-Miau, ela nunca poderia pegar o Gabriel. Então, os dois armaram um plano para pegar o Gabriel. Foi assim:

*Abre o pano. A onça Malhada está andando de um lado para o outro, com Miau-Miau atrás dela.*

MALHADA Pense logo numa ideia, Miau-Miau. Precisamos pegar o Gabriel.

MIAU-MIAU Estou fazendo força.

MALHADA Fazer força só não adianta. Trate de pensar! Pensar!

MIAU-MIAU Achei!

MALHADA Fui eu que perdi! Onde está?

MIAU-MIAU Está o quê?

MALHADA O que você achou!

MIAU-MIAU Eu não achei nada!

- MALHADA Mas você disse que achou!
- MIAU-MIAU Eu achei foi uma ideia!
- MALHADA Qual é?
- MIAU-MIAU Agora eu perdi de novo...
- MALHADA Então trate de procurar depressa.
- A onça pega a cabeça do gato e faz com que ele procure no chão.*
- MIAU-MIAU (*gemendo*) Ai, ai, assim eu não posso me lembrar!
- MALHADA Lembrar do quê?
- MIAU-MIAU Da ideia que eu tinha e que perdi.
- MALHADA Ah, pensei que você tinha deixado cair no chão.
- MIAU-MIAU Ideia não cai no chão, sua boba!
- MALHADA O que foi que você disse?
- MIAU-MIAU Que ideia não cai no chão...
- MALHADA Ah! Agora trate de pensar logo, que a minha fome de gato está ficando maior do que a minha raiva do coelho!
- MIAU-MIAU Ah, já sei! Isso vai dar certo!
- MALHADA O quê?
- MIAU-MIAU Você morre.
- MALHADA Eu morro?
- MIAU-MIAU De mentira!

- MALHADA E daí?
- MIAU-MIAU Eu espalho para todos os bichos da floresta. Todos eles vêm te prestar as últimas homenagens, e o coelho certamente virá também.
- MALHADA E se o coelho não vier?
- MIAU-MIAU Se ele não vier, você aproveita e pega o macaco. Mas o coelho vem. Ele vai querer saber se você está morta mesmo.
- MALHADA Então está bem. Vá avisar todos os bichos que eu mandei dizer que morri.
- MIAU-MIAU Que você mandou avisar que morreu, não. Quem morre não manda mais nada.
- MALHADA Está bem, está bem. Vai logo. Você fala muito. Fale menos e aja mais. Avise também que todos precisam chorar a minha morte. Quem não chorar, já sabe! Vira mingau! Eu levanto e pego na hora.
- MIAU-MIAU Se você falar isso, você nunca pega o Gabriel. Você tem que aguentar firme, mesmo que os bichos falem mal de você.
- MALHADA Falar mal de mim? Na minha cara? Eu mato o primeiro que fizer isso!
- MIAU-MIAU E os outros todos vão embora, inclusive o coelho. Agora deite aí e se finja de morta. Deixe o resto por minha conta. Eu vou buscar umas velas pra acender.
- O gato sai e volta com quatro velas, que põe ao lado da onça. Ao acender a última, queima o rabo da onça, que dá um pulo e sai gritando.*
- MALHADA Ai, ai, gato sem-vergonha! Você me queimou!
- MIAU-MIAU Desculpe, Malhada, foi sem querer...

MALHADA Por essa vez passa. Mas, se esse negócio não der certo, você vai virar picadinho.

*A onça deita-se no chão e se finge de morta. O gato acende a vela e a onça começa a roncar.*

MIAU-MIAU Malhada! Você não está dormindo, você está morta!

MALHADA Ah, eu tinha esquecido. Agora vai depressa avisar todo o mundo que eu morri.

*O gato pega uma trombeta e começa a gritar aos quatro ventos:*

MIAU-MIAU A onça morreu! A onça morreu! (*Chora.*) Venham todos, que a onça morreu!

MALHADA Morri de mentira!

MIAU-MIAU Fica quieta, sua boba! Aí vem vindo o macaco.

CHICO PREGO (*entrando*) Que barulho é esse, Miau-Miau? Que foi que aconteceu por aqui?

MIAU-MIAU (*chorando*) Foi a minha queridíssima amiga Malhada que morreu!

CHICO PREGO (*agarrando a onça pelas patas e puxando*) Então vamos jogá-la no rio. Pelo menos depois de morta ela toma banho.

MIAU-MIAU Não, não! Isso não!

CHICO PREGO Isso sim! A onça sempre foi o bicho mais fedorento dessa floresta. Nunca tomou banho.

MALHADA Ah, miserável, você me paga!

CHICO PREGO (*largando a onça*) Epa, que foi isso? A onça falou? Então não está morta!

- MIAU-MIAU *(imitando a voz da onça)* Fui eu que falei! Porque não quero que você trate assim a minha querida amiga onça.
- CHICO PREGO *(para a plateia)* Aqui tem coisa... Mas, por via das dúvidas, vou fingir que estou acreditando que a onça morreu e vou chorar. *(Chora.)* Coitada da onça! Você tem razão, Miau-Miau. Não se deve falar mal dela. Tão boazinha que ela era. Nunca fez mal pra ninguém.
- MIAU-MIAU É mesmo. Ela era tão boazinha. Pobrezinha! Morreu tão cedo.
- MALHADA *(sentando-se e começando a chorar também)* Coitadinha de mim! Eu era tão boazinha!
- CHICO PREGO Epa! O que foi isso?
- MIAU-MIAU *(imitando a voz da onça)* Fui eu que falei! Coitadinho de mim! Fiquei sem a minha melhor amiga!
- CHICO PREGO *(para a plateia)* Estou dizendo que aqui tem coisa...  
*Entra o coelho Gabriel.*
- GABRIEL Ei, que choradeira é essa?
- MIAU-MIAU A onça, nossa amiga, morreu!
- GABRIEL Mas isso não é motivo pra choro. É motivo de alegria! Se a fedorenta morreu, agora podemos viver em paz.
- MALHADA Fedorenta é a sua avó!
- GABRIEL Epa! A onça está é bem viva!
- MIAU-MIAU *(imitando a voz da onça)* Fui eu que falei! Fui eu que falei! Eu não gosto que falem mal da minha amiga onça.

- GABRIEL Ah, já entendi... Chico Prego, do que morreu a onça?
- CHICO PREGO Não sei, não, compadre.
- GABRIEL Ah, não sabe do que ela morreu? E você, Miau-Miau, sabe do que ela morreu?
- MIAU-MIAU Ela morreu de dor de barriga. Comeu um sanduíche de mortadela.
- GABRIEL Ah! E a onça já espirrou?
- CHICO PREGO Eu não ouvi.
- MIAU-MIAU Eu também não.
- GABRIEL Ah, então ela ainda não morreu direito.
- CHICO E MIAU Por quê?
- GABRIEL Porque minha avó morreu de dor de barriga por ter comido um sanduíche de mortadela estragada e o médico disse que ela só morreu mesmo depois que espirrou três vezes.
- Malhada dá três espirros fortíssimos.*
- CHICO PREGO Olha aí, ela espirrou!
- MIAU-MIAU Olha aí, agora morreu mesmo!
- GABRIEL Morreu nada! Quem morre não espirra! Você queria me pegar, mas não vai ser dessa vez ainda.

*A onça se levanta e sai correndo atrás do coelho. Um grande rebuliço. A onça tropeça no gato, cai, levanta, pega o coelho depois de grande correria. O macaco encosta a vela no rabo da onça, que grita e solta o coelho. O macaco e o coelho aproveitam a confusão para fugir. A onça e o gato ficam desanimados. E o pano fecha.*

### Terceira aventura do coelho Gabriel com a onça Malhada

*A onça e o gato entram pela boca de cena, a onça tentando pegar o gato.*

MALHADA Está vendo, gato de uma figa? Essa ideia de morrer não deu certo coisa nenhuma! E agora você me paga por eles terem queimado meu rabo!

MIAU-MIAU Não faça isso, Malhada! Não deu certo porque você espirrou!

MALHADA Eu ia adivinhar que morto não espirra! Mas a culpa é sua. E você vai ter que pagar.

*A onça agarra o gato e começa a sacudi-lo.*

MIAU-MIAU Miau... miau... Calma, calma, amiga Malhada! Agora descobri um jeito bom de pegarmos os dois.

MALHADA E qual é?

*O pano abre enquanto Miau-Miau vai falando.*

MIAU-MIAU É o seguinte... Vamos deixar um cacho de bananas bem aqui no meio. Você fica escondida ali e eu, aqui. Quando o macaco vier pegar as bananas, nós saímos do esconderijo e... zás! Pegamos o macaco!

MALHADA Está bem. Mas, se não der certo dessa vez... pobre gato...

MIAU-MIAU Dessa vez vai dar certo. Mas antes vamos treinar.

MALHADA Então vamos.

MIAU-MIAU *(mostrando um lugar no chão)* Faz de conta que você é o macaco.

MALHADA Eu sou o macaco? Mas eu sou a onça!

MIAU-MIAU Eu sei. É só pra treinar.

MALHADA Ah, bom... Mas eu não sou macaco!

MIAU-MIAU Não amole, Malhada! As bananas estão aqui. (*Mostra um lugar no chão.*) Você vem vindo, vem vindo... Quando for pegar as bananas, eu entro em ação.

*O gato se esconde e a onça vem vindo devagar. Quando chega perto das bananas, o gato sai do esconderijo e dá um pontapé no traseiro da onça, que se esborracha no chão.*

MALHADA Ui, gato sem-vergonha! Você teve a coragem de fazer isso? Espera aí que eu te pego já, já!

MIAU-MIAU Foi só um treino, amiga onça. Se eu não treinar, como é que vamos pegar o macaco?

MALHADA Ah, é? Pois então eu também preciso treinar. Agora você é o macaco e eu fico escondida.

MIAU-MIAU Está bem. Fique aí bem escondidinha.

*O gato vai para o cacho de bananas, a onça sai do esconderijo e, quando ela vai dar o pontapé, o gato pula. A onça cai no chão, furiosa.*

MALHADA Quem mandou você sair, Miau-Miau?

MIAU-MIAU É o treino, Malhada. Imagina se o macaco der um pulo e você não estiver preparada! Você se machuca quando cair no chão!

MALHADA Já me machuquei agora.

MIAU-MIAU Agora não tem importância. É treino.

MALHADA Não tem importância porque foram as minhas costas que caíram no chão, e não as suas!

- MIAU-MIAU Agora vamos fazer o seguinte: quando o macaco entrar, eu dou o chute nele e você o pega. Vamos pegar o cacho de bananas e pôr aqui. (*Pega o cacho de bananas e põe no lugar.*) Vamos nos esconder.
- Cada um se esconde num canto do palco.*
- MALHADA Ele já vem vindo, Miau-Miau?
- MIAU-MIAU Fique quieta.
- MALHADA Olhe pra ver se ele vem vindo daí, Miau-Miau.
- MIAU-MIAU Fique quieta, Malhada! Se ele escutar barulho, ele vai embora.
- MALHADA Quando ele entrar, você dá logo um pontapé nele.
- MIAU-MIAU Está bem, está bem. Mas fique quieta agora.
- Chico Prego vem entrando calmamente pelo lado da onça.*
- MALHADA Miau-Miau, olha o macaco entrando pelo lugar errado.
- MIAU-MIAU Psiuuuuuuuu... Espera, ainda não!
- CHICO PREGO Que banana bonitinha!
- O macaco pega a banana e começa a descascar.*
- MIAU-MIAU Vai agora, Malhada!
- A onça vai pé ante pé em direção ao macaco. Ele joga as cascas de banana pra trás, a onça pisa nelas, escorrega e cai no chão. O macaco vira-se.*
- CHICO PREGO O que foi isso?
- O gato sai do esconderijo, empurra o macaco, que cai em cima da onça.*

MIAU-MIAU Pegamos! Pegamos!

MALHADA Ui! Me machuquei, mas peguei!

CHICO PREGO Que traição é essa? Me soltem!

MIAU-MIAU Custamos, mas te pegamos, seu macaco safado! Hoje teremos macaco ensopado!

MALHADA Antes de fazer o macaco virar jantar, temos que pegar o Gabriel pra sobremesa. Dessa vez eu sei como. Nós vamos trocar as bananas pelas cenouras e, quando o Gabriel vier pegar as cenouras, nós... pimba! Pegamos o Gabriel!

MIAU-MIAU Isso mesmo! Brilhante ideia! Vamos prender o macaco e buscar as cenouras.

*A onça e o gato saem empurrando o macaco. Entra o coelho Gabriel.*

GABRIEL Epa! Onde é que vão a onça e o gato carregando o macaco? Vou me esconder atrás dessa árvore pra ver o que vai acontecer. *(Esconde-se.)*

MIAU-MIAU *(entrando junto com a onça)* Tem certeza de que ele ficou bem amarrado?

MALHADA Já disse que sim.

MIAU-MIAU Ponha a cenoura aí e vamos nos esconder.

*A onça joga a cenoura no chão, os dois viram as costas pra se esconder, e o coelho Gabriel a rouba.*

MIAU-MIAU *(olhando para o meio da cena)* Onde é que você pôs a cenoura, Malhada?

MALHADA *(escondida)* Está aí mesmo.

MIAU-MIAU Aí onde?

MALHADA Logo aí no meio!

MIAU-MIAU Não tô vendo nada.

MALHADA (*olhando também*) É mesmo, não está aí. Você pegou!

MIAU-MIAU Peguei nada! Foi você que não pôs.

MALHADA Deixa de brincadeira, Miau-Miau, e põe a cenoura aí.

MIAU-MIAU Não estou brincando. Você é que não pôs a cenoura aí.

MALHADA Estou dizendo que pus e você tá querendo me gozar.

MIAU-MIAU Você é que está pensando que pôs, mas não pôs!

MALHADA Tá pensando que eu sou louca? Você tirou a cenoura daí pra me fazer de boba.

MIAU-MIAU Tirei, coisa nenhuma! Você é que não pôs. Já disse.

MALHADA Miau-Miau, você está pensando que eu sou boba, mas não sou, não. Não me encha, senão eu te dou uma surra.

MIAU-MIAU Não tô pensando nada. Você que está querendo me enganar, já disse.

MALHADA Eu pus!

MIAU-MIAU Não pôs!

MALHADA Pus!

MIAU-MIAU Não pôs!

*Ficam nisso um tempo, depois começam a brigar. O coelho Gabriel pega um pau, dá uma paulada em cada um e vai soltar o macaco. Chico Prego volta comendo a banana e o coelho Gabriel comendo a cenoura. E saem cantando. Depois de um tempo, a onça e o gato vão acordando das pauladas.*

MALHADA Puxa, esse gato até que é forte...

MIAU-MIAU Que soco que essa onça me deu...

MALHADA Nunca pensei que o Miau-Miau fosse tão forte... Não quero mais briga com ele.

MIAU-MIAU A onça deve estar furiosa. É bom eu sair daqui.

*Os dois dão uma volta no palco, um com medo do outro. O coelho Gabriel põe a cabeça dentro de cena e faz:*

GABRIEL Buuuuuuuuuuu!

*O gato e a onça saem correndo, um para cada lado. O coelho Gabriel entra calmamente, senta-se na pedra.*

GABRIEL Meus amiguinhos, a onça fugiu do gato, e o gato fugiu da onça. Eu ganhei esta bonita cenoura e posso agora dormir sossegado, que esses dois tão cedo não aparecem por aqui. É por isso que eu sempre digo: vale muito mais a inteligência do que a força bruta.

**fim**

**HISTÓRIA  
DOS BICHOS  
BRASILEIROS:  
O COELHO E  
A ONÇA OU  
ONÇA QUE  
ESPIRRA NÃO  
COME CARNE**

PEÇA INFANTIL

*O coelho e a onça* seria a primeira de uma série de peças contando histórias dos bichos brasileiros. Teve sua estreia em 1988, na Sala de Arte do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo.

### **Personagens**

(pelo menos 7 bichos) MACACO;  
ONÇA; GATO; COELHO/LEBRE;  
TARTARUGA; TATU; CACHORRO.

### **Cenário**

Mata. Em meio ao verde e às flores, muitos bichos.

*Abre a cena com vários bichos brincando de roda, muito alegres, celebrando a vida.*

TODOS (em ciranda)  
Ciranda, cirandinha  
vamos todos cirandar  
Vamos dar a meia volta  
volta e meia vamos dar  
O anel que tu me deste  
era vidro e se quebrou  
O amor que tu me tinhas  
era pouco e se acabou

*Todos rodam depressa e continuam a cantar.*

Roda pião  
bambeia pião  
O pião entrou,  
na roda, o pião  
Roda pião  
bambeia pião

*Todos rodam mais rápido, cantando. No final, todos caem, rindo.*

Roda, roda, roda  
Pé, pé, pé  
Roda, roda, roda  
Caranguejo peixe é

*Nova brincadeira. Cachorro e gato logo ficam em pé e, com as mãos, formam um arco. Os outros ficam em fila e vão passando no arco.*

(cantando)  
O bandor  
viva o bandor  
O bandor  
de nós também  
Passaremos

não passaremos  
Algum dia  
ficaremos  
Passa, passa [BIS]  
três vezes  
O último  
há de ficar...

*Cachorro e gato abaixam os braços e prendem um dos bichos da fila, o tatu.*

BICHOS DO ARCO Garfo ou colher?

BICHO PRESO Colher.

BICHOS DO ARCO Colher é céu.

TODOS (*fazendo algazarra*) Vai pro céu! Vai pro céu!

*Nova brincadeira. Todos dão os braços pra onça. A tartaruga fica sozinha do outro lado.*

TARTARUGA (*Avança cantando pro grupo e recuando no final.*)  
Bom dia, senhora viúva  
Mato-tiro, tiro-lá  
Mato-tiro, tiro-lá

ONÇA (*Avança para a tartaruga com o grupo e recua no final.*)  
O que é que a senhora deseja?  
Mato-tiro, tiro-lá  
Mato-tiro, tiro-lá

TARTARUGA (*avançando e depois recuando*)  
Eu desejo um dos vossos filhos  
Mato-tiro, tiro-lá  
Mato-tiro, tiro-lá

ONÇA *(avançando e depois recuando com o grupo)*  
Qual deles a senhora deseja?  
Mato-tiro, tiro-lá  
Mato-tiro, tiro-lá

TARTARUGA *(continuando a dança do avança/recua)*  
Eu desejo o macaco  
Mato-tiro, tiro-lá  
Mato-tiro, tiro-lá

ONÇA *(na dança do avança/recua)*  
Que ofício dar a ele?  
Mato-tiro, tiro-lá  
Mato-tiro, tiro-lá

TARTARUGA *(idem)*  
Dou o ofício de quitandeiro  
Mato-tiro, tiro-lá  
Mato-tiro, tiro-lá

ONÇA *(para o macaco)* Quer ser quitandeiro, macaco?

MACACO O que faz o quitandeiro?

ONÇA Sobe nas árvores,  
colhe frutas madurinhas  
e traz pra bicharada comer.

MACACO Eu não quero ser quitandeiro.  
Quem quiser comer  
fruta madurinha  
do alto das árvores  
que aprenda a subir em árvore.

*Todos vão o macaco. Ele ri e rola pelo chão. Todos dão a mão em roda e cantam. No final, a roda se desfaz.*

TODOS (cantando)  
A canoa virou  
por deixarem virar  
Foi por causa do macaco  
que não soube remar  
Siriri pra cá  
Siriri pra lá  
O macaco é feio  
e quer casar

*Nova brincadeira. O coelho fica de sela, encurvado, com as mãos apoiadas nos joelhos. Os outros vão pulando sobre ele. O último a pular é o macaco, que rola pelo chão em cambalhotas.*

Uma, na mula  
Dois, relô  
Três, periquito cholandrês  
Quatro, pulo bem alto  
Cinco, te afinco  
Seis, a burra bebe  
Sete, capuchete  
Oito, torrar biscoito  
Nove, dez, comer pastéis

MACACO (levantando, aos gritos) Quem eu pegar é carniça.

*Todos correm pra lá e pra cá.*

(gritando) Estátua!

*Todos param em poses gozadas, fazendo caretas. Macaco repete a brincadeira. Termina dando cambalhotas e parando na frente do público. Os outros bichos continuam estátuas.*

(para a plateia)  
Alô, alô, alô, alô...  
Agora ou vai ou racha  
ou quebra a tampa da caixa

Cocaxa, bolacha, cachaça,  
bico de pato, parangolé, rosca quebrada.  
Era uma vez.. Um momento!

*Solene.*

MACACO Eu vou contar para vocês uma história muito bonita do tempo em que os bichos falavam. É uma história do arco-da-velha. Aquele tempo era bom... Mas fiquem bem quietinhos, não podem falar. Atenção, prestem atenção. (*gozador, introduzindo uma nova brincadeira*) Era uma vez uma vaca amarela que pulou a janela, quebrou a tigela. E fez cocô pra mais de três. Três federam, quatro mexeram, quem falar primeiro come tudo dela, entenderam?

*Pausa.*

Era uma vez um gato xadrez que fez cocô pra mais de três... Só eu posso falar pra contar a história. (*pausa*) No tempo em que os animais falavam, eram todos felizes. Era tão bom viver na Terra! (*nostálgico*) Ninguém queimava o mato, ninguém sujava os mares e nem os rios, o ar era puro.

*Lírico.*

De noite, quando se olhava pro céu, se via a Lua e uma porção de estrelas, estrelas, estrelas, mil, mais de mil, um milhão, mais de um milhão, um trilhão de estrelas... Elas não estavam escondidas pela poluição.

*Entusiasmado.*

Que tempo bom! A Terra, a mãe Terra, dava tudo pra nós... Havia muitas e muitas árvores frutíferas à disposição de todos os bichos. Ninguém era dono de nada, nenhum bicho matava o outro pra comer, todos tinham frutas, ervas, legumes... A gente brincava, brincava... Quando queria beber água, era só ir no rio. As águas eram limpinhas, limpinhas... Quando um bicho tinha sede ou fome, se servia à vontade e pronto, ninguém precisava

guardar nada pro dia seguinte, pro futuro. A vida era bela, a vida era vivida, a vida era aqui, agora. Era uma festa! A mãe Terra, a natureza, protegia cada um dos seus filhos. Todos eram filhos de Deus. Era uma festa! A Terra, o verdadeiro paraíso!

*Pausa.*

MACACO Mas um dia... Estávamos todos brincando quando, de repente... Querem saber como foi? Você, aí. Quer saber como foi? (*Pergunta até alguém dizer que quer; aí ele flagra.*) Ele falou e não podia falar, por causa da vaca amarela, do gato xadrez. Perdeu! Mas eu posso contar. Foi assim. Estávamos brincando de estátua. Qual é a estátua mais bonita?

CACHORRO Sou eu.

MACACO Perdeu, não podia falar.

CACHORRO Não valia se mexer.

MACACO Nem mexer, nem falar.

CACHORRO (*empurrando o coelho*) O coelho mexeu.

MACACO Coelho também perdeu.

COELHO Não valeu, o cachorro me empurrou.

MACACO Mexeu, fedeu, não quero saber.

COELHO É assim? Então olha bem. (*Empurra o gato.*) O gato se mexeu.

MACACO Gato tá fora.

GATO Se é assim, vamos lá.

*Gato começa a empurrar e todos entram na brincadeira. Um empurra o outro na maior algazarra.*

MACACO Todos se mexeram, todos perderam.

*Começa a rolar a história que o macaco estava para contar. Olha em volta e vê a onça quieta, triste.*

Epa, a onça não se mexeu... A onça ganhou, viva a onça! (*Todos dão vivas.*) Pronto, onça! (*Vai em direção a ela.*) Pode se mexer, pode falar. Você ganhou! (*Onça não se mexe.*) A onça não se mexe, que é que há com ela?

*Todos examinam a onça.*

CACHORRO Ela tá murcha.

COELHO Jururu.

TATU Tristonha.

GATO Deve estar doente.

TARTARUGA É triste ver a onça triste.

MACACO Isso é grave, muito grave.

TARTARUGA A pior doença da Terra é a tristeza.

MACACO Temos que alegrar a onça.

TARTARUGA E tem que ser logo, tristeza mata.

COELHO Alegria é a vida.

TARTARUGA É verdade, conheci muito bicho que morreu de tristeza.

TATU Vamos brincar de esconde-esconde.

MACACO A onça é a pegadora! Vamos nos esconder.

TARTARUGA Espera, não vale olhar.  
Cruz de pau, cruz de ferro,  
se olhar vai pro inferno.

TATU Lá em cima do piano  
tem um copo de veneno.  
Quem bebeu, morreu.

*Todos se escondem pelo cenário.*

Pronto.

MACACO Pode vir, onça.

*Onça não se mexe. Um por um, os bichos vão saindo dos seus esconderijos e se aproximando da onça devagar, preocupados.*

COELHO Onça, onça! Não quer brincar?

ONÇA Não me amole.

TATU Poxa, o que é que há, onça?

TARTARUGA Diga o que tem, onça. Nós queremos ajudar.

GATO Somos seus amigos.

ONÇA (*brava*) Já falei pra não me amolar. Caiam fora, vamos, rápido.  
Estou perdendo a paciência.

TATU Poxa, poxa, poxa vida.

COELHO Nunca vi a onça assim.

TARTARUGA Vamos, onça, desabafa. Abre seu coração com os amigos, isso ajuda.

ONÇA Mas será que vocês não entendem que estão me amolando? Se não forem embora, vou bater em todos vocês. Vão embora!

Um, dois, três... Avisei. (*Ela avança contra os bichos.*) Avisei, agora tomem. (*Ela bate em todos e sai de cena.*)

*Os bichos estão pasmos.*

MACACO Ela bate forte.

TATU Está brava.

TARTARUGA O que será que deu nela?

COELHO Será que ficou louca?

GATO Onça louca é um perigo.

TARTARUGA Não acredito que tenha enlouquecido.

MACACO Então o que foi que a deixou assim?

TARTARUGA Só ela pode dizer.

COELHO Mas não quer dizer.

TARTARUGA (*olhando em torno*) Um de nós, com jeito, quer ir falar com ela?

MACACO Eu não, tenho medo. Ela me deu um soco na cabeça, estou vendo estrelinhas até agora.

CACHORRO Eu não vou, ela me torceu o rabo. Está doendo, ai, dói mesmo.

TARTARUGA Vai o gato.

GATO Por que eu?

COELHO Porque sim.

GATO Porque sim não é resposta.

TARTARUGA Vai você que é gato.

GATO E daí?

TARTARUGA Gato é onça pequena.

TATU Falou quem sabe.

COELHO É isso, gato, vai o gato.

CACHORRO Gato tem cheiro de onça.

TODOS Vai o gato! vai o gato!

GATO (*após pausa*) Eu não vou procurar a onça. Mas, se ela aparecer aqui, eu falo com ela.

TARTARUGA Então vamos embora, só fica o gato. Com todos nós aqui, ela não vem... Vê se descobre o que a nossa amiga tem.

TODOS (*cantando, vão saindo; só o gato fica*)  
Como é triste ser triste  
Quem é triste não sabe viver  
A alegria existe  
Para todos serem felizes  
Muito felizes  
No mundo  
No mundo  
Todos alegres e felizes

GATO (*andando de um lado para o outro, nervoso*) Tinha que ser eu! Já estou farto de ficar sozinho aqui, a bicharada deve estar lá na beira do rio, brincando de mergulhar, de nadar... Ai, ai, ai... de nadar. Ainda bem que não fui, não gosto de água. Ai... água, só pra beber. (*Escuta um barulho, espia.*) Lá vem a onça. (*para a plateia*) Vou ficar escondido. Depois eu chego como quem não quer nada e falo com ela. (*Ele se esconde.*)

*A onça, nervosa, anda de um lado para o outro. O gato sai do esconderijo, começa a andar atrás dela, sem que ela o veja. De repente, ela percebe e vira depressa. Gato recua, mas a onça o agarra e o sacode.*

GATO Calma, onça, calma! Eu sou gato, seu amigo. Gato é uma onça pequena... Me larga, por favor.

ONÇA *(Larga o gato, que cai no chão.)* Agora some, não quero ver ninguém.

GATO *(gemendo)* Ai, ai... Você me machucou, onça. Ai, ai...

ONÇA Bem feito! Falei que não queria ninguém me amolando. Agora some.

GATO Espera aí, onça. Você está sendo ingrata. Nós sempre fomos amigos, eu e todos os bichos sempre brincamos com você. De repente, você fica bruta, bate, esbraveja... O que é que há? O macaco, a tartaruga, o coelho, o tatu, o cachorro, eu, todos os bichos estão preocupados com você. Você ficou triste... Isso é doença... Fala o que você sente, onça. Vamos ver se podemos ajudar você.

ONÇA *(pensativa, após longa pausa)* É...

GATO É o que, onça?

ONÇA Eu não estou legal.

GATO O que você sente?

ONÇA Não sei explicar.

GATO Tenta, pra ver se posso ajudar.

ONÇA Não pode, eu sei que não pode.

- GATO Deixa de bobagem, fala o que sente. Se eu não puder ajudar, eu digo... Talvez a tartaruga saiba de alguma coisa, ela é tão sabida.
- ONÇA *(Depois de uma pausa, começa a chorar.)* Gato, gato, gatinho... Eu estou muito triste porque enjoiei de comida.
- GATO Enjoou de comida?
- ONÇA *(chorando mais)* É, é, é, é! Não aguento mais comer matinhos, frutinhas, legumes.
- GATO *(assustado)* Xi, xi, xiiiiiii... Isso é grave!
- ONÇA Eu como, como, como e continuo com fome. Como mais, mais, mais e a fome continua. Não gosto da comida, mas como, como, como e continuo com fome. A fome me machuca, me deixa nervosa, brava, feroz. Quero comer, mas comer o quê? *(Faz cara e gestos de nojo.)* Ervinhas? Frutas? Legumes? Eu tenho fome, gato, vontade de comer. De comer até me fartar, alguma coisa que eu goste. *(Termina soluçando.)*
- GATO *(iniciando uma série que pode ser cantada)*  
Já comeu melancia?
- ONÇA Já.
- GATO Jaca? Já comeu jaca?
- ONÇA Já.
- GATO Goiaba, carambola, maçã...
- ONÇA Já, já, já.
- GATO Abricó, pitanga, jambo, abacate, fruta do conde, banana, maracujá?
- ONÇA Já, já, já, já, já, já, já, já.

GATO Laranja, mexerica, ameixa, morango, mamão, melão, jambolão, caqui.

ONÇA Já, já, já, já, já, já, já, já.

GATO (*para a plateia*) Que onça enjoada pra comer.

ONÇA Eu gosto de comer.

GATO Não gosta de nada.

ONÇA Só não gosto de frutas, que já comi demais.

GATO (*Pensa bem, lembra-se das verduras.*) Alface, espinafre, chicória, almeirão, catalonha?

ONÇA Não gosto, não gosto, não gosto.

GATO Legumes? Chuchu, batata, tomate, abobrinha, berinjela, quiabo, couve-flor, brócolis, nabo?

ONÇA (*com nojo*) Não gosto de nada disso.

GATO (*andando, nervoso*) É, está difícil.

ONÇA (*Chora, lamenta.*) Eu falei, você não quis acreditar. Ninguém pode me ajudar, meu caso é grave. Eu gosto de comer, mas enjoei de comida.

GATO (*com uma ideia repentina*) Espere, onça. Espere, pare de chorar.

*Onça fica atenta.*

Onça, algum dia você comeu carne?

ONÇA Carne?

GATO Carne.

ONÇA Carne de quê?

GATO Carne de bicho.

ONÇA Carne de gato?

GATO (*assustado*) Não, não, não, de gato não... Gato é uma onça pequena... Carne de coelho, de cachorro, de tatu, de tartaruga, de macaco...

ONÇA (*com cara de gula*) Nunca comi carne.

GATO Podia provar.

ONÇA Taí, podia! Se for bom, passo a comer sempre...

GATO Eu acho que achei o remédio.

ONÇA Mas quem eu devo comer?

GATO Me livrando, que eu sou onça também... Pequena, mas sou... e onça não come onça... Pode comer qualquer um... Menos gato. Gato, não. Sabe como é, parente não come parente. Quer provar?

ONÇA Claro, claro que quero.

GATO Vamos chamar seu almoço. (*gritando, para fora*) Bicharada, bicharada, venham todos! Venham todos! Descobri o que a onça tem. Venham todos, venham ajudar a onça a se curar.

*Entram todos os bichos.*

CACHORRO Que foi, gato?

TATU Olha a onça aí, parece alegre de novo.

MACACO O que ela tinha?

- GATO Fome.
- TODOS Fome?
- GATO Fome.
- TODOS Fome? Fome mesmo?
- GATO É, fome! Vontade de comer.
- COELHO Isso é fácil. Eu trago cenouras, belas e succulentas cenouras... Eu sei onde tem as mais belas cenouras da Terra.
- MACACO Eu trago bananas. Sei onde tem as mais belas bananas do mundo. Banana-ouro, banana-da-terra, banana-nanica, banana...
- GATO Calma! Calma, bicharada. A onça não quer comer frutas, nem verduras, nem legumes.
- TODOS (*incrédulos*) Então, o que ela quer?
- GATO Ela quer comer carne.
- TODOS Carne?
- TARTARUGA Que carne? Quem tem carne é bicho.
- GATO Pois é, a onça quer comer carne de bicho.
- TARTARUGA Tartaruga, onça não come.
- GATO O que onça come?
- TARTARUGA Tatu.
- GATO (*para onça*) Onça quer comer tatu?
- TATU (*cortando*) Tatu, onça não come.

GATO O que come?

TATU Macaco.

MACACO Macaco, onça não come.

GATO O que onça come?

MACACO Cachorro.

CACHORRO Cachorro, onça não come.

GATO O que come?

CACHORRO Coelho.

COELHO Coelho, a onça não come.

GATO O que come?

COELHO Escuta aqui, gato estúpido, e você também, onça cretina, idiota, paspalha. Não pensem que eu sou um bicho bobo que vai virar jantar. Ela come um coelho hoje, amanhã vai querer comer um macaco, depois de amanhã um cachorro, e depois... e depois... Você, seu gato estúpido — e você, onça cretina —, acabaram com a paz na Terra. De agora em diante, vai ser sempre assim: um querendo comer o outro. Uma loucura! Mas coelho, onça não come. Ela é forte, brava, ficou feroz. Mas continua estúpida e vai morrer estúpida. Porque os que querem comer os outros, os que querem ganhar dos outros, são estúpidos carnívoros, bebedores de sangue. Quer comer carne, onça? Coma o próprio rabo, se é que você, sua estúpida, vai conseguir pegá-lo. A mim, coelho esperto, você não pega.

*Onça pula no coelho, ele se esquivava e corre para plateia. Os outros bichos também correm, estão todos na plateia, menos o gato.*

GATO *(no palco, torcendo pela onça)* Vai, onça. Pega o coelho. Não deixa o coelho escapar!

*Depois do corre-corre, o coelho volta pro palco. Gato tenta cercar o coelho, mas esse o engana e sai de cena. Os outros bichos também voltam pro palco e saem de cena. Por fim, chega no palco a onça, cansada, bufando.*

Onça idiota, deixou o coelho fugir.

ONÇA Idiota é você, seu gato atrevido.

*Ela dá um peteleco no gato, que cai longe.*

GATO Ai, ai, ai... Onça não ataca gato!

ONÇA Assim você aprende a não me xingar, seu molenga imprestável. Eu enxotei o coelho pra cá, pra você cercá-lo até eu chegar. E você o deixou fugir, cretino! *(Agarra o gato e o sacode.)* Estúpido, molenga, idiota. *(Gato geme e choraminga.)* Seu molenga imprestável! *(Ela joga o gato no chão.)* Escute bem, gato. Escute bem e com atenção. Eu estou com fome de lebre, muita fome de lebre. Estou quase desmaiando de fome, meu estômago está roncando. Venha ouvir, venha ouvir para saber que eu não estou mentindo. *(Onça pega o gato e coloca o ouvido dele na sua barrigona.)* Está escutando? Está escutando?

GATO Não, não escuto nada.

ONÇA *(brava)* Ah, gato sem-vergonha! Além de estúpido, idiota, cretino, molenga, é surdo. Mas eu vou ensinar você a escutar barriga de onça roncar. *(Dá mais pancada no gato, que chora e geme.)* Agora escuta o ronco da minha barriga. *(Coloca o ouvido do gato na sua barriga.)* Está ouvindo?

GATO Estou, a sua barrigona está roncando.

ONÇA Sabe por que minha barriga está roncando?

- GATO Claro, sua barriga está dormindo.
- ONÇA *(batendo no gato)* Não, idiota! Minha barriga está roncando de fome.
- GATO De fome? Que barriga gozada... A minha ronca quando dorme.
- ONÇA Porque você é gato, estúpido, e eu sou onça.
- GATO *(se tocando)* Não, não, gato é uma onça pequena... Minha barriguinha, quando ronca, é de fome, claro... Onde já se viu roncar de sono? Barriga de onça e de gatinho — quer dizer, onça pequena — ronca quando está com fome.
- ONÇA Entendeu, gato? Eu estou com fome de lebre.
- GATO Onça está com fome de lebre.
- ONÇA E você, gato sem-vergonha, que me fez sentir vontade de comer carne de lebre, tem que me ajudar a pegar a lebre, senão... senão, eu vou ter que comer outra coisa e essa coisa pode ser um gato.
- GATO *(assustado)* Ói, ói, ói... Gato não, carne de gato faz mal pra onça.
- ONÇA Nunca comi carne de gato, posso experimentar.
- GATO Ai, ai, ai, que besteira que eu fiz! Ai, ai, ai... Tenho que ajudar essa onça a pegar a lebre, senão ela vai comer gato por lebre... Ai, ai, ai.
- ONÇA Gato, agora devia ser a hora do meu almoço. Vou ficar sem comer, em jejum. Mas, se até a hora do jantar não tiver uma lebre pra eu comer, vou comer um gato. Com fome eu não vou dormir, trate de dar um jeito de pegar a lebre pra mim. *(Ela morde o rabo do gato com força e ele geme.)* Gato, eu só estava experimentando o gosto... *(Lambe os beiços.)* É bom, até que é bom.

GATO (*apavorado*) Eu sou onça... pequena... oncinha. Gato é uma oncinha. Onçona não come oncinha, onde já se viu? Ai, ai, ai... Por que fui inventar? Eu sou mesmo um gato estúpido...

ONÇA Pare de choramingar e trate de dar um jeito de eu ter uma lebre pro jantar. Vou descansar aqui mesmo. Corri demais atrás da lebre, preciso de descanso. Você, se vira! Senão, já viu: vou comer gato por lebre. (*Ela se deita, logo está dormindo e roncando.*)

GATO (*Canta, aflito; anda nervoso pra lá e pra cá.*) Poxa, a barrigona da onça está roncando alto mesmo. É bom eu ir tendo uma ideia... Vejamos... Correr atrás da lebre não dá, essa molenga nunca ia pegar aquele bicho esperto. Bem... bem... bem... Já sei... já sei!

(*dando um pontapé na onça*) Acorda, onça... Acorda! Acorda, idiota!

ONÇA (*acordando assustada*) O que foi? Que foi?

GATO Atenção, onça. Acabo de bolar um plano infalível pra pegar a lebre.

ONÇA Que plano é esse?

GATO Simples e eficiente, um plano digno de um gênio. Modéstia à parte, onça, sou um gênio.

ONÇA É bom que seja um plano que dê certo, senão você vai virar comida de onça.

GATO Escute com atenção, onça. Você vai se fingir de morta, a bicharada vem no seu velório, e aí o coelho fêmea também vem. Então, quando o bicho chegar perto... você nhac! — pula nele.

ONÇA Plano cretino, só podia sair da cabeça de um gato cretino. Como alguém pode acreditar que uma onça bonita e forte como eu morreu de repente? De quê?

GATO De quê? De quê? De fome! A onça morreu de fome, a onça não comia nada porque queria comer lebre, a lebre... não foi comida, a onça morreu, escafedeu, aí os bichos acreditam, pode crer.

ONÇA E se não der certo?

GATO Vai dar.

ONÇA Mas se não der?

GATO Não se perde nada, não custa tentar.

ONÇA Bom, se eu não comer a lebre... como um gato. Tá bem, vamos tentar.

GATO *(para o público)* Ai, ai, ai, tem que dar certo. *(para a onça)* Deita aí como morta.

*Ela obedece. O gato acende quatro velas em torno dela, em cruz.*

ONÇA Não estou gostando.

GATO Quieta, onça morta não fala.

ONÇA Mas eu estou viva e com fome.

GATO *(Dá um pontapé nela.)* Está fingindo de morta, então finge direito.

ONÇA *(brava)* Que é, gato, ficou louco? Quer ser o meu jantar?

GATO Só estou treinando. Se algum bicho te chutar, você não se mexe, fica firme até a lebre chegar. Assim. *(Chuta a onça uma porção de vezes.)*

ONÇA Não estou gostando.

GATO Quieta, quieta.

ONÇA Mas dói.

GATO Aguenta, vou avisar os bichos.

*(Grita, fingindo choro.)* A onça morreu, a onça morreu! Macaco, tartaruga, cachorro, tatu, coelho... Venham todos! A onça morreu. Morreu.

*Os bichos vão entrando um a um, meio desconfiados.*

TARTARUGA Que berreiro é esse, gato?

GATO *(Chora mais.)* A onça, nossa querida onça...

TATU Morreu de quê?

GATO De fome.

MACACO Que onça cretina, essa! Se estava com fome, por que não comia? Onça estúpida, estúpida mesmo.

ONÇA *(sentando)* Estúpido é você, macaco imbecil.

*Gato deita a onça rapidamente.*

CACHORRO *(assustado)* Quem xingou o macaco?

GATO Ninguém, ninguém. *(para o macaco)* Não escutei ninguém te xingar.

TATU Eu escutei.

TARTARUGA Eu também.

GATO Vocês estão nervosos, nossa querida onça morreu.

MACACO Antes ela do que eu.

ONÇA (resmungando) Macaco sem-vergonha, você me paga.

TATU Xingos de novo! Foi a onça!

TARTARUGA Era a voz dela.

GATO Quando morre alguém querido, às vezes se tem a impressão de escutar a voz do morto.

TARTARUGA Mas o macaco tem razão. Se a onça morreu de fome é porque era estúpida mesmo. Onde já se viu, morrer de fome na floresta? Comida é o que não falta: cada broto de árvore tenro e delicioso!

TATU Cada raiz suculenta e nutritiva!

MACACO Banana é o que não falta. Uma mais gostosa do que a outra.

CACHORRO Era só comer e pronto, não morria.

GATO Mas ela queria comer era lebre.

CACHORRO Lebre?

GATO É, estava doida pra comer a fêmea de coelho.

TATU Assassina, sanguinária.

TARTARUGA Ainda bem que ela morreu.

MACACO Já morreu tarde.

*Onça senta-se, gato arreia o corpo da onça. Ela levanta os pés, ele repete o movimento.*

TATU Que é isso, gato?

GATO Onça morta faz isso.

TATU Esquisito.

MACACO É melhor começar a chorar nesse velório.

*Todos choram.*

LEBRE (*entrando*) Que choradeira é essa, bicharada?

GATO Nossa querida onça morreu.

LEBRE Morreu? Bem feito! Quero dizer, escafedeu... Olha bem, bicharada, onça morta não se mexe, nem quando leva pontapé. Vejam! (*Chuta a onça, vira de costas. A onça dá um tapa na lebre, mas ela anda pra frente, a onça erra o bote.*)

GATO Calma, calma.

LEBRE Calma? Nunca estive tão calma. A onça morreu mesmo, gato?

GATO Morreu, não está aí morta pra quem quiser ver? Vá ver de perto, lebre, escute o coração dela, vê como não bate mais, não faz barulho. Morreu.

*Lebre ameaça ir, faz visagem, os outros bichos tentam avisar, crianças provavelmente também.*

LEBRE ( *fingindo que vai ver*) Espera aí, gato. A onça já espirrou?

GATO Ela está mortinha da silva.

LEBRE Não morreu de fome?

GATO Foi, foi de fome.

LEBRE Então tem que espirrar. Onça, quando morre de fome, espirra três vezes. Não é assim, tartaruga?

TARTARUGA É assim mesmo, pensei até que tinha espirrado.

LEBRE Não é assim, macaco?

MACACO É, é, é, onça espirra três vezes quando morre de fome.

GATO (*chutando a onça*) Espirra, idiota!

*Onça espirra.*

MACACO Já espirrou uma.

*Onça espirra.*

CACHORRO Duas. São três.

*Onça espirra.*

GATO Espirrou três vezes. Todo mundo viu, agora morreu mesmo.

LEBRE Onça estúpida! Gato idiota! Quem morre não espirra! Quer ver como não morreu?

*Pega uma vela e queima o rabo da onça. Onça urra de dor e corre atrás dos bichos. Todos fogem, rodam pela plateia até saírem de cena. Só fica o macaco.*

MACACO E foi por essas e outras que acabou a paz na Terra.  
Acabou a história, morreu a vitória,  
entrou pela perna do pato, saiu pela perna do pinto,  
acabou-se o que era doce, quem comeu arregalou-se,  
acabou a história. Quem quiser que conte outra.

*Macaco dá cambalhotas e sai de cena. Luz apaga.*

**fim**

**ASSEMBLEIA  
DOS  
RATOS**

PEÇA INFANTIL

### **Personagens**

RATONA; RATÃO; RATINHA I;  
RATINHA II; RATINHA III;  
RATINHA IV; RATINHO I;  
RATINHO II; RATINHO III;  
JANOTA; PRIMO; MALTÊS; RATO I;  
RATO II; RATO III; RATO IV; RATO  
VELHO; GORDO; LIGEIRO

*Abre o pano e vê-se um baile caipira muito animado. Todos os ratos e ratas estão vestidos com roupas caipiras. Ouve-se música brasileira (polca, maxixe, rasqueado, baião). Num canto, o rato Janota (rato da cidade) espia tudo com desprezo. Uma ratona velha e gorda entra com uma bandeja, e um ratão velho, com dois bules: um de café e outro de quentão.*

RATONA Para o baile, rataiada! É hora da comilança!

*Gritaria geral. Alegria.*

RATÃO E também é hora da bebilança!

*Nova gritaria de alegria.*

RATÃO Agora que vai animar!

RATONA Vai ferver!

*Todos começam a comer e a beber.*

RATINHA I Eta coisa boa!

RATONA Hoje não saiu do jeito que eu gosto. Nem a tapioca, nem o curau, nem o bolo de fubá.

RATINHA II *(de boca cheia)* Imagina se fica do jeito que a senhora queria! Do jeito que tá, tá uma delícia.

RATONA O milho da safra desse ano não nasceu bom.

RATINHA III Ninguém faz tapioca como a senhora.

RATINHA I Nem curau.

RATINHA III Nem bolo de fubá.

RATINHA IV Dona Ratona é mestra na cozinha.

RATONA Ah, rataiada, isso é bondade...

RATINHA I Viva Dona Ratona, a melhor cozinheira do mundo!

*Todos dão vivas com alegria.*

RATÃO O quentão ninguém diz que tá bom, mas não param de beber.

RATINHO I Se estivesse ruim, ninguém bebia.

RATINHO II É isso aí.

RATINHO III Viva o Seu Ratão!

TODOS Viva!

RATINHO III Viva quem fez o quentão!

TODOS Viva!

RATÃO *(para Janota)* Não vai provar?

JANOTA Não, não quero.

RATÃO Tá bom esse quentão.

JANOTA Não posso nem com o cheiro.

RATÃO Quer café?

JANOTA Café? Café em festa? Café é coisa de velório...

*Murmúrio geral.*

RATÃO Café com bolo de fubá...

JANOTA *(com cara de nojo)* Deus que me livre!

- RATÃO Não sabe o que tá perdendo...
- JANOTA Sei, sim. Podia estar lá na cidade... Ah, que saudade... A ratada de lá deve estar se divertindo... Lá é que é festa!
- RATÃO *(afastando-se encabulado)* Acredito.
- RATONA *(aproximando-se de Janota)* Quer experimentar uma tapioca, uma pamonha, um curau, uma canjica, um bolo de fubá?
- JANOTA Nem pensar!
- RATINHA I Dona Ratona que fez. Fez tudo sozinha.
- RATONA Não saiu muito bom...
- JANOTA Essas coisas de tapioca, pamonha, bolo de fubá... *(com nojo)* isso não tem jeito de ficar bom mesmo. É tudo muito ruim. Não sei como alguém pode comer essas coisas. Francamente, eu não posso nem ver. Bolo de fubá não me passa na garganta. Tapioca, curau, pamonha... *(nojo)* se bater no estômago, vomito na hora.
- Pausa. Todos estão encabulados, sem jeito.*
- RATONA Pois sinto muito, mas não temos outra coisa pra oferecer.
- RATINHA I Pois eu gosto muito dessas coisas todas. Adoro tapioca, bolo de fubá, pamonha...
- JANOTA Gosto não se discute.
- RATONA Isso é.
- RATINHA I Vai passar fome. E eu acho bem feito. Quem manda desprezar tanta coisa gostosa?

JANOTA Paciência. Não há de ser nada. Um dia de jejum não vai matar um rato bem alimentado como eu. Quando chegar na cidade... lá onde eu moro... (*Suspira.*) Temos tantas iguarias... Aí, sim, me farto. Vou à forra!

PRIMO Não fala assim, Janota.

JANOTA Por que não, Primo?

PRIMO A rataiada daqui do campo é simples, mas é boa. Tudo o que fazem é de coração. Se mais não fazemos, é porque não temos. Mas o que temos de melhor, oferecemos. Não carece ofender.

JANOTA Não quero ofender ninguém. Só que não posso deixar de ser franco. Isso aqui é uma miséria. Miséria é que ofende. Você me convidou pra vir numa festa, não foi?

PRIMO Pois foi.

JANOTA Que festa?... Tapioca? Curau? Pamonha? Bolo de fubá? Café? Quentão?... Meu Deus, que pobreza, Primo! Mais que pobreza. Miséria!

PRIMO Só queria ver você se divertindo. Dançando, comendo de se fartar.

JANOTA (*penalizado*) Primo, que tristeza essa sua... Quase não acredito no que você está me dizendo. Francamente... Ouça, Primo. Eu não falo pra ofender ninguém. Muito menos você, que é meu amigo. Mais que primo. Amigo. Mas, pode crer, já vi lá na cidade velório mais animado do que isso que você chama de festa.

*Todos os ratos murmuram pelos cantos.*

PRIMO Pois eu vou lhe mostrar o que é animação. (*para todos*) Vamos de umbigada, rataiada!

*Todos berram de alegria.*

PRIMO Agora, sim, que vamos nos divertir! Vai nessa, Janota!

*Entra música de umbigada. Todos dançam com alegria. Janota continua com cara de nojo. Depois de um tempo, Primo se aproxima de Janota.*

PRIMO E então, Janota?

JANOTA Que coisa mais boba, Primo!

PRIMO Não diga que não gostou.

JANOTA Não gostei. Não gostei mesmo. O que é isso? Festa? Que vida chata essa da roça. Triste. Muito triste.

RATÃO *(batendo palmas)* Atenção! Atenção! Vamos de trava-língua!

*Todos gritam de alegria. Entra música. Ratinha I vem para o meio da sala dançando e canta:*

RATINHA I *(cantando)* O rato roeu a roupa do rei de Roma.

*Todos repetem, cantando, o verso. Ratinho I vai para o meio da roda, repete o primeiro verso e emenda com o seu:*

RATINHO I *(cantando)*

O rato roeu a roupa do rei de Roma

O rato roeu a roupa do rei da Rússia

*Todos repetem os dois versos. Ratinha II vai dançando para o meio da sala, repete os dois versos e acrescenta o seu:*

RATINHA II *(cantando)*

O rato roeu a roupa do rei de Roma

O rato roeu a roupa do rei da Rússia

O rato roeu o rabo do Rodovalho

*Todos repetem os três versos. Ratinho II vai dançando para o meio da sala, repete os três versos e acrescenta o seu:*

RATINHO II *(cantando)*  
O rato roeu a roupa do rei de Roma  
O rato roeu a roupa do rei da Rússia  
O rato roeu o rabo do Rodovalho  
O rato a roer roía

*Todos aplaudem e cantam os quatro versos. Ratinha III vem à frente dançando, repete os quatro versos e acrescenta o seu:*

RATINHA III *(cantando)*  
O rato roeu a roupa do rei de Roma  
O rato roeu a roupa do rei da Rússia  
O rato roeu o rabo do Rodovalho  
O rato a roer roía  
Via a rosa, Rita Ramalho

*Algazarra geral. Todos cantam os cinco versos. Ratinho III vem à frente dançando, repete os cinco versos e acrescenta o seu:*

RATINHO III *(cantando)*  
O rato roeu a roupa do rei de Roma  
O rato roeu a roupa do rei da Rússia  
O rato roeu o rabo do Rodovalho  
O rato a roer roía  
Via a rosa, Rita Ramalho  
O rato a roer se ria

*Aplausos. Algazarra geral. Todos cantam os seis versos. Ratinha IV vem dançando à frente, repete os versos e canta o seu:*

RATINHA IV *(cantando)*  
O rato roeu a roupa do rei de Roma  
O rato roeu a roupa do rei da Rússia  
O rato roeu o rabo do Rodovalho  
O rato a roer roía  
Via a rosa, Rita Ramalho  
O rato a roer se ria  
A rata roeu a rolha da garrafa da rainha

*Aplausos. Alegria geral. Todos cantam tudo. Ratão, bêbado, vem sapateando cambaleante para o meio da sala. Cai, levanta, levanta, cai. Todos vão. Ratão vai cantar, erra tudo. Vaia geral. A roda se dissolve. A rataiada bebe, come, ri. Primo vai até Janota. Os ratos vão saindo de cena, acende um foco nos dois, Primo e Janota.*

PRIMO E agora, Janota?

JANOTA Que bobageira, Primo!

PRIMO Não me diga que não gostou!

JANOTA É o que eu digo.

PRIMO Mas não tem nada melhor do que isso.

JANOTA Pura ignorância.

PRIMO Pare de me ofender, Janota!

JANOTA Não estou ofendendo. É a verdade. Você conhece a vida da cidade?

PRIMO Não.

JANOTA Então você ignora o que é a vida na cidade, festa na cidade. E quem ignora é ignorante.

PRIMO Isso é.

JANOTA Você precisa conhecer aquilo por lá. Festa na cidade... Lá temos queijos...

PRIMO Queijos?

JANOTA Se temos!

PRIMO Que tipo?

JANOTA Tipo? Parmesão, gorgonzola, prato, mussarela, branco, suíço, roquefort, brie, camembert, gouda... (*Primo delira.*)

JANOTA E as ratinhas? Cada ratinha mais bonita que a outra. Parecem ratinhas de cinema. Não são como essas ratas daqui, gordotas, suarentas, malvestidas. As ratas da cidade, Primo, são ratas lindas. Ratas... Belas ratas! Só vendo... Só vendo...

PRIMO (*nostálgico*) Eu queria ver.

JANOTA Quer ver, Primo? Quer mesmo?

PRIMO Como quero!

JANOTA Então vem comigo.

*Os dois começam a dançar com alegria. De repente a cena se ilumina e está cheia de ratas e ratos grã-finos, dançando músicas modernas. Primo fica deslumbrado. Vai atrás de uma, atrás de outra, vira-se para uma, vira-se para outra. Janota precisa conter Primo.*

JANOTA Calma, Primo! Calma! Olha, é preciso classe. Categoria. Charme. Embaixada. Jogo de cintura. Malandragem. Veja como eu faço.

*Janota faz umas visagens e sai dançando. Primo quer imitar, se atrapalha, cai, levanta, se acanha. De repente, ouve-se um barulhão. Um miado forte.*

RATINHA I É o Maltês! É o Maltês! Corre, ratada!

TODOS É o Maltês!

*Todos fogem. Uma pata desce de um golpe, mas na hora H Janota puxa o Primo. A pata do Maltês passa raspando. Há corre-corre, pega-não-pegas. Por fim, Primo e Janota conseguem fugir. O gato Maltês, furioso, dança pra lá e pra cá, como se caçasse. Depois de um tempo, vai embora. Aos poucos, os ratos vão reaparecendo,*

*desconfiados. Vão espiando, até se certificarem que o gato Maltês foi embora.*

- RATO I O Maltês já foi.
- RATO II A casa é nossa.
- RATO III Vamos à farra, ratada!
- RATO IV Todos se divertindo!
- JANOTA Vamos, Primo! A vida é bela e curta! Vamos nos divertir!

*Todos dançam. Garçom circula com bandeja. Primo tenta pegar queijo. Garçom se vira pra lá e pra cá, ficando sempre de costas para Primo. Com muito custo, depois de se aborrecer com o garçom, Primo pega um pedaço de queijo. Quando vai comer, alguém grita:*

— Olha o Maltês aí de novo! Corre, gente!

*Todos correm e derrubam o Primo. Janota o puxa e o queijo cai da mão de Primo. Maltês dança pra lá e pra cá, e vai embora. Os ratos vão voltando aos poucos.*

- RATO I Vamos nos divertir!
- RATO VELHO Esperem! Esperem! Acho que a coisa assim não está boa. Algum dia esse Maltês mata um de nós. Ele vem como se tivesse patas de veludo. Ninguém percebe. Ele vai chegando, quando percebemos ele está em cima. Temos que fazer alguma coisa. Não é possível viver assim. Estamos nos divertindo e — de repente! — eis o Maltês! Esse sobressalto é terrível. Temos que fazer alguma coisa.

*Pausa.*

- PRIMO Mas o que fazer?
- RATO VELHO Tem alguma ideia, caipira?

- PRIMO Talvez... pôr um vigia...
- RATO VELHO Não, não, não! Isso não adianta! Não adianta!
- PRIMO O vigia fica vigiando. Quando o gato Maltês for se aproximando, ele dá o alarme. Todos teriam tempo de fugir. Sem afobação.
- RATO VELHO O caipira pensa que é esperto. Janota, esse caipira que você trouxe pensa que nós somos bobos. Ele pensa que nós nunca pensamos em pôr um vigia. Pois saiba, caipira, que já pensamos em pôr um vigia. E pusemos o vigia. Sabe o que aconteceu?
- PRIMO Não.
- RATO VELHO O vigia dormiu e o Maltês comeu o vigia.
- PRIMO Pobrezinho!
- RATO VELHO Pobrezinho? Um cretino! Bem feito! Bem feito que o Maltês comeu o estúpido rato vigia. Quem mandou dormir? Nesse dia quase o Maltês pega outros de nós.
- JANOTA Viu, Primo? Vigia não adianta.
- PRIMO É... Mas... eu tive uma ideia...
- Todos se aproximam e cercam Primo.*
- PRIMO Quando o Maltês dormir... um vai lá... pé ante pé... e põe um guizo no pescoço do bruto.
- Pausa.*
- RATO VELHO Parece... parece bom...
- JANOTA Quando o Maltês vier vindo, mesmo que venha com pés de veludo, o guizo: blim, blim, blim...

RATINHA E nós fugimos!

RATO I Bela ideia a do guizo! Parabéns, caipira!

TODOS Parabéns! Genial! Bacana! Vamos pôr o guizo!

*Começam a dançar e a fazer blim, blim, blim.*

RATO VELHO Parem! Parem! Parem!

*Todos param.*

RATO VELHO Quem vai pôr o guizo no pescoço do Maltês?

*Pausa.*

RATO II Quem teve a ideia.

*Todos olham para o Primo, falando:*

— É! Natural! Claro! Lógico! É ele!

PRIMO (*apavorado*) Eu não sou daqui! Vão me desculpar, mas eu vou logo embora!

RATINHA I Se ele não pode, então vai o Janota que trouxe ele.

TODOS É! Claro! Natural! Lógico!

JANOTA Não! Eu, não! Nem pensar! Vai o Rato Velho, que teve a ideia de fazermos alguma coisa contra o Maltês.

RATO VELHO Eu, não! Vai o Gordo!

GORDO Gordo não vai! Vai ele que é Ligeiro!

LIGEIRO Ligeiro não vai! Vai o Janota!

JANOTA Janota não vai! Vai o caipira!

PRIMO Caipira não vai! Vai o velho.

RATO VELHO Rato velho não vai! Quem vai? *(pausa)* Quem vai?

RATINHA I Olha o Maltês!

*Todos correm. Maltês dança pra lá e pra cá, e vai embora. Primo e Janota voltam.*

PRIMO E os outros?

JANOTA Por hoje a festa acabou. Vamos dormir. Amanhã tem mais.

PRIMO Não, não... Eu vou embora, meu caro Janota. Aqui você tem fartura, comes e bebes do bom e do melhor. Mas eu prefiro viver pobre lá na roça. Comer tapioca, roer milho, mas sem medo nenhum. Adeus! Vou viver no meu lugar. Lá eu sei de mim. Aqui... Bom, cada rato no seu lugar. Assim é que deve ser. Com ratos e com todo mundo. Adeus, bom amigo Janota! Adeus!

*Primo começa a dançar música caipira. Pano corre rápido.*

**fim**

# ICONOGRAFIA

PARTE 2



- 3 -

P - É esse mesmo.

G - (agarra o macaco pelo rabo, começa a puxar o macaco e dá volta em torno do palco) Vamos logo, compadre Chico Frego. Vamos logo Onde é? Vai na frente que eu não sei o caminho.

P - Me larga, Gabriel. Não é em lugar nenhum É aqui mesmo.

G - (para e solta o macaco) Se já chegamos, passa a minha cenoura.

P - Que cenoura, Gabriel!

G - Você não falou que é aqui mesmo?/Logo, se não tem mais ninguém aqui só pode estar com você a minha cenoura.

P - Você não entendeu nada do negócio. Presta atenção.

G - Fala, sou todo orelhas!

P - Há um homem muito rico, muito rico, muito rico. Que não gosta nem de cobras nem de borboletas e ele está dando dinheiro pra quem levar cobra e borboletas para ele.

G - Vivas ou mortas?

P - Mortas.

G - Então vamos caçar! Olha lá uma borboleta. (vai correr. O macaco agarra o coelho)

P - Espere, espere.

G - Espere o que, minha cenoura está voando! Quero dizer, a minha borboleta que vale uma cenoura está voando.

P - ~~XXII~~ Essa borboleta não é cenoura, é banana.

G - Por que isso?

P - Porque o homem falou que quem caçar cobras ganha cenoura e quem caçar borboletas ganha bananas.

G - Ah, então eu tenho que caçar cobras.

P - Isso mesmo. Por isso que eu vim te procurar. Você caça as cobras que eu caço as borboletas.

G - Combinado, Chico Frego. Agora precisamos nos armar. (ambos procuram pelo palco até achar dois pedaços de pau)

P - Esse é bem durinho, serve para o que eu quero.

G - E esse serve para mim?

P - Então está ótimo. Agora eu vou por aqui e você vai por ali. À tardinha nós nos encontramos neste mesmo lugar.

G - Combinado! Até a tarde Chico Frego! Às cenouras.

P - Combinado! Até a tarde Gabriel! Às bananas. (sae)

G - Antes de ir ~~XXXXXXXX~~ caçar, vou tirar uma soneca. (deita e dorme)

*História dos Bichos Brasileiros* 1

S. PAULO 13/9/88

ABRE A CENA COM VARIOS  
BICHAS, BRINCANDO, ALEGRES.  
ALEGRIA. ALEGRIA. VIVA A VIDA.  
TODOS ESTÃO BRINCANDO DE  
RODA.

TODOS - CIRANDA, CIRANDINHA  
VAMOS TODOS CIRANDAR  
VAMOS DAR MEIA VOLTA  
VOLTA E MEIA VAMOS DAR  
O ANEL QUE TU ME DESTE  
ERA VIDRO E SE QUEBROU  
O AMOR QUE TU ME TINHA  
ERA POUCO E SE ACABOU.

TODOS RODAM  
DE PRESSA.

RODA PIÃO  
BAMBEIA PIÃO  
O PIÃO ENTROU, PIÃO.  
NA RODA, O PIÃO  
RODA PIÃO  
RODA PIÃO

MAIS RAPIDO

RODA RODA RODA  
PE PE PE  
RODA, RODA, RODA  
CARAGUELO PEIXE!

TODOS  
CAE. DOLS  
DOS BICHOS  
LOGO FICAM  
EM PE E COM AS MÃOS FORMAM UM ARCO, OS OUTROS FI-

12/1/89 (✓)

ABRE O PANO E UM BAILE CAIPIRA  
 ESTÁ MUITO ANIMADO. TODOS OS RATOS  
 E RATAS ESTÃO VESTIDOS DE ROUPAS CAI-  
 PIRAS. TOCA MUSICA BRASILEIRA (POLCA, MA-  
 XIXE, RASQUEADO, BAIÃO) NUM CANTO  
 UM RATO JANOTA (RATO DA CIDADE) ESPIA TU-  
 DO COM DESPRESO. UMA RATONA VELHA E GOR-  
 DA ENTRA COM UMA BANDEJA E UM RATÃO  
 VELHO COM ~~UM~~ DOIS BULES UM DE CAFE E  
 OUTRO DE QUINTÃO.

RATONA - PARA O BAILE, ~~SENTE~~ <sup>RATAIDA,</sup> É A HORA DA  
 COMILANÇA.

(CRITARIA GERAL ALEGRIA)

RATÃO - E TAMBÉM É HORA DA BEBILANÇA.

(NOVA CRITARIA DE ALEGRIA)

ASSEMBLÉIA DOS RATOS

peça infantil de PLÍNIO MARCOS

(ABRE O PANO E UM BAILE CAIPIRA ESTÁ MUITO ANIMADO. TODOS OS RATOS E RATAS ESTÃO VESTIDOS COM ROUPAS CAIPIRAS. TOCA MÚSICA BRASILEIRA (POLCA, MAXIXE, RASQUEADO, BAIÃO). NUM CANTO, O RATO JANOTA (RATO DA CIDADE) ESPIA TUDO COM DESPREZO. UMA RATONA VELHA E GORDA ENTRA COM UMA BANDEJA, E UM RATÃO VELHO, COM DOIS BULES DE CAFÉ E OUTRO DE QUENTÃO.)

RATONA - Pára o baile, rataiada. É hora da comilança!

(GRITARIA GERAL. ALEGRIA)

RATÃO - E também é hora da bebilança!

(NOVA GRITARIA DE ALEGRIA)

RATÃO - Agora que vai animar.

RATONA - Vai ferver!

(COMEÇAM A COMER E A BEBER)

RATINHA I - Eta coisa boa!

RATONA - Hoje não saiu do jeito que eu gosto. Nem a tapioca, nem o curau, nem o bolo de fubá.

RATINHA II (DE BOCA CHEIA) - Imagina se fica do jeito que a senhora queria! Do jeito que tá, tá uma delícia.

RATONA - O milho da safra desse ano não nasceu bom.

RATINHA III - Ninguém faz tapioca como a senhora.

RATINHA I - Nem curau.

RATINHA III - Nem bolo de fubá.

RATINHA IV - Dona Ratona é mestra na cozinha.

RATONA - Ah, rataiada, isso é bondade.

RATINHA I - Viva Dona Ratona, a melhor cozinheira do mundo!

(TODOS DÃO VIVAS COM ALEGRIA)

**CRONOLOGIA**



## Cronologia

- 1935 Plínio Marcos de Barros nasce em Santos, em 29 de setembro de 1935. Era o segundo filho do bancário Armando Barros e da dona de casa Hermínia Cunha Barros. Armando e Hermínia, ao todo, tiveram seis filhos: cinco homens e uma mulher.
- 1951 Começa a trabalhar como palhaço, com o apelido de Frajola, passando por vários circos de Santos, com destaque para o Pavilhão-Teatro Liberdade.
- 1953 Presta serviço militar obrigatório na Aeronáutica; ao sair, percorre o interior paulista com a Companhia Santista de Teatro de Variedades, atuando como palhaço e humorista; faz trabalhos esparsos em rádio e televisão como palhaço.

- 1958 A convite do círculo teatral em torno de Patrícia Galvão, a Pagu, participa da peça infantil *Pluft, o fantasminha*; em seguida, passa a frequentar as reuniões do grupo, onde o marido de Pagu, Geraldo Galvão Ferraz, aos domingos, fazia leitura de peças.

Passa a trabalhar no teatro amador santista, como ator ou diretor de várias peças, entre elas: *Verinha e o lobo*, *Menina sem nome*, *A longa viagem de volta*, *Escurial*, *O rapto das cebolinhas*, *Jenny no pomar*, *Triângulo escaleno*, *Fando e Lis*.

Escreve sua primeira peça, *Barrela*, baseada num caso real acontecido em Santos.

- 1959 Começa a ensaiar *Barrela*, mas a peça é proibida pela Censura Federal, sendo liberada apenas para uma única apresentação em 1º de novembro de 1959, no palco do Centro Português de Santos, dirigida e interpretada por Plínio, além de estudantes ligados ao Festival Nacional de Teatro, que era organizado por Paschoal Carlos Magno. Depois dessa apresentação única, a peça ficaria proibida durante 21 anos.

Escreve a peça *Os fantoches*, que foi a primeira versão daquela posteriormente intitulada *Jornada de um imbecil até o entendimento*.

- 1960 Mudança para São Paulo, onde começa trabalhando como camelô e vendedor de álbum de figurinhas.

Consegue o seu primeiro trabalho em teatro profissional como ator e diretor da peça *O fim da humanidade*, levado a cena pela Companhia de Jane Hegenberg.

- 1961 Em Campinas, durante o 2º Festival Paulista de Teatro de Estudantes, conhece a futura esposa Walderez de Mathias Martins, aluna de Filosofia da USP e atriz do Centro Popular de Cultura (CPC) daquela faculdade.

- 1963 Trabalha como técnico na Televisão Tupi, de São Paulo, além de prestar serviços variados na administração do Teatro de Arena.

É aprovado em teste para a Companhia Cacilda Becker e faz pontas na peça *César e Cleópatra*, dirigida por Zbigniew Ziembinski. Também atua em *O noviço*, no Teatro de Arena.

Escreve *Enquanto os navios atracam*, primeira versão de *Quando as máquinas param*.

Em 16 de dezembro, casa-se com Walderez de Barros.

- 1964 Redige texto para o espetáculo de música popular brasileira *Nossa gente, nossa música*, realizado pelo Grupo Quilombo e dirigido por Dalmo Ferreira, no Teatro de Arena. Também proibido pela Censura.

Em 21 de setembro, nascimento do primogênito, Leonardo Martins de Barros, que também se tornaria dramaturgo com o pseudônimo de Leo Lama.

- 1965 Compõe *Reportagem de um tempo mau*, uma compilação de trechos de diferentes autores entremeados de diálogos e cenas próprias, para o Teatro de Arena; o espetáculo, entretanto, é proibido pela Censura.

Plínio escreve a peça infantil *As aventuras do coelho Gabriel*.

Escreve *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar*, segunda versão de *Os Fantoches*, que na versão final terá o título de *Jornada de um imbecil até o entendimento*, e que será proibida no ano seguinte.

Trabalha como ajudante na parte administrativa da Companhia Nydia Licia.

- 1966 Escreve *Dois perdidos numa noite suja*, com base em argumento do conto *Il terrore di Roma*, de Alberto Moravia; estreia em novembro, no bar Ponto de Encontro, na Galeria Metrópole, de São Paulo, com ele próprio e Ademir Rocha como atores e Benjamin Cattán na direção.

Em 20 de novembro, nasce Ricardo Martins de Barros, seu segundo filho.

- 1967 Escreve *Navalha na carne*, logo proibida. Tendo como atores Ruthinéa de Moraes, Paulo Villaça e Edgar Gurgel Aranha, sob a direção de Jairo Arco e Flexa, é apresentada clandestinamente no apartamento de Cacilda Becker e Walmor Chagas, na Avenida Paulista, em São Paulo, e também na casa de Tônia Carrero, no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro.

Graças a influências familiares, Tônia consegue liberar a peça para maiores de 21 anos e o espetáculo estreia, em São Paulo, com o elenco original, e, no Rio, logo depois, com ela mesma como protagonista, sob a direção de Fauzi Arap.

Escreve a versão final de *Quando as máquinas param*, que estreia dirigida pelo próprio Plínio e interpretada por Miriam Mehler e Luís Gustavo.

No mesmo período, escreve *Homens de papel*, que estreia nesse mesmo ano com Maria Della Costa como protagonista, sob direção de Jairo Arco e Flexa.

Escreve a primeira versão de *Jesus-Homem*, então intitulada *Dia virá*, interpretada por alunos do Colégio Des Oiseaux, das Cônegas de Santo Agostinho, sob direção de Odavlas Petti.

- 1968 Escreve a versão final de *Jornada de um imbecil até o entendimento*, que estreia com direção de João das Neves, e tendo como atores Alberico Bruno, Henrique Amoedo, Denoy de Oliveira, Jorge Cândido e José Fernandes, entre outros.

Contribui com a peça *Verde que te quero verde* para o espetáculo Feira Paulista de Opinião, que reunia textos de dramaturgos censurados.

Assume coluna diária no jornal *Última Hora*, com o qual colabora com interrupções variadas até 1978.

Colabora com diversos gêneros de texto nos jornais *Diário da Noite*, *Folha de S. Paulo*, *Movimento*, *Diário Popular*, *Jornal da Orla* e revista *Realidade*.

Em novembro, estreia na TV Tupi a novela *Beto Rockfeller*, de Bráulio Pedroso, na qual faz o papel do mecânico Vitório, melhor amigo da personagem-título.

Preso pelo 2º Exército, foi solto dias depois por interferência de Cassiano Gabus Mendes, então diretor da TV Tupi.

- 1969 Preso em Santos, no Teatro Coliseu, por se recusar a acatar a interdição de *Dois perdidos numa noite suja*, em que trabalhava como ator; transferido para o Dops, em São Paulo, foi liberado por interferência de Maria Della Costa.

Escreve *O abajur lilás*, que deveria ser dirigido e produzido por Paulo Goulart, tendo no elenco Nicete Bruno e Walderez de Barros, mas o texto é proibido pela Censura Federal.

Escreve *Oração para um pé de chinelo*, logo proibida para encenação.

Começa a escrever *A noite das diabas*, primeira versão de *A mancha roxa*.

- 1970 Trabalha como ator, no mesmo papel de Vitório, na adaptação para o cinema *Beto Rockfeller, o filme*. Além de Plínio, estão no elenco principal Luís Gustavo, Lélia Abramo, Cleyde Yáconis, Walmor Chagas, Otello Zelsoni, entre outros.

Adaptação para cinema de *Navalha na carne*, sob direção de Braz Chediak; atuam Glauce Rocha, Jece Valadão, Emiliano Queiroz.

*O abajur lilás* é proibida por cinco anos para todo o território nacional.

Escreve e dirige o musical *Balbina de Iansã*, com Wanda Kosmo, Walderez de Barros, Roberto Rocco, entre os atores, e Geraldo Filme, Toniquinho e Talismã entre os músicos.

- 1971 Produção em LP das músicas de *Balbina de Iansã*, criadas por compositores importantes do samba paulista, como Talismã, Silvio Modesto, Jangada, Geraldo Filme, entre outros.

Adaptação para cinema de *Dois Perdidos numa noite suja*, com direção de Braz Chediak e interpretação de Emiliano Queiroz e Nelson Xavier.

Emílio Fontana dirige para o cinema da Boca do Lixo paulistano o filme *Nenê Bandalho*, com argumento original de Plínio; o filme, entretanto, foi apreendido pela Censura quando de sua apresentação no Festival de Brasília.

Participação como ator na novela *Bandeira 2*, de Dias Gomes, apresentada na TV Globo.

- 1972 Funda a primeira banda carnavalesca de São Paulo, a Banda Bandalha, que saía na quinta-feira da semana anterior ao carnaval e, também, no sábado de Aleluia, tendo como ponto de partida o Teatro de Arena; Ety Fraser era a rainha da Banda Bandalha e Walderez de Barros era a porta-estandarte da banda. Dois anos depois, após desentendimentos com a prefeitura, foi assumida e rebatizada pelo ator Carlos Costa, companheiro de Plínio no Teatro de Arena, como Banda Redonda, em homenagem ao bar Redondo, que ficava em frente ao teatro.

- 1973 Lançamento da reunião de contos e crônicas publicadas em jornal, intitulada *História das quebradas do mundaréu*, pela editora Nórdica, do Rio de Janeiro.

Monta o espetáculo *Humor grosso e maldito das quebradas do mundaréu*, no TBC.

Adaptação de conto de Plínio para o filme *Rainha Diaba*, lançado no ano seguinte e dirigido por Antonio Carlos Fontoura; no elenco, Milton Gonçalves, Odete Lara, Nelson Xavier e Stepan Nercessian, entre outros.

Em 12 de maio, nasce a filha caçula Ana Carmelita Martins de Barros.

1974 Lança o LP intitulado *Plínio Marcos em prosa e samba*, com os sambistas Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro, resultado de diversos shows que vinha fazendo pelo estado de São Paulo, ao lado de músicos da cena paulista, e que, segundo a ocasião, recebeu nomes diferentes: *Plínio Marcos e os pagodeiros*; *Humor grosso e maldito das quebradas do mundarêu*; *Deixa pra mim que eu engrosso*.

1975 Passa a escrever crônicas sobre futebol na revista *Veja*, o que faz até o ano seguinte.

Nova proibição de *O abajur lilás*, que acarretou várias manifestações de protesto em todo o país.

O advogado Iberê Bandeira de Mello entra com recurso contra a Censura, mas o ministro da Justiça, Armando Falcão, reitera a proibição da peça, sob a alegação de atentado contra a moral e os bons costumes.

Novos recursos de Iberê e Plínio em todas as instâncias, até chegar ao Supremo Tribunal Federal, onde o recurso perde com apenas um voto favorável, de Jarbas Nobre.

Ademar Guerra dirige e adapta para um espetáculo de dança do Ballet Stagium a peça *Navalha na carne*, com coreografia de Décio Otero, intitulando-o *Quebradas do mundarêu*.

1976 Publica pela editora Símbolo, de São Paulo, *Uma reportagem maldita (Querô)*, com o qual ganhou o prêmio APCA de melhor

romance do ano, e também *Barrela*; escreve a opereta *Feira livre*, com música de Cátia de França e direção de Emiliano Queiroz.

1977 Escreve o musical *O poeta da vila e seus amores*, que inaugura o Teatro Popular do Sesi, na av. Paulista, em São Paulo, com Ewerton de Castro e Walderez de Barros, e direção de Osmar Rodrigues Cruz.

Publica pela editora paulista Lampião a reunião de três contos intitulada *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos*.

1978 Publica a novela *Na barra do Catimbó*, pela editora Global.

Finaliza a peça *Jesus-Homem*, última versão de *Dia virá*.

Escreve *Ai, que saudade da saúva* para o jornal *Movimento*, na edição de número 180, saída em 11 de dezembro.

1979 Reestrea clandestina de *Barrela*, em dezembro, no porão do Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, cedido pelo seu diretor na época, Antônio Abujamra, com sessões à meia-noite das sextas-feiras. O grupo de atores envolvidos na montagem forma O Bando, funcionando em regime de cooperativa. Faziam parte dele Beth Rocco, Benê Silva, Marco Antonio Rodrigues, Carol Freitas, Tanah Corrêa, entre vários outros.

Escreve *Signo da discoteque*, que estreia no mesmo ano, com direção de Mario Masetti, e no elenco Malu Rocha, Herson Capri, Walter Breda.

Adapta *Querô* para o teatro. A primeira montagem, entretanto, só vai acontecer em 1992, sob a direção de Eduardo Tolentino de Araújo, e elenco com Aiman Hammoud, Walderez de Barros, Gustavo Engrácia, Brian Penido, Daniel Reus, Ernani Moraes, Guilherme Sant'anna, entre outros.

Plínio percorre o interior do estado de São Paulo e várias cidades do Brasil fazendo palestras-show e espetáculos com monólogos teatrais e música.

- 1980 Liberação pela Censura Federal das peças *Barrela* e *O abajur lilás*.

O Bando transfere-se para o Teatro de Arte Israelita Brasileiro (Taib), de São Paulo, e monta, em seguida, *Dois perdidos numa noite suja*, *Oração para um pé de chinelo* e *Jesus-Homem*, versão definitiva da peça anteriormente intitulada *Dia virá*.

Plínio recebe o Prêmio Mambembe de melhor produtor.

- 1982 Lança o livro de memórias *Prisioneiro de uma canção*, em edição do autor.

Dissolução de O Bando.

- 1984 Estreia em espetáculo solo no Teatro de Arena Eugênio Kusnet intitulado *O palhaço repete seu discurso*, com o qual rodaria o interior do estado.

Separação de Walderez de Barros.

- 1985 Escreve *Madame Blavatsky*, que estreará com Walderez no papel-título e direção de Jorge Takla.

Plínio sofre o primeiro enfarte.

- 1986 Escreve a peça *Balada de um palhaço*, que estreia no mesmo ano, dirigida por Odavlas Petti e estrelada por Walderez de Barros e Antonio Petrin, com canções de Leo Lama; lança, em edição do autor, a plaquete *Histórias populares I: A figurinha e Soldados da minha rua*.

- 1987 Lança o segundo volume de *Histórias populares: canções e reflexões de um palhaço*.

- 1988 Escreve a versão definitiva de *A mancha roxa*.

Escreve e interpreta *Ei, amizade*, texto de uma campanha de prevenção da aids nos presídios de São Paulo.

Escreve *História dos bichos brasileiros: O coelho e a onça ou Onça que espirra não come carne*, para teatro infantil.

1989 Escreve a peça infantil *Assembleia dos ratos*.

Entrevista ao programa *Roda Viva* da TV Cultura.

1990 Lê profissionalmente tarô, para o qual teria um método próprio de interpretação, e cria um curso intitulado “O uso mágico da palavra”, no qual explora usos persuasivos e terapêuticos da linguagem.

1991 O conto *Inútil canto e inútil pranto para os anjos caídos em Osasco* é adaptado para teatro pelo ator Cacá Carvalho, com dramaturgia e direção de François Kahn, do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, de Pontedera, na Itália.

1992 Escreve e publica a novela *Na trilha dos saltimbancos*, cujo primeiro volume é *O assassinato do anão do caralho grande*.

Em dezembro, estreia o espetáculo *40 anos de luta*, com o filho Leo Lama, que já o acompanhava em vários espetáculos anteriores.

1993 Escreve *A dança final*, cuja primeira montagem, entretanto, dá-se apenas em 2002, com direção de Kiko Jaess, tendo como atores Aldine Müller e Nuno Leal Maia.

Passa a viver com a jornalista Vera Artaxo e o filho desta, Tiago.

1994 Estreia de uma adaptação de *Barrela* para cinema, com o título *Barrela, escola de crimes*, dirigida por Marco Antonio Cury, com elenco que inclui os nomes de Paulo César Pereio, Marcos Palmeira, Cláudio Mamberti, Chico Diaz, entre outros.

Em setembro, publica na *Folha de S. Paulo* o texto teatral *No que vai dar isso*.

1995 Adapta para teatro a novela *O assassinato do anão do caralho grande*.

Publica em 11 de junho de 1995, no caderno mais!, da *Folha de S. Paulo*, o texto teatral *Nhe-nhe-nhem ou Índio não quer apito*.

Escreve o texto teatral *Leitura capilar*.

- 1996 Adapta para monólogo teatral o conto “Sempre em frente”, incluído no volume *Canções e reflexões de um palhaço*, com o título *O homem do caminho*, dirigido por Sérgio Mamberti e interpretado por Cláudio Mamberti.

Lança, pela editora do Senac, o livro de contos e memórias *Figurinha difícil, pornografando e subvertendo*.

Relança, pela Geração Editorial, o texto original de *O assassinato do anão do caralho grande*, desta vez em conjunto com a sua adaptação teatral.

- 1997 Publica o texto teatral *Leitura capilar* na edição de maio da revista *Caros Amigos*.

Escreve *O bote da loba*, cuja primeira montagem foi feita em Campo Grande.

Retoma a peça *Chico Viola*, com várias versões anteriores, e que permanece inacabada.

- 1998 Participa da Feira do Livro em Paris, onde é lançada uma tradução francesa de *Dois perdidos numa noite suja*.

Escreve a versão definitiva de *A dança final*.

- 1999 Lança a novela *O truque dos espelhos*, por Una Editoria, de Belo Horizonte.

Em agosto, sofre um AVC; em outubro, ainda no processo de recuperação, tem um segundo AVC e é internado no Incor, de São Paulo.

Falece em São Paulo no dia 19 de novembro de 1999.



## BIBLIOGRAFIA SOBRE O TEATRO DE PLÍNIO MARCOS

### Dicionários

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Coords.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2009.

### Geral / História

AGUIAR, Teresa. *O teatro no interior paulista, do TEC ao Rotunda: um ato de amor*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992.

ASSOCIAÇÃO CARIOCA DE CRÍTICOS TEATRAIS. *Teatro 75: anuário da Associação Carioca de Críticos Teatrais*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro, 1976.

BORBA FILHO, Hermilo. *História do espetáculo*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968.

CRUCIANI, Fabrício; FALLETTI, Clelia. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.

DEL RIOS, Jefferson. *Bananas ao vento: meia década de cultura e política em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2006.

DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1975.

FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro, volume II: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2013.

FIGARO, Roseli (Org.). *Na cena paulista, o teatro amador. Circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945)*. São Paulo: Ícone, 2008.

GARCIA, Clóvis. *Os caminhos do teatro paulista: um panorama registrado em críticas – O Cruzeiro (1951-1958), A Nação (1963-1964)*. São Paulo: Prêmio, 2006.

GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura – 70/80*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Memórias do teatro de Santos*. Santos: Prefeitura de Santos, 1996.

ITAÚ CULTURAL. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

JACOBBI, Ruggero. *A expressão dramática*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1956.

\_\_\_\_\_. *Teatro no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEVI, Clovis. *Teatro brasileiro: um panorama do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atracção Produções Ilimitadas, 1997.

MACHADO, Álvaro. *Teatro popular do Sesi: 40 anos*. São Paulo: Sesi, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Global, 1997.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Introdução e história*. São Paulo: Abril, 1976. (Coleção Teatro Vivo).

NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac, 2005.

PORTO E SILVA, Flávio Luiz. (Org.). *O teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60*. In: Cadernos 4. São Paulo: Idart, 1981.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral de 1947-1955*. São Paulo: Martins, 1956.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (Org.). *A história invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro: (1895-1964)*. São Paulo: Quirón; Brasília, DF: Instituto Nacional do Livro, 1976.

TAVARES, Renan. *Teatro, educação e cultura marginal dos anos 1970 no Brasil: Tropicalismo/Pós-Tropicalismo*. São Caetano do Sul: Yendis, 2009.

VARGAS, Maria Thereza (Coord.). *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp; Pontes, 1991.

### Teoria / Crítica / Questões gerais e de militância

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *Teatro, o seu demônio é beato*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira).

BENTO FILHO, Egídio. *O riso e suas técnicas no teatro*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.

BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BRECHT, Bertold. *Teatro dialético: ensaios*. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

D'AVERSA, Alberto. Teatro com rito profano e consequências. *Anhemi*, São Paulo, v. XII, n. 126, maio 1961.

FAURY, Mára Lúcia. *Uma flor para os malditos: a homossexualidade na literatura*. Campinas: Papyrus, 1983.

GARCIA, Silvana. *O teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1990.

GUIDARINI, Mário. *A desova da serpente: teatro contemporâneo brasileiro*. Florianópolis: Ufsc, 1996.

GUIMARÃES, Carmelinda (Org.). *Clóvis Garcia: a crítica como ofício*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

JEHA, Julio; JUÁREZ, Laura; NASCIMENTO, Lyslei (Orgs.). *Crime e transgressão na literatura e nas artes*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de. (Orgs.). *Estudos de Cinema Socine VII*. São Paulo: Annablume, 2006.

MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

\_\_\_\_\_. *Geração em transe: memórias do tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

\_\_\_\_\_. *Negócio seguinte*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

MARTINS, Luciano. *A “geração AI-5” e maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MOTTA, Gilson. *O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEREIRA, Belmiro Fenandes; VÁRZEAS, Marta. (Orgs.). *Retórica e teatro: a palavra a em acção*. Porto: U. Porto editorial, 2010.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Patrulhas ideológicas, marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso: crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Martins, 1964.

REBOUÇAS, Evill. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São Paulo: Unesp, 2009.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *A arte do teatro*. São Paulo: Publifolha, 2009.

\_\_\_\_\_. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

\_\_\_\_\_. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

\_\_\_\_\_. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Prismas do teatro*. Campinas: Unicamp; São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. *Teatro em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volumes 1 e 2).

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.

## Grupos teatrais

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética da resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito*. Belo Horizonte: Grupo Galpão, 1999.

ESCOBAR, Ruth. *Dossiê de uma rebelião*. São Paulo: Global, 1982.

FERNANDES, Rofran. *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência*. São Paulo: Global, 1985.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GUZIK, Alberto. *TBC, crônica de um sonho: o Teatro Brasileiro de Comédia, 1948-1964*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1980.

LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: Unicamp, 2010.

MACHADO, Álvaro. *Teatro popular do Sesi: 40 anos*. São Paulo: Sesi, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta, 1982.

PARANHOS, Kátia Rodrigues (Org.). *Grupos de teatro, dramaturgos e espaço cênico: cenas fora de ordem*. Campinas: Mercado de Letras, 2012.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SESC SÃO PAULO. *Arena, Oficina, Anchieta e outros palcos*. São Paulo: Lazuli; Sesc, 2005.

TEATRO DE ARENA. *1ª Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

#### Memórias/depoimentos

ARAP, Fauzi. *Mare nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos*. São Paulo: Senac, 1998.

BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora: autobiografia do berço aos trinta*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

\_\_\_\_\_. *Verdes vales do fim do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

GARCÍA-GUILLÉN, Mario. *Falando de teatro*. São Paulo: Loyola, 1978.

GERTEL, Vera. *Um gosto amargo de bala*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

LICIA, Nydia. *Eu vivi o TBC*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007. (Coleção Aplauso).

NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NANDI, Ittala. *Teatro: começo até...* São Paulo: Hucitec, 2004.

RATTO, Gianni. *A mochila do mascate: fragmentos do diário de bordo de um anônimo do século XX*. São Paulo: Hucitec, 1996.

TEATRO CASA GRANDE. *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976.

VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIANNA FILHO, Oduvaldo; PEIXOTO, Fernando (Org.). *Vianinha: teatro, televisão, política: artigos, entrevistas e textos inéditos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VICENTE, José. *Os reis da terra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

### Censura/repressão

ARAÚJO, Arturo Gouveia de. *Os homens cordiais: a representação da violência oficial na literatura dramática brasileira pós-64*. João Pessoa: UFPB, 1996.

COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial, 2006.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Comunicação e censura: o circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

GOMES, Mayra Rodrigues. *Palavras proibidas: pressupostos e subentendidos da censura teatral*. São José do Rio Preto: Bluecom, 2008.

LAET, Maria Aparecida. *A censura prévia ao teatro paulista: um enfoque informacional*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2013.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

\_\_\_\_\_. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

#### Plínio Marcos

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. A inspiração em Plínio Marcos. In: \_\_\_\_\_. *Nova dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Unirio; Quartet; Brasília, DF: Capes, 2005.

APOLINÁRIO, João. A noite das três igualdades. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 1).

\_\_\_\_\_. Balbina de Iansã, de Plínio Marcos, no Teatro São Pedro. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 2).

\_\_\_\_\_. De Cristo a Plínio Marcos. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 1).

\_\_\_\_\_. Essa “Jornada de um imbecil” é espetáculo certo no teatro errado. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica*

*de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 2).

\_\_\_\_\_. Homens de papel, sucesso. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 1).

\_\_\_\_\_. Plínio, a navalha na carne dos burgueses. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 1).

\_\_\_\_\_. Plínio Marcos faz campanha de teatro popular nos sindicatos. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 2).

\_\_\_\_\_. Prefácio à obra de Plínio Marcos. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 1).

CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.

ENEDINO, Wagner Corsino; SILVA, Agnaldo Rodrigues; BULHÕES, Ricardo Magalhães. *Plínio Marcos: o signo de um tempo mau*. Campinas: Pontes, 2016.

FIORILLO, Marília Pacheco. Nas quebradas da sociologia, *Revista Veja*, São Paulo, n. 618, 9 jul. 1980.

FLEXA, Jairo Arco e. Em liberdade: não é mais a Censura que julga Plínio Marcos, *Revista Veja*, São Paulo, n. 618, 9 jul. 1980.

FREIRE, Rafael de Luna. *Navalha na tela: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2008.

\_\_\_\_\_. *Plínio Marcos e Ozualdo Candeias: marginal e maldito*. In: MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa (Orgs.). *Estudos de Cinema Socine*, VIII. São Paulo: Annablume, 2007.

GARCIA, Clóvis. Barrela: após 21 anos, a mesma força dramática. In: GUIMARÃES, Carmelinda (Org.). *Clóvis Garcia: a crítica como ofício*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

\_\_\_\_\_. Linguagem livre, em Abajur Lilás. In: GUIMARÃES, Carmelinda (Org.). *Clóvis Garcia: a crítica como ofício*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

GUIDARINI, Mário. Plínio Marcos: a banalidade do mal e do bem. In: \_\_\_\_\_. *A desova da serpente: teatro contemporâneo brasileiro*. Florianópolis: UFSC, 1996.

GUIMARÃES, Carmelinda. Plínio Marcos. In: \_\_\_\_\_. *Memórias do teatro de Santos*. Santos: Prefeitura de Santos, 1996.

MAGALDI, Sábato. A mancha roxa. In: \_\_\_\_\_. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. Abajur lilás: pela libertação. In: \_\_\_\_\_. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. Dois perdidos numa noite suja. In: \_\_\_\_\_. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. Navalha na carne: documento dramático. In: \_\_\_\_\_. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MARCOS, Plínio. *A dança final*. São Paulo: Maltese, 1994.

\_\_\_\_\_. *A navalha na carne*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

\_\_\_\_\_. Afinal, gênio ou analfabeto? Entrevista a Léo Borges Ramos, *Revista Ele Ela*, Rio de Janeiro, n. 134, ano XII, jun. 1980.

\_\_\_\_\_. *Barrela*. São Paulo: Global, 1980.

\_\_\_\_\_. Crônicas coligidas. In: CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinicius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.

\_\_\_\_\_. Depoimento. In: VAN STEEN, Edla (Org.). *Viver e escrever, volume II*. Porto Alegre: LP&M, 2008.

\_\_\_\_\_. *Dois perdidos numa noite suja; Madame Blavatsky*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

\_\_\_\_\_. *Figurinha difícil: pornografando e subvertendo*. São Paulo: Senac, 1996.

\_\_\_\_\_. *História das quebradas do mundaréu*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1973; São Paulo: Mirian Paglia Editora de Cultura, 2004.

\_\_\_\_\_. *Homens de papel*. São Paulo: Global, 1978.

\_\_\_\_\_. *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos*. São Paulo: Lampião, 1977.

\_\_\_\_\_. *Jesus homem: peça e debate*. São Paulo: Grêmio Politécnico da USP, 1981.

\_\_\_\_\_. *Na barra do Catimbó*. São Paulo: Global, 1978.

\_\_\_\_\_. Na barra do catimbó: II – Nascimento de Jorginho Catimbó. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 17 jul. 1977. Folhetim, p. 12-13.

\_\_\_\_\_. *Na trilha dos saltimbancos*. Guarulhos: Marba, [s.d.].

\_\_\_\_\_. Na verdade eu sou repórter de um tempo mau. In: *Falando de Teatro*. São Paulo: Loyola, 1978.

\_\_\_\_\_. Nas paqueras da vida, *Revista Realidade*, São Paulo, n. 34, jan. 1969.

\_\_\_\_\_. *Navalha na carne; Quando as máquinas param*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

\_\_\_\_\_. *O abajur lilás*. São Paulo: Brasiliense, 1975.

\_\_\_\_\_. *O assassinato anão do caralho grande: noveleta policial e peça teatral*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

\_\_\_\_\_. O maldito divino. *Caros Amigos*, São Paulo, n. 6, ano 1, set. 1997.

\_\_\_\_\_. *O truque dos espelhos: e outras histórias de pequenos artistas*. Belo Horizonte: Una Editoria, 1999.

\_\_\_\_\_. Plínio sem cortes. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 17 jul. 1977. Folhetim, p. 2-6.

\_\_\_\_\_. Obra literária/roteiro/filme. Escritores em depoimento. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 20, 1972.

\_\_\_\_\_. *Oração para um pé de chinelo*. São Paulo: Global, 1979.

\_\_\_\_\_. *Prisioneiro de uma canção*. Guarulhos: Parma, 1984.

\_\_\_\_\_. *Querô: uma reportagem maldita*. São Paulo: Publisher Brasil, 1999.

\_\_\_\_\_. *Religiosidade subversiva*. Guarulhos: Parma, 1992.

\_\_\_\_\_. *Teatro maldito*. São Paulo: Maltese, 1992.

\_\_\_\_\_. Verde que te quero verde. In: TEATRO DE ARENA. *1ª Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.

MENEZES, Rogério. *Walderez de Barros: voz e silêncios*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

MICHALSKI, Yan. Uma “navalha” que brilha. In: \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

\_\_\_\_\_. Uma “navalha” rasgou o obscurantismo. In: \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. As razões da Censura. In: *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. Dois perdidos numa noite suja. In: *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. Duas peças de Plínio Marcos. In: *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. Navalha na carne. In: *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ROSENFELD, Anatol. Jornada de um imbecil até o entendimento. In: *Teatro em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

\_\_\_\_\_. Navalha na nossa carne. In: *Prismas do teatro*. Campinas: Unicamp; São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. O teatro brasileiro atual. In: *Prismas do teatro*. Campinas: Unicamp; São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. O teatro brasileiro atual – Plínio Marcos (1935-1999). In: *A arte do teatro*. São Paulo: Publifolha, 2009.

SCHOENBACH, Peter J. Plínio Marcos: Reporter of Bad Times. In: LYDAY, Leon F.; WOODYARD, George W. (Eds.). *Dramatists in Revolt: The New Latin American Theater*. Austin: University of Texas Press, 1976.

TEATRO CASA GRANDE. *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976.

VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. Petrópolis: Fumo, 1994.

ZANOTTO, Ilka Marinho. *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003. (Coleção Melhor Teatro).

#### Nova Dramaturgia/Teatro brasileiro anos 1960 e 1970

AMARAL, Maria Adelaide. Cemitério sem cruzeiros. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Nova dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Unirio; Quartet; Brasília, DF: Capes, 2005.

ANDRADE, Jorge. A zebra. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

\_\_\_\_\_. *Milagre na cela*. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ASSOCIAÇÃO CARIOCA DE CRÍTICOS TEATRAIS. *Teatro 75: anuário*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1976.

ASSUMPÇÃO, Leilah. *Da fala ao grito*. São Paulo: Símbolo, 1977.

\_\_\_\_\_. *Onze peças de Leilah Assumpção*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

\_\_\_\_\_. Sobrevividos. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

BIVAR, Antonio. *O teatro de Antonio Bivar*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.

CAMARGO, Joracy. *Teatro de Joracy Camargo*. São Paulo: Livraria Martins, 1961.

CASTRO, Consuelo de. À Flor da pele [1969]. In: \_\_\_\_\_. *Urgência e ruptura*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

\_\_\_\_\_. *À prova de fogo [1968]*. São Paulo: Hucitec, 1977.

CHAVES NETTO, João Ribeiro. *Patética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

DANIEL, Herbert. *As três moças do sabonete, um apólogo sobre os anos Médici: peça em dois atos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

ESCOBAR, Carlos Henrique de. *A caixa de cimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

\_\_\_\_\_. *Matei minha mulher, a paixão do marxismo: Louis Althusser*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

\_\_\_\_\_. O engano. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

\_\_\_\_\_. *Teatro – quatro peças*. Rio de Janeiro: Devir, 1989.

ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. *Liberdade, liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais, anos 70*. Campinas: Unicamp, 2000.

GOMES, Dias. *O santo inquérito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

\_\_\_\_\_. O túnel. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Janelas abertas. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

MENDES, Oswaldo. *Teatro e circunstância: três peças de Oswaldo Mendes*. São Paulo: Núcleo, 2005.

MORAIS, Cida (Org.). *O teatro de José Vicente, 2 volumes*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

MUNIZ, Lauro César. O mito. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

\_\_\_\_\_. *Sinal de vida*. São Paulo: Global, 1979.

NEVES, João das. O quintal. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

PALLOTTINI, Renata. *Pequeno teatro*. São Paulo: Palma, 1970.

PEDROSO, Bráulio. *Teatro de Bráulio Pedroso, volumes I e II*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.

PONTES, Paulo. *Teatro de Paulo Pontes, volume 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

\_\_\_\_\_. *Teatro de Paulo Pontes, volume 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Global, 1986. (Coleção Melhor Teatro).

SOUZA, Márcio. Contatos amazônicos do terceiro grau. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

TELLES, Carlos Queiroz. Última instância. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

WEHBI, Timochenco. *O teatro de Timochenco Wehbi*. São Paulo: Polis, 1980.

### Biografias

GUERRA, Marco Antonio. *Carlos Queiroz Telles, história e dramaturgia em cena: década de 70*. São Paulo: Annablume, 1993.

PACE, Eliana. *Leilah Assumpção: a consciência da mulher*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

PAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PRADO, Luiz André do. *Cacilda Becker: fúria santa*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

### Internacional

ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da arte dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ALFONZETTI, Beatrice. *I Finali "drammatici" da Tasso a Pasolini*. Roma: Riuniti, 2007.

ALI, Tariq. *O poder das barricadas: uma autobiografia dos anos 60*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANTLIFF, Allan. *Anarquia e arte: da comuna de Paris à queda do muro de Berlim*. São Paulo: Madras, 2009.

BALESTRINI, Nanni; MORONI, Primo. *L'orda d'oro 1968-1977*. Milano: SugarCo, 1988.

BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BERTELLI, Pino. *Dell'utopia situazionista: Elogio della ribellione*. Bolsena: Massari, 2007.

BERTOLI, Antonio. *Il Tarocco: storia, mito, significati e interpretazioni*. Forlì: Il Vicolo, 2009.

BRECHT, Bertold. Caracter popular del arte y arte realista. In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Caldén, 1979. p. 52-73.

\_\_\_\_\_. Charla durante el ensayo. In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Caldén, 1979.

\_\_\_\_\_. La dialéctica proletaria. In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Caldén, 1979.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques (Ed.). *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis*. São Paulo: Ateliê, 2002.

BRUSTEIN, Robert. *O teatro de protesto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967

\_\_\_\_\_. *Revolution as Theatre. Notes on the New Radical Style*. New York: Liveright, 1971.

CACCIAGLIA, Mario. *Quattro secoli di teatro in Brasile*. Roma: Bulzoni, 1980.

CÂMARA, Mario. *Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira 1960-1980*. São Paulo: UFMG, 2014.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997.

CASHMAN, John. *LSD*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

DARNTON, Robert. *Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DE LUNA, Giovanni. *Le ragioni di un decennio: 1969-1979, militanza, violenza, sconfitta, memoria*. Milano: Feltrinelli, 2009.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto de menos*. O esgotado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GROSZ, George. El arte y la sociedade burguesa. In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Caldén, 1979.

GROTOWSKI, Jerzy. *Per un teatro povero*. Roma: Bulzoni, 1970.

HUBERT, Marie-Claude. *As grandes teorias do teatro*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LYDAY, Leon F.; WOODYARD, George W. (Ed.). *Dramatists in Revolt: The New Latin American Theater*. Austin: University of Texas Press, 1976.

MAFFI, Mario. *La cultura underground*. Bari: Laterza, 1972.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: LTC, 2010

\_\_\_\_\_. *Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

MAYER, Hans. *Os marginalizados*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PISCATOR, Erwin. El teatro como profesión de fe. In: In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Caldén, 1979.

\_\_\_\_\_. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

REDONDO JÚNIOR, José Rodrigues. *A juventude pode salvar o teatro*. Lisboa: Arcádia, 1978.

ROSSET, Clément. *O princípio da crueldade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

STOLLER, Robert. *Perversão: a forma erótica do ódio*. São Paulo: Hedra, 2015.

STRINATI, Dominic. *Cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999.

SZONDI, Peter. *Teoria del dramma moderno, 1880 - 1950*. Torino: Einaudi, 1962.

WATTS, Alan. *Cultura da contracultura*. Rio de Janeiro: Fissus, 2002.

WILSON, Colin. *O outsider: o drama moderno da alienação e da criação [1956]*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

A Funarte empreendeu todos os esforços para identificar pessoas fotografadas e os autores das imagens publicadas nesta obra e está à disposição dos interessados para corrigir falhas ou omissões que possam ter decorrido e proceder aos ajustes necessários.

Este livro foi produzido na cidade do Rio de Janeiro pela Fundação Nacional de Artes – Funarte e impresso na Edigráfica no segundo semestre de 2017.

