

Associação Nacional de História – ANPUH  
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

**Um olhar sobre o texto dramático *Cala a boca já morreu* de Luís Alberto de Abreu**

Vilma Campos<sup>1</sup>

**Resumo:** O texto *Cala a boca já morreu* montado e escrito em 1981 retrata o período de 1960 a 1978 num enredo localizado na cidade de São Paulo. Os acontecimentos históricos anteriores a esse período interferem diretamente na trajetória dos personagens que se entrecruzam na execução da fábula. Os próprios encontros entre dois protagonistas Atílio, um anarquista e João, um saquarema sem nenhum posicionamento crítico chamam a atenção para uma multiplicidade de tramas. Todo o primeiro ato com onze cenas acontece durante o ano de 1960. Essa assim como outras obras iniciais de Abreu parecem contribuir para numa representação do migrante e do imigrante na cidade de São Paulo.

**Palavras chave :** Dramaturgia – (I)migração - São Paulo

**Abstract:** The play *Cala a boca já morreu*, written by Luís Alberto de Abreu and staged in 1981, treats of the period between 1960 and 1978, and its plot takes place in the city of São Paulo. The historical facts before these years influence directly the characters development in the performance of this fable. The meetings themselves between two main characters — Atílio, an anarchist, and João, a suburbanite with no critical point of view — draw attention to a multiplicity of plots. The entire first act (11 scenes) happens in 1960. This play and the others its playwright has written may contribute to a representation of the (i) migrant in São Paulo city.

**Key words:** dramaturgy, (i)migration, São Paulo city.

Luís Alberto de Abreu é um autor que estreou na dramaturgia nos anos oitenta do século XX. Com mais de quarenta textos, Abreu continua com uma produção considerável. Entre sua obra em construção destaque: *A Guerra Santa*(1993); *O homem imortal* (1990); *Till Eulrndpirhrl*(1999) ; *O livro de Jô* (1995); *Maria Peregrina*(2000) ; *Um Trem Chamado Desejo*(2001); *Bella Ciao*(1982); *Bar,Doce Bar*(1997); *Foi bom meu bem*(1980); *O Rei do Brasil*(1990); *O Rei do Riso*(1985); *Burunganga*(1996); *Xica da Silva*(1988); *Um Merlin*(2003). O autor nos últimos anos tem se inserido na produção de roteiros cinematográficos como, por exemplo, o filme, *Narradores de Javé* e *Kenoma* ambos em

---

<sup>1</sup>\* Professora do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP)

parceria com a diretora Eliane Caffé e iniciativas para a TV como a mini-série *Hoje é dia de Maria*.

*Depois de um longo período, a partir de Antunes Filho, e, sobretudo durante a década de 1980, e que preponderou no Brasil o “reinado do encenador”, Luís Alberto de Abreu foi um dos autores que mais colaborou para restabelecer o papel da dramaturgia na organização da cena brasileira(...)Seu trabalho veio reafirmar a importância do dramaturgo cuja função, mesmo que partilhada por um projeto de equipe, é primordial (CARRICO: 2004, 6)*

Pesquisadores da área teatral como, por exemplo, Rubens Brito e André Carrico têm se interessado por aspectos da dramaturgia de Luís Alberto de Abreu, tendo o primeiro discutido a matriz dramática trabalhada por Abreu em seu processo criativo e o segundo enveredado pela análise da produção cômica do autor.

Um aspecto que me parece ainda uma lacuna sobre a dramaturgia de Abreu é a importância de suas primeiras obras no início da década de oitenta, principalmente pensando numa contribuição historiográfica com relação a representação do papel do migrante e do imigrante na cidade de São Paulo nos últimos vinte anos do século XX.

*Abreu pertence a uma geração de dramaturgos que iniciou sua produção na época que sucedeu o período repressor da censura do regime militar. A influência do teatro de Augusto Boal em sua obra é nítida. Nos anos 1970, em São Bernardo do Campo, segundo nos revelou em depoimento, Abreu participou como ator de uma montagem de ‘A Exceção e a Regra’, de Bertolt Brecht. Também tomou parte, na mesma cidade, numa oficina de teatro ministrada por Edson Santana, ator do Teatro de Arena de São Paulo. Essas experiências seriam cruciais na definição de sua prática dramática posterior. A partir delas e, baseado no método de ‘teatro jornal’, de Boal, Abreu escreveu sua primeira cena (CARRICO: 2004, 8).*

Abreu diz que no início se preocupava muito com os fatos históricos em suas obras e em vários depoimentos tem pronunciado a necessidade de um autor estar sintonizado com o pulso do seu tempo para atingir o seu público.

*Ao criar as situações e o discurso de seus personagens, há uma escolha ideológica em Abreu, sempre em busca da chave certa para saber como falar a seu público. A influência de Brecht, nesse sentido, mais uma vez é inegável. Sem ser didática ou panfletária, e mesmo situando suas fábulas no espaço longínquo e no tempo pretérito, a poética de Abreu não deixa de refletir a sua época.(CARRICO:2004, 10)*

A despreocupação para com os fatos históricos na trajetória do dos últimos anos do século XX e no início do século XXI é apenas aparente, Abreu ainda hoje é um artista

sensível ao contexto contemporâneo e comprometido com o seu tempo, como podemos ver no exemplo a seguir em 1996:

*Sacra Folia é um auto sacramental que celebra o Advento, mas interceptado pelas Malas-artes da dupla Teité e Matias, guiando a Sagrada Família a Belém do Pará. O texto, entre outros assuntos, faz uma analogia entre o genocídio de Herodes e a chacina de menores na calçada da igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, em 1993. Miséria e genocídio infantil são, portanto pontos presentes no texto, a despeito de sua proposta cômica. (CARRICO, 2004:68)*

Mas como perceber o desenvolvimento da obra com relação ao posicionamento do autor diante do mundo particularmente em suas primeiras obras como *Bella Ciao*, *Cala a boca já morreu* e *Sai da Frente que atrás vem gente?* no início da década de 80?

*Segundo depoimento a Brito(1999), além de ter se criado e viver ainda hoje no ABC paulista, região eminentemente operária, Abreu chegou a trabalhar em fábrica e desde “Cala Boca, já Morreu” até “Borandá”, é inegável a influência de suas experiências operárias na constituição de sua obra; da linguagem e do vocabulário dos tipos, passando pelas histórias narradas, até aquilo que sua obra talvez tenha de mais rico: a capacidade de retratar a alma dos personagens proletários. A fragmentação do sujeito, vítima das mazelas do meio urbano contemporâneo, é outro mote das fábulas articuladas pelo autor( CARRICO: 2004: 11).*

Nesse sentido, pensando no sujeito e no lugar de onde fala (CERTEAU) para investigar um desenvolvimento de ponto de vista e uma representação histórica nos primeiros anos da obra de Abreu , pretendo aprofundar estudos sobre as considerações que o dramaturgo pela voz dos sujeitos-personagens cujas vozes são enunciadas e evidenciadas em seu discurso:

*Através do discurso dos criados, a voz do proletário se faz presente no primeiro texto escrito para o projeto da Fraternal Cia<sup>2</sup> e será recorrente em todo o repertório subsequente do grupo. ‘Rico só promete o que não é dele’, diz a certa altura João Teité. (CARRICO: 2004, 50)*

Os exemplos desses personagens de um submundo aparecem e, embora não sejam restritos ao urbano, transbordam nele. Em *O Anel de Magalão* (1995), por exemplo, Matias Cão diz:

*E aqui vai Matias Cão, engatando uma primeira, cantando pneu e arrastando sandália, passando livre pelas três primeiras ruas do Jabaquara em direção ao centro da cidade. Evita um assalto a mão armada na Vila Mariana, dribla sensacionalmente dois motoristas paranóicos no cruzamento do Paraíso, ultrapassa no peito e na raça uma passeata de grevista em plena Avenida Paulista. Percebe que tomou metrô errado, evita chegar à linha de fundo da Estação Clínica e retorna de novo ao Paraíso. Avança novamente pela linha Norte-Sul, evita a torcida de*

<sup>2</sup> Trata-se de Parturião escrito em 1994.

*porco palmeirense que faz baderna na Estação Vergueiro depois da derrota de quatro a zero para o Corinthians e chega sensacionalmente à Estação da Luz. Faz que vai mas não vai e toma o subúrbio. Livra-se com um jogo de corpo dos marreteiros do trem, avança em direção à Lapa, ultrapassa Piqueri, dribla com classe um arrastão de pivetes no último vagão e chegoooouuuuu! Chegoooouuuuuu a Pirituba! Pirituba! Pirituba!*

A partir dessa constatação primeira com relação aos personagens, interessou-me fixar em como se apresenta o processo de migração e industrialização na grande São Paulo percorrendo sua obra. Essa abordagem é fortemente presente na peça *Cala a boca já morreu* (1980), sua segunda peça e escrita a partir de depoimentos orais e primeiramente encenada por Ednaldo Freire.

Outras peças da lavra do autor também se inserem numa temática similar como *Bela Ciao* (1982), *Sai da Frente que Atrás vem gente* (1984) e finalmente em *Nossa Cidade* (1998) que foi um projeto que ele coordenou com a escrita e colaboração de vários outros dramaturgos.

*Nossa cidade* (1998), inclusive a versão radiofônica da peça, parece encerrar um ciclo temático urbano e esse universo leva o autor a retratar a trajetória de heróis que aparentemente são menos localizados historicamente. Esse deslocamento para heróis ligados a outros espaços menos urbanos e mais próximos do campesinato, num êxodo é também reflexo da vida contemporânea. Algumas peças que foram escritas para campanhas dentro de fábricas como: *Quem não se comunica e Em Fábrica que tem Prevenção, Todos brigam e Ninguém Tem razão*.

As considerações a seguir, restritas ainda a uma das peças, *Cala boca, já morreu*, justificam-se pelo estudo estar ainda em um estágio inicial.

A maneira como Abreu apresenta o migrante e o imigrante referente ao período histórico em que acontece a peça de 1960 a 1978 é muito comunicativa. O autor não se contenta com o tempo vivido no presente dos personagens, perpassa outros momentos históricos do passado deles e que são fundamentais para o entendimento daquela realidade. Abreu faz analogias por meio de um cruzamento entre tempos diferentes, trazendo à tona uma perspectiva da longa duração histórica (LE GOFF, BRAUDEL)

Todo o primeiro ato com onze cenas acontece durante o ano de 1960, com personagens que retomam esse passado como Maya e Sr. Artidônio. A Revolução Russa muda a trajetória de Maya, assim como a queda da bolsa em Nova York a de Artidônio.

As oposições não ficam por conta apenas da cronologia do passado. O segundo ato acompanha o ritmo galopante dos trabalhadores da indústria automobilística. Os próprios encontros entre os personagens, como por exemplo, Atílio, um anarquista que é espécie de

*alter ego* de João, este último um *saquarema* inicialmente sem nenhum posicionamento crítico. Esse fluxo de migração e imigração de certa forma vai ser retomado em outras peças de Abreu.

Venho formulando uma hipótese de que há uma oposição cidade e campo que vem percorrendo a obra desse dramaturgo e que essa temática tem ligação com o rumo da sua obra como um todo, particularmente os seus investimentos em processos colaborativos.<sup>3</sup> Os contextos vão mudando e a obra de Abreu vai se diversificando em temática, mas seguindo coerência com relação interna. Em livro-depoimento da coleção imprensa o autor diz:

*A situação das cidades me preocupa. A violência, as depredações, as perdas de referências, o futuro das metrópoles são assuntos candentes para mim. A cidade é o território concreto da existência e só se conquista cidadania, termo muito em voga atualmente, se se exerce um papel ativo no presente e no futuro da própria cidade. Nesse sentido elaborei projetos; ajudei a criar um curso de cinema e vídeo; fiz palestras; escrevi roteiros, peças para teatro; coordenei oficinas. Os projetos foram muitos, a maioria deles ligado à comunidade: resgate da memória, valorização da história familiar, dos saberes de cada um compartilhados com o grupo (NICOLETE:2004,147)*

A peça *Cala boca já morreu* é emblemática na obra de Abreu, surge “da sobra” de um material que ele havia colhido em depoimentos para uma outra peça::

*(...)o Mambembe queria falar sobre o movimento operário. Muitos de nós éramos do ABC, tínhamos trabalhado em fábrica pelo menos uma vez e, se não bastasse, era um assunto do momento por causa dos sindicatos, das greves. Fizemos uma pesquisa bastante aprofundada, estudamos toda a formação do movimento anarquista, muitos livros e documentos. E fomos falar com pessoas também, quem tinha vivido os fatos. Entrevistamos antigos operários e sindicalistas...”(NICOLETE: 2004, 75)*

*(...)Nós tínhamos recolhido material sobre operários italianos, nordestinos e mineiros; nossa pesquisa abarcava o período de 1990 a 1980. Foi difícil delimitar o universo da próxima peça. Depois de muitas idéias, muitos planos, decidimos centrar a história numa família italiana e descrever sua trajetória até 1945. Desse recorte resultou a primeira versão de *Bella Ciao*, em 1980.*

*Mas o Mambembe não gostou do texto – acho que eles estavam mesmo ligado em comédia...(NICOLETE: 2004, 77)*

E por causa de uma verba que o grupo recebe para fazer uma peça em 60 dias é que nasce *Cala boca já morreu*, forçando uma criação simultânea entre cena e dramaturgia:

*Depois de bater muito a cabeça pra encontrar uma estrutura adequada pra peça, cheguei ao teatro de revista – essa seria a melhor maneira de contar a história do caipira que se torna urbano(...). No começo eu ia dando as idéias e o grupo improvisava. No final, com o tempo se esgotando, o Ednaldo ficava ensaiando os atores e eu escrevia o texto, sozinho, e ia mandando pra eles... Quando eu fui ver o ensaio geral, lá no Teatro de Arena, disseram que eu precisava mudar o final!*

<sup>3</sup> Processo de construção teatral em que todos os criadores colaboram para a execução do espetáculo. Esse sistema foi experimentado na Escola Livre e com o Teatro da Vertigem.

*Mudei naquele mesmo dia!(...) Engraçado que esse tipo de trabalho emergencial acabou me dando prazer! (NICOLETE, 2004: 78)*

O prólogo da comédia é uma narração de um coro que testemunha o nascimento, a infância, a juventude e a saída de João do interior para a capital, advertindo o herói sobre as consequências de seu ato. O epílogo também é dado pelo coro:

*Dos vinte e cinco em diante  
Ganhou nova feição  
Caboclo sonso, bicho do mato  
Não existe isso mais, não”*

Brito nos diz:

*O autor vale-se do coro para, além de identificar a figura, sugerir uma postura crítica do espectador em relação aos acontecimentos que sobrevirão. Esta atitude, na verdade, confere ao próprio espetáculo o caráter de engajamento social e político (BRITO, 114)*

A cena 1 mostra a chegada do herói em 28 de janeiro de 1960 na cidade de São Paulo. Uma locutora que radia o programa “Cenas do Dia a Dia” mostra o primeiro contato de João com o submundo da cidade com uma mendiga, com prostitutas e com um cafetão

Na cena 2, João encontra o seu anfitrião na cidade, Atílio Ronqueto, que vai acompanhá-lo em aventuras e desventuras no decorrer do primeiro ato: é com a ajuda dele que João encontra um pensão. Também por causa de Atílio que questiona as condições de trabalho de João em uma venda, João perde o emprego. Chega a ser preso junto com Atílio por este último fazer um discurso em um velório. Ao final do primeiro ato, Abreu, materializa uma cena de Revista, intitulada “*De Gegê a J.K.*”, num metateatro – uma vez que a estrutura da peça já se encontra dentro do parâmetro desse gênero teatral – em que se aborda os principais acontecimentos do período histórico que vai de Getúlio Vargas e Juscelino Kubistchek. O segundo ato vai reforçar a evolução de João como operário, por isso a menção ao *Cala boca já morreu* – João aparece enquanto representação de um operário do ABC Paulista, onde à época se situa um dos maiores parques industriais do país”.

O fio condutor é aproveitado para abordar o período abordado entre 1960 a 1978. O recurso épico é novamente empregado no segundo ato com um rádio que interage com a ouvinte e há também cinco flashes, como diz Brito, *iluminando ora a angústia ou a alegria de um personagem, ora o macrocosmo social e político retratado na peça (como é o caso do flash em que a cena é invadida por sons marciais, remetendo à 1964)*. (BRITO: 1999, 116)

*É um tipo de intervenção cênica inédita até aquele momento do texto e por ressaltar no espetáculo a dimensão que se estabelece no jogo indivíduo/corpo social (micro e*

*macrocosmo*), que é possível acompanhar no segundo ato o autor está *deixando de lado o discurso político e realçando a tensão social presente no universo do operariado* (BRITO:1999, 62) e que *ao viver sua epopéia, João Gregório, viaja do ingênuo sonho da felicidade na cidade grande para a consciência de cidadão brasileiro, cobrando o que é seu por direito. Trajetória acompanhada de perto pelo velho Atilio e pelo coro de atores.* (BRITO:1999,125)

Para finalizar esse investimento por se fazer acerca de Abreu, dois exemplos da crítica, a partir da investigação de Brito:.

Ilka Marinho Zanotto: *A obra fornece um painel do País através de flashes inteligentíssimos organizados em torno de alguns personagens centrais realmente comovedores em sua autenticidade.*

Ulysses Cruz, na época, crítico do jornal local da região do Grande ABC:

*Enquanto a figura do anarquista Atilio Ronqueto é bastante clara e definida, servindo de contraponto à alheação em que se acha mergulhado João Gregório, o herói do texto (...). O Mambembe desvenda quase meio século da história político-social brasileira, em pouco menos de duas horas(...)*

As críticas e os estudos já realizados sobre Abreu como fonte para uma análise mais aprofundada sobre a representação do migrante e do imigrante na cidade de São Paulo é o foco e a intenção do presente estudo, ainda em processo.

## **BIBLIOGRAFIA**

- ABREU, L. *Comédia Popular Brasileira*. São Paulo: Siemens, 1996.
- ARANTES, L. H. M. *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, 172 p.
- ARANTES, L. H. M. *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, 172 p.
- BRAUDEL, Fernand. *Esritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BRITO, R. *Dos peões ao rei. O teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. 1999, 218 f. (Doutorado em Artes) – ECA/USP, São Paulo, 1999.
- CARRICO, A. *Por conta do Abreu: comédia popular na obra de Luís Alberto de Abreu*. 2004, 158 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – IA/UNICAMP, 2004.
- CERTEAU, M. *A escrita dah istória*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, 345 p.

- CHARTIER, R. *A história cultural*. Lisboa: Difel, 1988, 244 p.
- \_\_\_\_\_. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, 127 p.
- COPFERMANN, É. *O teatro popular por quê?*. Porto: Portucalense Editora, 1971, 222 p.
- COSTA, I. C. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, 175 p.
- GARCIA, S. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, 212 p.
- HUNT, L. (org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, 317 p.
- LE GOFF, J. “Para uma Antropologia Histórica”. In. *Para um novo conceito de Idade Média. Tempo, Trabalho e Cultura no Ocidente*. p. 312 a 385.
- MENCARELLI, F.A. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999. 196 p.
- NICOLETE, A. *O teatro de Luís Alberto de Abreu até a última sílaba*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, 183 p.
- PARANHOS, K. *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos – 1971-1982*. Dissertação. (Mestrado em História) – UNICAMP, 1995. 210 f.
- \_\_\_\_\_. *Mentes que brilham (sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo)*. Tese. (Doutorado em História) – UNICAMP, 2002, 390 f.
- PATRIOTA, R. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, 229 p.
- PATRIOTA, R.; RAMOS, A. F. (orgs.). *História e cultura: espaços plurais*. Uberlândia: Aspectus, 2002, 362 p.
- WILLIAMS, R. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Editora Nacional, 1969, 335 p.
- \_\_\_\_\_. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, 272 p.
- \_\_\_\_\_. *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial, 2002, 245 p.