

# OS SALTIMBANCOS: UMA LEITURA LITERÁRIA “SOCIOLÓGICA” EM CHICO BUARQUE

---

## *Os Saltimbancos: A “Sociological” Literary Reading of Chico Buarque*

DOI: 10.14393/LL63-v36nEsp-2020-5

Fábio de Sousa Dantas \*

---

RESUMO: *Os Saltimbancos* (BUARQUE, 1977) revela-se a construção de um teatro dialético. Mesmo sendo construída num instante histórico em que já se falava em abertura política, a obra traz à tona a rearticulação popular na representação dos discursos dos animais. Assim, apoiados em Medviédev (2014), lançamos uma leitura crítica, de modo a privilegiarmos os seus encadeamentos estéticos em consonância dialética com os elementos externos sugeridos no entorno de seu contexto político e social. Desta forma, alguns conceitos marxistas que se constatarem no plano simbólico da obra, como “trabalho alienado”, “não-identificação”, “ócio” e “emancipação” são discutidos, a partir da representação das ações dos personagens. Tal procedimento de leitura também faz as devidas aproximações entre os textos que fundamentam a adaptação *Os Saltimbancos*, como o conto alemão dos Irmãos Grimm “Die Bremer Stadtmusikanten” (“Os músicos de Bremen”) e o musical italiano *I Musicanti di Brema*, de Sérgio Bardotti e Luís Enriquez Bacalov.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura literária. Poética sociológica. Teatro dialético. Chico Buarque de Hollanda. *Os Saltimbancos*.

ABSTRACT: *Os Saltimbancos* (BUARQUE, 1977) is the construction of a dialectical theater. Even though it was built in a historical moment in which political openness was already under discussion, the work highlights popular rearticulation in the representation of animal discourses. Supported by the studies of Medviédev (2014), we performed a critical reading aiming to privilege its aesthetic threads in dialectical consonance with the external elements suggested around its political and social context. Some Marxist concepts that can be seen in the symbolic plane of the work, such as “alienated work”, “non-identification”, “idleness”, and “emancipation”, were discussed drawing on the representation of the characters’ actions. This reading also performs the proper approximations between the texts that substantiate the adaptation *Os Saltimbancos*, such as the German Grimm Brothers ‘Die Bremer Stadtmusikanten’ (“The Bremen Musicians”) and the Italian musical *I Musicanti di Brema*, by Sérgio Bardotti and Luís Enriquez Bacalov.

KEYWORDS: Literary reading. Sociological poetics. Dialectical theater. Chico Buarque de Hollanda. *Os Saltimbancos*.

---

---

\* Doutor em Letras pelo PPGEL / UFRN. Atua como Professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira na UFPB (DCBS / CCHSA – Campus III – Bananeiras-PB). ORCID ID: 0000-0001-9358-1606. E-mail: fabiodasantas(AT)gmail.com.

## 1 Introdução

Façamos referência ao depoimento do escritor gaúcho Moacyr Scliar, na tentativa de sintetizar o “assombroso talento de Chico: músico, poeta, romancista, dramaturgo, intelectual...” Scliar fala da importância de Chico Buarque ter amadurecido no tempo certo, tendo em vista a desfavorável situação política de 1964. Chico foi expoente de criticidade num sistema opressor. Conta-nos Moacyr Scliar o episódio de soldados invadindo uma livraria de Porto Alegre. Os ruídos da violência ouviam-se, na balbúrdia dos gritos e quebra-quebra de móveis, enquanto blocos livrescos eram atirados pelas janelas do estabelecimento para tomarem a rua, no dado instante em que Moacyr era mais um dos transeuntes. A livraria era famosa por comercializar livros esquerdistas. O escritor, como uma das testemunhas daquela intervenção militar, nada podia falar. Mas nos adianta aqui: “Alguém falou por nós. Alguém cantou por nós. Chico Buarque de Hollanda” (SCLIAR, 2004, p. 9).

Nessa ligeira tentativa de discutir sobre a adaptação *Os Saltimbancos* (1977), faz-se necessário um breve panorama desta formação questionadora de Chico Buarque ou, digamos, de combate às assertivas repressoras por parte de um sistema político que, no Brasil, se reverberava. É inegável, no entanto, que a estética de Chico vai além do protesto. Anazildo da Silva (2004), ainda que verticalize o seu estudo para as canções de Chico, compreende o trabalho do artista em etapas evolutivas, em que a “canção de protesto”, rótulo dado às canções dos anos 60 e 70, trata-se apenas de uma de suas vertentes criativas. Esta tendência estética, sendo Chico Buarque como um dos principais representantes, caracteriza um discurso poético em que há a aproximação entre a vivência do artista e os fatos históricos relevantes na construção de sua produção. A experiência lírica dar-se, então, como uma tentativa do eu-poético/autor expressar o contexto político-social. Mas, conforme nos orienta Anazildo da Silva, Chico não se resume a isto. Ele não se prende à temporalidade de tal rótulo, a ponto de revitalizarmos suas propostas estéticas, de modo a provermos o contemporâneo diálogo com o que é vulgarizado local e universalmente.

É nesse instante que podemos alargar o que Anazildo chama de “poesia integrada” para “poética integrada”, e, assim, entendermos que esta caracterização de suas canções/poemas se estende para outras expressões artísticas que assina, como o romance e o teatro. Em *Os Saltimbancos*, como veremos, Chico não só evoca o questionamento às

estruturas antidemocráticas do Brasil, sobretudo no que diz respeito às condições de trabalho e de distribuição de bens e direitos no nosso país, mas a representação simbólica dos sentimentos universais de solidariedade e amizade, bem como da emancipação dos sujeitos, dada através da união de todos os bichos. Vejamos uma citação aplicada ao seu potencial de construção de “canções engajadas”, mas que, para nós, não se distancia de suas propostas destinadas à arte dramática:

O protesto ressaltado na canção de Chico Buarque resultava, naquela época, da insistência do poeta em referenciar a proposição de realidade interdita, mas permanecerá em toda a sua produção lírica, mesmo, e até com maior contundência, após a suspensão da interdição, confirmando as referências que fiz ao valor poético da obra de Chico Buarque, que, como toda poesia autêntica, rompeu com os possíveis condicionamentos externos inerentes à proposição de realidade pressuposta, não se prendendo a um contexto circunstancial. (SILVA, 2004, p. 176)

A propósito da “realidade interdita”, que aparece na obra de Chico Buarque como uma ordem humanitária interrompida por um sistema gerador de opressões, sejam estas políticas, filosóficas, comportamentais, sejam sociais; constatamos o protesto, a crítica, o incômodo, o inconformismo, entre outras formas de contestação, como vozes objetivadas, ainda que no plano metafórico, a expressarem a sensibilidade, a humanização, a igualdade de direitos, a liberdade. Desta forma, através da voz do eu-poético, bem como dos diversos personagens confeccionados para transgredir esta abrupta realidade, podemos sugerir pertinentes diálogos com a realidade local, esta subsidiada pelo contexto histórico de produção do dado texto ou obra. Com o cuidado de observarmos os limites de sentido iminentes do texto, podem-se discutir refrações de verdades universais, no instante em que nos reportamos à obra de Chico Buarque, em especial aqui, *Os Saltimbancos*, com a verossímil possibilidade de conexão com outras obras (literárias ou não), de autores de temporalidade e cultura diversas da nossa. Isto, é claro, não tratado de forma meramente panfletária, mas respeitando as peculiaridades e sofisticções estéticas.

Ainda com base no posicionamento de Anazildo da Silva, aponta-se que, por mais estudos que se façam sobre a obra de Chico Buarque, ainda não se rompeu com a relação da “canção de protesto”. Cabe-nos apontar outras relações tão esteticamente relevantes à

“poética buarqueana”, como a presença das vozes marginais, que Anazildo chama de “coro de vozes interditas”: do malandro, da mulher, da prostituta, do pederasta, do pivete, do mendigo, e, conforme se atestam em *Os Saltimbancos*, das vozes dos trabalhadores (“animais”).

De acordo com Adriano Rabelo, o período de 1964 a 1984 é sinalizado como “dos mais atroztes da história (...). Perseguições, sequestros, torturas, exílios, assassinatos, censura à imprensa e à produção intelectual, eliminação do processo eleitoral direto, possibilidade de qualquer um sofrer retaliações arbitrarias passaram a fazer parte do cotidiano da nação” (RABELO, 1998, p. 9). A preocupação com o nacional e com o popular, numa tentativa de transformar a estrutura político-social, era o foco das produções artísticas. Rabelo explica-nos que havia outro grupo de artistas que, embora não fizesse diretamente uma “frente de oposição”, tendo em vista que expressavam uma tendência não imediata de conteúdo político-social, mas projetavam o incômodo. Suas influências diversas representavam ações rebeldes e libertárias, através da antropologia cultural e da contracultura. Chico pertencia ao primeiro grupo, em que se reproduzia um ponto de vista e uma arte mais carregados de repúdio ao autoritarismo. É por isso que Adélia Bezerra Menezes (1982) vai compreender a obra dele dentro de uma concepção “em espiral”, isto é, visitando e revisitando os procedimentos estéticos e temáticos que se complementam ao longo de toda a sua trajetória, independente do gênero ou arte que esteja produzindo (literatura, música ou teatro).

A produção teatral de Chico Buarque deu-se, predominantemente, na década de 1970<sup>1</sup>, e, sendo constantemente vitimada pela censura (obras consideradas subversivas), a sua arte subsidiou ideias de contestação política e social. As produções culturais eram submetidas à análise (vistoria) do governo. Controlava-se o conteúdo, na tentativa de não disseminar comportamentos críticos, reflexivos ou “rebeldes” (revolucionários), que

---

<sup>1</sup> Com exceção de *Roda-Viva* (1967), comédia-musical, com enredo sobre o artista popular Benedito Silva. Este, após as intervenções da indústria cultural em sua trajetória, vai se tornar o “Ben Silver” e, depois de desgastada esta imagem, vira o “Benedito Lampião”. Na peça, é empregada crítica à “obsolescência programada” atribuída pelos mecanismos midiáticos da indústria cultural, que vai culminar, após a ascensão e a queda do personagem principal, mediante abandono e desmerecimento do público, com o suicídio do Benedito Silva. Na encenação, dirigida por José Celso Martinez Correia, há a radicalização do texto de Chico Buarque, pois, é posto o dilaceramento do fígado do personagem em palco pelos fãs.

pussem em jogo as metas “nacionalistas” do governo. A geração de Chico Buarque nasce nesse momento histórico conturbado, em que se exigia dos artistas um posicionamento engajado. Cremilda Wanderley aponta-nos que é através da dramaturgia que Chico Buarque evoca o seu lado mais contestador, “voltado para a denúncia e análise da realidade social brasileira” (WANDERLEY, 2007, p. 1).

É posto como traço fundamental no teatro de Chico revisar o passado, através de referências a tempos míticos, correlacionando-os com o presente opressor e restrito às práticas políticas e sociais autoritárias. Verifica-se, conforme nos alude Maciel (2004), que a dramaturgia de Chico Buarque é desenvolvida sob a influência do “Projeto Nacional-Popular”, fundamentado pelas ideias de Antonio Gramsci. Na década de 1950, o conceito atrelava-se ao Partido Comunista Brasileiro. Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes são dos principais representantes. Ideologicamente, o projeto consiste numa criação artística a partir de elementos constitutivos das classes subalternas<sup>2</sup>. Então, tais elementos apresentam significativos pontos de contato com a produção dramática de Chico Buarque, desde as contundentes temáticas trazendo relações traumatizantes, precariedades políticas do Brasil, até a exclusão social sob as interferências do capitalismo tardio na transformação dos comportamentos, profissões e ideologias<sup>3</sup>.

Estas influências e diálogos contribuem para a construção do musical *Os Saltimbancos*, que, embora seja reconhecido como uma adaptação da obra do italiano Sérgio Bardotti (*I Musicanti di Brema* – 1976), que, por sua vez, inspira-se no conto dos Irmãos Grimm “Os músicos de Brema” (1819), retrata, com astuta verossimilhança, o discurso crítico e denunciador das situações aproximadas às explorações de trabalho que assolam as classes subalternas no Brasil. A estratégia dos artistas que se enquadrariam no panorama de rebeldia cultural dos anos 1970, segundo Cremilda Wanderley, seria burlar o sistema através da

---

<sup>2</sup> *O pagador de promessas* (1960), de Dias Gomes, representa o ápice do sucesso desta concepção de estética teatral.

<sup>3</sup> Em *Calabar – o elogio da traição* (1973), com coautoria de Ruy Guerra, o protagonista mulato e nordestino (pernambucano) Domingos Fernandes Calabar, em pleno século XVII, defende os holandeses contra os seus “colonizadores oficiais” portugueses, sendo, por isso, executado sob o estigma de traidor; *Gota d’água* (1975), com parceria autoral de Paulo Pontes, traz diálogo com a tragédia grega *Medeia* (Eurípedes), através do infortúnio destino de Joana, mas exhibe críticas e realismo acerca das condições precárias do país.

exploração de recursos estéticos que camuflassem os discursos ideológicos agressores à ordem política geral. Estes procedimentos a autora chama de “padrões alternativos de arte”. (WANDERLEY, 2007, p. 3) A ideia, então, para estes artistas, seria escapar a qualquer comportamento explicitamente “subversivo”. O Jumento, o Cão, a Galinha e a Gata, diante de suas trajetórias vitimadas pelo trabalho alienado, submetidos à exploração contínua de padrões que os descartam, em vista dos esgotamentos físico e psicológico, que lhes tiram qualquer possibilidade de usufruir do ócio<sup>4</sup>, e, por conseguinte, da liberdade de serem autônomos, bem representariam este padrão alternativo de arte. Além do mais, sob uma linguagem e adornos cênicos que fazem referência ao universo infanto-juvenil, os personagens e os demais elementos de cena contribuem na empreitada estética de “ferir para curar”<sup>5</sup>, porém com a “leveza” cômica que estancaria, talvez, uma recepção mais radical e/ou punitiva por parte desse sistema político opressor.

## 2 Pressupostos teóricos

Na tentativa de prestarmos alguns posicionamentos analíticos da leitura de *Os Saltimbancos*, convém compreendermos procedimentos básicos para que possamos desenvolver um diálogo com a realidade, sendo este transportado para os elementos internos desta obra. Medviédev, em *O método formal nos estudos literários* (2012), exhibe os equívocos que podem comprometer a leitura literária, quando se apregoa que o objeto é isolado da viabilidade de diálogos com outras esferas que podem elucidar uma amplitude de sentido do mesmo. Para os formalistas, segundo Medviédev, mesmo o método sendo reconhecido como “uma grandeza secundária e dependente” (2012, p. 133), o objeto ainda não se apresentava privilegiado na análise. Faltava ainda, aos aderentes daquela teoria, a abertura para a conexão do texto literário a outros textos (literários e não literários), discursos ou outras áreas do conhecimento, desde que, é claro, tal interatividade parta dos elementos internos do texto. É evidente que os problemas com o texto literário nas salas de aulas mundo afora e

---

<sup>4</sup> Mais adiante, abordaremos os conceitos de trabalho alienado e ócio, a partir de bases marxistas, a fim de elucidar a representação destes conceitos numa leitura de *Os Saltimbancos*.

<sup>5</sup> Esta frase é atribuída à sátira, conceituada por João Adolf Hansen, em seu estudo *A sátira e o engenheiro* (1989).

no Brasil não são decorrentes apenas das limitações daquele formalismo, mas recuperamos esta discussão, por nós mesmos fazermos menção de que nos acostaremos a alguns procedimentos formalistas em nossa leitura de *Os Saltimbancos*. Sobre isso, Medviédev evidencia-nos interessante posicionamento: não apenas desmerece o método formal, mas, digamos, o revitaliza. Medviédev, neste sentido, apropria-se da ênfase ao texto (inegável contribuição formalista por si só), para desenvolver as orientações críticas da “poética sociológica”, que consiste em privilegiar o texto, ou o que Todorov (1971) chama de “imanência textual”; assim como também admite, dialeticamente, as possibilidades de contato entre o texto e as outras realidades que constituem o entorno da obra. É o diálogo com o externo, desde que seja sinalizado esteticamente pelos elementos internos da obra.

Antonio Candido, ao longo de suas reflexões, em especial, em seu livro *Literatura e sociedade* (1967), também trata da união dos procedimentos estruturais e funcionais, para que se consolide uma pertinente análise do texto literário. Assim, depreendemos que a estrutura de um texto é valiosa somente quando se revelam os problemas individuais e sociais motivadores das obras. O contexto só deve ser evidenciado, então, se estiver aproximado dialeticamente com o texto.

Até chegarmos à leitura de *Os Saltimbancos*, observemos os pontos de conexão junto às obras que antecedem a composição desta: o conto alemão “Die Bremer Stadtmusikanten” (“Os músicos de Bremen”), dos Irmãos Grimm, e o musical italiano *I Musicanti di Brema*, escrito por Sérgio Bardotti e musicado por Luís Enriquez Bacalov.

O conto de autoria de Jacob e Wilhelm (Irmãos Grimm) retoma uma história do folclore alemão. A trama, com primeira versão em 1819, é iniciada com as lamentações do burro, que temia ser dispensado pelo patrão. Acredita que é dono de voz potente e ruma à Bremen, no intuito de ser músico. No caminho, encontra um Cão caçador deitado, exausto pelo trabalho. O canino conta que o dono planeja matá-lo, por estar velho. É, então, que o Burro o convida para formarem um dueto: o Cão tocaria timbale, enquanto o Burro alaúde. Seguem caminho até encontrarem um Gato fugido de sua patroa, que quer afogá-lo por ele não conseguir pegar mais ratos. O Burro, reconhecendo que os gatos são especialistas em cantar serenatas noturnas, convence o Gato a segui-los. Por fim, os três animais deparam-se com o Galo cantando em alto som, apavorado pela ameaça de virar sopa no domingo, pelo

fato de seu patrão receber visitas na granja. Integrado ao grupo, o Galo segue com os outros três à Bremen para viverem de música. Param para procurar abrigo à noite, e avistam uma cabana, onde estavam ladrões ao redor de uma mesa, em fartura, satisfeitos com os ouros e joias que haviam roubado. É quando os quatro animais sobem uns nas costas dos outros, e, erguendo-se a emitirem um estrondeante barulho, assustam os ladrões. Mais tarde, quando um destes retorna, é atacado por todos, de forma comicamente espontânea: o Gato arranha-o na lareira; o Burro acerta-o um coice; o Cachorro morde-o no calcanhar; e o Galo assusta-o com um volumoso canto aos seus ouvidos, afastando o ladrão dali em definitivo. Um interessante elemento transformador do conto é a impressão do ladrão ao revelar o que se passou na casa para seus comparsas: de início, é atacado por uma bruxa (Gato); depois, depara-se com um “fortalhaço” (Burro) que lhe acerta paulada; em seguida, um homem (Cão) o golpeia com uma facada na perna; e, por fim, um fantasma (Galo) grita-lhe “tragam-me este ladrão!” Ou seja, os ladrões pensam estar diante de um “espírito maligno”, e nunca mais retornam à casa. Com isso, os quatro bichos desistem de Bremen e vivem felizes a cuidar do novo lar, cantando dia e noite.

Sérgio Bardotti assina a adaptação italiana do conto dos Irmãos Grimm. Em *I Musicanti di Brema* (1976)<sup>6</sup>, respeita-se a sequência dos acontecimentos da história de referência, porém se ornam detalhes que ampliam a história, não apenas do ponto de vista das ações dos personagens, mas na perspectiva de tornar mais crítica a fabulação, no sentido de haver, de maneira mais amplificada, a representação simbólica da depreciação das condições de trabalho impostas pelos patrões. Na lógica da mais valia capitalista, aqueles animais estavam sendo descartados por já não gerarem a produção ou a rápida e eficiente mão de obra que executavam quando ainda gozavam de juventude. Assim, tais elementos satíricos são mais aparentes. Aqui, o Gato dá lugar à personagem Gata, e a Galinha ocupa o lugar do Galo, assim como acontece em *Os Saltimbancos*. Como a peça é apresentada em forma de musical<sup>7</sup>, inserem-se canções com o intuito de detalhar a trajetória dos animais. Neste sentido, podemos dizer que há grande aproximação de *Os Saltimbancos* com esse texto, de modo que,

---

<sup>6</sup> Musical disponível em <http://www.vivaricchiepoveri.it/musicanti.htm>. Acesso em: 13 mar. 2020.

<sup>7</sup> Nesta versão, as músicas são compostas por Luis Enriquez Bacalov.



caso não houvesse o respeito à sequência de acontecimentos proposta no conto alemão, diríamos que a referência de Chico Buarque teria sido somente o texto de Bardotti/Bacalov. As canções que são executadas em *Os Saltimbancos*, assim como várias falas dos personagens, são quase que traduções fiéis, que, se não podem ter o mesmo sentido, pelas limitações e especificidades linguísticas dos idiomas (italiano/português), respeitam o teor crítico das ideias. Assim, em linhas gerais, na fusão de elementos externos com os dados estético-temáticos, mantém-se a íntegra ideia de que “tutti insieme siamo forti”, para *Il musicanti di Brema*, bem como para *Os Saltimbancos*, na sua frase-chave “Todos juntos somos fortes”.

### 3 Metodologia

Amaury Pio (2006) faz-nos atentar, com base nos conceitos de dialogismo e carnavalização de Mikhail Bakhtin, que não devemos nos isentar de conceber o texto como absorção e transformação de outro texto, sobretudo em se tratando de um texto literário, dada a sua ampliada capacidade de comunicação estética e temática. Ou seja, tal ideia orienta-nos no sentido de reconhecermos a intertextualidade como procedimento indispensável para o entendimento e/ou sugestividades interpretativas de qualquer texto, no nosso caso especial, de *Os Saltimbancos*. Por isso que, para nós, faz-se necessário o efetivo exercício do diálogo entre os textos que fundamentaram a engenhosa empreitada de Chico Buarque no universo do teatro infanto-juvenil, a fim de analisarmos pontos de contato e/ou de distanciamento que elucidam o ato criativo da leitura crítica, da qual podemos pôr em prática, diante da apropriação desses textos em sala de aula, por exemplo, na formação dos alunos-leitores.

Em concordância com Almeida e Nascimento (2014), no que corresponde ao entendimento sobre a importância da intertextualidade na captação dos sentidos do texto, reconhecemos a lúdica estratégia presente tanto no conto alemão, bem como nas adaptações italiana e brasileira: uma fabulação infantilizada com um discurso crítico e denunciador, que gera verossimilhança no que concerne ao comportamento dos animais como representantes do povo, explorados, sobretudo, em suas condições de trabalho, na relação patrão-trabalhador (de dominação, a princípio, e, com a fuga, de obtenção da liberdade).

Diógenes Buenos Aires de Carvalho (2006) bem nos auxilia na compreensão do processo de adaptação de textos, bem como no levantamento de algumas questões. O novo texto (adaptado) nasce da necessidade de um público específico, daí, por isso que este autor se apoia nas teorizações de Hans Robert Jauss (estética da recepção), para justificar a centralização do leitor que está sendo alvo do “novo” texto. Outro aspecto que Carvalho levanta como essencial no processo criativo da adaptação diz respeito à análise dos aspectos externos desses textos, o que corresponde à atenção dada à sociologia da leitura, isto é, relações contextuais, históricas, sociais ou políticas, por exemplo, que a adaptação poderá estabelecer diálogos. A adaptação, assim, seria vista como uma forma de leitura ou reescritura de uma obra, orientada pela delimitação de um público específico, neste caso, o infantil. O adaptador adequa a obra ao seu tempo, realizando as mudanças necessárias/exigidas pelo contexto que o “rege”.

A adaptação pode ser vista como uma das formas de leitura de uma obra, pois tal processo é uma maneira de “conferir-lhe existência atual”, como propõe Jauss. As inúmeras adaptações, realizadas em momentos históricos distintos, concretizam o postulado de que a literatura não se apresenta como uma única resposta para as diferentes perguntas surgidas em cada época, porque tanto o leitor como suas inquietações se modificam. O olhar direcionado para obra busca compreender o presente ou mesmo o passado, mas a sua história não é a igual a dos leitores pretéritos, logo as questões formuladas ao texto serão outras. Cabe ao adaptador, sujeito histórico do seu tempo, compreender as indagações dos leitores infanto-juvenis e as possibilidades da obra ao ser adaptada de respondê-las. (CARVALHO, 2006, p. 18)

*Os Saltimbancos*, de Chico Buarque, serve-nos como exemplo de como um processo de adaptação pode aspirar certa complexidade por, inclusive, enriquecer a obra original. Se teríamos, dentro de uma ideia mais limitada e preconcebida das adaptações, a adequação do texto à realidade que se quer representar como uma “simplificação textual” de “Os Músicos de Bremen” ou, como é mostrado por Arroyo, o entendimento de que é preciso retirar as “vãs digressões filosóficas, questões próprias de adultos (Arroyo *Apud* CARVALHO, 2006, p. 44)”, tanto no texto de Bardotti, como no de Chico Buarque não se conseguem estes tentos.

Porém, o interessante é que, mesmo diante de uma alta carga crítica dos textos, evocando questões de ordem filosófica e sociológica sérias, como a discriminação social e econômica<sup>8</sup>, além da destituição dos sujeitos/bichos através da tentativa de castração de suas emancipações, *Os Saltimbancos* consegue atrair o sucesso de bilheteria do público infantil, diante de inúmeras remontagens até hoje constatadas<sup>9</sup>.

Assim, a criação teatral de Chico Buarque une melodia e palavra como elemento fundamental, desde o enredo até as aplicações tonais empregadas para representar as várias passagens do texto. Tal recurso, incrementado de uma linguagem marcada por expressões populares, sugestivamente compostas por jogos de palavras, onomatopeias, historietas folclóricas etc. só amplificam a aproximação de *Os Saltimbancos* ao universo da criança. Na tentativa de exemplificar a aproximação desse texto à natureza do leitor mirim, podemos destacar duas situações significativas: a apresentação dos animais e a passagem que representa o ápice de tensão da peça: a expurgação dos barões. Vejamos uma breve ilustração da primeira situação:

Jumento não é,  
Jumento não é,  
o grande malandro da praça.  
Trabalha, trabalha de graça.  
(...)  
O pão, a farinha, o feijão, carne seca,  
Quem é que carrega? Hi-ho.  
O pão, a farinha, o feijão, carne seca,  
limão, mexerica, mamão, melancia,

---

<sup>8</sup> Tanto em *I Musicanti de Brema*, quanto em *Os Saltimbancos*, relata-se, com pesar, a indignação dos animais em serem vetados de entrar na “Pousada do bom barão”, ou, na versão italiana, “l'albergo del buon padrone” (Hotel do bom mestre/patrão). No texto italiano tem-se: “Ahi ahi ho visto che c’è un cartello / E non racconta niente di bello / Vietato l’ingresso / Ingresso permesso a chi ha gli stivali / Vietato ai poveri e agli animali” (BARDOTTI, 1976). Ou seja, a entrada é vetada a quem não possuir botas, o que representaria que aqueles não detentores de nobreza, ou não portadores de bens e riquezas, isto é, os pobres e os animais, não teriam o direito de entrar no hotel. Em *Os Saltimbancos*, Chico Buarque escreve em forma de leitura coletiva (TODOS): “Proibida a entrada. Exijo gravata e dados pessoais. Proibido aos mendigos e aos animais. Ahhhhhhhhhhh!!!”.

<sup>9</sup> Registra-se o sucesso atual de mais de 150 mil espectadores que assistiram à recente montagem dirigida por Fezu Duarte. Desde o início de 2017, está em cartaz uma reedição do filme “Os Saltimbancos trapalhões”, que teve a sua primeira versão em 1981, sob a direção do humorista Renato Aragão. Noticiário sobre este assunto disponível em <http://gente.ig.com.br/cultura/2016-08-13/os-saltimbancos-sao-paulo.html>. Acesso em: 01 jan. 2017.

Quem é que carrega? Hi-ho.  
O pão, a farinha, o feijão, carne seca,  
limão, mexerica, mamão, melancia,  
a areia, o cimento, o tijolo, a pedreira,  
quem é que carrega? Hi-ho. (HOLLANDA, 1977)

Neste fragmento da descrição do Jumento, por exemplo, temos a sonoridade entre as palavras “praça” e graça”, num encadeamento rítmico de versos regulares (dois pentassílabos seguidos por dois octossílabos), em que se sugere o compasso musical perfeito (2 por 4). Tal recurso, além de favorecer à fácil memorização dos versos, dado ao efeito musical da repetição, combinado aos elementos cênicos do palco (figurino, espaço, atuação, vozes em coro), apresenta-se convidativo à cantoria infantil, como se o espectador estivesse diante de uma contação de história ou uma brincadeira coletiva. A passagem, ao mesmo tempo que traz o árduo laboro do animal, explorado em demasia na condução escravizadora dos produtos que transporta, é, em contrapartida, aliviada pela onomatopeia “Hi-ho”, que evoca o som folclórico do bicho de maneira a transmitir comicidade, sobretudo para as crianças, que, desde cedo, distinguem os animais não pelas características orgânicas/biológicas, mas pelos sons que emitem (“au-au” – Cachorro; “miau-miau” – Gata; “có-có-có-có” – Galinha).

Na passagem que chamamos de ‘expurgação dos barões’, o texto expressa o grau elevado de tensão, dada através do medo dos animais, que temiam o retorno catastrófico dos seus patrões. O receio do perigo é anunciado na fala do Jumento: “Última lição do dia: ‘OS HOMENS VOLTAM SEMPRE’. Lembrem-se disso, é preciso estar sempre de olhos abertos.” (HOLLANDA, 1977, p. 8) Observamos, neste breve excerto, a engenhosa saída de Chico Buarque, que consegue revestir-se de uma linguagem comum ao universo infantil, mesmo diante da descrição de uma passagem que carrega, até certo ponto, a violência evidenciada nas ações dos animais: ‘arranhão na cara’ (Gata), ‘mordida nos calcanhares’ (Cachorro), “chute nos fundilhos” (Jumento); “bicada na cuca” (Galinha). Ou seja, tudo isso se torna aliviado pela brincadeira do “Esconde-esconde”, para que se desenvolva toda a ação de repulsa aos patrões e, conseqüente, a conquista da liberdade definitiva dos animais.

#### 4 Resultados

Em *Os Saltimbancos*, a condição de trabalho estabelecida pelos patrões junto aos animais interdita qualquer possibilidade construtiva de identidade. Daí, a fuga à cidade, mesmo que não seja atingida conforme o objetivo inicial, os liberta, no tocante de que, no meio do caminho (após a rebelião pela conquista do espaço do grupo, representada na luta pela “Pousada do bom Barão”), os animais encontrarão o acesso à liberdade, para que, enfim, possam gozar do ócio, condição nunca antes vivenciada enquanto estiveram sob os condicionamentos opressores de seus “donos”. Desta forma, no desenvolvimento da trama, dada a partir do acesso às histórias de cada personagem, podemos correlacionar, ainda que num plano simbólico, o conceito marxista de trabalho alienado, o qual conduz o homem a distanciar-se de si mesmo, aniquilando o seu senso de liberdade. Tal noção de trabalho induz o homem, de acordo com Herbert Marcuse (2001), a mentalizar a vida como uma eterna realização de necessidades materiais, o que lhe conduz à perda da liberdade. Daí, o direito ao ócio vai surgir como um dos principais pontos de reivindicação do operariado, já há muitos séculos tendo a sua individualidade comprometida pelo trabalho excessivo. Vejamos como são dispostas as condições de trabalho dos animais, a partir da exibição de alguns fragmentos:

- **O “Burro trabalhador”:** “O pão, a farinha, o feijão, carne seca, / Quem é que carrega? Hi-ho. / O pão, a farinha, o feijão, carne seca, / limão, mexerica, mamão, melancia, / Quem é que carrega? Hi-ho. / O pão, a farinha, o feijão, carne seca, / limão, mexerica, mamão, melancia, / a areia, o cimento, o tijolo, a pedreira, / quem é que carrega? Hi-ho” (Fragmento da canção “O jumento”). Este personagem abandona esta extenuante condição de trabalho, para, inclusive, tornar-se um líder dos animais, estimulando-os a buscarem a transformação das suas vidas, através do desejo de tornarem-se artistas da cidade<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Interessante notar que, mesmo os animais não se tornando artistas, com exceção da Gata, não há qualquer sentimento de frustração, tendo em vista que, após derrotarem os patrões, eles conquistam a autonomia de terem o seu lar e poderem usufruir do que querem, conforme as suas orientações naturais.

- **O “Cão policial”:** “às ordens, sim, senhor. / Bobby, Lulu, / Lulu, Bobby, / Snoopy, Rocky, / Rex, Rintintin. / Lealdade eterna-na, / não fazer baderna-na, / entrar na caserna-na, /o rabo entre as pernas-nas” (Fragmento da canção “Um dia de cão” – Chico Buarque). O trabalhador alienado desempenha uma função de toda alheia à sua vontade, culminando, assim, no que Karl Marx denomina auto-alienação, ou seja, a anulação da vida pessoal. Desta forma, diz Marx, “que o homem só se sente livremente ativo nas suas funções animais – comer, beber e procriar, quando muito, na habitação, no adorno etc.” (MARX, 2002, p. 114). Ou seja, as atividades ociosas são as que salvaguardam a liberdade do homem. E nesta representação alegórica, o Cachorro, além de ser o personagem que melhor traduz a opressão militarista, devido ao seu excessivo comportamento domesticado e obediente, é chamado por vários nomes, o que evidencia, ironicamente, o seu “anonimato” como representação de seu assujeitamento.
- **A “Galinha” no contraponto da mais-valia:** ““Tu ficas na granja em forma de canja”” (Fragmento da canção “A galinha” – Chico Buarque). Karl Marx (2002), ao tratar da situação de trabalho oferecida nas condições do sistema capitalista, exhibe o trabalhador como uma mercadoria, pois, quanto maior a sua produção, mais distância ele teria de si mesmo, ou seja, o trabalhador passa a não mais ter domínio de sua individualidade. A aproximação desta teorização no plano fictício pode ser vista no clamor da Galinha, que não mais suporta produzir ovos todos os dias. O seu patrão, entendendo que a ave já não lhe rende a “mais-valia”, por estar “bloqueada”, traça o plano de matá-la.
- **A Gata livre?...:** Esta personagem, ao menos na obra de Chico Buarque<sup>11</sup>, não é, necessariamente, escravizada pelo excessivo trabalho, como se verifica na trajetória dos outros bichos. Ela, com o talento para cantar as serenatas noturnas, é vitimada pela exploração de sua patroa rica, que, supostamente, representaria a

---

<sup>11</sup> Nesta passagem, o texto de Chico Buarque não se aproxima de “Os músicos de Bremen”. No conto dos Irmãos Grimm, o Gato é renegado por seu patrão por não mais deter a habilidade de caçar os ratos.

parcela burguesa que aprisiona o animal em casa como forma de exibi-lo como instrumento de *status*.

Nesta sugestão interpretativa que estamos depositando em *Os Saltimbancos*, o sucesso dos personagens será alcançado a partir da recuperação de suas funções essenciais, pois, quando estão a serviço dos seus patrões, eles são alienados, condenados à infelicidade. Suas ações, antes de se rebelarem contra a opressão do sistema patronal, são destoantes da ideologia de sujeito emancipado, conceito que está atrelado à ideia de não-identidade<sup>12</sup>. Vê-se, então, a chave do musical, que, com maestria, focaliza no público infantil a ascensão de sujeito atrelada à ideia de que só as crianças são verdadeiramente felizes e livres, ou, ao menos, também aqueles adultos que tentarem recuperar a infância, desde que se entreguem aos seus sonhos. Vejamos como isto se evidencia no trecho da canção “A cidade ideal”:

TODOS: Mas não, mas não,  
o sonho é meu  
e eu sonho que  
deve ter alamedas verdes,  
a cidade dos meus amores.  
E, quem dera, o moradores  
e o prefeito e os varredores  
fossem somente crianças (...)  
(Fragmento da canção “A cidade ideal” – Chico Buarque)

Em nossa leitura, aproximada de algumas premissas marxistas, relacionamos o universo da exploração do trabalho, bem como a destituição do ócio diante de um sistema político-econômico que favorecia, nos anos 1970 (e ainda favorece até hoje), a proclamação dos atos autoritários por parte das classes elitizadas e do governo, junto às composições estéticas presentes no texto infanto-juvenil de Chico Buarque, *Os Saltimbancos*.

---

<sup>12</sup> Fazemos menção aqui ao conceito de “não-identidade”, presente no Ensaio “Educação e Emancipação” (ADORNO, 2006). Na visão deste autor, o capitalismo tardio investe na ampliação de funções cada vez mais convertidas em padrões sociais. Assim, não há identificação entre os sujeitos e os papéis sociais que exercem, o que faz destes homens “não-idênticos”. As “identidades” do Jumento, do Cão, da Galinha e da Gata só serão verdadeiramente exercidas quando estes se veem livres para sempre dos barões (patrões).

## 5 Considerações finais

Ainda lançando luz à literatura de Chico Buarque, lembremo-nos do ensaio “O direito à literatura”, no qual Antonio Candido (2011) reflete sobre o fato de que as pessoas, num esforço considerável, ainda compreendem as reconhecidas “necessidades básicas” como direitos comuns (casa, comida, instrução, saúde), e que, por isso, estas devem estar ao alcance das minorias. Mas porque não estariam nesse *stand* a literatura, a música, o entretenimento, o acesso à cultura letrada? Com base nos conceitos de bens (“compressíveis” e “incompressíveis”<sup>13</sup>), fomentado por Louis-Joseph Lebret, Candido defende a ideia de que a literatura é um “bem incompressível”, embora haja um conjunto de forças sistemáticas muito maiores que distanciam o aluno de reconhecê-la como tal. Corroborando com o autor de *Literatura e sociedade*, reiteramos que a literatura pode não garantir a sobrevivência física dos sujeitos, mas pode muito contribuir para a sua “integridade espiritual” (CANDIDO, 2011, p. 174).

Este argumento é para nós bem ilustrativo, se entendermos que a literatura produzida por Chico Buarque ainda está rarefeita nos livros didáticos e, por conseguinte, das escolas. Estar ausente de tramas como a de *O Saltimbancos* significa, na expressão candidiana, comprometer a nossa “organização pessoal” e, por conseguinte, prover uma “frustração mutiladora”.

Assim, convém-nos afirmar que tais observações podem favorecer ao exercício da leitura literária provida de criticidade. E, por isto, entendemos que a difusão deste texto nas escolas brasileiras muito contribuiria para uma formação acostada aos valores emancipatórios, em que a literatura, a música, o teatro e demais expressões artísticas poderiam fortalecer os níveis de leitura crítica de nossa sociedade. Hoje, se/quando realizada, tal oportunidade direciona-se muito mais à parcela de “barões” do nosso país. Por isso, como diz Chico, “é ainda” necessário cantar:

TODOS: Quatro juntos, braços dados,

---

<sup>13</sup> Nesta acepção, cosméticos, enfeites e roupas, por exemplo, compunham um segmento supérfluo, por isto, corresponderiam a “bens compressíveis”; enquanto que os “bens incompressíveis” são listados como aqueles que não podem ser negados à humanidade, a saber: alimentação, moradia, vestimenta.



damos o fora nesses safados,  
braços dados, juntos quatro,  
chutar os safados pra fora do teatro,  
dados juntos, quatro braços,  
e esses safados já 'tão no bagaço.  
Quatro braços, dados juntos,  
e esses safados vão virar Presunto”  
(Fragmento de *Os Saltimbancos* – Chico Buarque)

E, na reestruturação deste fantasioso trabalho executado entre os animais, agora emancipados e felizes na casa própria, cada qual exerce a sua função conforme as suas vocações: o Cachorro vira sentinela, a Galinha cuida dos serviços domésticos e gerais, o Jumento assume a sua condição de trabalhador braçal e a Gata, dada a sua irônica confissão de “preguiçosa”, assume a responsabilidade de a todos alegrar com a sua cantoria.

### Agradecimentos

À Professora Daniela Segabinazi (UFPB / PPGL) agradeço pelas instigantes discussões sobre as “literaturas infantis”. Estas bem me paralisaram para que surgissem algumas ideias presentes neste ensaio; à amiga tradutora Thaíse Gomes Lira agradeço pelos créditos do “Abstract”.

### Referências

ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. 4. ed. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Editora Paz e Terra S/A, 2006.

ALMEIDA, Keity I. de L.; NASCIMENTO, Pollianny A. do. Intertextualidade em fábulas: uma análise comparativo-psicológica. *In*: ENLIJE – ENCONTRO NACIONAL DE LITERATURA INFANTO-JUVENIL E ENSINO, 5., 20-22 ago 2014. **Anais...** Campina Grande: UFCG, 2014. Disponível em [http://www.enlije.com.br/2014/pdf/trabalhos\\_aceitos.pdf](http://www.enlije.com.br/2014/pdf/trabalhos_aceitos.pdf). Acesso em: 14 nov. 2016.

BARDOTTI, Sérgio; BACALOV, Luís Enriquez. **I Musicanti de Brema**. 1976. Disponível em <http://www.vivaricchiepoveri.it/musicanti.htm>. Acesso em: 02 jan. 2017.

BUARQUE, Chico. Os saltimbancos. *In*: BUARQUE, Chico. **Programa de Os saltimbancos**. São Paulo: s/e, 1980. p. 25-41.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. **A adaptação literária para crianças e jovens**: Robinson Crusóé no Brasil. Vol. 1. 2006. 419 f. Tese (Doutorado do Programa de Pós-graduação em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**; estudos de teoria e história literária. 2 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967. Coleção Ensaio – v. 3.

CANDIDO, Antonio. "O direito à literatura". In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 4 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas cidades/Ouro sobre azul, 2011. p. 169-191.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos de Grimm**. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

HANSEN, João A. **A Sátira e o Engenho**; Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII. Cotia / Campinas: Ateliê Editorial/ Editora da UNICAMP, 1989.

MACIEL, Diógenes André Vieira. O teatro de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 22-239.

MARCUSE, Herbert. **Cultura e Psicanálise**. Trad. Wolfgang Leo Maar; Robespierre de Oliveira; Isabel Loureiro. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

MEDVIÉDEV, Pável Nicoláievitch. **O método formal nos estudos literários**; uma contribuição à história do método formal. São Paulo: Contexto, 2012.

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia política em Chico Buarque. São Paulo, HUCITEC, 1982.

PIO, Amaury Oliveira; THIMOTEO, S. G. *et al.* Os músicos de Bremen e suas intertextualidades. **Anais da Universidade Estadual do Centro-Oeste** – UNICENTRO, 17-20 out. 2006.

RABELO, Adriano de Paula. **O teatro de Chico Buarque**. 1998. 224 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

SCLIAR, Moacyr. A celebração da gente humilde. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.) **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 99-100.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. O protesto na canção de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.) **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 173-179.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis-RJ: Editora Vozes LTDA, 1971. p. 209-254.

WANDERLEY, Cremilda da Silva Aguiar. O conteúdo político na Dramaturgia de Chico Buarque: *Calabar, Gota D'água, Os Saltimbancos, Ópera do Malandro*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30., 29 ago. - 02 set. 2007. **Anais...** Santos-SP: s.e., 2007. p. 1-13.

Recebido em: 21.09.2019

Aprovado em: 30.03.2020