

Por um teatro político e popular: manifestos do musical brasileiro - 1966-1983

Fernando Marques

I

Começo com uma nota pessoal¹. Há cerca de quatro anos, entrevistei para um jornal um tradutor brasileiro de autores de língua alemã. No primeiro contato, por telefone, combinamos que as perguntas e respostas seriam trocadas pela internet e, a seguir, conversamos sobre atividades acadêmicas. Disse a ele que cursava doutorado em literatura brasileira e que o tema da tese seria o teatro musical dos anos 60 e 70. Não notei qualquer entusiasmo, da parte de meu interlocutor, pelo assunto do trabalho: o objeto lhe pareceu mais remoto que a lua.

Desligado o telefone, lembrei-me de que, no entanto, em meio aos escritores traduzidos por ele, estava Bertolt Brecht, com seus poemas e canções. Meu entrevistado, intelectual competente, não fora capaz de estabelecer a menor ligação entre um de seus autores prediletos e o tema de minha tese, as peças musicais brasileiras encenadas de 1964 a 1979 – muito influenciadas por Brecht. Talvez imaginasse que só é possível escrever musicais em alemão.

Nem todos acreditam na importância assumida, embora de maneira intermitente ou irregular, pelos textos e espetáculos cantados no país, não apenas naquelas décadas, mas ao menos desde fins do século XIX. Presença que se pode aferir pelas peças que restaram (muitas, visando efeitos imediatos, se perderam), por matérias na imprensa, fotos, depoimentos ou relatos historiográficos.

Reunindo humor, canções, dança, figurino, efeitos visuais e ambientação cenográfica, os musicais possuem o dom de se transformar em espetáculos persuasivos, capazes de agir enfaticamente sobre a sensibilidade dos espectadores (como também o demonstram certas

¹ Texto escrito em 1999 e 2003. Revisto e ampliado em abril de 2005.

montagens contemporâneas). Seu poder de somar elementos diversos corresponderá, segundo entendo, à sua capacidade de agregação cultural, ligando os assistentes conforme referências comuns de toda natureza – poéticas, sonoras, plásticas, éticas. Por esses motivos, vale a pena tentar entendê-los, delineando-se, para isso, aspectos de sua tradição no Brasil. O que se faz também com o intento de emprestar subsídios agora à feitura de novos textos.

A palavra “manifesto”, utilizada no título deste trabalho, não cabe exatamente para definir os quatro prefácios a serem estudados. Talvez o termo se aplique bem aos dois primeiros, os mais velhos, mas talvez não se aplique tão bem assim aos mais recentes. Portanto, falamos em manifestos estético-políticos valendo-nos de certa liberdade, pela qual estendemos a todos os prefácios abordados aqui as qualidades que se encontram mais marcadas em alguns deles.

Trata-se de prólogos a três peças teatrais publicadas entre 1966 e 1983. Mesmo que o termo “manifesto” tenha a sua pertinência questionada, não se pode negar o caráter programático, às vezes meio messiânico e apaixonado, que esses quatro textos exibem. Seus autores pretendem sempre, de uma forma ou de outra, reformar o teatro brasileiro, retomando “a tradição interrompida” – expressão de Flávio Rangel – do espetáculo cantado. Ou, quando menos, pretendem apresentar uma alternativa, um possível caminho para a cena no país.

O primeiro texto a mencionar será o prefácio à peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, escrita por Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar. A montagem estreou em abril de 1966, no Rio de Janeiro, realizada pelo Grupo Opinião, sob a direção de Gianni Ratto; o prefácio vem assinado pelo grupo. Outro prefácio – que, como o primeiro, guarda tom nítido de manifesto – é o de *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, peça de Dias Gomes e Gullar. O espetáculo, também com o Grupo Opinião, dessa vez sob a direção de José Renato, estreou em agosto de 1968, em Porto Alegre. Essa tragicomédia, revista pelos dramaturgos, seria rebatizada como *Vargas*, e voltaria à cena, dirigida por Flávio Rangel, em outubro de 1983, portanto quinze anos depois da primeira montagem – em plena abertura, às vésperas do movimento das Diretas Já. O manifesto traz a assinatura dos autores.

Os dois últimos textos são mais depoimentos pessoais que propriamente manifestos estéticos, mas ostentam, na defesa que fazem das formas musicais populares ou de inspiração popular, o tom programático a que nos referimos. Pertencem a Flávio Rangel e a Dias Gomes, respectivamente, e foram colhidos em edição da comédia musical *O rei de Ramos*. O espetáculo, com texto de Gomes e direção de Flávio, estreou em outubro de 1979, no Rio de Janeiro, no centenário Teatro João Caetano, então recentemente reformado. A sala, como sabemos, está situada na Praça Tiradentes, centro do Rio, e foi o palco principal onde as velhas revistas e burletas tiveram lugar, desde o século XIX.

O crítico e historiador Décio de Almeida Prado, em entrevista que nos concedeu a propósito do que seria o seu último livro, chamado *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*, afirmou algo que interessa a nosso assunto, sintetizando noções que sustenta no livro. Décio de Almeida Prado disse:

Para certos temas, os autores ficavam mais livres no teatro musicado do que no teatro de prosa, propriamente. Porque o teatro de prosa tinha um cunho muito realista, muito naturalista, não podia haver uma certa liberdade. Ao escrever um musical, ao contrário, a pessoa podia dar muito mais vazão à fantasia. Portanto, mais ou menos está isso nas entrelinhas do que eu escrevi: quando entra a música, o teatro se torna mais teatral; quando o teatro quer, ao contrário, reproduzir a realidade tal e qual a realidade cotidiana, a música não aparece. A não ser que apareça através de uma festa, como, por exemplo, em Martins Pena: há uma festa que existe na cidade do Rio de Janeiro, uma festa real, e ele introduz essa festa no fim da peça. Esse seria o efeito realista da música. Mas na opereta não é isso o que se dá, na opereta há o coro que canta durante todo o tempo, enquanto o coro não existe na realidade. O personagem do Brasileiro, em *A vida parisiense*, de Offenbach, por exemplo, fala inclusive quem ele é: “Eu venho do Rio de Janeiro, trago dinheiro...”. Isso significa que o personagem pode se abrir diretamente ao público, enquanto no teatro naturalista a revelação é sempre indireta, através de comentários de terceiros, através do enredo. No teatro musicado, a comunicação é feita diretamente com o público. Essa comunicação direta com o público pode-se fazer de novo, hoje em dia, perfeitamente².

² Entrevista publicada no Caderno de Sábado do *Jornal da Tarde*, em 12/02/2000.

A citação é longa, de fato, mas instrutiva. Embora se refira ao teatro musical praticado na segunda metade do século XIX e no início do século XX, ajuda-nos a compreender as intenções de Vianinha, Ferreira Gullar e Dias Gomes. Na prática dramatúrgica e na teoria dos prefácios que acompanham as peças, esses autores buscam um teatro que, desobrigado do realismo, afirme seu compromisso com o real através da música e do verso. Não se procura a verossimilhança, “mas a sintonia da realidade”, dizem Vianna e Gullar na introdução a *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. As falas em verso que aparecem, menos ou mais, nessas três peças, aliadas às canções, dariam ensejo a espetáculos em que fantasia, bom humor e crítica social andassem juntos. Com vantagens para a comunicação com o público e para o estabelecimento, afinal, de um teatro popular brasileiro – meta de todos esses artistas e de seus companheiros de geração.

O êxito dessas montagens permite supor que eles alcançaram, pelo menos em parte, seu objetivo. O que não houve, infelizmente, foi a necessária continuidade para que se pudesse hoje afirmar a existência de uma prática nacional do espetáculo cantado – assim como há, digamos, uma prática brasileira da telenovela, por exemplo. Gullar, Vianinha, Dias Gomes e Flávio Rangel podem, seja como for, nos ensinar algo sobre o gênero de montagens de que eles foram alguns dos principais artífices no Brasil moderno. O teatro brasileiro freqüentemente se organizou sob a forma de musical para responder à ditadura, e algumas de suas conquistas formais, suponho, transcendem o momento em que surgiram. De modo ainda bastante preliminar, destaco a seguir alguns conceitos ou aspectos que, nesse sentido, merecem exame.

II

O prefácio a *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, uma farsa musical em verso, de ambientação nordestina, tem o título de “O teatro: que bicho deve dar?”. O texto divide-se em três seções, com os subtítulos “As razões políticas”, “As razões artísticas” e “As razões ideológicas”³.

³ O prefácio a *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* não teve as suas cinco páginas numeradas (como acontece com outros textos mencionados neste artigo) na edição da peça pela Civilização Brasileira, publicada em 1966. As citações relativas ao prefácio procedem todas dessa edição.

É interessante ressaltar a data de estréia do *Bicho*, abril de 1966, mesmo ano em que o texto foi publicado pela Civilização Brasileira, na coleção Teatro Hoje – aliás, coordenada por Dias Gomes. A recorrência de nomes indica a existência de uma espécie de confraria: alguns autores, diretores, compositores e atores revezam-se na produção de vários espetáculos na fase que vai de 1964, quando estréia o show *Opinião*, a 1983.

Em 1966, ainda se podia criticar o regime militar instaurado dois anos antes. Vianna e Gullar condenavam a “concepção moralista da política” que dominava os donos do poder naquele momento. E alimentavam a esperança de que o regime não se pudesse sustentar por muito tempo. Diziam eles:

O *Bicho* praticamente nasceu para ser contrário a essa visão. Nasceu antiascético, aparentemente amoral. Em *Bicho*, os mais diversos setores da população são nivelados, iguados do ponto de vista moral. Seus princípios morais só serão cumpridos na medida em que conquistem e afirmem a supremacia de seus princípios políticos. Como nenhum dos setores da população tem força suficiente para impor sua programação política, as transigências morais fazem parte mesmo da existência política⁴.

Os autores infelizmente estavam errados: o regime sobreviveu para muito além daquela circunstância, como se sabe. E se tornaria rancoroso e truculento em 1968. Ainda nas “Razões políticas”, seja como for, eles defendem “uma ordem social aberta à própria modificação” e afirmam que “o *Bicho* é um voto de confiança no povo brasileiro” – justamente nessa hora em que o povo perde seu direito de voto.

As “Razões artísticas” alinhadas por Vianna e Gullar, no entanto, ultrapassam aquelas circunstâncias. Eles declaram: “A fonte é a literatura popular: a quantidade de acontecimentos sobrepujando a análise psicológica, a imaginação e a fantasia sobrepujando a verossimilhança”. Esse programa é diligentemente aplicado à história de Roque, personagem que passa de apaniguado do coronel Honorato a perseguido pelo mesmo coronel, um dos poderosos da região. No final, o herói morre, mas, como estamos numa comédia, em seguida ressuscita e é feliz.

⁴ Vianna e Gullar, prefácio a *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*.

As cenas de luta física, por exemplo, são realizadas com a passagem direta, sem aviso, da fala ao canto. Não há necessidade de motivações do tipo realista; verso, música e o próprio clima de farsa autorizam toda espécie de extravagâncias. A certa altura, Roque, que caíra em desgraça junto ao coronel Honorato por seduzir a filha deste, vê-se perseguido por um matador de aluguel. Roque é encurralado e obrigado a brigar. Essa briga se dá com música, o herói e o matador amaldiçoam um ao outro cantando. A atmosfera é, portanto, de fantasia, é gaiata. No prefácio, encontramos o comentário a esse tipo de procedimento: “A literatura popular e a grande literatura sempre tiveram um ponto fundamental em comum: a intuição da arte dramática como uma manifestação de encantamento, de invenção”.

O conceito de encantamento é central aqui. Segundo Vianna e Gullar, o encantamento é justamente “o que Brecht repõe na literatura dramática”. Eles sabem que uma afirmação desse tipo “parece absurda”. E explicam:

Mas quando falamos em encantamento, não estamos querendo dizer envolvimento passional. (...) Com encantamento queremos dizer uma ação mais funda da sensibilidade do espectador que tem diante de si uma criação, uma invenção que entra em choque com os dados sensíveis que ele tem da realidade, mas que, ao mesmo tempo, lhe exprime intensamente essa realidade⁵.

O público está diante de um espetáculo que pretende abrir seu “apetite para o humano”, recorrendo ao verso de sete sílabas e aos gêneros musicais nordestinos.

Os autores cumprem o que prometem: a ação comicamente vertiginosa do *Bicho* imita e faz a sátira da volubilidade com que se muda de partido, a sátira do comportamento interesseiro e da facilidade com que se cometem crimes durante uma eleição no Brasil. A música deve mimetizar e apresentar, no plano puramente sensorial, o esquema relativo a esse caos que, por paradoxo, constitui a ordem – a ordem vigente. A peça faz eco, talvez sem o pretender, a duas outras comédias: *Como se fazia um deputado*, de França Júnior, escrita em 1881, e *O senhor Puntilla*

⁵ Id.

e seu criado *Matti*, de Bertolt Brecht, de 1941, na qual a música tem a tarefa de comentar e criticar a ação.

O prefácio é atual. A realidade brasileira caracteriza-se, dizem os autores, pela “celeridade das transformações no plano da consciência e a lentidão das transformações no plano institucional”. Entre essas mudanças, eles certamente incluiriam a reforma agrária, ainda hoje por se realizar. Para fechar as considerações sobre o prefácio de *Se correr o bicho pega*, lembremos que, nas “Razões ideológicas”, aparece nova profissão de fé: “O bicho é o impasse. Impasse em que nos metemos não devido à nossa irresponsabilidade e corruptibilidade. Ao contrário – o homem é capaz de viver esse impasse porque é altamente responsável e incorruptível”.

Corrupção era uma das acusações mais constantes que os inimigos do ex-ditador Getúlio Vargas, então presidente eleito, faziam a ele em 1954, pouco antes de seu suicídio. Os lances finais da trajetória de Getúlio respondem parcialmente pela trama de *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, peça modificada em alguns aspectos e chamada *Vargas*, na segunda montagem.

O pedido de desculpas com que os autores iniciam a Introdução a *Dr. Getúlio* trai a ambição que alimentam. Eles afirmam:

É preciso deixar claro desde já que não temos a pretensão de haver inventado uma nova forma de teatro, um novo gênero. O *enredo*, forma em que a peça foi escrita, pode realmente vir a ser isto, um novo gênero teatral. Mas se tal acontecer, seus inventores terão sido os componentes das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, o próprio povo, enfim⁶.

Os autores enlaçaram habilmente dois planos, numa espécie de jogo de espelhos: o plano da ficção, que corresponde ao enredo carnavalesco (composto, no entanto, por figuras históricas), e o da realidade, que apresenta os conflitos no interior de uma escola de samba (onde aparecem figuras inventadas). Percebemos o empenho de pesquisa que marca o trabalho: a redação de uma peça em prosa e verso, com a utilização de

⁶ Gomes e Gullar, “Introdução” a *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*.

música popular – no centro do palco, está a bateria da escola. Quinze anos mais tarde, os autores constataam em nota à edição de *Vargas*: “*Dr. Getúlio, sua vida e sua glória* (título original) foi um dos últimos espetáculos, senão o último, de uma dramaturgia brasileira que surgiu em fins da década de 50 e que propunha um teatro político e popular de questionamento de nossa realidade”⁷.

O retrato que os autores fazem de Getúlio é polêmico, já que ressaltam suas qualidades nacionalistas, enquanto minimizam seu passado de ditador implacável com os inimigos. As motivações ideológicas e o intuito até certo ponto didático certamente preponderaram sobre fatos muito conhecidos – a polícia política, a tortura, os assassinatos praticados na fase do Estado Novo, de 1937 a 1945. Os dramaturgos buscam justificar essa opção – da qual se pode discordar, é claro.

Do ponto de vista formal, vale notar, com os autores, que “épico e dramático se entrelaçam”. A música pode interromper epicamente a ação, como também pode acentuar as qualidades propriamente dramáticas da história. Por exemplo: terminada a reunião ministerial que antecederia o suicídio do presidente em poucas horas, lê-se em *Vargas* a seguinte rubrica: “A bateria toca enquanto os ministros se retiram, mas um toque surdo, dramático e em surdina. Cessa quando sai o último ministro. Getúlio fica a sós com Alzira”⁸.

Afinal, qual é a proposta da peça e do prefácio? Os autores sugerem que se use a forma descontínua e fantasista do enredo carnavalesco para a construção de peças teatrais. E explicam as razões para isso:

O enredo é uma forma de narrativa livre, aberta, que pode prescindir até mesmo da lógica formal, muito embora a sua característica de desfile pressuponha uma ordenação. Mas essa ordenação pode ser quebrada, subvertida, sem prejuízo de uma unidade e uma coerência próprias⁹.

De novo, como no *Bicho*, notamos o empenho na descoberta de formas não-realistas de apelo popular que ajudem a dar conta da realidade.

⁷ Id., “Por que Vargas”, em *Vargas*, p. 13.

⁸ Id., p. 105.

⁹ Id., “Introdução” a *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*.

Flávio Rangel, em nota na edição de *Vargas*, em 1983, depõe:

Dirigi este espetáculo com enorme alegria, pois ele tem quase todos os elementos que considero fundamentais para os caminhos do nosso teatro. Os personagens são representativos do nosso povo, o tema é importante, o estilo e a forma de expressão são nossos¹⁰.

É verdade: Gomes e Gullar lembram o destino de um homem que participou decisivamente da história brasileira por 25 anos. E o fazem em ritmo de samba. Parte da peça usa o verso de sete sílabas, familiar a nossos ouvidos. Como se não bastasse, assinala Flávio Rangel, toda a equipe era composta por brasileiros e, segundo ele, “isso é muito bom”. Ou seja, estávamos artística e tecnicamente aptos a produzir espetáculos do gênero.

Note-se apenas que, apesar de os autores afirmarem que “o enredo é uma forma de narrativa livre, aberta”, os elementos dramáticos parecem predominar sobre os elementos épicos em *Vargas*. Ainda que se possa discutir esse ponto, o fato é que se encontrava, com a peça, a chave ou uma das chaves para um teatro brasileiro, político e musical.

III

De 1983 recuamos a 1979, ano em que *O rei de Ramos*, de Dias Gomes, sob a direção de Flávio Rangel, com música de Chico Buarque e Francis Hime, estréia no Teatro João Caetano, no Rio. No livro com a peça, encontramos depoimentos de Flávio e de Dias Gomes.

O diretor Flávio Rangel oferece uma explicação para o sucesso de *O rei de Ramos*. Trata-se quase de uma fórmula: de acordo com ele, quatro fatores podem explicar o êxito do espetáculo. Primeiramente, a temática popular; no caso, a disputa entre banqueiros do jogo do bicho, somada a uma história de amor que lembra *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Depois, personagens familiares que, como diz Flávio, são “facilmente reconhecíveis” e podem ser “encontradas em qualquer esquina do Rio de Janeiro”. Os dois últimos motivos para a aceitação do espetáculo teriam sido “humor simples e direto e sátira política”.

¹⁰Id., na segunda orelha a *Vargas*.

Vale a pena reproduzir trecho do depoimento de Flávio Rangel:

A peça foi escrita por uma encomenda minha, na busca de retomar a tradição interrompida do musical brasileiro. E na busca permanente daquilo que tem sido a maior preocupação da geração à qual pertencço, e a uma visão de mundo semelhante, como a que informa Dias Gomes, Guarnieri, Plínio Marcos, Ferreira Gullar e preocupou Vianinha e Paulo Pontes: o estabelecimento de uma dramaturgia popular, e um estilo nacional de interpretação¹¹.

A procura desses objetivos em *O rei de Ramos* incluiu reuniões nas quais Arthur Azevedo e outros autores de comédias de costumes do passado foram diversas vezes lembrados. A intenção da equipe foi também a de homenagear as “antigas revistas da Praça Tiradentes, que levavam ao palco personagens do dia-a-dia da cidade”. Esses dados evidenciam a intenção mesma de retomar o fio da meada, de recompor, quase que dos escombros, a tradição do teatro cantado. A nota política também aparece nas palavras de Flávio: “Aproveitamos toda e qualquer brecha da ‘abertura’ política anunciada (escrevo no dia 26 de março de 1979) para colocar no palco a opinião do povo sobre aquilo que se está passando”¹².

O rei de Ramos é, de fato, uma comédia musical – rubrica com que a peça foi publicada. Mas Flávio a chama de “revista musical”, usando as palavras livre ou equivocadamente. De qualquer maneira, é interessante ouvi-lo quando distingue entre essa peça e o musical americano. O espetáculo cantado norte-americano, segundo Flávio Rangel, quase sempre “parte da proposta musical para depois se preocupar com a temática e as personagens”. *O rei de Ramos*, por sua vez, “propôs-se a ter todos os elementos constitutivos de sua ação girando em torno de seu tema principal”¹³.

E aqui passamos ao depoimento de Dias Gomes. É significativo que o dramaturgo lembre que Oduvaldo Vianna Filho tentou convencê-lo, ainda na década de 60, “da necessidade de pesquisar as tradições do nosso teatro musical (a burlata, a revista), a fim de salvá-lo da extinção e dele

¹¹ Rangel, prefácio a *O rei de Ramos*.

¹² Id.

¹³ Ibid.

arrancar raízes populares para a nossa dramaturgia”¹⁴. Como se percebe, os fios todos se comunicam.

É o próprio Dias Gomes quem afirma não se tratar de uma revista. As revistas têm estrutura fragmentária, o que não acontece com o texto em pauta. *O rei de Ramos*, diz o autor, “é uma peça onde a música desempenha um papel dramático, contribuindo para esclarecer e fazer andar a narrativa”¹⁵. Mas Dias Gomes admite ter procurado utilizar, na peça, elementos da revista – como a figura de um narrador que abre alguns dos quadros falando em verso, enquanto as demais réplicas foram compostas em prosa.

O dramaturgo admite ainda algo mais importante: a existência de preconceito, por parte dos autores ditos sérios e por parte da crítica, contra o gênero musical – preconceito que o próprio Dias Gomes revela ter alimentado por algum tempo. A acusação contra o gênero é quase sempre a de frivolidade, superficialidade, a de se tratar de entretenimento sem ambições. Mas os vãos rasos, a falta de ambição artística não são inerentes ao musical; podem, quando muito, ser o defeito de nascença de alguns dos espetáculos dessa espécie.

A dramaturgia musical brasileira da fase que vai de 1964 a 1983 desautoriza qualquer má vontade. Outras peças, além das citadas, fazem parte desse repertório. O show *Opinião* abre a série, e depois vêm *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, *Calabar*, *Gota d’água*, *As folias do látex*, *Ópera do malandro*¹⁶. Trata-se de boas peças, que deram base a espetáculos capazes de falar ao público. Enfim, cabe refletir sobre elas, tarefa que apenas se começou a cumprir na historiografia teatral. Cabe interrogar os textos e a memória das montagens no sentido de retomar o projeto de um teatro total brasileiro: poético, musical, voluptuosamente visual e socialmente útil.

¹⁴. Gomes, *O rei de Ramos*.

¹⁵ Id.

¹⁶ Os autores de *Opinião*, de 1964, são Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes. As peças *Arena conta Zumbi*, de 1965, e *Arena conta Tiradentes*, de 1967, foram ambas escritas por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri (o Sistema do Coringa, método de interpretação e montagem criado por Boal, foi apresentado em artigos que servem como introdução a *Tiradentes*, publicada em 1967). *Calabar* (1973) é de Chico Buarque e Ruy Guerra; *Gota d’água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes. A revista *As folias do látex* (1976) é de Márcio Souza. A comédia musical *Ópera do Malandro* (1978), inspirada em John Gay e em Bertolt Brecht, tem texto e canções de Chico Buarque

Bibliografia

GOMES, Dias. *O rei de Ramos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

_____. E GULLAR, Ferreira. *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Vargas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MARQUES, Fernando. “A última aula do mestre do teatro brasileiro”. Caderno de Sábado, *Jornal da Tarde*. São Paulo, 12 de fevereiro de 2000.

VIANNA FILHO, Oduvaldo e GULLAR, Ferreira. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

Recebido em abril de 2005.

Aprovado em maio de 2005.