

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

As canções da *Ópera do malandro* a partir do estudo das formas da
paródia, do grotesco e da alegoria

Paulo Cesar Torres da Silva

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Culturas e Identidades
Brasileiras do Instituto de Estudos
Brasileiros da Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de Mestre em
Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Prof^o. Dr^o. Jaime Tadeu Oliva

São Paulo

2016

Resumo

Este trabalho se propõe a analisar dez canções do espetáculo musical *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, a partir da investigação das formas da paródia, do grotesco e da alegoria. A análise será feita através do estudo dos fonogramas do álbum duplo homônimo, lançado no ano de 1979, com as canções das montagens carioca (1978) e paulista (1979) da peça; e a partir do livro, lançado em setembro de 1978, com a dramaturgia e partituras da montagem carioca.

A partir do recurso da paródia, o primeiro capítulo analisa as canções *Tango do covil*, *O casamento dos pequenos burgueses*, *Teresinha* e *Ai se eles me pegam agora*, com vistas na vasta rede de intertextualidades da peça. O segundo capítulo, a partir da investigação do grotesco, analisa as canções *Geni e o Zepelim* e *Se eu fosse o teu patrão*, apoiado em passagens da dramaturgia e de trechos de outras canções. Por fim, o terceiro capítulo analisa a passagem da caricatura grotesca para a forma alegórica, através do estudo das canções *O malandro*, *O malandro n.2*, *Homenagem ao malandro* e a *Ópera* do “epílogo ditoso”.

O estudo das formas das dez canções selecionadas neste trabalho, somado ao estudo de trechos da dramaturgia, procura desenhar as linhas de força da *Ópera do malandro*, sua potencialidade crítica e possíveis fragilidades. A partir de um *gran finale* farsesco, a narrativa da ópera mostra alegoricamente a trajetória político-econômica brasileira no século XX.

Palavras-chave: Ópera do malandro. Chico Buarque. Formas da Canção. Paródia. Grotesco. Alegoria. História do Brasil. Ditadura Militar.

Abstract:

This study aims to analyze ten songs from the musical spectacle *Ópera do malandro*, Chico Buarque, from the investigation of the parody, the grotesque and allegorical forms. The analysis will be done through the study of the homonym double album phonograms, launched in 1979, with the songs from Rio (1978) and São Paulo (1979) stagings of the play; and from the book, released in September 1978, with the dramaturgy and music from the Rio performance.

From parody forms, the first chapter analyzes the songs *Tango do covil*, *O casamento dos pequenos burgueses*, *Teresinha* and *Ai, se eles me pegam agora*, studying the vast intertextuality network of the play. The second chapter, from a research of the form grotesque, analyzes the songs *Geni e o Zepelim* and *Se eu fosse o teu patrão*, supported by passages of dramaturgy and excerpts of other songs. Finally, the third chapter analyzes the passage of grotesque caricature to the allegorical form, through the study of the songs *O malandro*, *O malandro n. 2*, *Homenagem ao malandro* and *Ópera do epílogo ditoso*.

The study of the forms of the ten selected songs in this work, added to the study of the dramaturgy, aims to draw the lines of force of the *Ópera do malandro*, his critical potential and possible fragilities. From a farce *gran finale*, the opera narrative shows allegorically the Brazilian political and economic history in the twentieth century.

Keywords: Ópera do Malandro. Chico Buarque. Forms of Song. Parody. Grotesque. Allegory. History of Brazil. Military dictatorship.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente ao meu orientador, professor Jaime Tadeu Oliva, por ter acreditado neste trabalho e pelas valiosas contribuições. Agradeço ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e a todos os seus funcionários por acolher essa pesquisa. Agradeço ao professor Walter Garcia pela participação na minha banca de qualificação. Agradeço ao professor Marcos Napolitano pelas conversas esclarecedoras e também pelo acompanhamento desta pesquisa desde o início. Agradeço ao professor Sérgio de Carvalho pelo aprendizado de cada dia de reunião em nosso Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS), e também pelos ensinamentos nos bate-papos de café. Agradeço a meus pais, Angela e Geraldo, e meus irmãos, Lígia e Luiz, pelo apoio de sempre – foi junto com eles que eu, ainda criança, descobri o deslumbrante mundo da canção popular brasileira e fiquei fascinado por aquele LP escuro de Chico Buarque, que viria a se tornar o meu objeto de estudo neste trabalho. E agradeço, principalmente, à Mariana, pelo seu carinho, pela paciência e pelo incentivo a começar este trabalho.

Sumário

Introdução: A <i>Ópera do malandro</i> , os musicais políticos e a MPB.....	09
Capítulo I: A paródia na <i>Ópera do malandro</i> : as canções <i>Tango do covil</i> , <i>O casamento dos pequenos burgueses</i> , <i>Teresinha</i> e <i>Ai se eles me pegam agora</i>	23
Capítulo II: O realismo grotesco da <i>Ópera do malandro</i> : as canções <i>Geni e o Zepelim</i> , <i>Se eu fosse o teu patrão</i> e trechos da dramaturgia.....	45
Capítulo III: Do grotesco à alegoria: análise das canções <i>O malandro</i> , <i>Homenagem ao malandro</i> , <i>Ópera</i> e <i>O malandro n.2</i>	73
Referências Bibliográficas	104

Bye bye, Brasil
A última ficha caiu
Eu penso em vocês night and day
Explica que tá tudo okay
Eu só ando dentro da lei
Eu quero voltar, podes crer
Eu vi um Brasil na tevê

(Trecho da música *Bye bye Brasil*, Chico Buarque, 1979)

Introdução:

A *Ópera do malandro*, os musicais políticos e a MPB

Com direção de Luís Antônio Martinez Correa, a *Ópera do malandro* estreou no Rio de Janeiro, em julho, de 1978. A peça contava com um elenco de 8 músicos e 25 atores, muitos vindo da televisão, alguns com grande destaque nacional. A produção executiva do espetáculo ficou a cargo do Teatro dos Quatro e teve um custo total de CR\$ 1,5 milhão¹. Apesar dos valores elevados, segundo Chico Buarque, optou-se por uma produtora de médio porte, para que o trato com a produção fosse mais maleável². Mesmo assim, por pressão dos produtores, a peça teve que estrear a contragosto da direção artística, após ser adiada por duas vezes. A sua estreia em São Paulo aconteceu no ano seguinte, com duas novas canções e adaptações na dramaturgia. A peça foi escrita por Chico Buarque, exclusivamente para esta montagem. Com exceção da canção *Teresinha*³, todas as demais eram inéditas, gerando um componente extra de expectativas para a estreia.

Na ocasião, a peça teve um significativo sucesso de público e, ainda que a crítica não tenha sido favorável com a dramaturgia e com a encenação, foram unânimes os elogios à qualidade das canções. Em setembro de 1978, dois meses após a estreia carioca, foi lançado pela Livraria Cultura Editora o livro com a primeira edição da dramaturgia da *Ópera*⁴, contendo, no corpo do texto, as canções e partituras da peça. O álbum duplo homônimo⁵ foi lançado em 1979 pela Polygram com produção musical de Sergio de Carvalho e grandes participações, como Elba Ramalho, João Nogueira, Moreira da Silva, MPB4, Nara Leão, Zizi Possi, entre outros. Nele estavam reunidas as canções das montagens paulista e carioca da peça.

A ideia da encenação da *Ópera do malandro* surgiu do diretor Luís Antônio Martinez, como uma terceira versão das *Óperas do Mendigo* de John Gay e *Ópera dos Três Vinténs* de Bertolt Brecht. Segundo relatou em entrevista: “Há muito tempo eu pensava em montar a *Ópera dos Três Vinténs*; resolvi traduzir a *Ópera do Mendigo* e

¹ O equivalente a 1000 salários mínimos da época. Informações do jornal O Globo. CARVALHO, M. A. ‘Ópera do malandro’, de Chico Buarque. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 de jul. 1978. p. 37.

² Entrevista concedida por Chico Buarque, Marieta Severo e Zé Celso ao Folhetim na ocasião da estreia da peça. Rodriguez, M. P. A *Ópera* de Chico. *Folhetim*, Rio de Janeiro, RJ, agosto de 1978. Disponível em: <http://chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_02_08_78.htm> Acesso em 13 de jul de 2016.

³ Gravada por Maria Bethânia no álbum *Pássaro da manhã* de 1977.

⁴ BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. 1. ed. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

⁵ Cf. Chico Buarque, *Ópera do malandro*, Polygram, LP’S 6349.400/401, 1979.

passei este projeto para o Chico”⁶. Chico Buarque se encarregou então de escrever a dramaturgia e as canções. A *Ópera* foi escrita a partir de um processo colaborativo, inicialmente com os estudos das peças anteriores (com orientação de Luís Martinez e participação de parte do elenco) e, posteriormente, dentro do processo da montagem, junto aos atores. Apesar disso, as canções gravadas em disco tiveram vida própria. Algumas tornaram-se muito conhecidas, independente da dramaturgia da peça.

A *Ópera do malandro* pertence à tradição cultural da MPB, a qual Chico Buarque era um de seus grandes nomes⁷. Mas também pertence à tradição dos teatros musicais políticos brasileiros, que se consolidaram na década de 1960, sobretudo nos trabalhos do Teatro de Arena. Se, por um lado, a realidade do teatro brasileiro (principalmente o de viés político) sofreu uma severa baixa nos anos de 1970, seja do ponto de vista econômico, seja de sua importância social, a MPB mantinha-se com grande prestígio e continuava dona de um respeitável filão de mercado, alavancada, em última análise, pelo crescimento da indústria fonográfica brasileira.

Esse trabalho se ocupará, ao longo dos capítulos, de tecer a análise de dez canções da peça, à luz de alguns traços estilísticos que julgamos fundamentais na dramaturgia – a paródia, o grotesco e a alegoria. Nosso objeto de análise serão, portanto, os fonogramas do LP de Chico Buarque de 1979. Utilizaremos também o texto publicado em 1978, contendo a dramaturgia e as partituras musicais. Apesar da relativa independência formal das canções, podendo ser apreciadas como um produto cultural autônomo, o texto dramático nos ajudará a contextualizá-las na peça, de modo a ampliar as suas possibilidades de sentido.

Quando a *Ópera do malandro* estreou no Rio de Janeiro, o cenário político já se desenhava desfavorável à ditadura civil-militar. As greves do ABC, a extinção do Ato Institucional nº5 e a sanção da Lei da Anistia evidenciavam, naqueles anos, essa

⁶Mello, M. A. Chico Buarque e sua ópera que revive a Lapa dos anos 1940. *Isto é*, 2 ago de 1978. Disponível em: <http://chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_02_08_78.htm> Acesso em: 13 de julho de 2016.

⁷ Nesse sentido, segundo Carlos Sandroni, sua trajetória artística se confunde com a trajetória da MPB. Chico Buarque seria, para o autor, uma figura central nesse “nó político-estético” da instituição cultural MPB: “A figura de Chico Buarque nesse contexto é paradigmática, e o que quero ressaltar é que o vínculo em questão não vale apenas para suas canções políticas. Gostar de ouvir Chico Buarque, gostar de sua estética, implicava eleger certo universo de valores e referência que traziam embutidas as concepções republicanas cristalizadas na “MPB”, mesmo nos casos em que a letra passava longe da política”. Em: SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: Cavalcanti, Berenice; Starling, Heloísa; Eisenberg, José (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. v. 1 Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 23-35.

mudança. A censura também já não atuava com o mesmo rigor. Se em 1973 a peça *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, foi proibida às vésperas de sua estreia, no ano de 1978, Chico foi autorizado a gravar antigas canções censuradas: *Tanto Mar*, *Cálice* e *Apesar de Você*. O governo militar já não possuía a apoio político e social de outrora.

Os anos de 1970 foram de profundas transformações no Brasil, de ordem cultural, econômica, social e política. Anos de intenso êxodo rural e formação das grandes metrópoles brasileiras; do “milagre econômico” – a “modernização conservadora” – com mudanças no padrão de consumo da população. Consolidou-se nestes anos uma rede nacional de comunicação, com destaque para o sistema de televisão. Ao mesmo tempo, foram anos de perseguição, censura, prisões, tortura e assassinatos de Estado. É nesta década conturbada que a MPB se consolidou enquanto nicho de mercado.

Segundo Marcos Napolitano, a expressão MPB surgiu no final dos anos de 1960 não como um simples gênero musical, mas como uma “instituição cultural”⁸. Dentro de um amplo movimento nacionalista de esquerda, a MPB forjou-se a partir da tensão entre o debate político-estético do nacional-popular, herdado, em grande medida, da fortuna crítica do teatro – sobretudo advindo do Teatro de Arena e do Centro Popular de Cultura da UNE⁹ – e da reorganização da indústria cultural brasileira a partir dos anos de 1960. Em outras palavras, a sigla MPB organizou, ao mesmo tempo, um movimento político-cultural e um nicho de mercado.

O mercado da música sofreu grandes transformações no Brasil a partir dos anos de 1960. Como destaca Napolitano:

O surgimento de novas estratégias de promoção, produtos e conglomerados empresariais foi a faceta mais visível deste processo, que reorganizou a dinâmica do mercado de bens culturais como um todo e foi particularmente forte no caso da música e da indústria televisiva (NAPOLITANO, 2010, p.7).

⁸ NAPOLITANO, Marcos. “Seguindo a canção”: Engajamento político e Indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital revista pelo autor (originalmente publicada pela Editora Annablume, com o apoio da Fapesp, em 2001). São Paulo, 2010.

⁹ O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, ou simplesmente CPC da UNE, surgiu no início dos anos de 1960 a partir do ruptura de alguns membros do Teatro de Arena. Seu projeto era o de envolver jovens estudantes na produção de teatro político e leva-lo à operários e camponeses. Nesse sentido, almejava-se um teatro revolucionário, capaz de conscientizar a classe trabalhadora. O CPC teve grande importância na formação de grandes artistas e intelectuais brasileiros na década de 1960.

As bases de sustentação das mudanças na indústria cultural brasileira foram, sobretudo, a massificação dos aparelhos televisores e dos toca-discos. Os anos de 1970 foram marcados por uma ampliação do padrão de consumo das classes médias e baixas¹⁰. A televisão, entre 1960 e 1979, teve uma expansão particularmente estrondosa:

O aparelho de TV vai se difundindo rapidamente para a base da sociedade, com o auxílio valioso do crédito ao consumo. Bastaram 20 anos para que 75% dos domicílios urbanos o possuíssem: em 1960, havia em uso apenas 598 mil televisores; dez anos depois, 4.584.000; em 1979, nada menos que 16.737.000, sendo 4.534.000 televisores a cores. (CARDOSO DE MELLO e NOVAIS, 1998, p.636)

Em paralelo, o Estado brasileiro teve uma grande importância na organização de uma vasta infraestrutura de telecomunicações, nacionalizando as transmissões já em 1970. A TV passou a ter uma importância central na divulgação e massificação de bens culturais – a Rede Globo foi fundada em 1965 e, em poucos anos, seria a grande emissora nacional.

A “Revolução de 64” permitiu – mas muitos acham até que estimulou – que a Rede Globo de Televisão se transformasse numa empresa praticamente monopolista, que pode opor barreiras quase intransponíveis à entrada de novos concorrentes ou ao crescimento dos que já estavam estabelecidos. (Ibidem, p.638)

A expansão do toca-discos, por sua vez, teve um aumento em suas vendas de nada menos que 813% entre 1967 e 1980¹¹. Acompanhando a essa nova realidade da conjuntura econômica, a indústria do disco marca um crescimento também expressivo: “cresceria a uma taxa média de 15% ao ano durante a década de 1970”¹².

A televisão foi fundamental para o crescimento da indústria fonográfica brasileira. Em especial a gravadora Sigla, ligada ao grupo Globo e administradora do selo Som Livre, aos poucos se tornaria líder de mercado.

¹⁰ Para uma análise detalhada ver CARDOSO DE MELLO, J.M. & NOVAIS, F. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARZ, L.M. (org) *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 4., capítulo 9.

¹¹ DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo: Boitempo/ Fapesp, 2008, p.56.

¹² MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2. ed, Campinas: Ed. Unicamp, 2009, p.62.

O grande segredo desse crescimento rápido estava na utilização intensiva da própria TV Globo e de outras empresas de comunicação do Grupo Globo como veículos de divulgação dos produtos da Sigla. No caso da TV, essa divulgação se dava não apenas através dos capítulos diários das novelas, mas também através de chamadas comerciais convencionais – que chegaram a ocupar a maior parte do espaço publicitário da TV em São Paulo nos primeiros meses de 1978, por exemplo, quando a Sigla dedicou aos anúncios uma verba duas vezes maior do que a verba destinada ao mesmo veículo pela Souza Cruz e quatro vezes maior que a verba destinada para o mesmo fim pela Coca-Cola. (MORELLI, 2009, p.62)

A MPB, enquanto produto cultural, crescia acompanhando o mercado fonográfico. No final dos anos de 1970, com o enfraquecimento do regime civil-militar, a MPB se transformava em símbolo de resistência, em que se organizava certos sentimentos da classe média contrária à ditadura¹³. Esse fato político deu à MPB um sentido social mais definido, aumentando o seu prestígio. Nesse processo, Chico Buarque era central:

No período que vai de 1975 a 1982, os artistas ligados à MPB afirmaram-se como arautos de um sentimento de oposição cada vez mais disseminado, alimentando as batidas de um “coração civil” que teimava em pulsar durante a ditadura. A MPB tornou-se sinônimo de canção engajada, valorizada no plano estético e ideológico pela classe média mais escolarizada, que bebia no caldo cultural dessa oposição e era produtora e consumidora de uma cultura de esquerda¹⁴. (NAPOLITANO, 2010, p.391)

Esses anos, compreendidos por Napolitano como os da “canção da abertura”, representam um período em que a criação musical teria se dado a partir de uma percepção histórica de um “entrelugar”, em que, embora a repressão mais severa teria passado, a liberdade ansiada ainda não havia chegado. Sobre a MPB,

(...) notam-se duas tendências básicas nos temas poéticos abordados pela *canção da abertura*. Uma que anunciava novas perspectivas de liberdade e reconquista da liberdade plena de expressão, e outra que refletia sobre a experiência do “anos de chumbo” recentes. (Ibidem, p.394)

¹³ Esse argumento é desenvolvido por Marcos Napolitano em NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro*. Tese de Livre-Docência em História do Brasil Independente – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

¹⁴ NAPOLITANO, Marcos. *MPB, a trilha sonora da abertura (1975/1982)*. In: São Paulo: Revista de Estudos Avançados 24 (69), 2010.

No caso específico de Chico Buarque, Napolitano avalia que:

(...) a política surge como uma condição existencial e perpassa todas as esferas da vida privada e pública, sintetizando uma experiência do tempo que oscila entre a melancolia crítica e a euforia irônica (Ibidem, p.392)

Se, de um lado, o enfraquecimento da ditadura civil-militar fortalecia os artistas da MPB, de outro, acumulavam-se anos de perseguições políticas à esses artistas. É bastante conhecido o grande embate de Chico Buarque com os órgãos de censura, com dezenas de canções censuradas, total ou parcialmente; peças retalhadas, ou impedidas de serem encenadas às vésperas da estreia. Se a MPB, pelo apoio da indústria fonográfica e da TV, teve forças para resistir e crescer, o mesmo não aconteceu com os musicais políticos dos teatros de grupo.

A década de 1970 também foram de grande mudanças no cenário teatral brasileiro. Desde o golpe militar de 1964 até a estreia da *Ópera do malandro*, passaram-se quase uma década e meia de severa e continuada baixa na produção de teatro. Os Centros Populares de Cultura da UNE foram fechados imediatamente, em abril de 1964. Ano após ano os principais teatros de grupo foram se dissolvendo. O Arena, com problemas financeiros, encerrou suas atividades em 1971, após a prisão e o exílio de Augusto Boal; o Oficina, que vinha arrastando sua crise, encerrou suas atividades em 1974.

A expansão da televisão e o fortalecimento da teledramaturgia nacional – que, além do mais, era exibida nos mesmo horários das peças – representaram uma concorrência avassaladora, sequestrando grande parte do público que frequentava os teatros nos anos anteriores.

Admito que a TV conquistou o seu lugar graças a seus méritos, mas, infelizmente, o Brasil é um dos poucos países do mundo onde as telenovelas são exibidas no horário nobre, o horário que pertencia ao teatro – aquele praticado nas casas de espetáculo –, onde também se desenvolvia o espírito gregário da sociedade¹⁵. (ALMADA, 2004, p.13)

¹⁵ ALMADA, Isaias. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004.

Ao mesmo tempo, a repressão política foi especialmente violenta com os grupos teatrais. Além dos recorrentes problemas com a censura, os atores e o público das peças viviam constantemente a tensão das perseguições políticas, comprometendo grandemente a realização dos espetáculos. Em dezembro do ano de 1968 entrou em vigor o AI nº5 dando bases institucionais ao cenário intimidador. Sob ameaça, a classe média se afastou dos teatros. Cada vez mais esvaziados, os grupos entraram em sérias dificuldades para se manterem:

O teatro ficou muito mais pobre. E vai ficando mais pobre também em outros sentidos. No Rio, já no fim de 1968, a atividade havia entrado em crise, diminuindo o ritmo dos lançamentos e o número de espetáculos em cartaz. Em certos momentos de 1969, essa crise acelerou-se drasticamente: em fevereiro, só estavam em cartaz três produções cariocas e mais o Galileu Galilei do Oficina, importado de São Paulo¹⁶. (MICHALSKI, 1985, p.38)

Em março de 1971, Augusto Boal foi preso.

Meses depois, absolvido pela auditoria militar das acusações de subversão, [Augusto Boal] é solto e, percebendo a impossibilidade de dar continuidade ao seu trabalho no país, parte para o exílio. Privado do seu líder, o Teatro de Arena, cujas finanças já estavam muito combalidas, encerra as suas atividades. (Ibidem, p.47)

O Oficina, que também mergulhara em crise financeira, resistiu até 1974, quando interrompeu suas atividades. A lógica teatral de grupos com elenco fixo (como o Arena e o Oficina) praticamente desapareceu na década de 1970, restando a lógica de produção empresarial avulsa: um núcleo de artistas/produtores investiam no espetáculo, selecionavam e contratavam o restante do elenco por um período determinado. Acabada a montagem, acabavam-se os vínculos entre os profissionais. Essa foi a tônica das produções teatrais em que Chico Buarque esteve envolvido como dramaturgo e compositor a partir de *Calabar*.

Em 1973 a crise na cena teatral se aprofundara. O número reduzido de peças em cartaz e o vazio de conteúdo das peças que puderam vir a público levaram o crítico Yan Michalski a seguinte avaliação:

No Rio, a temporada é fraquíssima, a tal ponto que ao fazer o meu balanço anual escrevi que em nenhuma das 10 temporadas anteriores que acompanhei como crítico “a

¹⁶ MICHALSKI, Yan. O teatro sob pressão — Uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

tarifa me pareceu tão pesada e desestimulante como neste ano; em nenhuma delas tive a sensação de passar no teatro tantas horas vazias, que não me enriqueciam, quer intelectual ou emocionalmente, e nem me divertiam; em nenhuma delas surpreendi-me com a mesma frequência deste ano a consultar repetidamente o relógio, torcendo para que o sacrifício acabasse logo” (Ibidem, p.56)

O caso da montagem da peça *Calabar* é um símbolo desse ano. Escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra, com produção de Fernando Torres e Fernanda Montenegro e direção de Fernando Peixoto, o texto da peça, já autorizado previamente, é solicitado para revisão às vésperas da estreia. Sem nenhuma resposta das autoridades, nem perspectiva de liberação, o projeto é abortado, dando à produção um grave prejuízo. O disco homônimo, que seria lançado por Chico Buarque com as canções da peça, teve sua capa, algumas palavras e letras inteiramente censuradas. O nome “Calabar” também foi proibido, tendo sido lançado com o título *Chico canta* e uma capa em branco. O próprio nome “Calabar” foi proibido de ser divulgado na imprensa.

Em um momento em que a censura agia ainda de maneira enérgica, a liberação de *Gota d’água* foi uma surpresa no ano de 1975. O texto questionava o discurso do desenvolvimento nacional, lançando o olhar para o “povo brasileiro” – as classes baixas, que pagavam o preço daquele modelo econômico. A montagem, com grande elenco, produção e longa temporada, teve uma ótima recepção de público e, relativamente boa, de crítica. Na apresentação do livro *Gota d’água* de 1976, Chico Buarque e Paulo Pontes avaliam a crise no cenário cultural brasileiro daqueles anos:

A partir de 64, a pressão de duas forças convergentes interrompeu o processo: o autoritarismo, impedindo o diálogo aberto da intelectualidade com as camadas populares; e a acelerada modernização dos processos produtivos, assimilando e dando um caráter industrial, imediato, a produção de cultura. A interrupção deixou a cultura brasileira no ora-veja. Artistas, escritores, estudantes, intelectuais, arrancados do povo, a fonte de concretude de seu trabalho criador, caíram na perplexidade, na indecisão, no vazio, mazelas conhecidas da classe média quando fica reduzida à sua impotência. O desespero, o esteticismo, a omissão, o povo folclorizado, a importação de vanguardismo, o deboche, o autodeboche foram alguns dos sintomas nascidos da falta de substância social (povo) na cultural brasileira¹⁷. (BUARQUE e PONTES, 1977, p. xvii)

¹⁷ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d’água*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

Ao citar o “desespero”, o “esteticismo”, a “omissão”, o “povo folclorizado”, a “importação de vanguardismo”, indiretamente os autores problematizavam os caminhos pelos quais trilhavam a maioria dos espetáculos teatrais daquele período:

Discutia-se, então, a crise do teatro nacional – e de autor nacional – sobretudo a produção conhecida como engajada, de propósitos político-sociais explícito, em função do chamado vazio cultural que se estabeleceu no pós-68, tanto devido ao AI-5 e ao recrudescimento da censura, quanto ao crescimento das expressões do teatro de vanguarda¹⁸. (HERMETO, 2010, p. 25)

Diante desse cenário de estrago cultural, as ideias nacionalistas de esquerda acabaram encontrando no mercado fonográfico, mediado pela televisão, um espaço possível de crescimento:

As respostas dos artistas e intelectuais frente aos impasses operava com um número limitado de opções. Entre elas, o mercado se abria para a MPB nacionalista e engajada num momento em que espaços se fechavam, por conta, sobretudo, da crescente repressão sobre as organizações propriamente políticas. (NAPOLITANO, 2010, p.48-49)

No ano de 1978 temos um avanço democrático considerável no Brasil. Uma grande quantidade de manifestações estudantis se alastra pelo país, ao mesmo tempo em que ressurgem o movimento sindical com as greves do ABC paulista. Da parte do governo Geisel, o modelo de distensão vê grandes avanços em direção à volta da democracia: revoga-se o AI nº 5. A censura já não atuava com a mesma força de antes e, do ponto de vista da produção teatral, temos um ano de destaque em comparação aos anteriores: a encenação de *Macunaíma*, de Antunes Filho, tem grande sucesso de público e crítica - o que leva Yan Michalski afirmar ter sido a mais importante montagem desde *Rei da Vela*, do Oficina.

Em março de 1979, o General João Baptista Figueiredo inicia o seu governo. As greves do ABC são reprimidas duramente pelo governo. Mas mesmo assim, multiplicam-se greves pelo país: um total de 429 no ano. A UNE é recriada em maio. Em agosto, a Lei da Anistia é promulgada e em dezembro acaba o bipartidarismo com a Lei Orgânica dos Partidos Políticos (20/12). O caminho se abria para a redemocratização.

¹⁸ HERMETO, Miriam. *‘Olha a gota que falta’ – um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980)*. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.

Ao passo que acabava a ditadura, fazia-se sentir, por outro lado, os efeitos de anos de repressão e de um projeto desenvolvimentista conservador. Os sonhos de Brasil, mais moderno e mais justo, compartilhados por essa geração de artistas de esquerda, mostravam-se esfacelados. Foi neste ano que Chico compôs a canção *Bye, bye Brasil* para o filme homônimo de Cacá Diegues. Assim analisa Fernando de Barros e Silva:

Feitas as contas, o protagonista da canção é uma espécie de zumbi vagando sobre escombros pelas franjas do país. 'Aquela aquarela mudou', diz a canção. O Brasil estilizado por Ary Barroso ficou na saudade. E o que o sujeito registra agora por onde passa são junções esdrúxulas do país arcaico com o país que se modernizou – o fliperama em Macau, o índio vidrado na sua calça Lee, a usina que talvez deixe o mar ruim para pescar, o som dos Bee Gees no Tabariz, os patins e a TV marcando presença no fim do mundo¹⁹. (SILVA, 2004, p. 90)

A oposição à ditadura ganhava mais e mais base social. Nessa seara, os artistas da MPB destacaram-se no mercado de disco, por serem também representantes culturais da luta política contra a ditadura no Brasil.

A *Ópera do malandro* trata do processo brasileiro de modernização conservadora, a partir de uma celebração cínica – ou de uma “euforia irônica”, utilizando a expressão de Marcos Napolitano – do processo político brasileiro nos anos da ditadura militar. Mas trata também do progresso brasileiro de ontem e de suas perspectivas para amanhã. Estão em jogo o nacionalismo populista de Vargas e as ilusões em torno da abertura política e do programa de distensão de Geisel.

O tempo ficcional da *Ópera do malandro* é a Lapa do início dos anos 1940. Duran e sua esposa Vitória, donos de uma rede de bordéis, descobrem que Teresinha²⁰, sua filha, casou-se às escondidas com o contrabandista Max Overseas. Injuriados, procuram uma saída para o futuro de sua filha: planejam assassinar Max e fazê-la viúva. Para isso, Duran conta com seu velho aliado – o inspetor de polícia Chaves. É revelado, no entanto, que o inspetor Chaves possui relações corruptas tanto com Duran quanto com Max. E que Max, além do mais, é seu amigo de infância. Duran, para

¹⁹ SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

²⁰ No corpo do texto dramaturgico, o título da canção aparece “Teresinha” com “s”. Na partitura da canção e no álbum de 1979, Terezinha aparece com “z”. Adotaremos aqui “Teresinha”, tal como está na dramaturgia.

pressionar o inspetor a capturar e assassinar seu amigo, planeja denunciar publicamente as ações corruptas de Chaves com uma rumorosa passeata, envolvendo suas quase quinhentas funcionárias. Max tenta fugir, e deixa Teresinha no comando de seus negócios – Teresinha apressa-se em modernizá-lo. Max é descoberto e preso, mas consegue escapar. É preso novamente e, desta vez, a um fio de sua morte, salva-se em uma manobra absurda na dramaturgia, em forma de “Deus ex machina”²¹. Com o cinismo das classes altas e a sedução ingênua das classes baixas, todos os personagens da peça pacificam-se em torno do “progresso brasileiro”.

Em linhas gerais, a *Ópera* é uma sátira à burguesia brasileira, pintando em chave de exagero o seu elitismo racista e xenofóbico, seu falso moralismo católico e sua avidez por dinheiro. As classes baixas, por sua vez, um pouco por sua ignorância e ingenuidade, um pouco por sua impotência diante da realidade, estão condenados às manobras político-econômicas da burguesia. A narrativa, que é mediada pelo autor/narrador da peça João Alegre, mostra o desenvolvimento do capitalismo brasileiro em chave alegórica, nos caminhos dos conflitos pessoais entre os personagens.

Duran é um burguês patriota, dono de uma grande rede de bordéis na Lapa. É casado com Vitória, uma personagem contraditória – cafetina e fervorosamente católica. Max Overseas é um contrabandista com seus negócios em franca expansão. Apesar de possuir algumas das características do malandro (símbolo de brasilidade) – como a astúcia, a lábia e a mentira –, contraditoriamente, é a partir dele que se insere na peça a discussão sobre o americanismo. Afinal, é Max quem intermedia a chegada dos principais produtos importados no Brasil. Teresinha, filha de Duran e Vitória, uma moça aparentemente ingênua, revela-se extremamente racional e calculista. Ela é responsável por formalizar e desenvolver os negócios de seu marido Max; no final da peça, com a pacificação de todos os conflitos, é ela quem conduz todos os personagens para a “nova era de desenvolvimento”. Chaves, por fim, o inspetor de polícias, é violento e corrupto; estabelece relações ilícitas tanto com Duran quanto com Max.

Grosso modo, o enredo da *Ópera do malandro* é bastante similar ao da *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht. Este, por sua vez, também seguiu com proximidade os passos narrativos da *Ópera do mendigo*. O que há de particular em cada um deles, além de aspectos formais da encenação, é o enfoque da sátira. Em Gay é desenvolvida uma sátira aos costumes da aristocracia inglesa; Brecht volta-se às estruturas socioeconômicas do capitalismo; Chico Buarque satiriza o progresso conservador brasileiro, em chave alegórica.

²¹ Recurso dramatúrgico de origem no teatro grego. Ver PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg & Maria Lúcia Pereira. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.57.

Ao longo da peça de Gay, é feita uma constante comparação de costumes da alta sociedade e do submundo londrino. Esta perspectiva fora anunciada pelo próprio mendigo poeta, autor ficcional da peça, ao final da dramaturgia de Gay:

Em toda a peça vocês podem observar uma tal semelhança de costumes entre a vida nobre a vida baixa que é difícil determinar se (nos vícios da moda) os cavalheiros aristocratas imitam os cavalheiros da estrada, ou os cavalheiros da estrada, os aristocratas...²² (Gay, 2007, p.102)

Como observa Anatol Rosenfeld, “a obra de Gay é uma sátira à aristocracia inglesa da época”²³. Ela nasceu como paródia da ópera napolitana, que, à época, chegara à Londres pelas mãos de Georg Friedrich Händel²⁴. Com uma linguagem cômica e popularesca, Gay antecipou algumas formas da *operetta* e do teatro musical, que surgiriam somente no século XIX. Rosenfeld destaca que “A filosofia cínica da peça, com sua alegria amarga, é expressão de um moralismo desiludido, baseado na experiência de que o homem (pelo menos o cidadão) não presta”. (Ibidem, p.121-122).

Na versão de Brecht, o traço paródico e satírico se mantêm. Soma-se a isto, o estilo seco e grotesco dos personagens, ainda com a marca do expressionismo alemão²⁵, presente nas primeiras peças do autor. A paródia, a sátira e o grotesco são em Brecht recursos de distanciamento, artifícios utilizados como quebras no ilusionismo dramático. Esses aspectos formais apropriados de Gay, ajudaram a montar o que seria uma das primeiras experiências do projeto de teatro épico brechtiano²⁶.

Mantendo o tempo ficcional da peça de Gay, Londres do século XVIII, Brecht fala sobre a sociedade burguesa do século XX. No entanto, além de uma crítica à moral burguesa, Brecht lança o olhar para os mecanismos socioeconômicos da sociedade capitalista.

A peça vergasta a moral dominante e o estado geral de uma sociedade que, longe de viver “na” moral, estaria vivendo “da” moral, isto é, que ao invés de observar os preceitos morais, se teria especializado em usá-los para fins amorais. A revelação dos negócios escusos dos *gangsters* e dos policiais pretende ser, como no caso de Gay, imagem da high society, agora já não tão aristocrática e sim burguesa (Ibidem, p. 122)

²² GAY, John. *A ópera do mendigo*. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

²³ ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

²⁴ Célebre compositor germânico do século XVIII. Após temporada na Itália, mudou-se para Londres, onde, naturalizado britânico, teve importante papel na difusão da ópera italiana em solo inglês.

²⁵ Movimento teatral de vanguarda do início do século XX, que tem como fundamento estético a expressão subjetiva da realidade, filtrada pelo sentimento do autor. Desse modo, são características do expressionismo o disforme e o grotesco.

²⁶ A análise do teatro épico brechtiano será tratada mais à frente no capítulo 2.

Acontecem algumas mudanças significativas nos personagens. Peachum, por exemplo, irá se tornar, na *Ópera dos três vinténs*, um grande burguês, materializado na imagem grotesca de um agenciador de mendigos. De outro lado, Mac, o chefe *gangster* londrino, como indica Brecht nas notas da peça, igualmente, deve ser representado como um “típico burguês” (Ibidem, p.122).

A *Ópera do malandro* mantém a sátira social dos dois textos anteriores para versar sobre a sociedade brasileira. Por sua estruturação dramática, ela é mais próxima à *Ópera dos três vinténs* do que à *Ópera do mendigo*, intercalando o texto dialógico com as canções, de modo bem demarcado – diferentemente de Gay, onde encontramos 69 pequenas Árias diluídas ao longo do texto. No entanto, o texto da *Ópera do malandro* é mais fluido, palatável, que a peça de Brecht – o que não significará, como veremos no capítulo 2, necessariamente, uma qualidade. Os personagens principais são caricaturas da burguesia nacional – uns mais conservadores, outros mais progressistas.

No primeiro capítulo deste trabalho analisaremos as canções *Tango do covil*, *O casamento dos pequenos burgueses*, *Terezinha* e *Ai se eles me pegam agora* à luz do recurso da paródia. De maneira geral, o texto de Chico Buarque constrói uma vasta rede de intertextualidades. São construídas pontes com os textos de Gay e Brecht, com a bíblia e os dogmas católicos, com a ópera clássica, com as canções de rádio da década de 1940, com os musicais políticos brasileiros da década de 1960, com os sambas de malandragem, com o conto *Bola de Sebo*, de Guy de Maupassant, com o poema *Meus oito anos* de Casemiro de Abreu, com a canção do folclore nacional *Terezinha de Jesus*, com as marchas autoproclamatórias da ditadura civil-militar, com os musicais da Broadway, e um longo etc. A paródia, deste modo, tem um papel importante na *Ópera do malandro*, é por meio dela que, em grande parte, é ativado o recurso satírico das canções da peça. Seja abrindo diálogo com a alta cultura (no caso do tango), seja com certas formas de amor patriarcais (no caso de *Terezinha de Jesus*) e idealizados (no caso da música latina de *O casamento dos pequenos burgueses*).

No segundo capítulo, a partir da investigação do grotesco na *Ópera*, analisaremos as canções *Geni e o Zepelim* e *Se eu fosse o teu patrão*. O grotesco e a caricatura são recursos aprofundados por Chico Buarque, pois é construída uma estética do mau gosto com um realismo exagerado, objetificando todas as relações humanas – as profissionais, de amizades e amorosas. Com uma burguesia cínica e, no

limite, sádica, como protagonista, ela só age por seus próprios interesses econômicos, passando por cima de qualquer coerência moral. Veremos a diferença do grotesco na *Ópera do malandro* para àquele utilizado em Brecht. Resumidamente, o grotesco em Chico Buarque suscita uma série de discussões sobre o racismo, o machismo, a homofobia, o elitismo, etc. No entanto, a utilização constante e exaustiva desse recurso, faz com que ele perca, ao longo da peça, o seu poder de estranhamento e, por consequência, a sua potência crítica.

No terceiro e último capítulo, a partir da análise de *O malandro*, *O malandro n.2*, *Homenagem ao malandro* e a *Ópera* do “epílogo ditoso”, pensaremos o sentido alegórico da peça. A caricatura, no limite, converte-se em alegoria e cada personagem passa a representar uma figura da sociedade brasileira. A partir da relação entre os personagens é desenvolvida a trajetória alegórica do progresso da nação. Destaque para João Alegre, o malandro carioca, autor ficcional e narrador da *Ópera*. Ele representa alegoricamente o artista nacionalista de esquerda, incorporando, ao mesmo tempo, os ideais do nacional-popular no teatro e a cultura do samba e da malandragem. João tenta dar conta de narrar o progresso brasileiro com toda a sua complexidade. Nas três canções cantadas por ele na peça (*O malandro*, *Homenagem ao malandro* e *O malandro n.2*)²⁷ procura orientar o olhar do espectador para a complexa e dura realidade brasileira, sem romantismos ou idealizações, em que o pequeno malandro é atropelado junto com as camadas baixas brasileiras, com a cultura do samba e com o projeto do nacional-popular.

Mais do que uma avaliação histórica dos tempos da ditadura, a *Ópera do malandro* procura pensar o futuro do desenvolvimento brasileiro, observando o processo de redemocratização com muito ceticismo. E para além do relato do milagre econômico ou do desmonte da esquerda na ditadura, a *Ópera* avalia os horizontes da política nacional, a partir de perspectivas muito pouco estimulantes para a abertura. A personagem Teresinha fala em “fim do sufoco”, do “abafamento”; mas em seu “grande projeto” o povo será iludido ou, em suas palavras, “seduzido” pelo progresso. São “mãos-de-obra” a serviço da “imaginação” da elite. As perspectivas de redemocratização estavam sobretudo sendo conduzidas por um projeto liberal, não menos elitista que o anterior.

²⁷ As canções ocupam respectivamente os espaços de prólogo do primeiro ato, prólogo do segundo ato e epílogo da peça. As formas prólogo e epílogo reforçam a importância dessas canções e, consequentemente de João Alegre, para a orientação do olhar do espectador para a dramaturgia.

Capítulo I:

A paródia na Ópera do malandro: as canções Tango do covil, O casamento dos pequenos burgueses, Teresinha e Ai se eles me pegam agora

A *Ópera do Malandro* possui um traço paródico fundamental e não por acaso, o recurso estilístico da paródia é encontrado nas outras duas versões da *Ópera*. Em John Gay é parodiada a ópera italiana, mirando a alta cultura aristocrática europeia. Em Brecht, a referência é, sobretudo, a ópera wagneriana – colocando-se contra seu forte teor ilusionista. Sobre as canções, Rosenfeld destaca: “Weill utilizou os elementos formais da ópera romântica para que obtivesse – no ambiente da rale – efeito caricatural e paródico”²⁸. Desse modo, a paródia surgiu, em Brecht, como sátira da alta cultura burguesa.

Em se tratando de uma peça feita a partir do estudo de outras duas obras, Chico Buarque afirmou em entrevista que era de sua intenção retomar “linha parodística”²⁹ das duas peças anteriores. Todavia, no que diz respeito à dramaturgia, a presença da paródia é incerta na *Ópera do malandro*.

O princípio da paródia é a intertextualidade. Como escreve Neyde Veneziano, “o termo paródia vem do grego, paro-odes e significa *canto paralelo*”³⁰. Segundo Linda Hutcheon, nessa relação entre as obras parodiada e parodista é relevante o aspecto formal dos textos³¹. Isto quer dizer que a paródia mira, sobretudo, os traços estilísticos de uma obra, de modo que fique clara a referência textual, sem que a obra atual seja confundida com a anterior. Por isso, é fundamental que a obra parodiada – a que se faz referência – seja reconhecida pelo interlocutor dentro da obra presente. Nas palavras de Linda Hutcheon, por detrás do texto atual, “(...) em fundo apresentar-se-á outro texto contra o qual a nova criação deve ser, implícita e simultaneamente, medida e entendida” (HUTCHEON, 1985, p. 46). Em outras palavras, o entendimento do texto presente só acontece integralmente se for “medido” contra as formas do texto anterior.

²⁸ ROSENFELD, 2012. p. 126)

²⁹ O Globo. CARVALHO, M. A. ‘Ópera do malandro’, de Chico Buarque. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 de jul. 1978. p. 37.

³⁰ VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Editora da Unicamp: Campinas, SP, 1991, p.178.

³¹ Hutcheon (1985, p.47) afirma que “Se olharmos mais atentamente para essa raiz obteremos, no entanto, mais informação. A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição à sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo para tem dois significados, sendo mencionado geralmente apenas um deles – o de “contra” ou “oposição”. Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato”. HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia, ensinamentos das formas de arte do século XX*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985, p.47.

Conquanto a realização e a forma da paródia sejam os da incorporação, a sua função é de separação e contraste. Ao contrário da imitação, da citação ou até da alusão, a paródia exige essa distância irônica e crítica. (Ibidem, p.50)

José Fernando Marques lembra-nos das similitudes da *Ópera do malandro* com os musicais da Broadway, mas não chega a se referir à existência de uma relação paródica entre eles. Também Fernando Barros e Silva vê uma relação intertextual da *Ópera* com os musicais da Broadway, mas não utiliza a “paródia” para defini-la. A *Ópera do malandro*, para o autor, é um “pastiche” dos musicais americanos, apropriando-se “com ironia de todos os [seus] clichês”³².

Assim como a paródia, o pastiche é um recurso de intertextualidade, um diálogo entre textos. A diferença é que, ainda que o pastiche retome uma obra ou estilo anteriores, não é necessária a comparação das obras para que o jogo estético seja ativado. Frederic Jameson explica que:

Tanto pastiche quanto paródia envolvem imitação ou, melhor ainda, o mimetismo de outros estilos, particularmente dos maneirismos e tiques estilísticos de outros estilos³³. (JAMESON, 1985, p.18)

E define mais adiante:

O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. (Idem, p. 18)

Para que a paródia aconteça, é fundamental que fique claro para o interlocutor essa relação de intertextualidade³⁴. Explica Hutcheon que “a paródia pressupõe tanto uma lei como sua transgressão, ou simultaneamente repetição e diferença” (Ibidem, p.129). Na comparação da *Ópera do malandro* com os musicais da Broadway, não fica suficientemente claras para o interlocutor nem as suas semelhanças, nem as suas diferenças. Deste modo, o efeito paródico não acontece.

³²SILVA, 2004, p.85-86.

³³JAMESON, Frederic. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Novos estudos nº12. Sebrape, junho 1985.

³⁴Segundo Linda Hutcheon (1985, p.50). “É verdade que, se o decodificador não reparar ou não conseguir identificar uma alusão ou citação intencionais, limitar-se-á a naturalizá-la, adaptando-a ao contexto da obra no seu todo”.

Ainda que se possa entender essa relação como uma intertextualidade de outra natureza, como o pastiche, ou até mesmo como uma influência direta, há de se destacar as outras referências e influências da *Ópera*, advindas da tradição de musicais brasileiros, seja de matriz mais popularesca como a *Revista*, seja o musical político, nascido da experiência do Teatro Arena e CPC. Assim avalia Diógenes Maciel:

Muitos críticos vinculam a organização textual dessa peça, em que se intercalam algumas das mais conhecidas canções de Chico Buarque, com os musicais da Broadway. Contudo, parecem esquecer que nós temos, no Brasil, uma tradição de teatro musicado³⁵. (MACIEL, 2009, p. 238)

É importante lembrar que o que está sendo tratado neste trabalho é a dramaturgia da peça, publicada meses após a sua estreia no Rio de Janeiro em 1978. Obviamente, dependendo da encenação, a peça pode ser conduzida à paródia, ao pastiche ou simplesmente à reprodução das formas do musical americano.

Se no texto dramático a paródia não acontece, ela está presente em muitas das canções da *Ópera do malandro*. São parodiadas, sobretudo, as músicas do repertório radiofônico brasileiro dos anos 1940. As paródias das canções radiofônicas são feitas sobre gêneros musicais que faziam parte do repertório de agrado das elites no Brasil – o tango, o samba-canção, o foxtrot, a ópera clássica. Mas também são parodiadas músicas populares como a cantiga de roda do folclore brasileiro *Terezinha de Jesus* e a embolada em *Se eu fosse o teu patrão*, por exemplo.

Concentrar-nos-emos, adiante, na análise das canções *Teresinha*, *O casamento dos pequenos burgueses* e *Ai, se eles me pegam agora*. São canções exemplares do uso da paródia. Isso não significa que a paródia não esteja presente em outras canções, mas, especificamente nessas, a paródia é um elemento chave para a compreensão das formas da canção.

Em *Tango do covil* é parodiado o tango argentino. Cantada na peça pelos funcionários de Max em homenagem à Teresinha, esta é uma canção de boas-vindas à noiva ao esconderijo/escritório de Max, ou ao “covil”, utilizando a expressão da canção. Essas boas vindas acontecem em forma de galanteio, “cantada”, com exageros de galanteador, em que os elogios à noiva vão se tornando progressivamente mais fortes

³⁵MACIEL, Diógenes André Vieira. O teatro de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org) *Chico Buarque do Brasil*. Editora Garamond, Rio de Janeiro, 2009.

e vulgares, a cada estrofe. O eixo da canção está na relação desses homens que cantam a canção e a noiva Teresinha.

O tango tem sua origem no Rio da Prata como música, dança e canção³⁶; sua marca principal é a passionalidade. No que diz respeito ao tango “canção”, essa intensidade de sentimentos é manifesta tanto nas letras quanto nas formas do canto. Sua música tem o ritmo conduzido em *staccato* e instrumentação marcando-o forte, em unísono. Assim, os ataques reforçam a intensidade emocional da canção. As letras, em sua maioria em primeira pessoa, manifestam sentimentos extremos. Por vezes flerta com a tragédia; outras vezes com o amor romântico exagerado. A versão paródica em *Tango do covil* traz o exagero e a intensidade de sentimentos do tango, porém utiliza-se de um discurso prosaico, banal, vulgar. O tango, que historicamente ganhou os salões da alta sociedade europeia, é cantado por contrabandistas em seu esconderijo³⁷.

Na ficção, o *Tango do covil* é uma composição própria dos capangas de Max. Eles a fizeram para homenagear a recém chegada Teresinha.

GENERAL – A música não ficou muito boa...

BARRABÁS – Ficou uma bosta.

MAX – Claro que ninguém aqui é Ari Barroso. Mas eles prepararam uma cançãozinha pra você, em sua homenagem. (BUARQUE, 1978, p.56)

(...)

Os capangas cantam “Tango do covil”

Ai, quem me dera ser cantor
Quem dera ser tenor
Quem sabe ter a voz
Igual aos rouxinóis
Igual ao trovador
Que canta os arrebóis
Pra te dizer gentil
Bem-vinda
Deixa eu cantar tua beleza
Tu és a mais linda princesa
Aqui deste covil

³⁶ Como canção, ganhou projeção mundial na voz de Carlos Gardel na década de 1920.

³⁷ Como destaca Anatol Rosenfeld, sobre a paródia: “(...) se pode definir como o jogo consciente com a inadequação entre forma e conteúdo”. ROSENFELD, Anatol. O Teatro épico. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 156)

Ai, quem me dera ser doutor
Formado em Salvador
Ter um diploma, anel
E voz de bacharel
Fazer em teu louvor
Discursos a granel
Pra te dizer gentil
Bem-vinda
Tu és a dama mais formosa
E, ousou dizer, a mais gostosa
Aqui deste covil

Ai, quem me dera ser garçom
Ter um sapato bom
Quem sabe até talvez
Ser um garçom francês
Falar de champinhom
Falar de molho inglês
Pra te dizer gentil
Bem-vinda
És tão graciosa e tão miúda
Tu és a dama mais tesuda³⁸
Aqui deste covil

Ai, quem me dera ser Gardel
Tenor e bacharel
Francês e rouxinol
Doutor em champinhom
Garçom em Salvador
E locutor de futebol
Pra te dizer febril
Bem-vinda
Tua beleza é quase um crime
Tu és a bunda³⁹ mais sublime
Aqui deste covil

³⁸ No encarte do álbum, “(boazuda)”, entre parênteses.

³⁹ No encarte do álbum, “(banda)”, entre parênteses

A forma da música incorpora o desajuste, o erro, a inaptidão dos maus compositores. A canção é toda costurada por expressões que causam estranhamento pelo ridículo ou pelo absurdo. Isto fica claro nos versos: “Quem sabe ter a voz/ Igual aos rouxinóis” ou “Fazer em teu louvor/ Discursos a granel” ou “Falar de champinhom/ Falar de molho inglês” ou “Doutor em champinhom/ Garçom em Salvador”. A letra da canção possui uma fina coerência interna que deixa claro que o seu estranhamento vem da esfera dos personagens e não do compositor real da canção.

A canção é estruturada em quatro estrofes com forma fixa. São repetidos em todas elas os versos “Ai, quem me dera (...)”, “Pra te dizer gentil (febril)/ Bem-vinda” e, por fim, “Aqui deste covil”. A lógica se mantém a mesma em todas as estrofes, aumentando a intensidade emotiva do que é dito.

1ª parte

Ai quem me dera ser (...)

(Lista de qualidades almejadas)

Pra te dizer gentil (febril)

2ª parte

Bem vinda, tu és (...)

(Elogios progressivamente vulgares)

Tu és a mais (...)

Aqui deste covil

Na primeira parte desta estrutura, a expressão “quem me dera” remete a um desejo distante dos cantores, um sonho quase utópico, que não poderia se realizar por suas próprias forças, apenas por uma dádiva. Esse “sonho” é o de estar à altura de uma mulher como Teresinha. Para chegar lá, supõem os compositores que eles deveriam ser dotados de determinadas qualidades. Estas qualidades são enumeradas em cada uma das quatro estrofes. Na primeira são: “ser cantor”, “tenor”, “ter a voz igual aos rouxinóis” e “igual ao trovador que canta os arrebois”; na segunda: “ser doutor, formado em salvador”, “ter um diploma, anel”, “voz de bacharel”, “fazer em teu louvor discursos a granel”; na terceira: “ser garçom” para “ter um sapato bom”, “ser um garçom francês”, “falar de champinhom” e “falar de molho inglês”; na quarta e última estrofe: “ser Gardel”, “tenor e bacharel”, “francês e rouxinol”, “doutor em champinhom”, “garçom em salvador”, “locutor de futebol”.

O tango argentino é uma canção que tem como marca a seriedade. São representados sentimentos verdadeiros, de indivíduos que amam e sofrem de verdade.

Isto é, embora haja sempre o exagero, de modo geral, não há ironia ou sátira em seu discurso. Os sentimentos ali representados são nobres e críveis. Apoiado nessa seriedade do tango, a canção cria uma expectativa, verso a verso, sobre o que será dito. É como se uma mensagem muito importante, carregada de sentimentos, estivesse sendo preparada. As pequenas pausas entre as melodias ajudam a criar a expectativa: Ai (pausa) quem me dera ser cantor (pausa) Quem dera ser tenor (pausa) Quem sabe ter a voz (pausa) Igual aos rouxinóis (pausa) Igual ao trovador (pausa) Que canta os arrebois (pausa), etc. Essa expectativa é frustrada a cada verso – nada de relevante é dito. A expectativa também se constrói com o desenho ascendente entre os trechos da melodia. É como se os cantores fossem tomando fôlego, dando, aos poucos, intensidade e entusiasmo às boas-vindas. O último verso da primeira parte “Pra te dizer gentil” possui melodia verticalmente ascendente e prepara a “apoteose” da mensagem, que vem na segunda parte.

Na primeira estrofe, os inaptos compositores almejam ser cantor/compositor. E mais: cantores de “classe”, invocando termos da alta cultura – tenor, igual ao trovador que canta os arrebois. Essa estrofe, que abre a canção, mostra-se quase como um pedido de desculpas pela péssima performance dos cantores. O subtexto é: “quem me dera poder cantar uma bela canção; fazemos o possível, mas...”. Já na segunda estrofe, almeja-se ser doutor – ter diploma, anel e voz de bacharel, etc. Aqui é colocada mais claramente uma distância social entre os capangas de Max e Teresinha, uma distância de classe. Na terceira estrofe os capangas, estranhamente, almejam ser garçom – ter um sapato bom, quem sabe até talvez ser um garçom francês, etc. O estranhamento se dá pelo fato de que não há na figura do garçom nenhuma excepcionalidade que justifique tal sonho (a não ser o de portar comidas refinadas). Ainda nessa estrofe a harmonia da música sobe meio tom, aumentando a projeção da voz; o arranjo é intensificado com a entrada de metais marcando o ritmo. A partir daí crescem as evidências da inaptidão dos compositores; saltam traços do ridículo e do absurdo na letra. Na quarta e última estrofe é feita uma verdadeira miscelânea, retomando as qualidades almejadas das estrofes anteriores: “tenor e bacharel”, “francês e rouxinol”, “doutor em champinhom”, “garçom em Salvador” e uma qualidade nova, bastante excêntrica: “locutor de futebol”.

Em todas as primeiras partes da canção é destacada a distância entre Teresinha e os capangas de Max – “quem me dera estar à sua altura”. No entanto, os argumentos surtem um efeito de aproximação, ou seja, a intenção dos cantores é, ao destacarem a distância, intensificarem a cantada – “você é tão sublime que minhas capacidades são insuficientes”. Em outras palavras, a distância é um recurso discursivo eloquente utilizado pelos cantores para se aproximarem da homenageada. Na rubrica posterior à

canção fica comprovado esse movimento cênico de aproximação entre eles: “a *orquestra continua tocando para que cada um dance uma vez com Teresinha*”. Nessa perspectiva, podemos dizer que a cantada é um recurso do malandro, em que, com a lábia, com o jogo de corpo, consegue trafegar entre as classes sociais.

Entre qualidades desconexas, estranhamente combinadas, o que há em comum é um substrato cultural da alta sociedade, do qual eles não têm domínio suficiente para articular: “tenor”, “trovador”, “bacharel”, “diploma, anel”, “discursos” “champinhom”, “molho inglês”, “Gardel”. Daí vem um dos sentidos paródicos da canção de Chico: a tentativa frustrada de seriedade e a catastrófica articulação de elementos culturais estranhos aos compositores faz rir. A utilização da segunda pessoa na canção é um elemento formal que também causa estranhamento, sobretudo, pela descontinuidade com o modo como os personagens falam no corpo do texto dramaturgico. O desajuste da letra acontece, em parte, pela intenção dos compositores ficcionais de trabalharem com um vocabulário e com costumes que não pertencem a sua classe social. Ao invés de comporem um “sambinha”, ao qual provavelmente teriam mais familiaridade, meteram-se a fazer um tango! Esse desajuste está marcado inclusive no título da canção – o “tango”, música que se incorporara ao gosto da alta sociedade, inclusive brasileira, opõe-se à expressão “covil”⁴⁰, referente ao esconderijo insalubre em que estão.

A segunda parte da estrutura vem a partir dos versos “Pra te dizer gentil/ Bem-vinda”. É o momento das boas-vindas e do elogio à noiva. Como dissemos, a cada estrofe os elogios vão se tornando mais vulgares. São eles, respectivamente: “Deixa eu cantar tua beleza/ Tu és a mais linda princesa”, “Tu és a dama mais formosa/ E ousou dizer a mais gostosa”, “És tão graciosa e tão miúda/ Tu és a dama mais tesuda” e “Tua beleza é quase um crime/ Tu és a bunda mais sublime”. Nas gravações, algumas dessas expressões não ficam nem mesmo claras. Interpretada pelo MPB4, as palavras “tesuda” e “bunda” são atravessadas por gritos eufóricos. E, como vimos, essas palavras são substituídas no encarte pelas palavras “boazuda” e “banda”⁴¹, entre parênteses.

Esse é o momento da aproximação apoteótica dos capangas à noiva. Se a melodia da primeira parte foi composta em tom menor, na segunda parte, ela torna-se maior. Os capangas entram em coro, intensificando a projeção do canto. A melodia de contraponto a voz, conduzida na primeira parte, aparentemente, por bandoneon, é encorpada, na segunda parte, por um naipe de cordas e bandoneon. Embora a canção

⁴⁰ Toca habitada por animais ferozes.

⁴¹ Muito provavelmente essas mudanças foram forçadas por ocasião da censura.

siga em uma dinâmica crescente do início ao fim, a segunda parte possui sempre um salto de dinâmica, com relação à primeira, que a antecede.

A elegância e o sentimentalismo do tango são quebrados pelo linguajar vulgar e pela utilização de palavrões. É nesse ponto que a paródia acontece na segunda parte da canção. Mais uma vez o conteúdo do tango argentino é subvertido, gerando uma situação cômica, contrastante com o seu referencial.

Além do tango, Chico trabalha com a paródia de outros ritmos latinos do início do século XX. *O casamento dos pequenos burgueses* faz referência aos ritmos caribenhos. Na partitura anexa a publicação da dramaturgia tem a indicação “ritmo de mambo”, mas é possível notar elementos da salsa, do merengue, da rumba e da própria MPB. As variedades rítmicas da música latino-americana são bastante complexas e não caberia aqui um estudo de suas especificidades e suas variações históricas. Para este trabalho, basta-nos reconhecer alguns “clichês” da música caribenha na canção. É justamente com esses “maneirismos” musicais que é possível ao interlocutor brasileiro de 1978/79 reconhecer nela a paródia.

Embora a estrutura rítmica do baixo e da bateria lembrem formas do samba da MPB (como a marcação do chimbau fazendo às vezes de surdo), nota-se claramente uma instrumentação que remete a esses gêneros. A princípio, na introdução, há um típico dueto de trompetes, além da conga marcando em ritmo de merengue. Ouve-se um arranjo rítmico de metais, atacando constante em toda a canção. Essa é uma característica verificável nos mambos de Arsenio Rodríguez ou de Dámaso Pérez Prado⁴², por exemplo. A cada duas estrofes há um *intermezzo* instrumental – voltam a conga e o dueto de trompetes. Esse *intermezzo* é utilizado frequentemente na salsa para dar espaço à dança. Temos ainda a própria melodia da voz que é feita em base à condução da campana (ou *cowbell*) de um subgênero da rumba: a rumba columbia. A convenção melódica dos últimos versos das estrofes (“Até que a casa caia”, “Até secar a fonte”, etc) também são baseados em um clichê da música do caribe: ataques melódicos no agudo chamando o momento do *intermezzo* instrumental.

Esta canção surge para encerrar a cena em que é mostrado o casamento de Max e Teresinha. Esse “casamento dos pequenos burgueses” da canção não se refere especificamente a Max e Teresinha; fala de um casal pequeno burguês genérico. A canção é interpretada no álbum por Chico Buarque e Alcione de modo ligeiro e bem

⁴² Importantes nomes do mambo, com destaque a partir da década de 1940.

humorado. É uma canção narrativa, conduzida por narradores distantes, que observam os fatos sem nenhum envolvimento direto.

Ele faz o noivo correto
E ela faz que quase desmaia
Vão viver sob o mesmo teto
Até que a casa caia
Até que a casa caia

Ele é o empregado discreto
Ela engoma o seu colarinho
Vão viver sob o mesmo teto
Até explodir o ninho
Até explodir o ninho

Ele faz o macho irrequieto
E ela faz crianças de monte
Vão viver sob o mesmo teto
Até secar a fonte
Até secar a fonte

Ele é o funcionário completo
E ela aprende a fazer suspiros
Vão viver sob o mesmo teto
Até trocarem tiros
Até trocarem tiros

Ele tem um caso secreto
Ela diz que não sai dos trilhos
Vão viver sob o mesmo teto
Até casarem os filhos
Até casarem os filhos

Ele fala de cianureto
E ela sonha com formicida
Vão viver sob o mesmo teto
Até que alguém decida
Até que alguém decida

Ele tem um velho projeto

Ela tem um monte de estrias
Vão viver sob o mesmo teto
Até o fim dos dias
Até o fim dos dias

Ele às vezes cede um afeto
Ela só se despe no escuro
Vão viver sob o mesmo teto
Até um breve futuro
Até um breve futuro

Ela esquenta a papa do neto
E ele quase que fez fortuna
Vão viver sob o mesmo teto
Até que a morte os una
Até que a morte os una.

São nove estrofes que desenvolvem, de modo mais ou menos linear, a vida de casados de um casal de classe média, do noivado à velhice. A cada estrofe uma fase – o noivado, as relações protocolares do matrimônio, os problemas financeiros, os atritos, a traição, os sonhos frustrados, os filhos, os netos, etc. A canção segue mais uma vez uma estrutura formal rígida e circular, tanto na música quanto na poesia. As estrofes possuem quatro versos, obedecendo sempre à estrutura de rimas “abab”. No que toca a forma musical, as duas primeiras frases da melodia estão estruturadas como pergunta e resposta, formando um duplo entre elas; ou seja, é utilizada a mesma divisão rítmica com uma pequena variação nas notas da melodia. Esse duplo reforça também o desenho da estrutura da letra – o primeiro verso descreve sempre uma ação do esposo – “Ele” –, enquanto o segundo descreve uma ação da esposa – “Ela”.

O terceiro verso é o único que se repete inteiramente em todas as estrofes: “Vão viver sob o mesmo teto”. Ele também faz um duplo com o quarto verso, que completa o seu sentido. O terceiro e quarto versos estão unidos pela preposição “até” – “Vão viver sob o mesmo teto até que a casa caia” ou “até um breve futuro”, etc. Existe ainda uma ligação melódica entre eles – o terceiro prepara a já mencionada convenção melódica do quarto verso.

De modo geral, os dois primeiros versos constroem um panorama realista dessa relação a dois no tempo, em que se apresenta um casamento mais ou menos dentro da normalidade, com as dificuldades esperadas de uma união. Ele: “faz o noivo correto”, “empregado discreto”, “funcionário completo”, “quase que fez fortuna”; ela: “faz que

quase desmaia”, “engoma seu colarinho”, “aprende a fazer suspiro”, “esquenta a papa no neto”. E também a vida sexual do homem e da mulher, mais ou menos dentro da normalidade – ele: “macho irrequieto”, “tem um caso secreto”, “às vezes cede um afeto”; ela: “faz crianças de monte”, “diz que não sai dos trilhos”, “só se despe no escuro”. Ainda sobre os dois primeiros versos das estrofes, são revelados pontos de tensão na vida a dois, como a intenção de suicídio do casal: “Ele fala em cianureto” e “Ela sonha com formicida”. Mesmo neste caso extremo, não é quebrada a descrição realista do casamento, de modo que essa é uma face que pode ser igualmente entendida como fato provável na normalidade da vida a dois

O terceiro e o quarto versos são variações da conhecida frase da liturgia do matrimônio católico – “até que a morte os separe”. Eles vêm como quebras ao realismo tecido nos dois versos anteriores, de maneira grotesca. Ou seja, o casamento – ou “viver sob o mesmo teto” – é atravessado por más situações das mais variadas. O sentido desses versos é o pessimismo, mau presságio ou mau agouro lançados sobre o casamento: “Até que a casa caia”, “Até explodir o ninho”, “Até trocarem tiros”, “Até que alguém decida [pelo suicídio (ou homicídio)]”, “Até que a morte os uma”, etc. É, no limite, uma praga rogada pelos narradores da canção ao casal.

De modo geral, é com as ideologias, doutrinas e sonhos em torno do matrimônio que a canção joga, com uma dura dosagem de realismo grotesco. Novamente, os dogmas católicos são postos em cheque. Trata-se de uma salsa vivaz, em tom maior e ritmo dançante. Desse modo, os aspectos trágicos da letra – como a explosão do ninho, a seca da fonte, a troca de tiros, o homicídio, suicídio, etc – tensionam o tom quase celebratório da música. O último verso das estrofes, que como mencionado, é cantado com ataques nas notas agudas, reforçados ainda pelos trompetes, faz com que a ideia de cada estrofe seja concluída de maneira espetaculosa, meio festiva meio alarmista. O resultado disso é um realismo grotesco tragicômico. Cenicamente, o momento da dança a dois, sugerida pelo intermezzo instrumental, ajuda a reforçar a tensão entre a celebração alegre do gesto da dança e as esdrúxulas projeções futuras que a canção faz.

É nesse ponto em que se realiza a paródia. Se a música latina tem a marca do sentimentalismo, da sensualidade e possui uma alegria dançante, em *O casamento dos pequenos burgueses* isso é atravessado por um pessimismo grotesco, atento para as questões prosaicas de uma relação, como os protocolos, as dificuldades financeiras, os desejos vulgares (às vezes mesquinhos) do casal, tendo sempre como pano de fundo a premonição trágica daquela união.

Esse realismo grotesco é a marca das relações amorosas na *Ópera do Malandro*. Na *Cena 3*, a personagem Teresinha confirma a seus pais que se casara com Max Overseas. Duran e Vitória, inconformados, proferem um discurso contra o “amor”.

VITÓRIA – Teresinha, duas pessoas podem até se amar que nem nas novelas. Só que na vida real, se você ama uma pessoa, é lógico que não vai se casar com ela. Casa com qualquer outro. Veja teu pai e eu. Como é que esse casamento durou esse tempo todo? Aqui ninguém ama nem desama.

DURAN – Nem fede nem cheira.

VITÓRIA – Nem bate, nem alisa. Então é casamento pra vida inteira. É pão pão, queijo queijo. É um tijolo.

Nesse momento, a personagem Teresinha canta, em resposta. A canção *Teresinha* é o contra-argumento ao discurso proferido por seus pais. Ou seja, com algumas particularidades, a canção reafirma certa idealização do amor. Com uma força lírica avassaladora, a música *Teresinha* solapa a tentativa dramática de, neste ponto, problematizar o casamento e a idealização amorosa. Em outras palavras, ante às considerações exageradamente céticas e materialistas de seus pais, o discurso da canção fala mais alto.

Essa canção, ao mesmo tempo, mantém relações de intertextualidade com a cantiga popular *Terezinha de Jesus* e a canção de Brecht e Weill, interpretada por Polly na *Ópera dos Três Vinténs*, conhecida em inglês com o título de *Barbara's song*. As três canções tratam da relação de uma mulher junto a seus pretendentes. Na canção de Brecht e Weill, Polly relata a sua postura fria e prudente diante de seus pretendentes, até o momento em que se entrega ao último deles. A cantiga popular *Terezinha de Jesus*, trata de uma jovem dama, frágil, inocente, a quem, o gesto de cavalheirismo de um homem conquista o seu “coração” e o consentimento para esposar-se com ela:

Terezinha de Jesus de uma queda
Foi-se ao chão
Acudiu três cavalheiros
Todos os três chapéu na mão

O primeiro era seu pai
O segundo o seu irmão
O terceiro foi aquele
Que a Tereza deu a mão

Terezinha levantou-se
Levantou-se lá do chão
E sorrindo disse ao noivo
Eu te dou meu coração

Da laranja eu quero um gomo
Do limão quero um pedaço
Da menina mais bonita
Quero um beijo e um abraço

Os três homens que a acodem são seu pai, seu irmão e seu noivo. “Dar a mão” ganha aqui um duplo sentido – a mão para se levantar da queda e para se esposar.

A *Teresinha* da canção de Chico é igualmente cortejada por três homens. A forma musical se repete três vezes e, para cada vez, é cantada a experiência com um dos pretendentes, fazendo um movimento dialético, em direção à experiência definitiva e idealizada de “amor”. A melodia é uma variação da cantiga popular e mantém a sua delicadeza e lirismo. A letra, porém, quebra a expectativa inicial da canção. O primeiro pretendente carrega em si todos os valores do cavalheiro; e, seguindo um ponto de vista realista, ele apresenta também certa soberba e vaidade. Esse homem, cheio de “vantagens” tem, por fim, seu “pedido” negado:

O primeiro me chegou
Como quem vem do florista:
Trouxe um bicho de pelúcia,
Trouxe um broche de ametista.
Me contou suas viagens
E as vantagens que ele tinha.
Me mostrou o seu relógio;
Me chamava de rainha.

Me encontrou tão desarmada,
Que tocou meu coração,
Mas não me negava nada
E, assustada, eu disse "não".

O motivo desse “não” é o próprio cavalheirismo do pretendente. Esta é uma quebra de expectativa que abre a sequência dialética das estrofes, seguindo a estrutura tese-antítese-síntese.

Na segunda repetição da forma da música, o eu-lírico conta sua experiência com o segundo pretendente – um homem grosseiro, dominador e machista –, diametralmente oposto ao primeiro:

O segundo me chegou
Como quem chega do bar:
Trouxe um litro de aguardente
Tão amarga de tragar.
Indagou o meu passado
E cheirou minha comida.
Vasculhou minha gaveta;
Me chamava de perdida.

Me encontrou tão desarmada,
Que arranhou meu coração,
Mas não me entregava nada
E, assustada, eu disse "não".

O susto que a leva a negativa, desta vez, é o fato deste homem machista e grosseiro não lhe oferecer nada.

Por último, na terceira vez da forma, como síntese do movimento, temos o terceiro pretendente. Ainda que este seja pautado pela experiência concreta – “Se deitou em minha cama/ E me chama de mulher” –, o amor se dá do nada: “O terceiro me chegou/ Como quem chega do **nada**/ Ele não me trouxe **nada**/ Também **nada** perguntou”. Ou seja, o amor nasce da sensibilidade imediata, da intuição, não passa pela razão:

O terceiro me chegou
Como quem chega do nada:
Ele não me trouxe nada,
Também nada perguntou.
Mal sei como ele se chama,
Mas entendo o que ele quer!
Se deitou na minha cama
E me chama de mulher.

Foi chegando sorrateiro
E antes que eu dissesse não,
Se instalou feito um posseiro

Dentro do meu coração.

Interpretada no disco por Zizi Possi, o eu-lírico da canção reforça a aparente pureza e fragilidade da personagem Teresinha. Se nas duas primeiras partes ela entoa uma voz frágil, na terceira parte a interpretação sugere o deslumbramento e emoção da personagem, ante o encontro com o homem amado.

O lirismo da canção é reforçado no arranjo, com uma base harmônica e rítmica feita em um piano arpejado. O pulso rítmico da música é bastante livre, como que fluindo aos sabores dos sentimentos do eu-lírico. Na segunda parte é somado um clarinete em contraponto a melodia da voz, com frases igualmente líricas, arpejadas em notas longas. Também temos um arranjo de cordas, que aparece na introdução e, depois, somente na terceira vez da forma musical. As cordas aprofundam o momento lírico da última parte, em que se narra a chegada do terceiro pretendente. Como vimos, este último é a síntese das experiências amorosas do eu-lírico e o momento em que o amor acontece.

Do ponto de vista da estrutura da canção, a *Teresinha*, de Chico Buarque, muito se aproxima da canção de Brecht e Weill. Esta também é dividida em três partes. Na primeira parte a canção leva ao limite a máxima de que a mulher deve ser difícil e negar-se aos seus pretendentes. Polly conta que quando era “inocente” imaginava o momento da chegada dos pretendentes. Decide então que, mesmo que eles fossem ricos, bonitos e cavalheiros, sua resposta seria “não”. Na segunda parte, Polly relata, pois, o momento da chegada de seus pretendentes – ricos, educados e cavalheiros, tal como imaginara. Sua resposta foi, então, protocolar: “não”. Na terceira parte, conta a chegada de um homem diferente, não era rico, nem bonito, que quebrou o protocolo do cavalheirismo. Neste caso, Polly perde a referência e, pela primeira vez, não pode dizer não. Para esse último ela se entrega e vive, finalmente, uma relação amorosa (e de prazer).

Embora haja uma evidente intertextualidade entre as canções, essa relação não é de paródia. Isso porque, como vimos, para que haja paródia é necessário que o objeto parodiado seja reconhecido pelo interlocutor, o que, naturalmente, não acontece. Ao construir uma segunda relação de intertextualidade, nesse caso, com a canção popular *Terezinha de Jesus*, amplamente conhecida pelo público brasileiro, o duplo paródico passa a ser evidente. Chico apropria-se, inclusive, de sua melodia e harmonia, desenvolvendo, a partir delas, caminhos musicais afins.

É possível argumentar que, no caso desta canção, não se trata de paródia, mas sim de paráfrase. Isso porque, se são evidentes as semelhanças formais, não são tão claras as suas diferenças. Tal como a *Terezinha de Jesus*, a canção tem traços fundamentalmente líricos e conta a trajetória de uma mulher até seu casamento. No caso específico da canção de Chico, o amor se dá pela sensibilidade imediata, pela

intuição. No entanto, ainda que o lirismo seja dominante nesta canção e que ela caminhe para uma idealização do casamento, o percurso de Teresinha revela traços bastante realistas nas relações com seus pretendentes.

Como vimos, o primeiro homem, entre tantas vantagens, deixa escapar sua vaidade e soberba. O segundo, por sua vez, mostra seu machismo e grosseria, em chave, também, realista. Até mesmo o terceiro pretendente revela certo realismo quando o eu-lírico sugere a experiência sexual – “Se deitou em minha cama e me chama de mulher”. Portanto, é com o traço realista e prosaico de *Teresinha*, extraído da versão Brecht-Weill, que a canção se realiza enquanto paródia de *Terezinha de Jesus*. O público reconhece a referência, mas percebe que a trajetória amorosa se dá em chave oposta, pautada pela experiência objetiva da mulher, que, entre caminhos e descaminhos, encontra o seu amor / sua sexualidade. Se em *Terezinha de Jesus* se realiza um amor pueril, pautado pelo cavalheirismo e pelas relações tradicionais entre homens (pai, irmão e noivo), em *Teresinha* esse amor se dá pela relação objetiva e sexual da mulher – madura e dona de si.

A paródia é uma forma que esteve sempre associada ao teatro popular. Com o teatro de rua, mirava-se o teatro institucionalizado da alta cultura para satirizar a alta sociedade. O teatro popularesco, em grande parte, forjou-se como um duplo do “teatro oficial” e as primeiras manifestações conhecidas de teatro popular já tinham um caráter de paródia

Os *Fliacos* [na Grécia antiga], com suas bufonarias grosseiras, apresentavam-se nas ruas parodiando, sumariamente, personagens e tipos da literatura e eram muito apreciados. Da região dórica, vinha uma espécie de farsa que se utilizava dos *mimos*, também improvisada e parodista. (VENEZIANO, 1991, p.20)

É perceptível a intenção de se construir um teatro de condução popular⁴³ na dramaturgia da *Ópera do malandro*. A piada ligeira, que surge aqui e ali de forma gratuita, sem grande comprometimento com o enredo, é uma marca da *Ópera*. Também as canções não guardam um compromisso efetivo com o texto; saltam à frente da dramaturgia, com certa independência, funcionando mais como um agradável aperitivo

⁴³ Neyde Venesiano define o teatro popular da seguinte forma: “Pode-se, ao menos basicamente, atribuir ao que se considera teatro popular algumas de suas características mais inerentes: a tipificação, o não aprofundamento dos temas, a mistura de gêneros e o desinteresse pelo enredo contínuo” (VENEZIANO, 1991, p.20).

do que como quebras de distanciamento brechtiano. Na prática, a *Ópera do malandro* incorpora uma série de características do teatro de variedades⁴⁴. O próprio diretor da peça, Luís Antônio Martinez Correa, nos dá essa indicação:

Nossa peça é um show de auditório. Tem uma passarela na frente, orquestra com músicos de “summer jacket”. Ao mesmo tempo que é uma peça, é um show, e os arranjos estão muito bonitos, todos baseados nos arranjos da década de 40, no tempo da política de boa vizinhança entre Brasil e Estados Unidos⁴⁵.

José Fernando Marques, destacando a narrativa lépida da peça, observa a influência do Teatro de Revista⁴⁶ na *Ópera do malandro*⁴⁷, ainda que este gênero não possua um enredo bem definido como a *Ópera*:

A revista de ano brasileira (...) consistia num resumo crítico dos acontecimentos do ano anterior. Às vistas do público, desfilavam os principais fatos do ano findo relativos ao dia-a-dia, à moda, à política, à economia, ao transporte, aos grandes inventos, aos pequenos crimes, às desgraças, à imprensa, ao teatro, à cidade, ao país. Era uma história miniaturizada sob o painel anual, em linguagem popular, teatralizada. Equilibrava-se entre o registro factual e a ficcionalização cômica” (FREITAS FILHO, 2006, p.88).

A Revista de ano exibida de forma leve uma série de episódios independentes, a partir de uma condução, geralmente uma perseguição, em que se desenrolava todos os quadros de variedade:

A espinha dorsal dessas revistas de ano era justamente o fio condutor. Ele possibilitava o desenrolar dos fatos, suscitando o surgimento das várias situações episódicas. (Idem, p.88)

⁴⁴ Como explica Neyde Veneziano (1991, p.21): “Há formas teatrais que podem ser separadas em compartimentos, em seções, sem que haja interferências de informações de um para o outro. São os espetáculos de variedades nos quais um esquete pode ser seguido de um número de dança, que por sua vez poderá ser seguido por um quadro de malabaristas ou por uma declamação sentimental, etc. Seguem este modelo o circo, a pantomima, o music-hall, o cabaré, a ópera bufa, o teatro de revista. Em qualquer destas formas de expressão podem se alterar alguns quadros”. (VENEZIANO, 1991)

⁴⁵ CARVALHO, M. A. ‘Ópera do malandro’, de Chico Buarque. O *Globo*, Rio de Janeiro, 26 de jul. 1978. p. 37.

⁴⁶ A Revista, um grande sucesso nacional na primeira metade do século XX, chegou ao Brasil no final do século XIX por influência do teatro francês. Com grande público popular, a Revista, entre outras manifestações de teatro popular, foi incorporado anteriormente nas experiências do Teatro de Arena e do CPC, que buscavam no “povo” sua fonte criativa.

⁴⁷ FREITAS FILHO, José Fernando M. “*Com os séculos nos olhos*” – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. Tese de doutorado em literatura brasileira apresentada ao departamento de teoria literária e literaturas do instituto de letras da Universidade de Brasília. Brasília, 2006.

Neyde Veneziano destaca a importância do tipo “malandro”, sobretudo sob o governo varguista:

O malandro é o tipo constante nas revistas brasileiras. Atinge seu apogeu na época do populismo de Getúlio Vargas. Com Oscarito, Grande Otelo e Zé Trindade, teve as suas melhores performances. Afinal, ele representava, naquele momento histórico, uma necessidade social. Ao desrespeitar as duas maiores instituições do capitalismo, o trabalho e a família (pois o trambiqueiro estava pronto a cortejar qualquer mulher bonita, mesmo se ela fosse casada), o malandro deixava entrever a alegria de ser marginal. Ele desencadeava o jogo com o mito popular de que nesta terra se virando tudo dá. (VENEZIANO, 1991, p.123).

É notável a provocação à moral e os bons costumes na Revista, inclusive pela presença da sexualidade: mulheres vestidas com roupas curtas e dançando com coreografias ousadas e provocativas. Esse é outro ponto de contato entre as Revistas e a *Ópera*. A presença da figura da prostituta – e da sexualidade de modo geral – é central na *Ópera do malandro*. E é evidente a chave provocativa à moralidade, tanto na dramaturgia quanto nas canções.

Na canção *Ai, se eles me pegam agora*, por exemplo, temos uma situação em que é trabalhada a sexualidade / repressão sexual feminina. Como as demais canções analisadas neste capítulo, essa é uma paródia de um fox-trot. Com certa independência do enredo da peça, as prostitutas, eufóricas, cantam-na ao receberem de presente de Max meias importadas. O arranjo desta canção é construído em base aos antigos swings norte-americanos das décadas de 1930 e 1940. Seja na instrumentação, com uma sonoridade característica de naipe de sopros (metais e madeiras), com contrapontos melódicos improvisados, seja na condução rítmica: compasso quaternário com baixo marcando os quatro tempos na semínima e bateria em ritmo sincopado de jazz. Na instrumentação percebemos também elementos das *bands* de ragtime, como o timbre característico do piano de armário e do banjo. Em todos esses elementos ficam bastante claros a presença dos clichês dos primórdios do jazz (o ragtime e as bigbands dançantes de swing), em que se desenvolvera a dança conhecida como fox-trot. O swing possui um amplo repertório de música instrumental. As canções desse gênero, de modo geral, falam de maneira ligeira de encontros e separações amorosas.

Repetindo as expressões “Ai, se mamãe/papai me pega agora” e “Será que...” o eu-lírico feminino canta em coro uma situação hipotética – ser pega pela “mamãe” (na primeira parte) e pelo “papai” (na segunda parte) e descreve suas possíveis reações ao

encontrá-la em uma determinada situação. A condução melódica do canto atribui ao texto certo tom de deboche. Na canção não há evidências de que o eu-lírico seja uma prostituta, de modo que se pensarmos a canção como objeto autônomo, tal como ela foi veiculada em disco ou em possíveis execuções individuais de rádios, TVs, ou internet, a prostituição não está presente *a priori* na canção.

A expressão “ser pego”, associada às expressões “papai” e “mamãe”, remete a uma transgressão infantil, uma molecagem ou uma arte. Ou seja, algo proibido na educação familiar, mas que sua realização é objeto de desejo da criança. Objetivamente, na letra da canção, essa transgressão é concretizada de maneira muito sutil, apenas em dois versos. O primeiro é “[Ai se mamãe me pega agora] **De anágua e de combinação**”. A partir dele se desenvolve toda a primeira vez da forma da música, com as reações imaginadas da “mamãe”. O segundo é “[Ai se papai me pega agora] **Abrindo o último botão**”, igualmente desenvolvendo a partir daí as reações possíveis do “papai”.

Percebe-se que, objetivamente, não é constituída na letra uma grande transgressão. São indicativos da sexualidade feminina, mas não sugere nada em concreto: ela estaria se prostituindo? Tendo relações sexuais libertinas? A expressão anágua refere-se à uma espécie de indumentária íntima feminina, muito utilizada sob a sai ou o vestido por mulheres no início do século XX. O “último botão”, por sua vez, sugere o movimento de se despir, com o subtexto “**do primeiro ao último botão**”. De resto, só podemos imaginar sobre qual transgressão estaria fazendo ela.

Diante dessa “arte”, os pais podem agir de muitas maneiras, com discordância ou concordância, pendulando entre reações repreensivas com a filha e libertárias com consigo mesmos.

Ai, se mamãe me pega agora
De anágua e de combinação
Será que ela me leva embora
Ou não
Será que vai ficar sentida
Será que vai me dar razão
Chorar sua vida vivida
Em vão

Será que faz mil caras feias
Será que vai passar carão
Será que calça as minhas meias

E sai deslizando
Pelo salão

Eu quero que mamãe me veja
Pintando a boca em coração
Será que vai morrer de inveja
Ou não

Ai, se papai me pega agora
Abrindo o último botão
Será que ele me leva embora
Ou não
Será que fica enfurecido
Será que vai me dar razão
Chorar o seu tempo vivido
Em vão

Será que ele me trata à tapa
E me sapeca um pescoço
Ou abre um cabaré na lapa
E aí me contrata
Como atração

Será que me põe de castigo
Será que ele me estende a mão
Será que o pai dança comigo
Ou não?

Na primeira estrofe as reações da mãe balançam entre a repreensão – “Será que ela me leva embora ou não” –, a chateação – “Será que vai ficar sentida” –, o consentimento – “Será que vai me dar razão” – e a frustração com sua própria vida “Chorar sua vida vivida em vão”. Na segunda estrofe temos uma reação de desagrado da mãe “Será que faz mil caras feias”; e de vergonha – “Será que vai passar carão”; Segue um verso com duplo sentido, com uma metáfora para libertação sexual da própria mãe – “Será que calça as minhas meias e sai deslizando pelo salão”.

Por fim, temos na terceira estrofe (a última que se refere à “mamãe”) a problematização da relação mãe e filha. É revelado o desejo da filha de que a mãe lhe

veja esbanjando sensualidade – “Eu quero que mamãe me veja pintando a boca em coração”. É colocada em questão a possível inveja da mãe com a sensualidade ou liberdade sexual da filha.

Com algumas variações, a segunda vez da forma da música, a que se refere ao “papai”, segue a mesma lógica. Surgem algumas nuances: a agressividade do pai – “Será que ele me trata a tapa e me sapeca um pescoço”; o orgulho (no bom sentido) da liberdade sexual da filha – “Ou abre um cabaré na Lapa e aí me contrata como atração”. Também a sua solidariedade e compaixão com a má condição (de prostituta?) da filha – “Será que ele me estende a mão”.

O que está em questão é o olhar moral e repressor da família sobre a sexualidade da filha e, de forma geral, da mulher. As reações estão sempre tensionadas pela repressão sexual; estão entre o dever de conter a sexualidade e o desejo de libertá-la. A raiva, a chateação, a vergonha, a inveja e a compaixão são sempre decorrência disso. Nesse sentido, a prostituta ocupa um lugar contraditório: se por um lado ela é moralmente execrada, por outro, ela desfruta de uma liberdade sexual única, no limite, compreensível e invejável.

Como vimos, os clichês do swing estão presentes na canção de Chico. O que a faz uma paródia daquele gênero, além, naturalmente, da idiosincrasia desse ritmo no Brasil dos anos de 1970, é justamente a temática desenvolvida na canção. Se, com as big bands, esse ritmo foi amplamente difundido nos bailes dos anos de 1930 e 1940, tendo sido incorporado, inclusive, no repertório brasileiro, ele é cantado por mulheres (prostitutas) de forma debochada, explicitando a sua sexualidade e a repressão moral da família sobre ela. Abre-se um hiato comparativo com o leve romantismo do jazz-canção.

Vimos nesse capítulo alguns exemplos do uso da paródia na *Ópera do malandro*. Em todas essas canções a chave de distinção do estilo musical original é o realismo materialista, por vezes exagerado, quebrando a seriedade e o romantismo das canções. Esse realismo se converte em formas grotescas: na linguagem agressiva, no uso de expressões vulgares e no palavrão, assim como a sexualidade desbragada, com influência da Revista, que atravessa de ponta a ponta a peça. Analisaremos no próximo capítulo outras canções da *Ópera do malandro*, com enfoque em seus traços grotescos.

Capítulo II:

O realismo grotesco da *Ópera do malandro*: as canções *Geni e o Zepelim*, *Se eu fosse o teu patrão* e trechos da dramaturgia

As críticas à época do lançamento da *Ópera do malandro* foram categóricas em destacar a qualidade das canções. Fizeram, porém, duras críticas ao texto dramaturgicamente e à montagem. Assim se passou com Ruy Castro⁴⁸, Yan Michalski – que, dentre as estreias do ano de 1978, dedicou um espaço muito discreto em seu livro⁴⁹ para a peça – e Clóvis Garcia. Este último escreveu na ocasião do lançamento paulista da peça, em 1979, com o título “Chico Buarque: compositor, sim. Dramaturgo, não”:

Com a estreia da *Ópera do malandro* (...) verifica-se mais uma vez que Chico Buarque é um dos maiores compositores e versificadores da música brasileira, mas não é um bom dramaturgo. (...) *Ópera do malandro*, com a inegável qualidade musical de Chico Buarque, será certamente um sucesso de público, como foi no Rio, sem que isso significasse qualidade teatral⁵⁰. (GARCIA, 2006. p. 220)

E explica o motivo pelo qual critica a dramaturgia:

(...) a falta de aprofundamento dos personagens, a distorção acentuada dos tipos, a linha monotônica dos caracteres, torna a caricatura excessivamente caricata. Essa caricatura, para o grotesco, que a direção acentuou no espetáculo (...) torna ainda mais distante pela inverossimilhança, o conteúdo. Aqui, também, o distanciamento foi excessivo e, se não há dúvida de que o submundo é feio, é preciso não esquecer que se trata de gente, sejam prostitutas ou travestis, mesmo simbolizando a burguesia dominante. (Idem, p.221)

Por certo, a caricatura de natureza grotesca é uma das marcas da *Ópera do malandro*. E, de maneiras diferentes, ela se manifesta tanto na dramaturgia quanto nas canções. Segundo Clóvis Garcia, a peça teria sua fragilidade pelo excesso de caricatura e, conseqüentemente, de distanciamento. A partir desses elementos levantados por Clóvis Garcia, procuraremos, nesse capítulo, analisar as canções *Geni*, *Pra se viver do*

⁴⁸Crítica de Ruy Castro feita na ocasião da estreia carioca da *Ópera*. Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_opera_acertou.htm> Acesso em: 14 jul de 2016.

⁴⁹MICHALSKI, 1985, p.24

⁵⁰GARCIA, Clóvis. *Clóvis Garcia: a crítica como ofício*. (Org.) GUIMARÃES, Carmelinda. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, Cultura, Fundação Padre Anchieta, 2006. p. 220

amor e Se eu fosse o teu patrão, bem como trechos dramaturgicos, a luz das especificidades do grotesco na peça de Chico Buarque.

O vocábulo “grotesco” remonta ao italiano *grottesco*, um derivativo da palavra *grotta*⁵¹. Wolfgang Kayser observa que as primeiras utilizações da palavra “grotesco” são encontradas no final do século XV, para designar um determinado tipo de ornamento em paredes, recém descobertos em escavações romanas⁵². Os ornamentos bastante característicos, levados a Roma por estrangeiros, possuem folhagens crespas, figuras disformes, monstruosas, homens meio plantas, meio animais, etc.

O firme alicerce para desenvolver a história da palavra (...) continua sendo o fato de que, como substantivo, era um termo destinado a designar a arte ornamental grotesca. Uma certa ampliação consistiu na aplicação do nome a determinadas chineses, que o século XVII considerava igualmente grotesca por causa da mistura dos domínios, da monstruosidade nos seus elementos e da alteração das ordens e proporções. (KAYSER, 2009, p. 29)

Na França do século XVII, a expressão ganhou um sentido mais amplo, atribuindo a ela o sentido do cômico, burlesco, exagerado e caricatural⁵³. Como categoria estética, segundo Kayser, o grotesco ganhou contornos mais definidos a partir do século XVIII, por meio das inquietações de teóricos da arte que procuravam compreender grandes obras artísticas de natureza caricaturesca, tais como as gravuras em cobre de Hogarth e o *Don Quixote*.

O grotesco, em sua definição na teoria estética, está ligado diretamente ao caricaturesco, a uma representação torta da realidade. Wolfgang Kayser traz uma definição da caricatura, em citação a Wieland, dividindo-a em três gêneros:

1. “as verdadeiras, onde o pintor simplesmente reproduz a natureza disforme tal como a encontra”; 2. “as exagera, onde, com algum propósito especial, aumenta a deformação de seu objeto. Mas procede de um modo tão análogo ao da natureza que o original continua sendo reconhecível”; 3. “as inteiramente fantástica, ou, a bem dizer, as chamadas grotescas, onde o pintor, despreocupado com a verdade e a semelhança, se entrega a uma imaginação selvagem (como, por exemplo, o assim chama Brueghel dos

⁵¹ Gruta.

⁵² KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

⁵³ Kayser cita alguns dicionários franceses do século XVI Cf: Idem, p. 26.

Infernos), e através do sobrenatural e do contra-senso dos seus produtos cerebrais, quer despertar com eles apenas gargalhadas, nojo e surpresa pela audácia de suas criações monstruosas” (Ibidem, p. 30).

Segundo Kayser, o cômico e a sátira podem preparar o terreno para o grotesco. É o caso da *commedia della'arte*, movimento artístico que ajudou a cunhar o grotesco no vocabulário das artes cênicas. Mas o sentido da palavra grotesco não está ligado necessariamente nem ao cômico, nem a sátira. Na trajetória do conceito, o que se revela constante é o desajuste, a caricatura e o exagero.

O grotesco, que já estava presente na *Ópera dos três vinténs*⁵⁴, é aprofundada na *Ópera do malandro*. Mantém-se o seu aspecto burlesco, mas abusa-se do horror, da violência e da morbidez. A dramaturgia destaca certas características esdrúxulas dos personagens, como a superexploração e o elitismo violento, manifesto em racismo, machismo e homofobia. A decadência moral é exposta abertamente, sem filtros ou constrangimentos, com o componente da hipocrisia. No caso de Duran, a hipocrisia se manifesta em seu nacionalismo e paternalismo trabalhista, que se molda de acordo com seus próprios interesses. No caso de Vitória, a caridade cristã se opõe às suas ações também interessadas. Em Max, a hipocrisia está nas suas falsas juras de amizade ao inspetor Chaves e a seus funcionários/capangas; bem como na fidelidade amorosa à Teresinha, desmentida por sua relação com as prostitutas e com Lúcia (a quem também faz juras de fidelidade).

O “exagero do negativo”, que Bakhtin destaca como uma das características do grotesco⁵⁵, é a chave da sátira na *Ópera do malandro*. O lado obscuro da elite brasileira é exacerbado e, com suas contradições absurdas, pois constrói-se personagens caricaturescos imorais e hipócritas, sem constrangimento de sê-lo. São as vísceras abertas da elite brasileira, pintada em chave de exagero. Este cenário é complementado com o traço burlesco da peça. Desse modo, o humor acompanha passo a passo a violência e a degenerescência moral dos personagens, resultando em uma dramaturgia baseada no mau gosto e no riso mórbido de uma sociedade adoentada⁵⁶.

⁵⁴ Segundo Anatol Rosenfeld (2006, p.158), “entre os recursos satíricos usados encontra-se também o do grotesco, geralmente de cunho mais burlesco do que tétrico ou fantástico”

⁵⁵ Assim, para Scheenegans, o exagero do negativo (o que não deveria ser) até aos limites do impossível e do monstruoso é a propriedade essencial do grotesco. Disto resulta ser este último sempre satírico. Quando não há intenção satírica não existe grotesco. BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

⁵⁶ No grotesco, o riso vem sempre acompanhado do estranhamento. Sobre as sensações do grotesco, Kayser cita a definição de Wieland “um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si” (KAYSER, 2009, p.159). Patrice Pavis em seu Dicionário de Teatro, define o grotesco como “aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho” (PAVIS, 2008, p.188).

A primeira cena da peça se passa na “casa/escritório” de Duran. É desenhado um ambiente de exploração e sexualidade degenerada. Duran, ao telefone, cobra uma dívida pessoal do inspetor de polícia, revelando uma relação promíscua entre o público e o privado; trata as suas funcionárias prostitutas como mercadoria: “essas tuas debutantes de agora em diante eu só aceito em consignação”, acha graça na possibilidade de uma de suas funcionárias ser exterminada pela polícia na “operação detergente”. Em seguida, interrompido pela campainha, desliga o telefone. Entra Fichinha, uma jovem candidata à funcionária na sua rede de bordéis. Ela é nordestina, miserável e prostituta. Questionada por Duran sobre as suas doenças sexuais: “umas dezoito ou dezenove, não lembro direito...”. É menor de idade – tem dezessete anos, sendo prostituta (ou “vadia”⁵⁷) há sete. É-nos, pois, revelado que iniciou suas atividades aos dez anos⁵⁸. Fichinha está numa condição de profunda fragilidade, o que a faz aceitar qualquer tipo de condição de trabalho. A exploração é naturalizada de tal modo que uma relação de trabalho evidentemente abusiva é tratada como caridade.

DURAN – Olha, Fichinha, eu sei que vou fazer asneira, mas o teu caso me comoveu. O que tem chegado de conterrânea tua ultimamente, não é brincadeira. E eu vou admitindo, até por uma questão de patriotismo. Tô dispensando as polacas que são ótimas, são saudáveis, mas andam mal acostumadas e fazem exigências absurdas... É, acho que vou te admitir como estagiária. (p.31)

FICHINHA – Como é?

DURAN – Estagiaria. Você faz um teste, trabalha umas noites e, se aprovar, passa a funcionária efetiva. Mas primeiro tem que pagar a taxa de inscrição.

FICHINHA – Pagar? Eu não tenho nada. Me levaram até a bolsa...

DURAN – Bem, assim também fica impraticável. Eu to querendo ajudar, mas assim... Você tem que fazer uns exames, tem que fazer tratamento nessa boca, enfim, só pra começar precisa importar um caixote de penicilina. E quem vai pagar? Tem graça... Ora... Vá lá, vá lá. Vou te dar um salvo conduto provisório pra entrar na ronda. Sobre cada dez mil-réis que você receber, a agência cobra cinco de comissão, certo?

FICHINHA – Certo, sim senhor.

DURAN – E mais dez por cento pelos acessórios.

Nesse trecho temos uma situação de hipocrisia e exploração da parte do empresário. Apoiado no discurso da caridade e do patriotismo, Duran se beneficia da desgraça social de Fichinha. A condição para empregá-la é a sua exploração.

⁵⁷ Expressão utilizada no texto.

⁵⁸ O texto não deixa claro se ela se prostitui ou se tem atividades sexuais há sete anos.

Além de oferecer uma situação precária no acordo empregatício, trata-se de uma “vaga” como prostituta, da qual as condições de trabalho são sabidamente degradantes. Apesar disso, Duran se refere a contratação de Fichinha como ato de patriotismo.

A hipocrisia ganha contornos mais definidos com a chegada da esposa de Duran, Vitória. Fichinha é confundida com uma mendiga:

VITÓRIA – (...) se fosse pra comer eu dava. A gente tem coração e não sabe negar esmola. Domingo passado, na saída da missa, eu dei cinco tostões pra um desgraçado que estava estrebuchando na sarjeta. Na mesma hora o homem ficou bom e correu pro botequim. É cachaça e jogo do bicho, gente ignorante! Sai, sai, sai, eu não dou mais um tostão!

Quando descobre que é a mais nova contratada entre as prostitutas, inconformada, trata de aprofundar a exploração, piorando o acordo trabalhista, com uma dose de racismo em seu comentário:

VITÓRIA – Que comissão você tratou, Duran?

DURAN – A de sempre, cinqüenta por cento.

VITÓRIA – Cinqüenta por cento? Mas isso é comissão de Catarina, loura de olhos azuis. Não, mocinha, se você quiser trabalhar pra gente tem que pagar sessenta, certo?

FICHINHA – Tá certo, sim senhora.

O texto coloca uma lupa na hipocrisia e no falso moralismo religioso. Exagera-se com traço caricatural outro aspecto da cultura brasileiro – o catolicismo de aparências, esvaziado de sentido moral. Ao mesmo tempo em que faz questão de destacar a sua religiosidade, Vitória esbanja elitismo e perversidade. O catolicismo hipócrita volta a aparecer quando descobre que sua filha se casou com o “contraventor” Max – “Eu não vou permitir que façam isso comigo! Eu vou ao Papa! Vou conseguir a anulação desse casamento!”. Em seguida, faz-se de vítima, ressaltando o seu passado de honestidade.

VITÓRIA – (...) Só fico vendo como é inútil a gente tentar ser honesta neste mundo, Duran. Adiantou alguma coisa ser cidadão exemplar? Adiantou ser rotariano⁵⁹, adiantou?

⁵⁹ O *Rotary Club* é uma associação de empresários e líderes sociais destinada a promover trabalhos humanitários em todo o mundo. Seus membros pertencem, em geral, à elite econômica de cada localidade.

E, na sequência, em outro contraste disparatado, mostra sua índole violenta:

VITÓRIA – (...) Ah, eu quero que esse homem morra! Quero ver o corpo desse homem crivado de chumbo; num barranco do rio da Guarda!

DURAN – O que é que você disse, Vitória?

VITÓRIA – Isso mesmo. Cheio de urubu disputando as tripas dele!

DURAN – Vitória, você disse tudo! Vou ter uma conversinha já com o inspetor Chaves. Ele tá me devendo as calças e já chegou a hora de acertar as contas.

Duran e Vitória são desenhados como membros legítimos da elite carioca – são empresários, católicos, rotarianos; são ainda nacionalistas e atentos às leis trabalhistas (embora ela seja descumprida aqui e ali). A sátira à elite brasileira se dá ao jogar as suas virtudes mais caras em personagens do submundo carioca, sobretudo na escolha da atividade econômica – a prostituição. Essa junção gera, naturalmente, uma série de distorções, como por exemplo a o aprofundamento da exploração e da violência. Na prática, a exploração do trabalho é aprofundada pela exploração sexual; O autoritarismo elitista, com a apropriação indevida do Estado, ganha um componente a mais de violência, com chantagens, ameaças e planejamentos de homicídios. Nessas condições, a hipocrisia é escancarada.

O moralismo católico de Vitória contrasta-se, em muitas passagens, com a sexualidade e com a violência. Temos um bom exemplo disso na cena três do primeiro ato. Em certo ponto Vitória discute com sua filha Teresinha, que se recusa a anular o seu casamento com Max:

VITÓRIA – Minha filha, eu ia dizer “vai com Deus”, mas pelo visto você preferiu a companhia do satanás.

TERESINHA – Ah, mamãe, também não exagera!

VITÓRIA – Se há uma coisa que não te faltou nesta casa foi educação cristã. Ah, se a congregação mariana soubesse o que foi feito de ti...

Entram, então, “atabalhoadas”, quatro prostitutas:

DORINHA – Arrasaram o bordel e arrombaram a gente.

DURAN – Jura? O que me contaram é que vocês se divertiram um bocado. Principalmente a Mimi Bibelô.

MIMI – Eu? Oh, “seu” Duran! Oh, Dona Vitória! Vocês não sabem o pior. Aqueles brutos... *(Solução)* Aqueles brutos me estupraram!

VITÓRIA – Oh, coitadinha... Doeu muito?

MIMI – Uma sangueira, dona Vitória!

DURAN – Nem deu tempo de chamar a polícia, né?

MIMI – Como é que eu ia chamar a polícia se tinha quatro cabos da PM em cima de mim? (BUARQUE, 1978, p.89)

A violência brutal e o descaso dos patrões é uma utilização evidente e deliberada do mau gosto, em que o riso surge absolutamente desconfortável. Esse trecho destaca um aspecto recorrente no texto: a sexualidade degenerada, em situação de violência, exploração e miséria. Isso pode ser também observado na passagem em que Max apresenta Geni à Teresinha. Ele relata uma cena hipotética, em que evidencia por meio do grotesco a realidade brutal da transfobia:

MAX – Teresinha, esta aqui é Geni. No dia em que a Geni for encontrada num quarto de pensão, nua, em decúbito ventral, um punhal nas costas, o crânio esfacelado, nesse dia a nossa sociedade vai despertar menos reluzente e menos perfumada. (Idem, p.61)

Na dramaturgia, a figura da transexual Geni é dona de uma sexualidade mórbida, sobretudo pautada pela violência e pelo preconceito. A sua famosa canção *Geni e o Zepelim* sintetiza a hipocrisia do “moralismo cristão” ante a “sexualidade imoral”, com destaque para a hipocrisia da “cidade”.

De tudo que é nego torto
Do mangue e do cais do porto
Ela já foi namorada
O seu corpo é dos errantes
Dos cegos, dos retirantes
É de quem não tem mais nada

Dá-se assim desde menina
Na garagem, na cantina
Atrás do tanque, no mato
É a rainha dos detentos
Das loucas, dos lazentos
Dos moleques do internato

E também vai amiúde
Com os velinhos sem saúde

E as viúvas sem porvir
Ela é um poço de bondade
E é por isso que a cidade
Vive sempre a repetir

Joga pedra na Geni!
Joga pedra na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!

Um dia surgiu, brilhante
Entre as nuvens, flutuante
Um enorme zepelim
Pairou sobre os edifícios
Abriu dois mil orifícios
Com dois mil canhões assim

A cidade apavorada
Se quedou paralisada
Pronta pra virar geleia
Mas do zepelim gigante
Desceu o seu comandante
Dizendo: "Mudei de ideia!"

Quando vi nesta cidade
Tanto horror e iniquidade
Resolvi tudo explodir
Mas posso evitar o drama
Se aquela formosa dama
Esta noite me servir

Essa dama era Geni!
Mas não pode ser Geni!
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni!

Mas de fato, logo ela
Tão coitada e tão singela
Cativara o forasteiro
O guerreiro tão vistoso
Tão temido e poderoso
Era dela, prisioneiro

Acontece que a donzela
(E isso era segredo dela)
Também tinha seus caprichos
E ao deitar com homem tão nobre
Tão cheirando a brilho e a cobre
Preferia amar com os bichos

Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria
Foi beijar a sua mão
O prefeito de joelhos
O bispo de olhos vermelhos
E o banqueiro com um milhão

Vai com ele, vai, Geni!
Vai com ele, vai, Geni!
Você pode nos salvar
Você vai nos redimir
Você dá pra qualquer um
Bendita Geni!

Foram tantos os pedidos
Tão sinceros, tão sentidos
Que ela dominou seu asco
Nessa noite lancinante
Entregou-se a tal amante
Como quem dá-se ao carrasco

Ele fez tanta sujeira
Lambuzou-se a noite inteira
Até ficar saciado
E nem bem amanhecia
Partiu numa nuvem fria

Com seu zepelim prateado

Num suspiro aliviado
Ela se virou de lado
E tentou até sorrir
Mas logo raiou o dia
E a cidade em cantoria
Não deixou ela dormir

Joga pedra na Geni!
Joga bosta na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!

Joga pedra na Geni!
Joga bosta na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!

Geni e o Zepelim é uma canção épica⁶⁰ por excelência, cantada por um narrador distante. O arranjo é conduzido pelo violão arpejado e a voz do narrador em primeiro plano. Os demais instrumentos entram e saem acompanhando esses dois elementos principais. Temos contrapontos melódicos feitos por flauta, bandolim – tocado à moda da guitarra portuguesa – e violino. No refrão, ouve-se a entrada de dois pianos – um deles com um timbre antigo, lembrando a sonoridade do cravo –, além de baixo acústico, bateria e o coro (somado à voz principal). Na terceira vez da forma da música, entra ainda arranjo de cordas ao fundo. A quantidade de instrumentos e a dinâmica do arranjo variam parte a parte, acompanhando os dizeres dos versos da canção.

⁶⁰ Em linhas gerais, o gênero lírico está mais ligado às formas poéticas, em que um eu-lírico é o centro do texto, expressando suas impressões subjetivas e emoções, independente da realidade objetiva. No dramático, ao contrário, o sujeito desaparece e deixa o mundo falar por si. Com a utilização de diálogos e ausência de narrador o texto se coloca como imitação da própria realidade. Esse gênero está mais ligado às formas teatrais. O épico, por sua vez, está mais ligada às epopeias e é marcado pela presença do narrador. Nele aparece tanto a realidade objetiva, com a utilização de personagens, diálogos, etc, quanto o ponto de vista do narrador e suas impressões sobre o que é narrado. Ver em ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006

Uma das referências mais importantes na forma de *Geni* é a da canção medieval, dos trovadores e menestréis europeus. Isso se revela tanto na escolha dos instrumentos do arranjo, quanto em aspectos da forma canção. Além do ritmo ternário, em 6 por 8, amplamente utilizado naquele período, temos a utilização da forma narrativa dos versos, de quem traz histórias de longe, de outros povos, de outras cidades⁶¹ – uma das formas da música do menestrel na Idade Média.

A princípio, essa composição faz uma referência direta à canção *Jenny-Pirata* de Brecht e Weill, que está presente na dramaturgia da *Ópera dos três vinténs* e no filme de Pabst. Jenny é uma prostituta e canta em primeira pessoa o sonho de ser resgatada naquela cidade por piratas, tirando-a de uma situação de opressão. O seu desejo vingativo é de ver todas as pessoas da cidade mortas. Ela imagina a chegada dos piratas e a explosão de toda a cidade, onde somente ela se salvará. Uma segunda referência está no conto *Bola de sebo*, do realista francês Guy de Maupassant. Esse texto se passa no final da guerra entre França e Alemanha em que uma prostituta gorda, apelidada de “bola de sebo”, embarca em uma caravana com fins comerciais. Todos que ali embarcam a desprezam por sua profissão, mas tratam-na de forma gentil, já que, em meio a fome da longa viagem, ela era a única que trazia consigo comida. Na estrada, a caravana de viajantes franceses é parada por soldados prussianos. Como condição para a liberação de todos, o comandante exige que Bola de Sebo sirva-o sexualmente. A contragosto, já que não se sente confortável em ter relações com um inimigo da pátria, ela é pressionada pela Caravana a se deitar com ele. Após a liberação dos viajantes franceses, a hostilidade dos seus compatriotas permanece a mesma.

Na canção de Chico dá-se a mistura dessas duas histórias: um “zepelim gigante” surge “entre as nuvens”, “brilhante”. O comandante do zepelim, ao deparar-se naquela cidade com “tanto horror e iniquidade”, resolve “tudo explodir”. E, para “evitar o drama”, pede uma noite de amor com Geni – uma “mulher imoral”⁶², de sexualidade “libertina”. Geni, que é constantemente hostilizada pela população da cidade – “Joga pedra na Geni/ Joga pedra na Geni/ Ela é feita pra apanhar/ Ela é boa de cuspir/ Ela dá pra qualquer um/ Maldita Geni”, recebe hesitante a proposta. Esta situação deixa toda a cidade em choque. Por fim, cedendo aos clamores de todos “em romaria”, Geni oferece uma noite de amor ao comandante. O sacrifício salvador de Geni é pago, ao final, com ingratidão – o coro da cidade volta a entoar palavras de hostilidade contra ela.

A canção constrói ainda uma identidade entre na trajetória de Geni e a de Jesus Cristo. Ambos se sacrificam pra “redimir”, “salvar” a humanidade (ou a cidade). Esse

⁶¹ Sobre o narrador ver BENJAMIN, Walter. "O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov".

In: *Obras Escolhidas: Magia, Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁶² Ainda que Geni seja uma mulher transexual na estrutura dramática da peça, isto não fica claro no corpo da canção.

vocabulário cristão aparece no trecho – “Vai com ele, vai, Geni/ Você pode nos salvar/ Você vai nos redimir”. Segundo a leitura bíblica, a “salvação” e a “remissão dos pecados” é o resultado do sacrifício de Jesus pela humanidade. Geni se sacrifica para salvar a cidade. Outra referência ao cristianismo está no verso do refrão “Joga pedra na Geni”. Remete à passagem bíblica⁶³, em que os fariseus indagam a Jesus sobre o que fazer com uma mulher que tinha sido pega em adultério. Argumentam que segundo a lei de Moisés, a mulher adúltera deveria ser morta apedrejada. Ao que Jesus responde negativamente – “Quem nunca pecou que atire a primeira pedra”.

Outras referências ao vocabulário cristão estão implícitas ao longo da letra da canção. Como vimos, Geni hesita em cumprir sua “missão salvadora”. O narrador qualifica a sua postura como uma “heresia”⁶⁴ aos ouvidos da população. Em seguida dá-se a construção da imagem de uma peregrinação religiosa - a cidade sai em “romaria” – “Ao ouvir tal heresia/ A cidade em romaria/ Foi beijar a sua mão”. A cidade mobilizada pede o sacrifício de Geni, com a presença, inclusive, de seus líderes político, religioso e econômico – “O prefeito de joelhos/ O bispo de olhos vermelhos/ E o banqueiro com um milhão”.

A canção é composta por quatro partes – a) na primeira é apresentada a personagem Geni; b) na segunda é narrada a chegada do zepelim, a ameaça de explosão da cidade e a proposta de poupar a cidade caso Geni sirva sexualmente o comandante; c) na terceira parte, Geni se nega a deitar-se com o comandante, o que desperta o clamor da cidade para que ela se deite com ele; d) na quarta parte, Geni cede aos pedidos, deita-se com o comandante e, logo na manhã seguinte, já é novamente hostilizada pela cidade. Essas quatro partes são intercaladas pelo refrão – o coro, que manifesta de maneira incisiva a opinião da cidade.

Esse coro se modifica com o desenrolar da história, seguindo o seguinte movimento: escárnio moral por Geni – surpresa pela proposta do comandante – o arrependimento e os pedidos emocionadas para que Geni os “redima” – mais escárnio à Geni.

O moralismo religioso se contrasta com a clemência de uma prática imoral para a própria religiosidade católica e cristã – o sexo fora do casamento. O sacrifício salvador se dá com essa prática, mesmo a contragosto de Geni. Desse modo, o repertório cristão é incorporado a uma circunstância em que a moralidade é esticada ao seu limite. Contrariando os dogmas de castidade católico, a moralidade é relativizada, dando ao sexo de Geni um sentido nobre. Isso acontece, muito embora a reação da sociedade se

⁶³BÍBLIA. João. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Ave Maria, 1995. João 8, vers. 1-11.

⁶⁴ Doutrina ou interpretação teológica repudiada como falsa pela Igreja.

recuse a considerá-la. A “cidade” é colocada no papel da “humanidade pecadora”, que se arrepende, mas volta imediatamente a pecar. Incorporado na narrativa da canção, o moralismo católico é atropelado e torna-se hipocrisia e falso-moralismo.

A *Ópera do malandro* coloca uma lupa nas relações humanas dentro do capitalismo brasileiro em que o dinheiro é o mediador geral das relações, impedindo a sustentação de qualquer tipo de moralidade. Assim, tanto na canção quanto nos trechos analisados anteriormente, o aprofundamento do grotesco não se expressa na construção de uma dramaturgia mais fantástica. Ao invés de construir uma visão distorcida da realidade, a caricatura grotesca acontece, por assim dizer, no excesso de realismo, apontando para as contradições dos dogmas e ideologias de maneira geral. Ainda que o “sobrenatural”, o “contra-senso”, a “deformidade” sejam marcas do grotesco, ele não perde a sua referência na realidade. Sua estranheza nasce, justamente, de sua relação com o material objetivo. Se, por um lado, para Pavis, o grotesco tem o “exagero premeditado”, a “desfiguração da natureza”, ele também ressalta a “insistência sobre o lado sensível e material das formas”.

(...) o grotesco conserva sua função essencial de princípio de deformação acrescido, além disso, de um grande senso do concreto e do detalhe realista (PAVIS, 2008, p. 188)

É no realismo grotesco, por assim dizer, que Duran estabelece as suas relações pessoais. No excesso de objetividade, desenha-se uma caricatura grotesca. Para ele o corpo e o amor devem ser tratados como negócio.

DURAN – É, o que se há de fazer. As mulheres são engraçadas. Enquanto estão gozando saúde, a carne rija, a pele macia, tudo no lugar, elas ficam se entregando a qualquer um, no mato, atrás do tanque, de pé no banheiro, ficam se entregando a troco de nada, a troco de uma goiaba, como se aquele corpo não valesse um tostão. Depois que elas começam a desmanchar, a cara cheia de pereba, muita celulite, pelanca abanando, cheirando mal, tudo podre e inflamado por dentro, aí que elas se lembram de cobrar por esse corpo. (BUARQUE, 1978, p.31)

Até mesmo ao se referir ao futuro de sua filha, comenta com sua esposa Vitória: “Ela [Teresinha] não sabe se valorizar. Se tivesse um mínimo de tino comercial, saberia que cinquenta quilos de carne não se dão pra qualquer um comer assim de graça não. Ah, se eu tivesse o corpo dela!”. O casamento é visto sob a perspectiva do patrimônio: “Escuta, Vitória, eu dou toda independência à tua filha. Ela tem até entrada independente para ir e vir com quem quiser. Mas daí a casar vai um passo muito grande.

Já mexe com a minha vida! Interfere no meu patrimônio”. E sua filha é tratada como um negócio seu: “Teresinha é nosso maior investimento, Vitória!” (Idem, p.38). Vitória compartilha dessa visão:

VITÓRIA – Teresinha, duas pessoas podem até se amar que nem nas novelas. Só que na vida real, se você ama uma pessoa, é lógico que não vai se casar com ela. Casa com qualquer outro. Veja teu pai e eu. Como é que esse casamento durou esse tempo todo? Aqui ninguém ama nem desama.

DURAN – Nem fede nem cheira.

VITÓRIA – Nem bate, nem alisa. Então é casamento pra vida inteira. É pão pão, queijo queijo. É um tijolo.

DURAN – É sólido como um banco.

(Idem, p. 82-83)

Essa objetividade econômica nas relações amorosas está expressa na constante comparação que se faz entre as prostitutas e um funcionário de empresa. A canção “Viver do amor”, cantada por Vitória, sintetiza esse pensamento:

Pra se viver do amor
Há que esquecer o amor
Há que se amar
Sem amar
Sem prazer
E com despertador
– como um funcionário

Há que penar no amor
Pra se ganhar no amor
Há que apanhar
E sangrar
E suar
Como um trabalhador

Esta canção repete o discurso trabalhado na cena: pra se viver do amor, deve-se tratá-lo com frieza, sem prazer, com objetividade, como qualquer outro trabalho. A novidade está na forma da canção, no encontro desse discurso com a linha melódica do canto e do arranjo. A melodia, harmonia, arranjo e interpretação dão ao discurso um tom de lamento; ou seja, aquilo que na cena parecia bem resolvido para Vitória, revela,

sutilmente, uma nova perspectiva. Essa postura lamentosa é confirmada literalmente na terceira estrofe:

Ai, o amor
Jamais foi um sonho
O amor, eu bem sei
Já provei
E é um veneno medonho

Ela mostra suas más experiências amorosas passadas, com melodia ainda mais lamentosa. Essa melancolia problematiza o discurso e revela a fragilidade da mulher, da prostituta, diante dessa realidade. Por fim, Vitória compara a profissão de prostituta com a de missionário cristão, reafirmando uma contradição absurda de seu personagem: a religiosidade católica e a cafetinagem:

O amor é sacrifício
O amor é sacerdócio
Amar
É iluminar a dor
– como um missionário

Até mesmo Teresinha, que, ao início, aparenta ingenuidade, crença no amor idealizado, tal como vimos na canção *Teresinha*, mais a frente demonstrará outra face de suas intenções com o seu casamento com Max:

TERESINHA – O pai é durinho mesmo. Diga que ele, papai, é tão importante pro inspetor quanto o inspetor é importante pro Max. Mas que o Max, vivo, pode ser mais importante que tudo pro papai. Com os contatos e as influências que o Max tem, as relações, as transações e os culhões, se eu fosse o papai, procurava me aproximar dele. Aliás, foi o que eu acabei de fazer. (Idem, p.88)

E continua:

TERESINHA – (...) diga ao teu marido [Duran] que nós não vamos precisar do dinheirinho dele, não. E diga também que enquanto ele parou no tempo do Artur Bernardes, enquanto ele vende filipeta ao Conde d'Eu, desconta promissória do Borba Gato e cria vaca em sociedade com o Caramuru, Max e eu entramos de peito aberto na sociedade industrial. (Ibidem)

Ela volta a manifestar sua frieza e objetividade econômica no final da peça. Max está preso, a um passo da morte, demonstrando-se profundamente nervoso e reflexivo. Enquanto isso, a única preocupação de Teresinha é recolher suas assinaturas para dar andamento à regularização da empresa MAXTERTEX.

A sátira à burguesia nacional acontece, em última análise, a partir das caricatura grotesca de Duran e Max e seus pontos de contato com a elite carioca. São empreendedores do submundo carioca – da prostituição e do contrabando –, mas suas atividades são tratadas textualmente como grandes negócios capitalistas. A linguagem de suas atividades econômicas é exatamente a mesma àquela das grandes corporações capitalistas. Duran refere-se sempre a legislação trabalhista e gaba-se de segui-la fielmente “IAP, SAPS, IAPTEC, salário-mínimo, tudo em ordem, conforme a legislação trabalhista”:

DURAN – (...) É, infelizmente, minha cara Fichinha, eu já estou com os quadros completos. São quatrocentas e trinta e duas funcionárias com carteira assinada, salário-mínimo, assistência médica e oito horas de trabalho (Idem, p.31)

O trabalhismo paternalista é a marca de Duran. Em certo ponto, dá o apoio para que suas funcionárias montem um sindicato – SMOELA: *Sindicato de mão-de-obra especializada da Lapa*. Aponta-se, aqui, para o controle patronal dos sindicatos. Para complexificar ainda mais a questão, em seguida, é entoada a marcha militar “Sempre em Frente”, revelando um componente fascista em seu discurso:

DURAN – O importante é vocês terem consciência que o bem-estar de cada um é interesse prioritário da minha empresa. Somente unidos, aglutinados, articulados, membros de um corpo sadio e altivo, poderemos caminhar em frente⁶⁵! (Ibidem, p. 100)

E cantam juntos a canção:

Sempre em frente
Sempre em frente
Mãos-de-obra sem temor
Mãos ardentes
Prum futuro de esplendor
Nós daremos nossas pernas

⁶⁵ Possível referência a marcha militar “Esse é um país que vai pra frente” do governo Geisel.

Nós daremos nossos braços
Ao senhor dos nossos gestos
Ao senhor dos nossos passos
Somos a musculatura
Nervos, tripas e pulmão
A serviço
Da cabeça
Que conduz um corpo são
(Idem, ibidem)

Da parte de Max, seus capangas são tratados por “funcionários”; seu esconderijo é tratado por “escritório”; suas mercadorias, como em uma grande empresa, são separadas por setores: “procurem direito que só pode estar aí no *setor do têxteis*”. A relação que Max mantém com seus funcionários é, no entanto, apaixonada⁶⁶. Por um lado, é estabelecida uma relação de parceria nos negócios: a certo ponto é revelado que seus funcionários ganham uma parcela, mesmo que bem pequena, dos lucros da atividade. Por outro, Max é agressivo no trato com eles.

Se, por um lado, Teresinha regulariza os negócios do marido, transformando o contrabando em empresa de importação, por outro, torna a empresa mais impessoal, com uma relação mais objetiva com os funcionários:

TERESINHA – (...) depois a gente precisa ter uma conversinha sobre o teu futuro. Max, enquanto você continuar com esses negócios escusos, tá sujeito a viver fugindo da justiça.

MAX – Ah, assim não. Eu não me casei pra você se meter na minha vida profissional. Eu vou continuar trabalhando no que sempre me orgulhei de trabalhar.

TERESINHA – Mas é claro, querido, é claro. Ninguém tá pedindo pra você mudar de atividade. Só o que precisa é dar um nome legal à tua organização. Põe um “esse-a” ou um “ele-tê-dê-a” atrás do nome e pronto, constituiu a firma. Firma de importação, por exemplo. É tão digno quanto o contrabando e não oferece perigo. Você passa a ser pessoa jurídica, igualzinho ao papai. Pessoa jurídica não vai presa. Pessoa jurídica não apanha da polícia... Acho até que é imortal, pessoa jurídica.

MAX – Teresinha, eu não quero que você fique nervosa por minha causa. É melhor eu cair fora logo. Deixa eu falar com o pessoal.

TERESINHA – Sobre esse pessoal a gente também precisa conversar. Em primeiro lugar, é um absurdo você dar participação nos lucros da nossa empresa a essa gente. Isso aí tinha que ser assalariado. Muito bem assalariado, é evidente! Por isso

⁶⁶ Ou “cordial”, se pensada a partir do conceito de Sérgio Buarque.

mesmo, é uma pena, mas aos poucos você vai ter que se desembaraçar de uns e outros...

MAX – Eu? Me separar do General? Do Johnny? Dos meus companheiros de tantas batalhas? Francamente, Teresinha, onde foi que você deixou seu coração? (Idem, p.109)

Max assume algumas características do malandro carioca. É mulherengo e está sempre tentando iludir, enganar, tirar vantagem nas suas relações. Ele é importador das principais marcas americanas e alimenta o consumo da elite carioca, mas utiliza meios ilegais para fazê-lo. Ele se casa com Teresinha, por amor ou interesse, mas continua mantendo relações com as prostitutas. Em certa passagem chega a negar seu próprio casamento, para que seja ajudado por sua amante Lucia. Seu personagem está em tensão na narrativa da peça. Se todos os outros personagens se constroem a partir de relações brutalmente objetivas e materialistas, ele se utiliza dos recursos da malandragem, da mentira e do hibridismo, tanto em seus negócios quanto em suas relações pessoais. No entanto, a objetividade dos “novos tempos” não o permite manter essa postura esquiva. Se quiser crescer como empresário, terá que sair da ilegalidade e adotar métodos objetivos de gestão.

Isso não significa que Max não reproduza a estética do mau gosto, tal como Vitória e Duran. Tampouco deixa de se mover por interesses econômicos. É isto que vemos no trecho a seguir, em que seu grande amigo de infância, o inspetor de polícia, cobra-lhe uma dívida:

MAX – Vem cá, e a galinha da tua irmã? Continua dando a bunda regularmente?

CHAVES – Catarina bateu as botas há muito tempo... Foi na gripe espanhola.

MAX – Xi, eu não sabia. Pêsames, Chaves. Que gafe!

CHAVES – Gafe você vai ouvir agora. Olha, Tião, são dois anos que tu não acerta as contas comigo. (Idem, p.64)

A relação entre Max e Chaves nos é revelada na cena do casamento de Max e Teresinha. Ao perceberem que o inspetor Chaves chega para o casamento, os homens de Max entram em pânico. Chaves e Max abraçam-se com intimidade e afeto: são grandes amigos. A canção *Doze Anos* é cantada pelos dois, revelando a amizade de infância. Paródia de *Meus 8 anos* de Casimiro de Abreu, poeta romântico brasileiro, *Doze Anos* desglamoriza a infância com uma boa dose de realismo. Enquanto Casimiro de Abreu exalta a alegria e a inocência dos oito anos, de uma infância idealizada, em

perfeita harmonia com a natureza, Chico fala dos doze anos de forma bastante prosaica, mostrando as bobagens, as maldades e a sexualidade infantil, sem constrangimento.

Livre filho das montanhas,
Eu ia bem satisfeito,
Pés descalços, braços nus,
Correndo pelas campinas
A roda das cachoeiras,
Atrás das asas ligeiras
Das borboletas azuis!
Naqueles tempos ditosos
la colher as pitangas,
Trepava a tirar as mangas
Brincava beira do mar!
(Casemiro de Abreu)

Dar banda por aí
Fazendo grandes planos
E chutando lata
Trocando figurinha
Matando passarinho
Colecionando minhoca
Jogando muito botão
Rodopiando pião
Fazendo troca-troca
(Chico Buarque)

A canção mostra entre os personagens uma intimidade incomum, em que não existem constrangimentos, mas ao mesmo tempo, como se revela na dramaturgia, uma relação rodeada de abusos e ressentimentos, exemplificada no trecho anterior.

Como vimos, o excesso de realismo dá o tom da caricatura grotesca na *Ópera do malandro*. É posto a nu tudo aquilo que, na vida, pode ser mistificado por sentimentos difusos, por ideologias, pelos dogmas, pelas regras de civilidade, pelo decoro e bons modos. No limite, o grotesco torna a narrativa da *Ópera* mais realista do que a vida real.

Quando Clóvis Garcia fala que o grotesco na *Ópera do malandro* provocara um “distanciamento excessivo”, é certo que ele se refere à teoria do teatro épico brechtiano. No teatro de Brecht, o “distanciamento” é desejável porque possibilita uma quebra na ilusão dramática e permite que o espectador seja capaz de, na distância, exercer uma avaliação crítica a respeito do que é encenado.

Brecht constrói a sua teoria do teatro épico em contraposição às formas do teatro dramático, ao qual Peter Szondi analisa como drama burguês⁶⁷. A forma elementar do drama é o diálogo. A partir do diálogo se desenrolam todas as ações dos personagens, motivadas pela subjetividade de cada um deles. Nesse formato, em que o palco imita a vida, tudo deve acontecer dentro da encenação. Por isso da dificuldade de se trabalhar temas mais amplos, em que forças para além da consciência do indivíduo exercem influência nos rumos da dramaturgia. Na forma dramática, tudo deve ser justificado dentro das relações e subjetividades individuais, já que os indivíduos em relação são a única força ativa da cena.

No teatro épico⁶⁸, a utilização de alguns recursos comuns no teatro antigo e medieval, tais como o coro e a canção, contribuem para a criação de quebras no curso narrativo da cena, interrompendo a “hipnose” dramática e a identificação irrestrita do público com o palco. O ator, ao encenar, propõe uma “interpretação narrativa”, isto é, ao invés de incorporar irrestritamente o personagem, mantém certa distância crítica dele; é desejável que os atores emitam (com gestos ou falas) as suas opiniões sobre o que é encenado, utilizando-se da presença mesmo de narração, ajudando a conduzir o enredo. Nesse tipo de teatro, os recursos de “distanciamento crítico” são a chave da interpretação.

O grotesco, por exemplo, é um recurso que pode criar o distanciamento desejado, evitando a identificação do público com determinadas cenas ou personagens, possibilitando o deslocamento necessário para permitir o pensamento crítico. E assim o faz na *Ópera dos três vinténs*, segundo Anatol Rosenfeld:

Entre os recursos satíricos usados encontra-se também o do grotesco, geralmente de cunho mais burlesco do que tétrico ou fantástico. Não é preciso dizer que a própria essência do grotesco é “tornar estranho” pela associação do incoerente, pela conjugação do díspar, pela fusão do que não se casa – pelo casual encontro surrealista da famosa máquina de costura e do guarda-chuvas sobre a mesa de necropsia (Lautréamont). No grotesco, Brecht se aproxima de outras correntes atuais, como por exemplo do Teatro de Vanguarda e da obra do Kafka. Brecht, porém, usa recursos grotescos e torna o

⁶⁷ Szondi, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

⁶⁸ Teatro narrativo. Para uma compreensão do épico na tradição teatral ver ROSENFELD, 2006.

mundo desfamiliar a fim de explicar e orientar. As correntes mencionadas, ao contrário, tendem a exprimir através do roteiro a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável. (ROSENFELD, 2012, p.158)

Destacando as suas especificidades, vimos uma grande variedade de exemplos do grotesco também na *Ópera do malandro*. Isso comprova, em parte, a observação do crítico Clóvis Garcia. No entanto, o excesso de caricatura não representa, a priori, um problema estético. No último capítulo procuraremos demonstrar que, em parte, esse excesso de caricatura se transforma, em última análise, em alegoria da sociedade brasileira. De todo modo, o distanciamento do tipo brechtiano não acontece plenamente pelo recurso do grotesco na *Ópera* de Chico Buarque.

O distanciamento se dá em oposição à identificação. Só há estranhamento se, em algum nível, houve aproximação. A caricatura excessiva, a reiteração da forma grotesca, provoca rapidamente a adaptação do público a essa mesma forma. Assim, o que deveria provocar estranhamento passa a ser assimilado com naturalidade, após os primeiros momentos da peça. Em outras palavras, o leitor se acostuma com o mau gosto e deixa de estranhá-lo. Isso pode justificar a impressão de Clóvis Garcia de ter assistido uma peça monotônica. Da mesma forma, é a caricatura em excesso que dá à peça a possibilidade de ser classificada como uma “comédia musical”, tal como o faz Fernando Marques, comparando-a – ainda que com ressalvas – ao musical americano: “canções intercaladas à história que, no entanto, segue lépida” (FREITAS FILHO, 2006, p.81). Dessa maneira, o que deveria provocar asco e distância crítica, passa a gerar riso e ser digerido levemente.

Fernando Marques, para marcar a diferença entre o musical épico brechtiano e a comédia musical de Chico, destaca que inclusive quando há uma quebra na narrativa, é criado um efeito dramático:

No plano da forma, vale perceber, por exemplo, como uma canção, recurso épico – no caso, *Geni* –, pode sustar por minutos a ação e com isso criar, por paradoxo, o suspense tipicamente dramático. Recursos épicos e dramáticos se equivalem: a canção, que nos distanciaria do drama, segundo a cartilha brechtiana, serve para nos atar a ele, já que o desfecho da cena só acontecerá quando *Geni*, ou *Genival*, terminar a sua longa ladainha (FREITAS FILHO, 2006, p. 82).

Em Brecht, a canção é um importante recurso de quebra na estrutura narrativa e distanciamento crítico. Desse modo, a canção deve romper a continuidade da cena, quebrar a lógica narrativa, lançar luz à cena com uma nova perspectiva dos fatos. A chave para a inserção da canção no corpo do texto é a descontinuidade. Segundo

Brecht, ela deve estar entre as preocupações do ator épico: “Nada mais abominável que um ator que simula não notar que abandonou o plano do discurso prosaico e está cantando”⁶⁹. Mas a descontinuidade também deve ser marcada com o reforço na plástica da cena:

A inovação mais sensacional [da *Ópera dos três vinténs*] consistia em que as execuções musicais eram rigorosamente separadas das restantes, circunstância desde logo salientada pelo fato de a pequena orquestra estar bem a vista de todos, no palco. Para as canções, procedia-se à mutação de luzes, iluminava-se a orquestra e, na tela de fundo, surgiam os títulos de cada número(...). (BRECHT, 1978, p.184)

Ainda que a montagem de Luís Antônio Martinez Corrêa, de 1978, tenha pretendido provocar uma quebra épica no momento das canções, interrompendo a cena e transformando o cenário em um auditório de cantores de rádio – tal como indica Ruy Castro em sua crítica –, o que fica mais evidente é que no texto de Chico os recursos épicos não se realizam como na *Ópera dos três vinténs*. Além disso, as canções são interpretadas no álbum duplo à forma tradicional, reforçando as emoções sugeridas na melodia. As recomendações para o ator/cantor nas notas para a *Ópera dos três vinténs* caminha no sentido de retirar a passionalidade da canção⁷⁰:

Quanto à melodia, o ator não deve segui-la fielmente; falar sem ser ao sabor da música é um processo que pode surtir grande efeito, por ser de uma sobriedade constante, independente da música e do ritmo. Quando o ator se conjuga com a melodia, tal ocorrência tem de constituir um verdadeiro acontecimento (Idem, p. 27-28).

Em geral, as canções da *Ópera do malandro* provocam quebras na narrativa, mas não conseguem plenamente um efeito épico, nem funcionam como apoio dramático. É por isso que alguns autores destacam a sua aproximação formal com os espetáculos de variedades. As canções não contribuem com a condução dramática, por manterem uma relação muito genérica com a cena. É o caso de *O casamento dos pequenos burgueses*, em que, a parte o fato de se tratar de um casamento, não se fala em específico sobre a cena. Em outros momentos, as canções jogam até mesmo contra o que foi trabalho na dramaturgia: É o caso de *Teresinha*. Se a cena se esforça em reificar as relações amorosas, colocando-as de forma bruta, objetiva e materialista, a canção *Teresinha* surge com uma força arrebatadora, defendendo a possibilidade de

⁶⁹ BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 27.

⁷⁰ É possível ver esse recurso no filme *Ópera dos três vinténs*, adaptação para o cinema de Georg Wilhelm Pabst.

um amor sem explicações lógicas, como uma intuição. O potente lirismo desta canção derruba, sem possibilidade de contraponto dialético, qualquer leitura contrária.

Algumas canções, sim, possuem uma força épica, seja na sua estrutura interna, seja na sua integração no corpo do texto. É o caso de *Se eu fosse o teu patrão*. Ela se insere em uma das poucas cenas em que os trabalhadores ganham destaque. Vitória e Chaves chegam ao cabaré e dão ordem de prisão a Max Overseas – ele é levado. Permanecem em cena os capangas de Max e as prostitutas com os cartazes para a passeata contra Chaves e Max. Os subalternos falam sobre sua condição. Surge um lampejo de consciência de classe:

FICINHA – Olha, o Max pode até ser bom de cama. Mas, no fundo no fundo, patrão, feitor e domador de circo é tudo a mesma coisa.

GENERAL – Tudo a mesma coisa. Duran, Max e o escambau, no fim eles acabam se entendendo. E nós, ó! (BUARQUE, 1978, p. 128)

A canção surge para lançar um novo olhar para essa fagulha de consciência de classe. Há uma quebra na narrativa, porém, a canção mantém um sentido íntimo com a cena, complexificando a discussão. A canção é uma embolada, variando os cantores, “improvisadores”, a cada estrofe. O mote “Se eu fosse o teu patrão”. O que está no centro desta canção é a discussão desenvolvida por Paulo Freire em seu livro *Pedagogia do Oprimido*⁷¹. A “grande tarefa humanista e histórica dos oprimidos [é] libertar-se a si e aos opressores”. (FREIRE, 1987, p.16)

Como distorção do ser mais, o ser menos leva os oprimidos, cedo ou tarde, a lutar contra quem os fez menos. E esta luta somente tem sentido quando os oprimidos, ao buscar recuperar sua humanidade, que é uma forma de criá-la, não se sente idealistamente opressores, mas restauradores da humanidade em ambos. (Idem, ibidem)

A educação não libertadora leva, fatalmente, o oprimido ao desejo de tornar-se opressor. A fala da prostituta Jussara, que antecede a canção, revela, por um lado, a tomada de consciência de classe e a sua estrutura rígida, com nenhuma mobilidade possível. Por outro, revela os limites dessa tomada de consciência, manifestando esse desejo de se tornar opressor – ainda que, reconhecidamente, quase impossível de se realizar.

⁷¹ FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

JUSSARA – Te digo mais. Eu mesma, numa outra encarnação, no dia em que eu for patrão, ah... Sai de baixo!

ELES:

Eu te adivinhava
E te cobiçava
E te arrematava em leilão
Te ferrava a boca, morena
Se eu fosse o teu patrão

Ai, eu tratava
Como uma escrava
Ai, eu não te dava perdão
Te rasgava a roupa, morena
Se eu fosse o teu patrão

Eu te encarcerava
Te acorrentava
Te atava ao pé do fogão
Não te dava sopa, morena
Se eu fosse o teu patrão

Eu te encurralava
Te dominava
Te violava no chão
Te deixava rota, morena
Se eu fosse o teu patrão

Quando tu quebrava
E tu desmontava
E tu não prestava mais não
Eu comprava outra, morena
Se eu fosse o teu patrão

ELAS:

Pois eu te pagava direito
Soldo de cidadão
Punha uma medalha em teu peito
Se eu fosse o teu patrão

O tempo passava sereno
E sem reclamação
Tu nem reparava, moreno
Na tua maldição

E tu só pegava veneno
Beijando a minha mão
Ódio te brotava, moreno
Ódio do teu irmão

Teu filho pegava gangrena
Raiva, peste e sezão
Cólera na tua morena
E tu não chiava não

Eu te dava café pequeno
E manteiga no pão
Depois te afagava, moreno
Como se afaga um cão

Eu sempre te dava esperança
D'um futuro bão
Tu me idolatrava, criança
Se eu fosse o teu patrão

A rubrica sugere “*viola caipira ataca introdução*”. No arranjo do álbum, está presente a viola, mas são as sanfonas que aparecem em primeiro plano na base harmônica. Em ritmo de xaxado, a canção se desenvolve em forma de desafio, mais ou menos aos moldes do samba de partido-alto ou do repente, em que, a partir de um mote ou refrão cantados em coro, cada um desenvolve o seu improvisado, de modo a desafiar os demais improvisadores. No caso desta canção, o mote é o verso final de cada estrofe:

“Se eu fosse o teu patrão”. Assim, cada um dos cantores que, em tese, canta em improviso, narra aquilo que faria, caso viesse a se tornar “seu patrão”.

A princípio, percebemos a tensão entre o que é narrado e o mote da canção. Se a palavra “patrão” refere-se ao empregador moderno, capitalista, o que é narrado é a atitude de um senhor de escravos. Esse paralelo (patrão / senhor de escravos), feito pela boca dos oprimidos, aponta, de maneira indireta e sutil, para a realidade brasileira pré-abolição e revela, como que sem querer, a sua continuidade nos dias de hoje.

A primeira parte, composta por cinco estrofes, possui uma dinâmica crescente de atrocidades feitas à sua “empregada”⁷². Cada um que participa do desafio intensifica a sua maldade, de modo a superar o desafiante anterior. Além disso, as estrofes traçam a trajetória de um comprador de escravo – da aquisição ao descarte. A “empregada” é tratada como um produto que se compra, se usa, se estraga e se troca. O mote, com sua repetição contínua, não nos permite esquecer o paralelo entre a exploração senhoril e patronal.

Um outro elemento que está em questão é a opressão machista. Junto com a opressão da escravidão, é narrado o desmando, a violência, a crueldade e o estupro feito por homens contra uma mulher. A primeira parte é cantada dos homens para as mulheres. A segunda, das mulheres para os homens.

O paralelo entre o trabalhador assalariado e o escravo se completa na segunda parte, quando as prostitutas cantam. Composta por seis estrofes, agora é narrada a exploração feita no capitalismo moderno: sutil, imperceptível, mas não menos danosa ao explorado. O recurso da exploração é a “sedução”. A meritocracia, por exemplo, é apresentada como uma ilusão – ou ideologia burguesa⁷³ – utilizada para a dominação.

Pois eu te pagava direito
Soldo de cidadão
Punha uma medalhe em teu peito
Se eu fosse o teu patrão

O resultado é a passividade, o individualismo e a idolatria ao explorador, mesmo em situações de dificuldades extremas.

Teu filho pegava gangrena⁷⁴

⁷² Utilizamos a palavra empregada como oposição à palavra patrão.

⁷³ Referimo-nos a definição marxista de ideologia. Para a definição ver MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

⁷⁴ No texto dramaturgico de *A receita* de Jorge Andrade, encenada na Primeira Feira Paulista de Opinião em 1968 com direção de Augusto Boal, é narrada a situação dramática de uma família rural que tem seu único trabalhador ativo com

Raiva, peste e sezão
Cólera na tua morena
E tu não chiava não

Com essa canção encerra-se a cena dois. Sem dúvida, a consciência de classes é uma questão fundamental na dramaturgia de Chico Buarque. Isso tem a ver, em parte, com o momento histórico. Após o golpe civil-militar, interrompendo um processo importante de mobilização popular, toda a militância de esquerda ocupou-se em entender as razões pelo qual o golpe fora dado com tanta facilidade. Essa autocrítica avançou pelos anos de 1970, com a análise da incapacidade de uma articulação efetiva de resistência popular, contra os ataques aos direitos trabalhistas e contra a violência militar. Em geral, os personagens de classe baixa são passivos e, com exceção do trecho analisado anteriormente, coadjuvantes na dramaturgia. De todo modo, dois personagens populares tensionam essa passividade do oprimido, revelando algum potencial de rebeldia, ainda que difuso. São eles Barrabás e Jussara. Essas faíscas de rebeldia, no entanto, serão pouco efetivas para o desenrolar da trama (e da “modernização conservadora” brasileira).

A construção desses personagens imorais, preconceituosos e elitistas, como vimos, é um recurso estético que, se não funciona plenamente como distanciamento épico, aprofunda a potência crítica. Há um risco que o texto incorra, porém. O grotesco, quando deixa de causar estranhamento e passa a correr “lépido”, dando à peça ares de comédia musical, pode fazer com que a crítica vire em seu contrário, e reforce estereótipos e preconceitos. Se a situação deplorável da miserável retirante nordestina funciona como crítica, em algumas passagens, sua fragilidade e ignorância são postas de modo a provocar riso. Isso aparece na passagem em que, ao ser fichada como comunista na cadeia, ela se defende:

(...) comecei a gritar que não era nada daquilo que eles pensavam, que eu não era comunista nem anauê, que eu era presa comum, queria maltratamento de presa comum, e que eu era vadia, vagabunda e puta e que o Nordeste inteiro já me comeu, até o padre,

o pé gangrenado e condenado a amputação. Ver em: BOAL, Augusto; PEDROSO, Bráulio; GUARNIERI, Gianfrancesco; ANDRADE, Jorge; MUNIZ, Lauro César; MARCOS, Plínio. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

até o baitolo, até o boi do bumba-meu-boi e é por isso que me chamam Fichinha... (*Chora convulsivamente*) (BUARQUE, 1978, p.30)

Em sua saída pela porta giratória, a rubrica sugere Fichinha como uma moça de uma ignorância risível:

A orquestra silencia; Fichinha sai pela porta giratória, volta, sai; volta, sai e na terceira volta quem entra é Genival, ou Geni, com uma chapeleira (...) (Ibidem, p.40)

Outro exemplo está na segunda fala da transexual Geni:

(...) Imagina que nos bons tempos eu levava quatro, cinco noites de enfiada com os marujos na maior disposição. Agora que tô pra lá de balzaqueana, basta uma noite em claro pra me deixar podre e bolorenta. (Idem, p.40-41)

Trata-se de uma sexualidade grotesca, que certamente provocaram os valores morais do público naquele momento; por outro lado, essa fala pode reforçar estereótipos sobre a transexualidade, tais como associá-la a prostituição e a promiscuidade sexual. O mesmo acontece na Cena 2, quando Barrabás, ao ser questionado sobre o paradeiro de Geni, responde com o chiste: “Tá dando” (Idem, p.53).

Obviamente, o limite entre o grotesco e a reiteração de preconceitos muitas vezes é delicado e só pode ser resolvido, de fato, na encenação. Esse é, de todo modo, um caminho arriscado pelo qual incorre o texto dramatúrgico, mas que, como vimos, não acontece nas canções.

Capítulo III:

Do grotesco à alegoria: análise das canções *O malandro*, *Homenagem ao malandro*, *Ópera* e *O malandro n.2*

A partir do realismo grotesco, entre desavenças, traições e conchavos, a narrativa da peça conduz a relação entre dois núcleos de personagens – Duran/Vitória, de um lado, e Max Overseas, de outro. O primeiro núcleo é membro da elite carioca; é nacionalista, católico, racista e dono de uma grande empresa, uma “instituição tradicional” – ironicamente, uma rede de bordéis. O segundo é um contrabandista; é, ao mesmo tempo, um contraventor e um burguês em ascensão. Ainda que seja o grande fornecedor de mercadorias importadas para a elite carioca, não é um membro legítimo dela. Já Teresinha e Chaves são mediadores da relação entre esses núcleos. A primeira é filha de Duran e Vitória e casa-se com Max às escondidas, para o desgosto dos pais. É ela quem conduzirá os negócios de Max à legalidade e aos modernos padrões de gestão empresarial. Chaves é um corrupto inspetor de polícia, representante do Estado brasileiro. Ele está a serviço ora de Max, ora de Duran, de acordo com seus próprios interesses. A trajetória desses personagens se revelará, ao final da peça, uma alegoria do desenvolvimento capitalista brasileiro.

Quem conta essa história é João Alegre, o autor ficcional da dramaturgia da *Ópera*. Assim ele é apresentado na breve apresentação do espetáculo feita na introdução da *Ópera*, pelo produtor, em um jogo metalinguístico.

PRODUTOR - Eu pessoalmente, como produtor deste espetáculo, devo dizer que ele representa uma nova vereda para a nossa companhia teatral. Acredito que é tempo de abriremos os olhos para a realidade que nos cerca, que nos toca tão de perto e que às vezes relutamos em reconhecer. E a nossa companhia chegou à conclusão de que é chegada a hora e vez⁷⁵ do autor nacional, esse profissional sempre às voltas com intrincados problemas que o impedem de se comunicar mais amiúde com seus

⁷⁵Possível referência irônica feita ao conto de Guimarães Rosa *A hora e vez de Augusto Matraga*, cujo o personagem tem uma trajetória de grandes dificuldades e termina o conto com uma morte trágica. Se, aparentemente, o Produtor está anunciando um “tempo” de valorização do autor nacional, a referência ao conto nos revela o seu verdadeiro destino.

conterrâneos e, não raro, de viver dignamente do ofício⁷⁶ que um dia resolveu abraçar⁷⁷. (BUARQUE, 1978, p.19)

João Alegre, malandro e sambista, é então anunciado com entusiasmo pelo produtor como um autêntico “autor nacional”, prestigiado nas “rodas de malandragem”⁷⁸.

Esse discurso do produtor repete algumas das ideias centrais das discussões desenvolvidas pelos artistas de nacionalistas de esquerda nas décadas de 1950 e 60, sobretudo no teatro. São as ideias reconhecidas em torno do termo nacional-popular⁷⁹. Essas discussões fundamentaram o trabalho do Teatro de Arena, do CPC da UNE, do cinema novo e da MPB naqueles anos. Com forte teor anti-imperialista, agarraram-se ao projeto de se construir uma “arte brasileira”, que tratasse da “realidade nacional”. Vem daí a valorização entusiasmada do “autor nacional”, que se materializa na realização do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena⁸⁰, por exemplo. Augusto Boal explica o projeto de teatro do Teatro de Arena:

O Arena descobriu que estávamos longe dos ‘grandes centros’ mas perto de nós mesmos – e quis fazer um teatro que estivesse perto⁸¹ (BOAL, 2013, p.166).

Mais adiante fala do estímulo dado pelo Arena para produção de textos nacionais:

⁷⁶ Quando o produtor menciona as dificuldades deste profissional brasileiro (autor de teatro/sambista) de se “comunicar com seus conterrâneos” e de se manter economicamente de seu ofício, o texto se referia certamente a tragédia cultural vivida pelo teatro nos anos de 1970, tanto no que diz respeito à repressão policial quanto às dificuldades econômicas, em parte, decorrentes dessa violência. Os dois grandes núcleos de produção teatral de grupo fixo – o Arena e o Oficina – tiveram que encerrar suas atividades no início dos anos de 1970. Seus diretores e líderes, Augusto Boal e Zé Celso, acabaram perseguidos e exilados.

⁷⁷BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978, p.19.

⁷⁸ Expressão que, provavelmente, sintetiza em si as “rodas de samba” e a cultura da “malandragem”.

⁷⁹ Segundo Marilena Chauí a discussão do nacional-popular costuma ser associada ao nome de Gramsci. Sua teoria nascera em contraponto ao nacionalismo fascista. Para ele, as classes populares deveriam disputar e ressignificar o sentido da cultura popular nacional. Se, na expressão “povo brasileiro”, o componente nacional – ou seja, o termo “brasileiro” – sugere a existência da unidade e negação das diferenças de classe, região e etc, o componente popular – o “povo” – pode sugerir uma oposição em relação à “classe dominante”. É esse o aspecto politicamente progressivo da cultura nacional-popular, que se opõe ao nacionalismo fascista. CHAUI, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

⁸⁰ Sobre o seminário de dramaturgia do Arena ver RIBEIRO, Paula C. A. *Teoria e prática do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena*. Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

⁸¹BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.166.

Foi um longo período em que o Arena fechou suas portas à dramaturgia estrangeira, independentemente de sua excelência, abrindo-as a quem quisesse falar do Brasil às plateias brasileiras.

Durante quatro anos (até 1962), muitos estreados foram lançados: Oduvaldo Vianna Filho (Chapetuba F. C.), Roberto Freire (Gente como a gente), Edy Lima (A farsa da esposa perfeita), Augusto Boal (Revolução na América do Sul), Flávio Migliaccio (Pintado de Alegre), Francisco de Assis (O testamento do cangaceiro), Benedito Ruy Barbosa (Fogo frio) e outros. (Idem, *ibidem*)

Por um lado, propunham uma arte de resistência ao desenvolvimento do “capitalismo imperialista” e da indústria cultural internacional, que atropelava a “cultura brasileira”. Mas, para além do nacionalismo, Boal destaca ainda um aspecto fundamental do projeto teatral do Arena que não aparece no discurso do produtor

Em fevereiro de 1958, começou. Eles não usam Black-tie, de Gianfrancesco Guarnieri, foi a primeira, e ficou todo o ano em cartaz até 1959. Pela primeira vez em nosso teatro o drama urbano e proletário. (Idem, p.169)

O componente “popular” concedia um recorte de classe a sua perspectiva artística. Por esse prisma deve-se entender o interesse do Arena (e posteriormente do CPC) na “vida do povo”. Esse recorte de classe não aparece no discurso do produtor, mas está presente na perspectiva da peça.

É possível estabelecer ainda um paralelo entre o discurso do produtor na introdução da *Ópera* e a apresentação do livro *Gota D'Água*, assinada por Paulo Pontes e pelo próprio Chico três anos antes. Os autores destacam uma das preocupações fundamentais de *Gota*: a “reaproximação do teatro brasileiro com o povo brasileiro”.

O fundamental é que a vida brasileira possa, novamente, ser devolvida, nos palcos, ao público brasileiro. (...) Nossa tragédia é uma tragédia da vida brasileira⁸². (BUARQUE e PONTES, 1977, p. xvii)

Desse modo, João Alegre assume, em parte, a figura do “autor de teatro nacional”, que surge, historicamente com o nacional-popular dos musicais do Teatro de Arena. Além do nacionalismo de esquerda do teatro engajado, o personagem de João Alegre tem uma segunda referência mais direta na cultura brasileira. Na rubrica da peça vemos que João Alegre entra “vestido de malandro carioca”. Trata-se de um outro

⁸² BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. xvii)

projeto nacionalista em que a referência mais direta é a cultura do samba e da malandragem.

O malandro é uma figura ambígua da cultura brasileira. No célebre ensaio *Dialética da malandragem*, Antônio Cândido faz, a partir da análise das formas literárias do romance *Memórias de um sargento de milícias*, a radiografia desse personagem, enxergando no gesto do malandro algo de fundamental da cultura brasileira. O malandro trafega entre a ordem e a desordem⁸³, tem a capacidade de se adaptar a condições adversas. É maleável, flexível ante os desmandos das autoridades. Nas décadas de 1930-40, essa figura ganha um novo e importante impulso: os sambas de malandragem. A partir do rádio e da indústria do disco, o malandro é massificado em nível nacional. De maneira geral, foram os sambas de Ismael Silva, Wilson Batista, Noel Rosa e outros, que orientam, de maneira mais incisiva, a construção dessa figura como símbolo nacional. Ele que, sendo das classes baixas, tem o dom de “sempre se dar bem”, passou a ser visto na década de 1930, hegemonicamente de maneira positiva, mesmo havendo os conteúdos culturais contraditórios⁸⁴.

Como avalia Jessé Souza em seu artigo *As metamorfoses do malandro*⁸⁵, o malandro tornou-se a tradução popular da auto-percepção do brasileiro: o hibridismo, a plasticidade e, como resultado, a possibilidade de unidade social em uma sociedade tão disparatada. A mestiçagem, que, no século XIX, foi melancolicamente avaliada por diversos intelectuais brasileiros como a razão do nosso inevitável atraso, passa a ser vista com Gilberto Freyre e os modernistas como algo louvável. Jessé escreve que “Casa-grande e senzala inverte esse argumento [negativo a respeito da mestiçagem] no seu contrário, ao celebrar o encontro racial como positivo e não como mácula inarredável”. Nesse sentido a malandragem passa a funcionar perfeitamente na construção de nossa identidade nacional e está presente na autoimagem do brasileiro até os dias de hoje.

(..) a fantasia de malandro passa a povoar e, aos poucos, dominar o imaginário social e artístico acerca do brasileiro que supostamente transitaria entre as classes sociais de algum modo negando-as e confirmando a possibilidade de superação

⁸³ CANDIDO, Antonio, *Dialética da malandragem*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, no 8. São Paulo, IEB-USP, 1970. pp. 67-89.

⁸⁴ É conhecida a polêmica entre Wilson Batista e Noel Rosa, em que Noel responde ao samba *Lenço no pescoço com Rapaz folgado*. Se Wilson dizia, em elogio a sua condição de malandro, “eu tenho orgulho de ser tão vadio”, Noel respondia “Malandro é palavra derrotista/ Que só serve pra tirar/ Todo o valor do sambista/ Proponho ao povo civilizado/ Não te chamar de malandro/ E sim de rapaz folgado”.

⁸⁵SOUZA, Jessé. “As metamorfoses do malandro” In: *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

subjetiva dos constrangimentos objetivos que as distâncias sociais engendram (SOUZA, 2004, p.63).

E continua:

Apesar de o malandro ser o mais das vezes percebido como alguém vindo das classes baixas, ele é em si a própria negação das distâncias sociais. Ele se veste como burguês, sendo uma espécie de seu arremedo na aparência, desfrutando de uma condição de vida que lhe permite, no entanto, livrá-lo dos constrangimentos da disciplina burguesa. Ele é, portanto, ambigualmente mais esperto e “se dá melhor” que o burguês. Ao mesmo tempo, o malandro faz uso em seu meio das mesmas artimanhas do burguês. (Idem, ibidem)

Assim, o malandro João Alegre representa duas faces do nacionalismo brasileiro: no teatro e na canção popular. O que há de estranho no discurso de apresentação da *Ópera do malandro* é que ele esteja sendo bradado pelo produtor da peça. Como veremos na última cena, em que se dá um impasse metalinguístico entre os produtores e o autor da peça, este mesmo produtor suborna João Alegre para que seja realizado o final de seu interesse. Esse fato aponta para os limites de certo projeto cultural de esquerda no Brasil, que esteve em pauta nas últimas duas décadas e meia, antes do golpe, como processo de transformação, e depois dele, como resistência.

Se o malandro carioca se materializa na figura de João Alegre, ele também está presente dentro das canções cantadas por ele. Vejamos agora como o malandro é representado em *O malandro e Homenagem ao malandro*.

Após a apresentação do produtor, João Alegre entra no palco para interpretar a canção-prólogo da peça *O malandro* - uma versão do grande sucesso de Brecht e Weill⁸⁶, em ritmo de samba. João Alegre entra em cena para cantar outras duas canções – nas posições de prólogo do segundo ato (*Homenagem ao malandro*) e de epílogo do epílogo (*O malandro n.2*) – e surge, como veremos adiante, como líder da manifestação na última cena, em que se coloca em cheque o *happy end* da peça. O fato de João interpretar canções nas posições de prólogo e epílogo da peça⁸⁷, dão a essas canções

⁸⁶ *Die Moritat Von Mackie Messer*, mundialmente conhecida em sua versão em inglês, *Mack the Knife*, gravada por Louis Armstrong.

⁸⁷ Segundo PAVIS, “Em sua origem, o prólogo era a primeira parte da ação antes da primeira aparição do coro (Poética de ARISTÓTELES, 1452b). Em seguida, foi transformado (por EURÍPIDES) em monólogo que expunha a ação. Na Idade

um sentido mais amplo. A partir da apresentação do que será encenado a seguir (ou do que acaba de ser encenado), o prólogo (ou o epílogo) orienta o olhar do espectador. Por essa razão, o prólogo e o epílogo foram bastante utilizados nos teatros narrativos medievais, bem como, por Brecht. Pode-se dizer, então, que João não é apenas autor da peça, mas também narrador. Ou seja, quando, nessas canções, ele apresenta ou comenta a cena, o personagem oferece um determinado ponto de vista sobre ela.

Na encenação de Luís Antônio Martinez Correa, João Alegre interpreta a canção *O malandro* com uma imensa nota de 10 cruzeiros ao fundo⁸⁸, que permanecerá no cenário até o fim do espetáculo. Com uma letra inteiramente original, essa é uma canção narrativa, tal como a de Brecht-Weill.

O malandro/ Na dureza
Senta à mesa/ Do café
Bebe um gole/ De cachaça
Acha graça/ E dá no pé

O garçom/ No prejuízo
Sem sorriso/ Sem freguês
De passagem/ Pela caixa
Dá uma baixa/ No português

O galego/ Acha estranho
Que o seu ganho/ Tá um horror
Pega o lápis/ Soma os canos
Passa os danos/ Pro distribuidor

Mas o frete/ Vê que ao todo
Há engodo/ Nos papéis
E pra cima/ Do alambique
Dá um trambique/ De cem mil réis

O usineiro/ Nessa luta

Média, encontramos-lo como exposição do *praecursor*, espécie de mestre-de-cerimônias e encenador "a vant la lettre". O teatro clássico (francês e alemão) recorreu a ele a fim de garantir os favores do príncipe ou dar um a rápida ideia da missão da arte ou do trabalho teatral (cf. *MOLIERE em O Improviso de Versalhes*). Tende a desaparecer a partir do momento que a cena se dá como apresentação realista de um acontecimento verossímil, já que é sentido como enquadramento que torna não realista a ficção teatral. Ressurgiu com os dramaturgos expressionistas (WEDEKIND) ou é picos (BRECHT). As pesquisas teatrais atuais apreciam-no de maneira especial, pois se presta ao jogo das apresentações que quebram a ilusão e a modalização das narrativas "encaixadas" (PAVIS, 2008, p 308-309).

⁸⁸ Cédula do início dos anos de 1940, que possuía o rosto de Getúlio Vargas estampado.

Grita(ponte que partiu)
Não é idiota/ Trunca a nota
Leso o Banco/Do Brasil

Nosso banco/Tá cotado
'Tá cotado
No mercado/Exterior
Então taxa/A cachaça
A um preço/Assutador

Mas os ianques/Com seus tanques
Têm bem mais o/Que fazer
E proíbem/Os soldados
Aliados/De beber

A cachaça/Tá parada
Rejeitada/No barril
O alambique/Tem chilique
Contra o Banco/Do Brasil

O usineiro/Faz barulho
Com orgulho/De produtor
Mas a sua/Raiva cega
Descarrega/No carregador

Este chega/Pro galego
Nega arrego/Cobra mais
A cachaça/Tá de graça
Mas o frete/Como é que faz?

O galego/Tá apertado
Pro seu lado/Não tá bom
Então deixa/Congelada
A mesada/Do garçom

O garçom vê/Um malandro
Sai gritando/Pega ladrão
E o malandro/Autuado
É julgado e condenado culpado
Pela situação

Em linhas gerais, a canção procura colocar o malandro e a malandragem em perspectiva, inserindo-os dentro de uma estrutura social bastante vertical. Do pequeno trambique às grandes sanções econômicas, do malandro aos “ianques” (que estão no topo dessa estrutura social), é-nos revelado gradativamente, não apenas o abismo entre classes em nossa sociedade, mas certo modo como esses personagens de cada classe se relacionam entre si.

Em cada estrofe da canção é narrada a ação de um ator social. Estrofe a estrofe, a canção atravessa toda a estrutura de classe brasileira. O malandro – o garçom – o galego (dono do café) – o distribuidor – o usineiro – o Banco do Brasil – os ianques. A sequência progressiva de trambiques, roubo, deslealdade, sonegação, etc, avança, progressivamente das classes baixas à elite econômica. O malandro sai do café sem pagar a cachaça; o garçom rouba a caixa de seu patrão; o dono do café repassa os prejuízos ao distribuidor; o distribuidor dá “um trambique” no usineiro; o usineiro sonega impostos. Cada um, dentro de suas condições, procura “se dar bem” lesando àquele que está imediatamente acima de si na hierarquia social. É desenhado na canção um cenário de dificuldades econômicas. O malandro está “na dureza”, o garçom está “no prejuízo, sem sorriso, sem freguês”, o ganho do galego está “um horror” e o usineiro está “nessa luta”, de modo que o que dispara as ações de deslealdade são as dificuldades materiais de cada personagem.

Enquanto o malandro, o garçom, o galego, o distribuidor e o usineiro são personagens concretos, com suas ações reduzidas à figura de uma pessoa, o Banco do Brasil e os ianques representam instituições - financeira e política. O Banco do Brasil é, na canção, ao mesmo tempo, uma instituição financeira estatal, que é lesada pelo calote do usineiro, e o próprio Estado brasileiro. Na canção, é o Banco quem taxa a cachaça para a exportação, deixando-a com um preço “assustador”. A taxa para a exportação de mercadorias é uma ação de Estado.

Os ianques, por sua vez, representam a instituição política norte-americana, que, em decorrência da ação do Banco do Brasil, dispara uma sanção econômica ao usineiro brasileiro – proíbe “os soldados aliados de beber”. A figura dos ianques antecipa uma das discussões fundamentais desenvolvidas na peça: o imperialismo. Os ianques, acima de todos, revelam a sua força política. Ao controlar o consumo da cachaça no mercado exterior, prejudica o produtor nacional.

O usineiro devolve a sanção econômica para quem hierarquicamente está abaixo de si – “a sua raiva cega descarrega no carregador”. Enquanto o Banco do Brasil e os ianques agem de maneira fria, de acordo com seus interesses de instituição, o usineiro age com a emoção: direciona sua raiva ao “carregador”, um funcionário da

distribuidora. O verso sugere que essa é uma ação passional, que pouco tem a ver com a racionalidade do *homo economicus*⁸⁹.

A sequência de ações é redirecionada, agora, para baixo. O carregador “cobra mais”; o galego “congela” o salário do garçom; o garçom denuncia o trambique do malandro. O malandro, que, ante a essa realidade, já não é o mesmo, acaba autuado. Nessa canção, a malandragem não se realiza. Aqui, todos aqueles que deram seu trambique, acabaram mal. O malandro, no entanto, é o único que o trambique vem à público. Além de autuado, é condenado culpado pela situação (das dificuldades financeiras ou da crise nacional).

Na dramaturgia, as indicações em rubrica para arranjo já anunciam o que será trabalhado no arranjo do álbum de 1979: “Luz em João Alegre que batuca em uma caixinha de fósforo; a orquestra entra aos poucos”. Esse caminho – ascendente de trambiques e descendente de sanções políticas e sociais – é reforçado pela instrumentação. A cada estrofe um ou mais elemento sonoro é adicionado, construindo uma dinâmica crescente na música. Além disso, a cada três estrofes, há um crescimento de meio tom na harmonia da música, aumentando a dinâmica e projeção dos instrumentos e do canto. No disco, a música é interpretada pelo grupo MPB4, famosos pelos trabalhos de canto em coro e abertura de vozes. No entanto, a música toda é cantada em solo por apenas dois integrantes, Ruy Faria e Magro, intercalando-se estrofe por estrofe. Somente a última estrofe, em que, ao grito do garçom, o malandro é autuado, ela é cantada pelo conjunto vocal completo, em coro. Este recurso traz para essa narrativa a imagem da perseguição (seguida da autuação do malandro) e que ela teria sido feita pela sociedade em conjunto. Ou seja, todos os estratos sociais depositam no malandro a culpa pelo cenário de dificuldades.

O arranjo com metais traz como referência a Big Band de jazz, formato de banda importado dos Estados Unidos e que foi amplamente difundido no Brasil, sobretudo nas décadas de 1930 e 1940. A partir da décima estrofe, os ataques rítmicos de metais deixam ainda mais claras a influência das Big Bands.

Naturalmente, a primeira referência intertextual desta canção é o samba de malandragem, seja pelos aspectos musicais (o ritmo e o arranjo), seja pela temática. No entanto, ela se constrói no sentido contrário aos sambas desse tipo, isto é, o malandro não realiza a sua malandragem e acaba autuado. Quem fala mais alto nessa organização social é o poder político e econômico. Nesse sentido, é atribuído à canção um aspecto histórico, em que o malandro está inserido em um contexto social hostil. Em

⁸⁹ Definição da teoria econômica para o estudo do homem no mercado. O *homo economicus* é um agente movido sempre pela racionalidade econômica e, para fins analíticos, é abstraído as possíveis motivações culturais, religiosas, etc, das suas escolhas.

última análise, *O malandro*, canção-prólogo da peça, funciona para transferir o olhar do espectador do pequeno malandro da ralé para a estrutura vertical da sociedade brasileira e mundial. Anuncia que a malandragem que será tratada nessa peça não é aquela romantizada, do favelado sambista, que leva boa vida sem se submeter ao trabalho físico, mas sim a malandragem das classes altas. Aliás, na narrativa da peça, nenhum dos personagens das classes baixas (os capangas e as prostitutas) possui as características comumente reconhecidas no malandro.

O teatro brechtiano, bem como as experiências do teatro político brasileiro, parece exercer influência para essa inversão na perspectiva da malandragem⁹⁰. A estrutura social, com sua força implacável, reduz o homem livre a um espectro de ação bastante limitado. No caso do malandro, sua malandragem é respondida com a sua captura e autuação. A sociedade capitalista se mostra implacável com o pobre. Antes de símbolo de brasilidade, o malandro é exposto como representante da “ralé” da sociedade. Em outras palavras, o malandro é reduzido à sua classe, sem romantismo, sem idealizações quanto aos seus poderes enquanto ator social.

Em última análise, ao revelar as formas da malandragem da elite, a canção joga com certa tentativa preconceituosa e hipócrita de depositar no malandro a responsabilidade de toda a desonestidade social brasileira. Certas “malandragens” – ou corrupções – são muito mais relevantes por envolverem alto poder político e milhões de dólares.

João Alegre entra novamente em cena no início do segundo ato para cantar *Homenagem ao malandro* – o segundo prólogo da peça. A figura do malandro nessa canção confirma aquela visão que se constrói na introdução da peça em torno de João Alegre. Ou seja, a partir de um paralelo entre a malandragem da Lapa, da ralé, dos pequenos trambiques, e a malandragem que “agora” se faz presente em abundância nas classes médias e altas, materializa igualmente duas visões da malandragem: uma com base na cultura do samba e outra da experiência do nacional-popular no teatro.

O Brasil popular aparece quando a canção orienta o olhar do espectador para a mudança no cenário social, em que se faz abundante a presença da malandragem na estrutura de classes – funcionário malandro, oficial do Estado malandro, político malandro, capitalista engravatado malandro, etc.

⁹⁰ Lembremos de uma das mais importantes experiências dramaturgicas do Teatro de Arena: o personagem Zé da Silva em *Revolução na América do sul*, é absolutamente impotente diante da realidade político-econômica em que esta inserido.

Eu fui fazer um samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais
Eu fui à Lapa e perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais

Agora já não é normal
O que dá de malandro
Regular, profissional
Malandro com aparato
De malandro oficial
Malandro candidato
A malandro federal
Malandro com retrato
Na coluna social
Malandro com contrato
Com gravata e capital
Que nunca se dá mal

No entanto, a letra faz uma distinção entre dois tipos de malandro. De um lado, “o malandro pra valer” de uma “tal” “nata” da malandragem da “Lapa”; de outro, o malandro de “agora”, que se prolifera abundantemente pelas classes sociais acima. Algumas pistas nos ajudam a entender quem é o “malandro pra valer”⁹¹ na canção de Chico Buarque. Se olharmos mais atentamente, perceberemos que a última estrofe da canção faz referência ao caso emblemático caso de Wilson Baptista. Compositor de *Lenço no pescoço*, um dos mais conhecidos elogios à malandragem, ele compôs para o carnaval de 1937 *Bonde São Januário*, em parceria com Ataúlfo Alves, retratando-se de seu passado de malandragem e boemia – “antigamente eu não tinha juízo”.

Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O bonde São Januário
Leva mais um operário
Sou eu quem vou trabalhar

⁹¹ Expressão que indica o desafio entre os malandros. A valentia é o elemento que determina quem é “malandro pra valer” ou não.

Tal como Wilson Baptista, que deixou a boemia e a malandragem para se tornar trabalhador, ingressando no bonde São Januário (que além do mais era um símbolo do progresso), o malandro de Chico Buarque “aposentou a navalha”, “até trabalha”, deixou a Lapa – “mora lá longe” – e “chacoalha num trem da central”. Ainda que aquela tal malandragem – a do “malandro pra valer” – não exista mais, é constatada a presença do “malandro” em abundância nas classes médias e altas da sociedade da sociedade.

Mas o malandro pra valer
- Não espalha
Aposentou a navalha
Tem mulher e filho e tralha e tal
Dizem as más línguas que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central

Em resumo, o malandro João Alegre representa na peça o “artista brasileiro”, incorporando, ao mesmo tempo, a figura do “autor nacional”, em referência a cultura do nacional-popular no teatro, e a figura do “malandro compositor”, em referência, principalmente, à cultura do samba⁹². De outro lado, essas referências, como foi visto, também estão presentes no malandro dentro dessas duas canções. Sem dúvida, esta visão orienta, de um ponto de vista popular, a sátira à elite brasileira feita na narrativa da *Ópera*. Essas canções-prólogo, orientam a visão do espectador para essa trajetória dos personagens da elite brasileira e do progresso do capitalismo no Brasil.

A personagem de Teresinha tem uma dupla importância na narrativa da *Ópera do malandro*. Por um lado, é ela quem, casando-se secretamente com Max, dispara os conflitos entre seu marido e seu pai, Duran. É também Teresinha quem conduz todos os personagens burgueses da peça para os novos tempos, com novas formas de “gestão empresarial”. É por suas mãos que Max e Duran, pacificados, adentrarão juntos ao “grande projeto” de desenvolvimento

⁹² A rubrica indica a entrada de João alegre “vestido de malandro carioca”. Não há explicações sobre essa vestimenta, o que nos leva para o estereótipo, ou o visual do malandro culturalmente reconhecível.

TERESINHA – (...) Tá na cara que tem que mudar tudo e já! Tem que abrir avenidas largas, tem que levantar muitos arranha-céus, tem que inventar anúncios luminosos, e a MAXTERTEX faz parte do grande projeto. (BUARQUE, 1978, p.170)

Teresinha define o momento atual (ditadura varguista ou civil-militar) com as expressões “abafamento”, “sufoco”, “tirania”. Desse modo, o “grande projeto”, em parte, se confunde com a “abertura política” da ditadura civil-militar. Teresinha representa uma oposição burguesa liberal à ditadura e tem clareza de que na “abertura” cada classe social terá o seu papel, deixando explícita a divisão do trabalho – “É daí que vem o progresso, Max, do trabalho dessa gente e da nossa imaginação”.

O remédio para conter as mobilizações populares contra uma modernização elitista e impopular, não é mais a ditadura – é a “sedução”. Essa ideia já é sugerido, como vimos, na canção *Se eu fosse o teu patrão*, em que o trabalho escravo e assalariado são duas formas da exploração capitalista, colocadas lado a lado. Ao invés da tirania política (na canção, a tirania da escravidão), o “grande projeto” encampará a sedução (do capitalismo moderno):

TERESINHA – (...) Porque a multidão não vai estar abafada, nem encurralada, nem tiranizada, nem nada. Sabe o quê? A multidão vai estar é seduzida. Você devia se orgulhar. (Idem, p.171)

Esta sequência de falas de Teresinha é dirigida a Max, que está encarcerado pela segunda vez, aguardando a hora de sua morte. Max faz, em contraponto, uma sequência de falas melancólicas, lamentosas de sua morte cada vez mais próxima.

MAX – Eu estou sentindo medo, muito medo. (*Cresce o barulho da passeata, como uma canção selvagem*) (Idem, p.169)

E continua mais adiante:

Então, não é justo esmagar um corpo assim no meio do caminho. Interromper um gesto, uma digestão, uma idéia, um programa, uma música, o sangue correndo nas veias, e o corpo parar de chofre, ainda produzindo saliva e espermatozóides, e cheio de merda por dentro. (idem, p.171)

Suas falas intercalam-se com as falas otimistas de Teresinha, revelando duas perspectivas daquele momento de impasse na peça. Alguns construindo uma

perspectiva de triunfo – “sangue novo”, “nova civilização” –, enquanto outros estão à beira da morte.

Na cena seguinte, Chaves, pressionado por Duran, coloca Max na mira de sua arma. A condição para que Chaves dispare contra seu amigo é a de que Duran vá cumprir com sua palavra e contenha a manifestação. Ainda que a passeata tenha sido uma manobra de Duran, não é de seu desejo que ela aconteça. Nenhum personagem das classes altas quer a manifestação. A alta sociedade se preocupa seriamente com a possibilidade dos “desvalidos” sair às ruas, e se perder o controle da situação:

DURAN – Estão todos esperando um aceno meu, Vitória! São dez mil cabeças, fora as perucas das nossas funcionárias. Sabe como é que eu estou me sentindo? Igualzinho Moisés na margem do mar Vermelho! Só fico puto que o que me custou duzentos contos, aquele judeu conseguiu de graça.

VITÓRIA – Eu estou tão preocupada, Duran.

DURAN – Que é isso, Vitória, to só especulando. E eu sou lá maluco de gastar duzentos contos com vagabundo? O pagamento ta marcado pro final da passeata. Como não vai haver passeata...

VITÓRIA – O que me apavora é o cheiro dessa gente... É um troço pegajoso. Já tomei cinco banhos de Shalimar e continua parecendo que sou eu que estou cheirando a povo. (Idem, p.147)

Mais à frente, Teresinha revela à Max o sentimento de seus pais:

TERESINHA – Eles também tão com medo, Max. Precisava ver a cara da mamãe. Tá ouvindo a multidão aí embaixo? Coitada da mãe, mas essa gente ta certa, tem mesmo que desabafar (...) (Idem, p.169)

Nesse ponto, há um clima geral de tensão na peça. Max vive a angústia de sua morte que se aproxima. Chaves, Duran e Vitória vivem a angústia das consequências da manifestação. Teresinha vive as perspectivas de superação daquele momento histórico e expectativa do “grande projeto”. Para desenrolar o impasse, em que Chaves aguarda a interrupção da manifestação para executar Max, Vitória vai a multidão e pede a suspensão da passeata. Para sua surpresa, os manifestantes a ignoram e, como descreve a rubrica:

(A passeata atropela Vitória e segue em frente; Duran tenta socorrer Vitória mas é arrastado; Chaves dá um tiro para o alto, em vão, e se esconde.) (Idem, p.171)

É materializada, cenicamente, a perda de controle da burguesia ante a manifestação popular de massas. Duran, Vitória e Chaves, por mais que façam, não conseguem mais contê-la. A sequência da rubrica anuncia: “Vitória levanta-se e vai ao proscênio”:

VITÓRIA – Luzes! Eu pedi Luzes! Suspende o espetáculo! Luzes na plateia! Ei, vocês aí em cima na técnica! Para tudo! Acende a plateia! (Idem, p.175)

Não conseguindo contê-la nos limites do jogo cênico, Vitória vai além da cena, rompendo o pacto ficcional com a plateia e com os outros atores. Pedindo “luzes na plateia”, Vitória atravessa os limites entre ficção e realidade. Os impasses gerados na trama, as dúvidas e tensões sobre o futuro, passam a ser compartilhados com o público. O público passa a ser corresponsável pelo desfecho da história. Concretamente, esse é ponto em que se dá a aproximação do tempo ficcional com o tempo presente, da ditadura varguista com a ditadura civil-militar, dos personagens da ficção com o público. Elementos do tempo presente passam a aparecer no texto: “Eu vou me queixar no Jornal Nacional”, diz Vitória – uma referência à rede Globo, que sabidamente esteve sempre pela ditadura militar.

Com esse salto de distanciamento brechtiano, feito por meio de um artifício metalinguístico, a luta de classes é transferida para a realidade teatral. Os personagens, que agora falam como atrizes e atores da peça, revelam as relações de hierarquia entre si. A grande atriz do espetáculo (Vitória), o ator-produtor (Duran), atores de primeira e segunda classe; os protagonistas e coadjuvantes (ou “figurantes”, como fala a atriz Teresinha, menosprezando os atores de menos destaque).

O autor da peça, João Alegre, é chamado a dar explicações. Fica clara, nesse momento, a subordinação do autor do espetáculo ao produtor. Sem entender o motivo pelo qual o fim da peça não saíra como o combinado, Duran/produtor tenta solucionar o problema, sugerindo que o final seja refeito. João, porém, se nega a reescrever o final – “Partideiro que se respeita não volta a palavra atrás”. A passeata grita ao fundo: “Viva! Aguenta firme! Boa, João! Salve João Alegre!”. Mais algumas tentativas de coagi-lo a refazer o final e ele se nega. João alegre recebe mais apoio dos manifestantes. O autoritarismo racista proferido por Vitória a João Alegre – “Preto safado”, “crioulo” – revela mais fortemente a distância entre eles.

Lamentosos, a atriz principal (Vitória) e o produtor (Duran) chamam João à administração para assinar a sua rescisão de contrato. Saem de cena os três. Na sequência, com luzes gerais no palco e na plateia, há um *Intermezzo*, um momento de espera, de indecisão. Todos aguardam que haja uma resolução do conflito para que a

peça possa ter o seu final. Nesse impasse, os atores coadjuvantes apoiam João Alegre, adeptos do novo final, com o prosseguimento da manifestação. No entanto, mostram-se céticos, quanto à posição de João Alegre. Ele manterá firme sua posição nessa conversa de bastidores? Alguns atores protagonistas acham, por outro lado, um absurdo a postura de João Alegre, que descumpriu o “combinado”.

TERESINHA – O autor se meteu a besta e resolveu embananar o *happy end*.
Daí os figurantes embarcaram na palhaçada...

BEM – Figurante é a mãe! Coadjuvante! (Idem, p.178-179)

Esse impasse em torno do final da peça levanta novamente a questão do peleguismo e dos limites da consciência de classe. O diálogo entre os “coadjuvantes” da peça gravita entre a confiança e desconfiança à João Alegre; entre a luta de classes e o individualismo.

JUSSARA – Eles tão pensando que são estrelas, só porque ganham dez vezes mais que a gente.

MIMI – Mas agora mixou. João Alegre disse que, em peça dele, fodido é que fala mais alto. Diz que, em letreiro de teatro dele, fodido vai ser estremo e estremo vai se foder.

GENERAL – Disse, pois é. Mas quero ver o que ele vai fazer agora que estão umedecendo a pata dele.

SHIRLEY – Ele agüenta firme. Pelo João Alegre eu ponho a mão na merda.

PHILLIP – Vou te contar. Enquanto artista depender de autor e produtor, ta ferrado!

DÓRIS – Eu digo mais. A melhor coisa que pode acontecer pra gente, mas a melhor mesmo, coisa de sonho, coisa de shangri-la, é ter um cara da TV Globo na platéia e chamar a gente pra novela das oito. (Idem, p.179)

Retornam Vitória e Duran. João Alegre aparece “sentado ao volante de um conversível modelo anos 40”. Subornado, João cede à atriz principal e ao produtor, compactuando com o *happy end* exigido por eles. Começa o “Epílogo Ditoso” com o anúncio de Vitória: “Música, maestro!”. A orquestra ataca. A sequência da peça – é toda cantada nas formas da ópera tradicional.

O final da peça é dividido em duas partes: o “Epílogo ditoso” e o “Epílogo do epílogo”: duas canções. O Epílogo ditoso é uma paródia feita sobre um pot-pourri de

trechos bastante conhecidos de óperas românticas, de Giuseppe Verdi, Georges Bizet e Richard Wagner. O Epílogo do epílogo é uma segunda versão da canção original de Brecht e Weill, *Die moritat von mackie messer*, e aparece sob o título *O malandro n.2*.

A “ópera” do epílogo, que vem na sequência da cena analisada anteriormente, é uma conciliação farsesca dos conflitos levantados na peça. Todos os personagens da peça, ricos e pobres, traidores e traídos, reconciliam-se e exaltam, em clima de euforia, o progresso nacional, sob um discurso americanista. Em linhas gerais, a canção mostra o desenvolvimento dos negócios de Max e Teresinha, com o recebimento da concessão para a produção do *nylon* no Brasil; em seguida com a ramificação das atividades (Shell, Coca-cola e RCA); e, por fim, com a abertura de um banco nacional com os capitais estrangeiros. A partir daí, Max e Teresinha se reconciliam com todos os personagens da peça, um a um. Todos cantam juntos a alegria do progresso brasileiro. O país ficara, então, recheado de capital e produtos importados.

A canção se inicia com o anúncio da chegada de um telegrama. Notícias vindas dos Estados Unidos para Max:

JOÃO ALEGRE:

Telegrama

Do Alabama

Pro senhor

Max Overseas

Ai, meu Deus do céu

Me sinto tão feliz

O tom farsesco se revela, primeiramente, na felicidade exagerada dos personagens, sem qualquer relação justificável com a narrativa anterior. Os versos “Ai, meu Deus do céu/ Me sinto tão feliz” se repetem sistematicamente na canção, evoluindo gradativamente cada um dos personagens; o coro vai progressivamente aumentando ao longo da canção.

A canção segue com o diálogo entre Teresinha e Max e com o desenvolvimento de seus negócios:

TERESINHA:

Chegou a confirmação

Da United coisa e tal

Que nos passa a concessão

Para o náilon tropical

MAX:

Então nós vamos montar
Em São Paulo um fabricação

TERESINHA:

Depois vamos exportar
Fio de náilon pro Japão

MAX:

Sei que o náilon tem valor
Mas começa a me enjoar
Tive idéia bem melhor
Nós vamos ramificar

TERESINHA:

Já ramifiquei, ha ha
Fiz acordo com a Shell
Coca-Cola, RCA
E vai ser sopa no mel

CORO:

Que beleza
Que riqueza
Tá chovendo
Da matriz
Ai, meu Deus do céu
Me sinto tão feliz

Vemos que os seus negócios estão relacionados com as multinacionais americanas no Brasil. Max e Teresinha cantam exultantes em coro a sua felicidade. O trecho “Tá chovendo da matriz” se refere à relação imperialista – matriz e filial, Estados Unidos e Brasil. Em outras palavras, a felicidade celebra a chegada de capital e incentivo americanos no Brasil.

MAX:

Que tal juntarmos
Esses capitais
Pra abrir um banco
Em Minas Gerais

TERESINHA:

Que brilhante ideia, meu amor

Que plano original

Com fundos do exterior

Você fundar

Um banco nacional

Além da felicidade exagerada, a farsa nesta canção se revela também, a partir daqui, pela sumária e injustificada pacificação entre todos os personagens da peça. São suprimidos os desentendimentos entre Max e seus capangas, entre Chaves e Max, entre Vitória e Max, entre Duran Teresinha e entre Duran e Max.

Os capangas, que até a pouco estavam rompidos com Max e participavam de uma passeata contra ele, cantam eufóricos:

CAPANGAS DE MAX:

E eu que já fui

Um pobre marginal

Sem documento

E sem moral

Hei de ser um bom profissional

Vou ser quase um doutor

Contínuo da senhora

E do senhor

Bancário ou contador

O coro, exultante, cresce e já inclui, aqui, Max, Teresinha e os capangas:

CORO:

Que sucesso

O progresso

Corta o mal

Pela raiz

Ai, meu Deus do céu

Me sinto tão feliz

É a vez da reconciliação entre Chaves e Max. Lembremos que Chaves estava com a arma empunhada contra ele, prestes a dispará-la, na cena anterior:

CHAVES:

Irmão

Nem começar eu sei

Receio te inibir

MAX:

Tua vontade é lei

É falar

É mandar

É exigir

CHAVES:

É que

Num mundo tão cruel

Cheio de inveja e fel

Não lhe fará mal

Ter à mão

Proteção

Policial

Quer os meus préstimos?

MAX:

Eu acho ótimo

BARRABÁS:

(auxiliar de Chaves)

Serve um acólito?

MAX:

Também vou te empregar

O destino de Lúcia é resolvido de uma maneira absurda⁹³ – casa-se com Barrabás, que assume de bom grado o filho que ela espera de Max.

LÚCIA:

Eu não

Tenho com quem deixar

⁹³ Na dramaturgia, Lúcia aparece rapidamente, grávida de Max, e canta *O meu amor*, rivalizando com Teresinha

Meu filho que já vem

MAX:

Barrabás é um par

Exemplar

Quer casar

E adora neném

CORO:

Maravilha

Que família

Dois pombinhos

E um petiz

Ai, meu Deus do céu

Me sinto tão feliz

A reconciliação de Max com Vitória vem com um “breve reparo” da sogra: a realização do casamento de Teresinha e Max na Igreja. Mais uma vez é destacada a hipocrisia religiosa da personagem e o cinismo de Max, que, de pronto, aceita o catolicismo como sua nova crença:

VITÓRIA:

Só tenho um único

Breve reparo

A tão preclaro

Genro viril

É o esquecimento

Do sacramento

Afinal

Se casou

Só no civil

Oh oh oh

Oh oh oh

Só no civil

Oh oh oh

Oh oh oh

Só no civil

MAX:

Mas nesse ínterim

Mudei de crença
Já peço a bênção
No santo altar

VITÓRIA:
Que maravilha
Não perco a filha
E um varão
Bonitão
Eu vou ganhar
Ah ah ah
Ah ah ah
Eu vou ganhar
Ah ah ah
Ah ah ah
Eu vou ganhar

E, em seguida, a reconciliação, também sem explicações, entre Duran e Teresinha e Duran e Max:

DURAN:
Minha filha eu desejo pedir teu perdão

TERESINHA:
Oh, meu pai, isso é bom demais! Finalmente! Até que enfim!

DURAN:
Não sei como fui pra você tão durão
Tão mandão, tão sem coração
Tão malvado assim

MAX:
Meu sogro, o senhor não sabe
Quanta alegria
Me dá, ao dizer que já se juntou
Aos nossos

DURAN:
Só Deus sabe há quanto tempo
Eu tanto queria

Poder apertar esses ossos

O coro de felicidade eufórica adere mais Vitória e Duran:

CORO:

Que alegria

Quem diria

Como os grandes

São gentis

Ai, meu Deus do céu

Me sinto tão feliz

DURAN:

Não quero ser

Nas suas costas um fardo

Porém, talvez

Eu necessite um resguardo

MAX:

Tua instituição

Tão tradicional

Vai ter um padrão

Moderno

Cristão e ocidental

Também as prostitutas entram na canção:

FUNCIONÁRIAS DE DURAN:

Vamos participar

Dessa evolução

Vamos todas entrar

Na linha de produção

Vamos abandonar

O sexo artesanal

Vamos todas amar

Em escala industrial

E, então, todos cantam juntos, exaltando o progresso – “O sol nasceu no mar de Copacabana”; ao mesmo tempo em que lamentam o atraso – “Pra quem viveu só de café e banana”. É desenhado o cenário do progresso brasileiro, relacionando uma

grande lista de produtos estrangeiros. A felicidade é cinicamente associada ao consumo.

TODOS:

O sol nasceu

No mar de Copacabana

Pra quem viveu

Só de café e banana

Tem gilete, Kibon

Lanchonete, Neon

Petróleo

Cinemascope, sapólio

Ban-Ion

Shampoo, tevê

Cigarros longos e finos

Blindex fumê

Já tem Napalm e Kolinós

Tem cassete e rai-ban

Camionete e sedan

Que sonho

Corcel, Brasília, plutônio

Shazam

E, por fim, no auge da euforia, todos juntos e reconciliados, temos – a paz. Esse é o desfecho farsesco da nação – a supressão de todos os conflitos, entre setores da burguesia e entre as classes.

Que orgia

Que energia

Reina a paz

No meu país

Ai, meu Deus do céu

Me sinto tão feliz

Suprimidas as desavenças que se desenhavam na cena anterior, a ideologia do progresso é capaz de unificar toda a nação. É a conveniência dos diversos setores da burguesia e a sedução da classe trabalhadora, à qual se refere Teresinha. O que está por trás desse discurso cínico da elite é o consenso em torno de uma agenda de

desenvolvimento. Diante da possibilidade de mobilização popular, é preferível a conciliação.

É possível afirmar, tal como faz Arturo Gouveia (CHICO BUARQUE DO BRASIL, p.200) que esse progresso, que se vende como universal, é uma crítica aos tempos de Médici. A canção *Milagre brasileiro* dá-nos pistas sobre a perspectiva do autor a respeito do tipo de desenvolvimento posto em prática na ditadura. Mas, para além disso, a crítica se aplica, de maneira mais ampla, à trajetória do capitalismo brasileiro no século XX. E mais, a canção se refere também a uma projeção para a abertura política, para os tempos de democracia. O texto mostra-se absolutamente cético com o projeto liberal de redemocratização. Em outras palavras, mais do que um balanço do desenvolvimento brasileiro no período da ditadura, com suas propagandas estatais e ideologia do progresso, esta canção traz o cinismo da burguesia nacional no período de transição. Articulava-se nos palácios uma abertura elitista, da qual o povo não fazia parte.

O tom farsesco é ativado, sobretudo, pelo caráter verticalmente paródico desta canção. Ao trazer a ópera erudita, com um discurso rebaixado, vulgar, sobre questões materiais, há, a princípio, a ridicularização da alta cultura. Além disso, o gênero ópera faz menção a certa cultura aristocrática. Desse modo, cria-se uma tensão entre o discurso do avanço, do progresso, da industrialização e da tecnologia, com as formas da ópera, que pertencem a uma cultura elitista antiga.

A solução para o impasse dramático e também histórico-social, é a mesma utilizada por Brecht – *Deus ex machina*⁹⁴. O impasse é solucionado por uma figura alheia à narrativa da peça. Contradições aparentemente insolúveis são resolvidas pelo próprio autor da peça, que cria forçadamente um final feliz. Para o público esse final é nitidamente absurdo – é o final que Duran e Vitória desejavam, não o final desejado por João Alegre e os manifestantes. Desse modo, o espectador é provocado a indagar sobre qual seria (ou será) o final “verdadeiro”. Com o jogo de metalinguagem, o problema sobre a conclusão da peça deixa de ser somente cênico para se tornar um problema histórico. Nesse caso, o público também se torna ator político.

Com esse movimento final, fica mais evidente que o está sendo representado no palco é a sociedade brasileira.

⁹⁴ Segundo Patrice Pavis (2008, p. 57), o *deus ex machina* “(literalmente o deus que desce numa máquina) é uma noção dramaturgic que motiva o fim da peça pelo aparecimento de uma personagem inesperada”. Tendo surgido na Grécia, segundo Pavis (2008, p. 57) a “surpresa deste tipo de desenlace é, necessariamente, total”. E continua mais adiante: “Por vezes, o *deus ex machina* é um meio irônico de terminar uma peça sem iludir sobre a verossimilhança ou a necessidade do epílogo (...) Na *Ópera de Três Vinténs* ou em *A Alma Boa de Se-Tsuan*, Brecht se valeu deste procedimento para “concluir sem concluir” e para conscientizar o público de sua faculdade de intervenção na realidade social. Dessa forma, atualmente o *deus ex machina* é, com frequência, uma personagem que serve de duplo irônico do dramaturgo”.

Na peça, as prostitutas e os capangas de Max são caricaturas grotescas do “povo brasileiro” – são sofridos, ignorantes e impotentes (coadjuvantes na peça e no processo político). O núcleo Duran/Vitória é a caricatura de uma burguesia conservadora, de ideologia fascista – são nacionalistas, católicos, racistas e hipócritas⁹⁵. Chaves, por sua vez, é a caricatura do Estado brasileiro – corrupto e violento; faz o jogo do crime organizado e da burguesia; move-se por interesses próprios, pela força do dinheiro. Max, com o apoio determinante de Teresinha⁹⁶, é a caricatura de uma burguesia citadina ascendente, liberal e conectada ao mercado internacional. Ainda que se mova por seus próprios interesses econômicos, esbanjando mentira e cinismo, ele se identifica, em certa medida, com as classes baixas. Isso se manifesta tanto em sua relação com seus funcionários quanto com as suas amantes prostitutas. Por isso a figura de Max na peça é também a do burguês em ascensão: intruso, ilegítimo, rejeitado pelos pais da noiva.

Todos esses traços caricatos dos personagens, em última análise, convertem-se em alegoria do Brasil. A definição de alegoria é bastante complexa e envolve uma longa discussão teórica. Utilizamos aqui o trabalho de Carlos Ceia, que procura fazer um balanço dessa discussão até os dias de hoje.⁹⁷

Todos os personagens da peça são figuras alegóricas do desenvolvimento brasileiro ao longo do século XX. E, a partir da tensão entre eles, se constrói, também alegoricamente, a trajetória de um país, que, entra e sai ditadura (varguista e militar), continua sendo conduzida pelas mãos da mesma elite. Quando tudo parece caminhar para uma mudança via manifestação popular, o suborno vem para recolocar as coisas

⁹⁵ Cabe a lembrança da figura de Duran no filme dirigido por Ruy Guerra, o qual é associado mais claramente a um ideal nazi-fascista.

⁹⁶ Luís Werneck Viana atenta para o fato de que a burguesia liberal ascendente surge no seio da burguesia conservadora. A figura de Teresinha opera essa relação umbilical entre os setores da burguesia brasileira, que se unificou, em torno do “americanismo”. Em VIANA, Luís Werneck. *O americanismo: da pirataria à modernização autoritária* (e o que se pode seguir). In: BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

⁹⁷ Nas palavras de Carlos Ceia, “alegoria é aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral”. É um “sistema de metáforas” que representa algo de maneira concreta e objetiva. Por isso da alegoria não “produzir mais do que uma leitura do sentido abstraído” (ibidem, p.2). No caso da peça, o catolicismo hipócrita, a ganância, o racismo, são traços caricaturais que constroem um sentido alegórico para Duran/Vitória, não apenas representando certa elite brasileira, mas dando a essa representação um sentido moral. CEIA, Carlos. *Sobre o conceito de alegoria*. MATRAGA, 1998. <Disponível em: <http://www.pgletas.uerj.br/matraga/nrsantigos/matraga10ceia.pdf>> Acesso em 14 de julho de 2016.

“no eixo”. A burguesia se reunifica pela abertura política – pacífica e elitista – a partir do programa de distensão de Geisel.

A peça comenta a redemocratização e suas ilusões reportando-se a acontecimentos de 1945 e 1946, data da Constituição que revoga em parte as disposições autoritárias do Estado Novo. A premissa, bastante sensata, é a de que a invasão legal de praias brasileiras pelos capitais e produtos norte-americanos beneficiará os mesmos gatos pingados de que, em *Gota d’água*, Corina fala ao dizer: “Parte, Jasão, pro banquete da meia dúzia”. (FREITAS FILHO, p.80-81)

João Alegre representa alegoricamente a esquerda nacionalista brasileira. Ele assiste ao processo de modernização autoritária, tenta dar conta dele em sua dramaturgia e composições, coloca-se como resistência cultural e social mas, ao final, capitula para a elite, escrevendo, ainda que com cinismo, o desejado *happy end*. Por fim, João canta *O Malandro n.2*, como “Epílogo do epílogo” da peça, uma espécie de *post scriptum* ou um “a tempo”. A canção fecha o espetáculo denunciando a morte do malandro. Dessa forma, ainda que incorporado pela máquina produtiva capitalista e sua força econômica, tal como o sambista Jasão de *Gota d’água*, João Alegre marca a sua posição, diante da euforia hipócrita da canção anterior.

De maneira crua e direta, em chave profundamente realista e grotesca, é narrada a morte do malandro. A “*opera*” do Epílogo ditoso e a canção *O malandro n.2* formam um duplo semelhante àquele das falas de Teresinha e Max – otimismo vs. pessimismo. Enquanto a burguesia unificada festeja o progresso, o malandro é atropelado por ele. É notável o tom sádico da canção – em uma melodia leve, com frases ascendentes e arranjo festivo, narra-se uma cena fúnebre asquerosa.

O malandro já não é o senhor da situação. Jessé Souza⁹⁸ utiliza a canção *O malandro n. 2* como um exemplo de canção em que a figura do malandro é representada em crise - ele já não realiza a malandragem. Se o malandro tem como característica central a esperteza para se dar bem sob a adversidade, utilizando o drible, o hibridismo, a desonestidade e a mentira, ela se mostra insuficiente na realidade atual. Aqui o malandro deixa de ser o senhor da situação e é representado como vítima.

O malandro/ Tá na greta
Na sargeta/ Do país
E quem passa/ Acha graça
Da desgraça/ Do infeliz

⁹⁸ SOUZA, 2004.

A continuação da música narra de forma progressiva, e, por fim, categórica, a morte do malandro:

O malandro/Tá de coma
Hematoma/No nariz
E rasgando/Sua bunda
Uma funda/Cicatriz

O seu rosto/Tem mais mosca
Que a birosca/Do Mané
O malandro/É um presunto
De pé junto/E com chulé

O coitado/Foi encontrado
Mais furado/Que Jesus
E do estranho/Abdômen
Desse homem/Jorra pus

O seu peito/Putrefeito
Tá com jeito/De pirão
O seu sangue/Forma lagos
E os seus bagos/ Estão no chão

Na última estrofe temos a óbvia constatação do óbito:

O cadáver/ Do indigente
É evidente/Que morreu

Com uma eloquente descrição, abusando do realismo e do grotesco, esta canção se posiciona de forma oposta aos sambas de exaltação da malandragem das décadas de 1930. O malandro não tem mais a eficácia de “se dar bem” como outrora. Em Jessé Souza, a malandragem é uma ideologia conciliatória e aparece como suporte à ideia de unidade nacional. Ela está fortemente ligada à grande transformação social e, conseqüentemente, redefinição no plano simbólico da cultura e autopercepção do brasileiro no século XX:

A mudança social e econômica de grandes proporções, levada a cabo a partir do Estado Novo, que transformaria um dos países mais pobres e atrasados do mundo

em uma economia e uma sociedade de dinamismo inegáveis – ainda que teimosamente desigual – implicou também, no campo ideológico, uma definição da “nação” como um espaço unitário e avesso a diferenciações (Ibidem, p.67).

A figura do malandro é entendida assim como a materialização na cultura popular das ideologias unificadoras de formação da “nação”, manifestas tanto nos trabalhos de intelectuais brasileiros influentes (tais como os de Gilberto Freyre), quanto nas políticas de Estado, sobretudo no Estado Novo. Grosso modo, Jessé afirma que essas ideologias nacionais enfatizam a unidade e fogem da diferença. As diferenças entre raças e classes acabam servindo “como contraponto da singularidade cultural brasileira, como síntese híbrida”. Na cultura popular, o malandro é figura transclassista, híbrida, maleável; é, em suma, um anestésico para as aberrantes diferenças sociais brasileiras. É como se a malandragem servisse para mascarar nossas diferenças, possibilitando uma convivência nacional pacífica, mas impedindo que olhássemos de frente nossas contradições sociais.

Os dois últimos versos da canção nos possibilita abrir essa interpretação proposta por Jessé Souza:

E no entanto/Ele se move
Como prova/O Galileu

Os dois versos se repetem continuamente até o final da faixa em *fade out*. Referem-se à passagem em que Galileu, após renegar a sua teoria heliocêntrica ante o tribunal da inquisição, teria murmurado por entre os dentes a frase “*eppur si muove*” – sim, [a terra] se move. É como se a malandragem, apesar de todos os prognósticos, ainda tivesse uma sobrevida.

A leitura de que *O malandro n.2* problematizasse a “malandragem” como ideologia unificadora da nação, tal como sugere Jessé Souza, não é compartilhada por Fernando Barros e Silva. Para este, o que morre junto com o malandro é o Brasil popular. Morre o que há de positivo no malandro, o que ele simboliza enquanto utopia de nação mais justa e inclusiva. Morre também o projeto nacional-popular que foi fomentado nos anos anteriores ao golpe.

Neste absurdo tragicômico estão condensadas a identidade e a inviabilidade do país popular – de um Brasil que desaparece mas insiste em sobreviver como “memória,

projeto, presença ou resíduo, ali mesmo onde parece extinguir-se de vez” (WISNICK, 1999)⁹⁹ (apud SILVA, p.85).

O malandro que, em estado de putrefação *pur si muove*, é para Fernando Barros e Silva um lampejo de esperança que ele volte a nascer junto com a utopia de nação que o circunda. Barros e Silva cita entrevista em que o próprio Chico Buarque fala sobre o assunto:

Quando tudo está colocado em seu lugar, o *status quo* estabelecido, volta o malandro estropiado e dá o seu recado: apesar de tudo, estamos aí. Que, apesar de todas as aparências, do laudo cadavérico, ele ainda se move. É apenas uma piscadela de esperança, não é uma solução¹⁰⁰.

É como se a “utopia brasileira” tivesse de ser renegada, por força das circunstâncias. No entanto, apesar de tudo, as esperanças de um Brasil popular continuam vivas.

A *Ópera do malandro* é uma obra de múltiplas faces – canção, dramaturgia e encenação. Sem falar no filme homônimo de 1985, dirigido por Ruy Guerra, e nas inúmeras encenações feitas a partir desse projeto inicial entre os anos de 1978 e 1979. A partir do livro com a dramaturgia de 1978 e do álbum duplo de 1979, procuramos fazer a análise de parte das canções da *Ópera*, apoiado em alguns traços centrais da forma da dramaturgia.

A paródia surge na *Ópera do malandro* como traço central dentro de uma grande rede de intertextualidades. Por meio dela, as canções aprofundam a sátira, apoiada sempre na ironia. O tango, o mambo e a canção popular idealista, são respondidas com o cinismo de um realismo grotesco. O grotesco, por sua vez, ainda que se revele um importante recurso de denúncia, por seu excesso, incorre no risco da reprodução de estereótipos e preconceitos, perdendo sua potência crítica.

Vimos que a caricatura da elite brasileira converte-se, no final da peça, em alegoria da trajetória de desenvolvimento do país. O progresso brasileiro, orientado pela

⁹⁹ WISNICK, José Miguel; WISNICK, Guilherme. O artista e o tempo. In: *Songbook – Chico Buarque*. v.2. Rio de Janeiro: Luminar Editora, 1999.

¹⁰⁰ Entrevista à revista *Veja* dada em 2 de agosto de 1978. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_veja.htm> Acesso em: 14 de jul. de 2016.

ideologia do “americanismo”, é a utopia farsesca capaz de pacificar e unificar toda a nação.

Por fim, a figura do malandro na *Ópera* representa alegoricamente o “artista brasileiro”, construído sob duas referências culturais: o nacionalismo da cultura do samba e o nacional-popular do Teatro de Arena. Desse modo, a leitura defendida por Jessé Souza de que as canções *O malandro* e *O malandro n.2* representariam uma problematização da malandragem enquanto ideologia conciliatória não se confirma no contexto da dramaturgia. A desgraça do malandro se dá muito mais por força das circunstâncias do que por seus vícios. Enfim, o malandro é engolido pelo autoritarismo de Estado, pela força do poder econômica e pelo progresso do capitalismo brasileiro.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. Theodor W. Adorno. Org. Gabriel Cohn; trad. Flávio R. Kothe, Aldo Onesti e Amélia Cohn. São Paulo: Ática, 1986.
- ALMADA, Isaías. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- _____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70 – 30 anos depois*. Ed. revista. Rio de Janeiro: Ed. Senac Rio, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.
- BENJAMIN, Walter. et alii. *Os pensadores*. Trad. Luiz João Baraúna; rev. João Marcos Coelho. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BÍBLIA. João. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Ave Maria, 1995. João 8, vers. 1-11.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.166.
- _____; PEDROSO, Bráulio; GUARNIERI, Gianfrancesco; ANDRADE, Jorge; MUNIZ, Lauro César; MARCOS, Plínio. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- BRECHT, Bertolt. *A Ópera dos três vinténs*. In: Bertolt Brecht – Teatro Completo. v.12 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004
- _____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 27.
- BROWN, Nicholas, “Tropicália, pós-modernismo e a subsunção real do trabalho sob o capital”. In: CEVASCO, M, E, & OHATA, M. (org.), *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. pp. 295 a 309.
- BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. 1. ed. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

_____. *Entrevista à revista Veja em 2 de agosto de 1978*. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_veja.htm> Acesso em: 14 de jul. de 2016.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BUCCI, Eugênio & KEHL, Maria Rita. *Videologias*. 1ª reimpr. São Paulo: Boitempo, 2005.

CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CANDIDO, Antonio, "Dialética da malandragem". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, no 8. São Paulo, IEB-USP, 1970. pp. 67-89.

_____. *Dialética da malandragem*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, no 8. São Paulo, IEB-USP, 1970. pp. 67-89.

_____. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz/ Publifolha, 2000.

CARDOSO DE MELLO, J.M. & NOVAIS, F. *Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna*. In: SCHWARZ, L.M. (org) *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 4., capítulo 9.

CAROS AMIGOS especial número 3: movimento hip hop. São Paulo, Casa Amarela, 1998.

CARVALHO, M. A. 'Ópera do malandro', de Chico Buarque. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 de jul. 1978. p. 37.

CASTRO, Ruy. *Só Deus sabe até onde o Chico acertou*. Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_opera_acertou.htm> Acesso em: 14 jul de 2016.

CEIA, Carlos. *Sobre o conceito de alegoria*. MATRAGA, 1998. <Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/nrsantigos/matraga10ceia.pdf>> Acesso em 14 de julho de 2016.

CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Simulacro e poder*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2006.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo: Boitempo/ Fapesp, 2008, p.56.

DIAS, Paulo Anderson Fernandes. São Paulo corpo e alma. Apres. Alberto T. Ikeda; fotografias Andrea de Valentim. São Paulo: Associação Cultural Cachuera! 2003.

FAVARETTO, Celso. Tropicália: alegoria, alegria. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FERNANDES, Rinaldo de (Org). *Chico Buarque do Brasil*. Editora Garamond, Rio de Janeiro, 2009.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREITAS FILHO, José Fernando M. “*Com os séculos nos olhos*” – *teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979*. Tese de doutorado em literatura brasileira apresentada ao departamento de teoria literária e literaturas do instituto de letras da Universidade de Brasília. Brasília, 2006.

GARCIA, Clóvis. *Clóvis Garcia: a crítica como ofício*. (Org.) GUIMARÃES, Carmelinda. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, Cultura, Fundação Padre Anchieta, 2006.

GARCIA, Valéria Cristina Gomes. *A malandragem na construção da Ópera do malandro: uma análise literária e musical*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara: Araraquara, SP, 2008.

GARCIA, Walter. “Sobre uma cena de ‘Fim de semana no parque’, do Racionais MC’s”. *Estudos Avançados*, vol. XXV, nº 71. São Paulo, IEA/USP, 2011. pp. 221-235.

_____. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GASPARI, E., HOLLANDA, H. B. & VENTURA, Z. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GAY, John. *A ópera do mendigo*. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

HERMETO, Miriam. ‘*Olha a gota que falta*’ – *um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980)*. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.

HISTÓRIA DA VIDA PRIVADA NO BRASIL, volume 4 (Contrastes da intimidade contemporânea). Coord. Fernando A. Novais; org. Lilia Moritz Schwarcz. 2ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia, ensinamentos das formas de arte do século XX*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985, p.47.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KEHL, Maria Rita, "A fratria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo". In: KEHL, M. R. (org.), *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. pp. 209-244.

MACIEL, Diógenes André Vieira. O teatro de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org) *Chico Buarque do Brasil*. Editora Garamond, Rio de Janeiro, 2009.

MAMMI, Lorenzo, "João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova". *Novos Estudos*, no 34. São Paulo, Cebrap, nov.1992. pp. 63-70.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Ideologia Alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MATOS, Cláudia N. de, TRAVASSOS, Elizabeth & MEDEIROS, Fernanda T. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Faperj, 2008.

Mello, M. A. Chico Buarque e sua ópera que revive a Lapa dos anos 1940. *Isto é*, 2 ago de 1978. Disponível em: <http://chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_02_08_78.htm> Acesso em: 13 de julho de 2016.

MELLO, Zuzi Homem de. *Eis aqui os bossa-nova*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2008.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 2a ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão — Uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MORAES, José Geraldo Vinci de. "História e música: canção popular e conhecimento histórico". *Revista brasileira de história*, nº 38. Versão eletrônica. <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2987.pdf>.

MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2. ed, Campinas: Ed. Unicamp, 2009, p.62.

MOSCARDO, Gleiciele Mendes Viana. *A "Ópera do malandro" de Chico Buarque de Holanda: uma metáfora do cenário brasileiro na década de 1970*. Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. "Seguindo a canção": Engajamento político e Indústria cultural na MPB (1959-1969). Versão digital revista pelo autor (originalmente publicada pela Editora Annablume, com o apoio da Fapesp, em 2001). São Paulo, 2010.

_____. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro*. Tese de Livre-Docência em História do Brasil Independente – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

_____. *MPB, a trilha sonora da abertura (1975/1982)*. In: São Paulo: Revista de Estudos Avançados 24 (69), 2010.

NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/ Ed. Senac Rio, 2005.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista/ O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay – uma leitura transcultural*. Curitiba: CRV, 2011.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5ª ed., 3ª reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ORTIZ, Renato. nº 87, “Música brasileira”. São Paulo, USP, set./out./nov. 2010.

RABELO, Adriano de Paula. *A melodia, a palavra, a dialética: o teatro de Chico Buarque*. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg & Maria Lúcia Pereira. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.57.

RIBEIRO, Paula C. A. *Teoria e prática do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena*. Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva/ Salvador: Copene, 1993.

ROCHA, Janaína, DOMENICH; Mirella & CASSEANO, Patrícia. *Hip Hop: a periferia grita*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.

Rodriguez, M. P. *A Ópera de Chico*. Folhetim, Rio de Janeiro, RJ, agosto de 1978. Disponível em:

<http://chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_02_08_78.htm>
Acesso em 13 de jul de 2016.

RODRIGUEZ, M. P. *A Ópera de Chico*. *Folhetim*, Rio de Janeiro, RJ, agosto de 1978. Disponível em:
<http://chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_02_08_78.htm>
Acesso em 13 de jul de 2016.

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: Cavalcanti, Berenice; Starling, Heloísa; Eisenberg, José (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. v. 1 Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 23-35.

_____. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./ Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Daniela Viera dos. *As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização*. Dissertação de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UNICAMP. Campinas, Sp, 2014.

SANTOS, Tiago Xavier dos. A Ópera do malandro como documento histórico para análise do conceito de malandragem em Chico Buarque. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura – Universidade Presbiteriana Mackenzie: São Paulo, 2010.

SCHWARZ, Roberto. “Nota sobre vanguarda e conformismo” e “Cultura e política, 1964-69”. In: O pai de família e outros estudos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. pp. 43-48; 61-92.

SCHWARZ, Roberto. Sequências brasileiras. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004.

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Jessé. “As metamorfoses do malandro” In: *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TATIT, Luiz. A canção: eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1986.

_____. O cancionista. São Paulo: Edusp, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. Música popular: um tema em debate. 3ª ed., revista e ampliada. São Paulo: Ed. 34, 1997.

TOM ZÉ. Tropicalista lenta luta. São Paulo: Publifolha, 2003.

TONI, Flávia Camargo (org.). A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2004.

TUGNY, Rosângela Pereira de & QUEIROZ, Ruben Caixeta de (org.). Músicas africanas e indígenas no Brasil. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

VASCONCELLOS, Gilberto. Música popular: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. O mundo não é chato. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, Caetano. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Editora da Unicamp: Campinas, SP, 1991, p.178.

VIANA, Luís Werneck. O americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que se pode seguir). In: BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Peças do CPC*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

WISNICK, José Miguel; WISNICK, Guilherme. O artista e o tempo. In: *Songbook – Chico Buarque*. v.2. Rio de Janeiro: Luminar Editora, 1999.

WISNIK, José Miguel. Sem receita. São Paulo: Publifolha, 2004.

Referência fonográfica:

BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*, LP'S 6349400/401. Polygram, 1979.