

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGEL
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS – MEL**

LYA RAKEL ELOUF QUEIROZ

**CANTANDO A RESISTÊNCIA: UMA ANÁLISE DA *ÓPERA DO
MALANDRO*, SOB A PERSPECTIVA DO TEATRO ÉPICO DE
BERTOLT BRECHT**

TERESINA-PI
2016

LYA RAKEL ELOUF QUEIROZ

**CANTANDO A RESISTÊNCIA: UMA ANÁLISE DA ÓPERA DO
MALANDRO, SOB A PERSPECTIVA DO TEATRO ÉPICO DE
BERTOLT BRECHT**

Texto apresentado ao programa de Pós-graduação em Letras, Mestrado Acadêmico – área de concentração de Estudos Literários – da Universidade Federal do Piauí, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Érica Rodrigues Fontes, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientadora: Professora Dr.^a Érica Rodrigues Fontes

TERESINA-PI
2016

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco
Serviço de Processamento Técnico

Q3c Queiroz, Lya Rakel Elouf.
Cantando a resistência: uma análise da Ópera do Malandro, sob a perspectiva do teatro épico de Bertolt Brecht / Lya Rakel Elouf Queiroz. – 2016.

100 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Piauí, 2016.

Orientação: Profa. Dr.^a Érica Rodrigues Fontes.

1. Teatro Épico. 2. Ópera do Malandro. 3. Hollanda, Chico Buarque de. 4. Brecht, Bertolt. I. Título.

CDD 869.2

LYA RAKEL ELOUF QUEIROZ

**CANTANDO A RESISTÊNCIA: UMA ANÁLISE DA ÓPERA DO
MALANDRO, SOB A PERSPECTIVA DO TEATRO ÉPICO DE
BERTOLT BRECHT**

Texto apresentado ao programa de Pós-graduação em Letras, Mestrado Acadêmico – área de concentração de Estudos Literários – da Universidade Federal do Piauí, sob a orientação da Profa. Dra. Érica Rodrigues Fontes, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Letras.

Aprovada em: 14/07/2016

BANCA EXAMINADORA

PROF.^a DR.^a ÉRICA RODRIGUES FONTES – UFPI
(Presidente)

PROF. DR. LUIZIR DE OLIVEIRA – UFPI
(Membro Interino)

PROF.^a DR.^a MARIA DO SOCORRO BAPTISTA BARBOSA – UESPI
(Membro Externo)

AGRADECIMENTOS

Ao Deus da minha vida, sem o qual nenhuma das minhas realizações seria completamente possível.

Aos meus pais, Francisco Queiroz e Maria Luiza, exemplos de honestidade e caráter. Obrigada pelo amor e carinho dedicados em todos os momentos da minha vida.

A minha filha, Anna Luiza, eterna amiga, companheira e confidente. Amo-te incondicionalmente.

Ao meu esposo, Eduardo, pelo apoio, companheirismo, amor e, sobretudo, paciência para compreender meus períodos de ausência. Obrigada, meu amado, por cuidar sempre de mim.

Aos meus irmãos, Francisco Segundo e Maria Clarice, e à minha cunhada, Priscila Luz, pelo carinho dedicado.

A minha orientadora, Profa. Dra. Érica Rodrigues Fontes, pela valorosa contribuição intelectual ao longo desse processo. Por ter acreditado no projeto e na minha capacidade em levá-lo adiante. Por ter me incentivado a continuar quando as forças, em certo momento desse percurso, faltaram-me. Obrigada de coração!

À Professora Dra. Ana Maria Koch por aceitar fazer parte da banca de qualificação, dividindo comigo um pouco do seu vasto conhecimento. Muito obrigada, professora.

Ao Prof. Dr. Luizir de Oliveira pelas maravilhosas aulas no primeiro ano do Mestrado. Obrigada pelo importante auxílio na etapa de qualificação. Suas ricas contribuições durante essa fase indicaram-me caminhos e propuseram-me alternativas que engrandeceram teoricamente esta pesquisa. Obrigada por ser um exemplo de inteligência e humildade. A você minha eterna gratidão!

À turma do Mestrado em Estudos Literários da Universidade Federal do Piauí (biênio 2014-2016) pela união e companheirismo desde o primeiro dia de aula. O tão conhecido lema “Um por todos e todos por um” define bem a relação do grupo.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização desse trabalho.

“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.”
(Chico Buarque, in Ópera do malandro)

RESUMO

Este trabalho tem como *corpus* a comédia musical *Ópera do malandro*, composta em 1978 por Chico Buarque de Hollanda. O objetivo desta pesquisa é demonstrar que o referido autor utilizou-se da teoria do teatro épico de Bertolt Brecht para traçar, criticamente, o perfil da sociedade brasileira inserida no regime ditatorial de 1964 a 1984. O método utilizado para a análise política da peça teatral em questão foi o estudo comparativo entre o comportamento de algumas de suas personagens marcantes e o momento histórico que o país atravessava na década de 1970. Para tanto, foram apreciados alguns trechos da obra, incluindo diálogos e música, bem como, as composições “O malandro”, “Se eu fosse o teu patrão” e “Geni e o Zepelim”. Como suporte teórico o trabalho utiliza Bertolt Brecht (1978, 2004), Anatol Rosenfeld (2011, 2012), Georg Lukács (1965, 1970), Peter Szondi (2001), Adélia Bezerra de Meneses (2002), Solange Ribeiro de Oliveira (2011), dentre outros nomes. O estudo da *Ópera do malandro*, a partir das ações das personagens e das canções, confirma que Chico Buarque de Hollanda, por meio da teoria de Brecht, metaforizou a situação política, social e econômica de um Brasil governado por militares, a fim de criticá-la.

Palavras-chave: *Ópera do Malandro*. Chico Buarque. Teatro Épico. Bertolt Brecht.

ABSTRACT

This work has as corpus the musical comedy *Ópera do malandro*, composed by Chico Buarque de Hollanda in 1978. The objective of this research is to demonstrate that the aforementioned author used Bertolt Brecht's Epic Theater Theory to draw, critically, the profile of the Brazilian society inserted in the dictatorial regime which took place from 1964 to 1984. The method used for the political analysis of the play in vogue was the comparative study between the behavior of some of its remarkable characters and the historical moment through which the country was going in the 1970s. For that matter, some passages of the work were examined, including dialogues and music, as well as the lyrics to the songs "O malandro", "Se eu fosse o teu patrão" and "Geni e o Zepelim". As theoretical support Bertolt Brecht (1978, 2004), Anatol Rosenfeld (2011, 2012), Georg Lukács (1965, 1970), Peter Szondi (2001), Adélia Bezerra de Meneses (2002), Solange Ribeiro de Oliveira (2011) and their works, among works by other scholars, were used. The study of the *Ópera do malandro*, starting from the characters' actions and the songs, confirms that Chico Buarque, through Brecht's theory, turned the political, social and economical situation of a Brazil governed by the military into a metaphor, aiming at criticizing it.

Keywords: *Ópera do Malandro*. Chico Buarque. Epic Theatre. Bertolt Brecht.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	TEATRO ÉPICO: UMA PROPOSTA POLÍTICA.....	16
2.1	Literatura, Política e Estética: Breves Considerações.....	16
2.2	O Teatro Político – Uma Arte a Serviço da Crítica Social.....	21
2.3	O Teatro Político Brasileiro no Período Ditatorial – Diálogos com Bertolt Brecht.....	27
3	A ÓPERA DO MALANDRO: TRAÇOS DE BERTOLT BRECHT EM CHICO BUARQUE.....	34
3.1	Traços intertextuais e Crítica Social nas Óperas.....	34
3.2	Aspectos da Estética de Bertolt Brecht em Chico Buarque.....	42
3.3	A Crítica Social por Meio dos Malandros Duran, Max Overseas, Chaves e Teresinha.....	57
4	ANÁLISE POLÍTICA DAS CANÇÕES O MALANDRO, SE EU FOSSE O TEU PATRÃO E GENI E O ZEPELIN.....	73
4.1	As Músicas da Ópera do Malandro: Painel Geral.....	73
4.1.1	<i>O Malandro</i>.....	77
4.1.2	<i>Se eu fosse o teu patrão</i>.....	81
4.1.3	<i>Geni e o Zepelim</i>.....	84
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
	REFERÊNCIAS	95

1 INTRODUÇÃO

Expressão artística relevante, o teatro atravessa gerações com a missão de divulgar a mentalidade cultural de uma época e, em muitos casos, formar opinião, lançar ou provocar reações. Assim, analisando-se a história e cultura brasileiras, percebe-se que ao longo dos tempos, formaram-se escritores, artistas e músicos voltados para os problemas de sua época. Partindo desse pressuposto e investigando a história nacional, nada chama mais atenção do que as produções artísticas criadas em meio à repressão política e social brasileira ocorrida entre os anos de 1964 a 1984, momento de efervescência cultural voltada para o combate ao sistema governamental vigente: a Ditadura Militar.

A repressão militarista foi mais intensamente sentida a partir de 1968, com a promulgação do Ato Institucional n. 05 (AI-5) o qual, dentre outras proibições, estabelecia a censura prévia aos jornais, revistas, letras de música, peças de teatro e falas de cinema.

Nesse período, elevaram-se protestos por todo o país, como enfrentamento direto entre as forças de segurança e manifestantes, em sua maioria estudantes. Todavia, intelectuais e artistas também se levantaram contra o AI-5, principalmente em razão dos mecanismos de censura extrema.

[...] marcado por inaudita violência policiaisca, prisões, torturas, todo um aparelho repressor poderosamente montado. A censura se instala nos teatros, na TV, no cinema, nas universidades: eliminação quase que total da possibilidade de germinar uma cultura crítica. O Brasil passa a viver sob a égide da “Doutrina da Segurança Nacional” – em nome da qual se viveu como nunca um clima de tanta insegurança. (MENESES, 2002, p. 70).

A ditadura militarista brasileira é considerada o período “mordaça” das composições artístico-intelectuais do país. Contudo, embora as produções da época fossem submetidas ao crivo da censura, muitas obras conseguiram se levantar contra tal regime e driblar a repressão trabalhando com maestria as palavras, armas poderosas na denúncia do sistema vigente da época.

Nesse ínterim, vários artistas, dentre eles, literatos, compositores, poetas, e dramaturgos, ávidos por liberdade de expressão, traçaram em meio ao período ditatorial um acervo de obras ricas em detalhes e sutilezas linguísticas no intuito de disfarçar o que estava sendo denunciado nas entrelinhas dos textos.

Precisavam-se descobrir métodos que garantissem a continuidade das produções sem a interferência da censura. Para tanto, a narrativa, a música, o teatro, dentre outras formas de arte, ganharam novas configurações revestidas em uma linguagem metaforizada com o objetivo de propagar informações e denunciar.

Nesse processo, teatro e música unem-se a serviço da oposição ao regime militar. A partir das composições musicais, os espetáculos iam sendo conduzidos, ou seja, a interpretação não ficava restrita somente à figura do ator, mas era incorporada à trilha sonora da peça encenada. A música dinamizava o texto tornando a peça um espetáculo.

As peças passam, em sua maioria, a discutir questões ligadas à política nacional e aos problemas sociais enfrentados pelos brasileiros, não só como forma de expressar o engajamento e a militância política, mas de demonstrar a resistência aos acontecimentos políticos advindos com a implantação da Ditadura no país.

Importante ressaltar que a fusão entre música e teatro, como estratégia para se propalar mensagens de protesto, deu-se, dentre outros fatores, em razão de a música ser o veículo mais abrangente de comunicação com o público, visto que a rádio, na época, já possuía um poder de penetração bastante considerável entre a população.

Imerso nesse contexto, Chico Buarque surge como uma das figuras centrais. Utilizando-se de artifícios literários, o artista conseguiu “maquiar” seus textos e, com isso, repassar ideais políticos de liberdade de expressão e de pensamento em busca de um país mais democrático, tornando-se um porta-voz das atrocidades impostas pela Ditadura.

Segundo Lígia Vieira César, Chico Buarque é um poeta consciente de seu tempo, o qual descansa suas críticas não apenas no cenário político, mas na insensibilidade do sistema contra os oprimidos. Para a referida autora, existe uma consciência político-social evidente na obra buarqueana, pois “O poeta está consciente de sua função político-social e faz de sua poesia o instrumento de denúncia da realidade, das injustiças e das desigualdades sociais.” (CESAR, 1993, p.83).

Chico Buarque, transitando entre música e teatro, conseguiu, em meio ao regime ditatorial de sua época, criticar o sistema por meio de suas peças teatrais *Roda viva* (1967); *Calabar: o elogio da traição* (1972) – impedida de estrear por

força da censura; *Gota d'água* (1975); *Os saltimbancos* (1977); e *Ópera do malandro* (1978), objeto deste estudo.

A peça *Ópera do malandro*, produzida em 1978 foi uma releitura das obras dramáticas – *Ópera dos mendigos* (1728), de John Gay e *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill. O texto buarqueano adéqua estrutura e personagens à realidade brasileira.

Eu não conhecia a peça do John Gay, na verdade nem sabia de sua existência. Foi o Luís Antônio (Martinez Corrêa) que me apresentou. O que existia, em princípio, era a idéia de fazer uma versão da *Ópera dos três vinténs*. Mas, quando chegou às nossas mãos a peça onde o Brecht se inspirou, resolvemos fazer um estudo das duas. Mas houve várias outras coisas que foram me levando a escolher esses textos. O próprio Brecht era acusado constantemente de ser plagiador, mas ele não se importava, ia em frente. Então, já que o Brecht fazia isso com os outros, por que não pegar uma idéia do Brecht e transportá-la para o Brasil? [...] (HOLLANDA, 1978a).

Ancorado na teoria do teatro épico de Bertolt Brecht, Chico Buarque, em sua *Ópera do malandro*, critica severamente os valores da sociedade brasileira da época, denunciando, por meio das relações entre as personagens, a exploração das massas, o capitalismo, bem como a influência cultural norte-americana no país. De acordo com Meneses (2002, p. 39), é nas peças de teatro que o viés crítico de Chico Buarque torna-se mais contundente, embora seja “[...] realmente com a ‘*Ópera do malandro*’ [...] que se intensifica ao máximo a crítica social, não deixando intacto ‘valor’ algum”.

O teatro épico de Bertolt Brecht tem como foco o desenvolvimento da consciência crítica do espectador. Para tanto, vale-se do efeito do distanciamento, técnica que objetiva a não identificação do público com os acontecimentos da trama encenada. O espectador, sentindo-se um estranho frente às ações que visualiza, percebe que a história e todos os elementos que a compõe, como personagens e música, estão a serviço de uma ideia, de uma denúncia. Essa técnica será detalhada em capítulos posteriores, principalmente quanto ao trabalho do ator e a forma de utilização da música no palco.

Em razão de uma censura acirrada, Chico Buarque ambienta sua trama no ano de 1940, sob a égide da Era Vargas. A Lapa, no Rio de Janeiro, é o cenário da peça em que prostitutas, cafetões e contrabandistas dividem o mesmo ambiente. Tal recurso foi uma das maneiras encontradas para denunciar o regime ditatorial instaurado no Brasil.

Até o Brecht tomou suas cautelas e localizou sua ópera no início do século. O John Gay ainda colocou no palco o ministro da Justiça de sua época, 1728. Mas hoje isso não é possível. Fatalmente seriam identificados os policiais corruptos com os que todos conhecem. Os problemas que surgiriam não deixaram a peça ser encenada. Com a localização na Lapa, no Rio, a peça ganhou muito. Em compensação, conseguimos fazer uma passagem no tempo que compara acontecimentos do Estado Novo. A peça fala do Estado Novo começando a facilitar. Os pontos de contato entre as duas épocas são a crise do autoritarismo. A gente vê de repente não só operários, mas também médicos em greve e os empresários pedindo abertura, dentro dessa unânime insatisfação com o regime. (HOLLANDA, 1978a).

Assim, a crítica social torna-se latente na ópera buarqueana, colocando-se em evidência a desmitificação do amor, do casamento, da sexualidade e da luta de classes. E dentro dessa conjuntura, a música assume um papel de destaque, uma vez que as letras criticam, duramente, vários setores sociais, como a burguesia e o proletariado.

Mas será realmente com as canções da *Ópera do Malandro*, de 1978, que Chico Buarque agudizará sua crítica social. Partirá da dessacralização da cultura, a desespiritualização da mulher e do amor, a utilização da obscenidade e da linguagem da podridão como tentativa de ruptura com o universo lingüístico do “*establishment*”, para os torneios parodísticos. Chico empreenderá aí uma crítica radical e desesperada a todos os valores da sociedade. Mostrará, nas suas canções, a falsidade e o mascaramento burgueses em vários níveis. (MENESES, 2002, p. 177).

Destarte, por meio de um teatro político, Chico Buarque consegue demonstrar a cruzeza do regime militar. Dialogando com Brecht, o dramaturgo inova nos elementos estéticos traduzidos nas personagens, no texto e nas músicas, dando a sua obra um caráter nacional.

Para Brecht, o teatro deve proporcionar, não apenas sensações, mas deve, sim, empregar e suscitar pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação do contexto em que o sujeito está inserido. Assim, algo nitidamente comum na obra de Brecht é a concepção de teatro como elemento popular, humano e transformador, ideias das quais Chico Buarque comungou ao criar a *Ópera do malandro*.

Adélia Bezerra de Meneses (2002, p. 39) assevera, com relação à produção de Chico Buarque, que “É, sobretudo nas peças de teatro [...] que a crítica social se apresenta mais incisiva”. Para a autora (2002, p. 169), é nas peças produzidas a partir de 1973 “[...] que o problema do Nacionalismo – mais

abrangentemente: do Nacional-Popular – se colocará mais à flor da pele, ou antes, mais à flor do texto”.

Contudo, levar o teatro a uma tomada de consciência crítica vai muito além do texto. Todo um arsenal de elementos deve estar harmonizado em prol da mensagem a ser transmitida. Vestuário, cenário, música, dentre outros aspectos cênicos necessitam estar coadunados na figura do ator no abrir das cortinas e das mentes.

Desse modo, a figura do ator tem um papel central dentro da significação da obra. O efeito do distanciamento torna-se o elemento principal, levando o espectador a diferenciar claramente ator de personagem. Para tanto, utiliza-se a música como suporte atuante, a qual também produz um efeito de estranhamento.

A música do teatro épico não tem a função de dar ênfase à atmosfera do espetáculo, ao contrário, marca a quebra das cenas, deixando claro que se trata de uma encenação teatral. O som, no épico brechtiano, faz com que os atores distanciem-se de seus personagens e dirijam-se ao público. Dessa forma, ator e som, no ambiente do teatro épico de Bertolt Brecht, têm um papel central no efeito do distanciamento.

Ademais, a música torna-se um elemento central na peça. Veiculada nos meios sociais de massa, as composições musicais da *Ópera do malandro*, abarcaram uma parcela significativa da população, cumprindo um dos objetivos principais dos artistas engajados da época: denunciar as mazelas sociais.

Com isso, torna-se importante analisar e comprovar a significância dos recursos literários utilizados por Chico Buarque com o escopo de mascarar o protesto contido em suas composições, as quais se tornaram elementos importantes para a formação crítica de grande parte do público brasileiro nos anos de repressão política. De acordo com Augusto de Campos (*apud* PERRONE, 1988, p. 19):

[...] se quiserem compreender esse período extremamente complexo de nossa vida artística os compêndios literários terão que se entender com o mundo discográfico. No novo capítulo da poesia brasileira que se abriu a partir de 1967, tudo ou quase tudo existe para acabar em disco.

A obra em questão traz em seu bojo uma mensagem libertária, de cunho político, tornando-se símbolo de um desejo de liberdade em um tempo de amarras ideológico-sociais. Amparada em uma linguagem exegética disfarçada, revelou,

por meio dos discursos das personagens e das músicas, a opressão pela qual atravessava o Brasil nos anos de tirania política.

A obra de Chico revela um espantoso domínio da palavra, da palavra na plenitude de suas potencialidades, exercendo sua dupla função: de aderência ao real, na poesia lírica (a palavra na sua dimensão feminina); de penetração, de desvendamento, crítica social (a palavra masculina) – palavra “faca-só-lâmina”, “palavra-bisturi”, que libera ferindo. Há em toda a sua obra uma intenção consciente [...]. Esse artesão verbal quer buscar sua fonte na “boca do povo”, tentando captá-lo através dessa pulsação profunda da sua vida, que é a sua fala. Daí a utilização tão freqüente do lugar-comum, dos ditos, dos provérbios, das frases feitas. No entanto, Chico não os utiliza passivamente, mas age ludicamente: parodia, transgride, cria trocadilhos, frustra expectativas montadas, os faz viver. (MENESES, 2002, p. 198).

Diante das considerações ora expostas, tem-se como objetivo deste trabalho de pesquisa um estudo da obra *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, por meio da teoria do teatro épico de Bertolt Brecht. Para isso, analisar-se-á o comportamento de algumas personagens marcantes da peça, relacionando-as com as composições musicais voltadas a cada uma delas.

O primeiro capítulo, intitulado *Teatro e Estética: uma proposta política*, apresenta-se como base para os capítulos seguintes, uma vez que expõe as principais teorias para o entendimento da intrínseca relação entre o teatro político e a estética. Somando-se a isso, tem-se, em linhas gerais, o contexto histórico em que a peça política de Chico Buarque desenvolveu-se e a teoria em que o referido dramaturgo debruçou-se, a saber: o teatro épico de Bertolt Brecht.

A *Ópera dos três vinténs*, de Brecht, foi a fonte em que Chico Buarque bebeu para a criação da *Ópera do malandro*. Intrinsecamente ligada à música, como o próprio gênero sugere, a peça dota-se de canções motivadas pela expressão/ação das personagens inserindo-se no contexto da peça. A preocupação estética e política da obra revelaram os comportamentos sociais da época, dando ao espectador a possibilidade de uma visão crítica do contexto governamental militar no Brasil.

O segundo capítulo deste estudo, nomeado *A Ópera do malandro: traços de Bertolt Brecht em Chico Buarque*, apresenta algumas personagens marcantes da obra *Ópera do malandro*, fazendo uma análise épica delas, por intermédio de seus diálogos, de modo a delinear os traços da teoria brechtiana presentes na ópera de Chico Buarque.

Por outro lado, não se pode olvidar que Brecht inspirou-se na *Ópera do mendigo*, de John Gay, para criar sua peça. Assim, a obra de Gay é o trabalho precursor e original que gerou a sua desconstrução, releituras e desdobramentos intertextuais por meio das óperas de Brecht e Chico Buarque.

Desse modo, em virtude de a peça teatral de Chico Buarque nutrir-se de John Gay e Bertolt Brecht, procurou-se fazer comparações entre as referidas obras, de modo a se compreender o processo de criação da *Ópera do malandro*, muito embora a ênfase tenha recaído na obra de Brecht, considerando-se a teoria do teatro épico.

O estudo das figuras dramáticas da peça teatral de Chico Buarque procurou demonstrar, mediante um panorama das ações das personagens, que tanto o distanciamento quanto o didatismo defendido por Brecht propiciam uma análise do ser humano como vítima das manobras sociais.

Assim, na *Ópera do malandro* tem-se a figura do ator como um elemento contrário à teoria aristotélica sobre o teatro, a qual leva o espectador a um efeito de passividade frente aos problemas sociais.

Em sua obra *Estudos sobre teatro*, Brecht (1978, p. 79) expõe:

[...] é condição necessária que no palco e na sala de espetáculos não se produza qualquer atmosfera mágica e que não surja também nenhum “campo de hipnose”. Não se intentava, assim, criar em cena a atmosfera de um determinado tipo de espaço (um quarto à noitinha, uma rua no outono), nem tampouco produzir, através de um ritmo adequado da fala, determinado estado de alma. Não se pretendia “inflamar” o público dando-se rédea solta ao temperamento, nem arrebatá-lo com uma representação feita de músculos contraídos. Não se aspirava, em suma, pôr o público em transe e dar-lhe a ilusão e estar assistindo a um acontecimento natural, não ensaiado. Como se verá, a seguir, a propensão do público para se entregar a uma tal ilusão deve ser neutralizada por meios artísticos.

Nesse capítulo evidencia-se, por meio de trechos da peça (diálogos e músicas) que, muito embora o dramaturgo brasileiro tenha se beneficiado de temas e estilos das peças inglesa e alemã, sua *ópera* possui traços bastante peculiares do Brasil ditatorial da época. Enquanto Gay e Brecht preocuparam-se estritamente com a crítica social de seu tempo, Chico Buarque, além da crítica social do Brasil da década de 1970 traça o perfil de suas personagens amparando-se na evolução da malandragem brasileira.

A terceira e última parte, designada *Análise política das canções “O malandro”, “Se eu fosse o teu patrão” e “Geni e o Zepelim”*, centrou-se no estudo

dessas três canções da ópera de Chico Buarque. A análise revelou que o compositor sobrepujou a arte meramente política. Suas criações musicais para a *Ópera do malandro* representou, mormente, uma arte voltada para a conscientização crítica do espectador.

Em sua criação poético-musical, nota-se que Chico Buarque, no intuito de suscitar plurissignificações em suas letras, explorou um discurso ambivalente como estratégia para ludibriar a censura imposta pelo regime militarista. Em outras palavras, Chico Buarque utilizou-se da “linguagem de fresta” para expressar sua insatisfação com o sistema autoritário. Segundo Meneses (2002, p. 36):

[...] em alguns casos tratava-se de censura política, em outros, de censura ‘moral’ – reafirmando aquele velho esquema de qualquer ditadura: a aliança de repressão política com a repressão sexual. E quais as maneiras de driblar a censura? Felizmente, restou sempre a possibilidade daquilo que Caetano chamaria de ‘linguagem de fresta’ – que é em suma a linguagem de malandro [...].

A escolha das composições musicais justifica-se, também, na importância de desvelar, mediante as letras, a identidade cultural da época, uma vez que a figura do malandro desdobra-se em várias facetas – malandros explorados/malandros exploradores.

Para Silva (2004, p. 84), o malandro é um tipo comum na cultura brasileira, confundido com um símbolo de identidade nacional. O malandro é uma reunião de astúcia e ingenuidade, malemolência e marginalidade, é um estilo de vida que se sobrepuja à sua forma de sobrevivência.

Destarte, o trabalho em voga busca propiciar, por intermédio de uma análise épico-brechtiana, um estudo crítico-analítico das personagens e das composições musicais da peça *Ópera do malandro* objetivando mostrar ao leitor o panorama do Brasil militarista de 1964 a 1984.

2 TEATRO ÉPICO: UMA PROPOSTA POLÍTICA

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto. (*Bertolt Brecht, Pequeno Órganon, p. 113*)

2.1 Literatura, Política e Estética: Breves Considerações

Pensar em Literatura e Política como campos díspares e inconciliáveis parece uma visão equivocada. A Literatura como um produto cultural, mostra-se reflexiva e, muitas vezes, didática. Entretanto, muito se discute a relação entre estética e política no campo literário. Para alguns, como Kant (CULLER, 1999, p. 40), os textos literários não se destinam a persuadir ou informar; para outros, como Lukács (1970), tais textos podem trabalhar valores por meio da estética.

Contudo, a relação entre Literatura, Política e Estética aqui explanada será aquela em que tais conceitos coadunam-se na medida em que o ser humano, indivíduo socialmente organizado, entende-se como sujeito político capaz de contribuir para a evolução do pensamento e das posições ideológicas.

Inicialmente, cumpre destacar que o conceito de estética a ser defendido não se resume à “forma”, “belo” ou “bom gosto”. Ao contrário, o termo estética relacionar-se-á ao conhecimento sensível, ou seja, a tudo o que é apreendido pelos sentidos humanos, capaz de proporcionar ao indivíduo a capacidade de interpretar a realidade e de intervir socialmente por meio de diferentes linguagens: plástica, sonora, imagética, cênica, literária, dentre outras.

Hegel (2001, p. 66-67) define como objeto maior da estética, a arte, a qual provoca efeitos e sensações diversos no espírito do ser humano como temor, relaxamento, indignação, dentre outros, sendo que tais sensações revitalizam a capacidade humana de sentir, por meio da apreensão do objeto artístico, e podem ser significativas para abater a morbidez social. Para o referido autor (2001, p. 69), a finalidade essencial da arte é a purificação das paixões, a instrução e o aperfeiçoamento moral.

Segundo Boal (2009, p.22), “Arte é o objeto, material ou imaterial. Estética é a forma de produzi-lo e percebê-lo. Arte está na coisa; Estética, no sujeito e em seu olhar [...]”, ou seja, por meio da sensibilidade, o espectador atribui significado e valor à obra.

Nesse sentido, entende-se que a obra, sob o ponto de vista estético, deve ser vista como um veículo capaz de levar o sujeito a conectar-se a várias possibilidades de produzir representações a partir de suas vivências sensíveis do cotidiano. É da vida cotidiana que o indivíduo, muitas vezes, extrai sensações que engendram experiências estéticas capazes de promover um amadurecimento pessoal. Essa experiência, entretanto, não se refere ao espírito, mas à vida concreta do ser humano situado historicamente em seu mundo.

É por meio de uma significação do que a experiência estética pode fornecer-lhe que o indivíduo, usando sua sensibilidade, traça caminhos para mergulhar em sua realidade. A estética parte da transformação, da práxis revolucionária, da arte como libertação.

De fato, para o nascimento de qualquer obra de arte, é decisiva precisamente a concreticidade da realidade refletida. Uma arte que pretendesse ultrapassar objetivamente as suas bases nacionais, a estrutura classista de sua sociedade, a fase da luta de classe que é nela presente, bem como, subjetivamente, a tomada de posição do autor em face de todas estas questões, destruir-se-ia como arte. (LUKÁCS, 1970, p. 265).

Porém, a realidade que se cogita não é um mero espelho do cotidiano social, mas aquela defendida por Brecht em seu teatro épico. Para o referido dramaturgo, o artista, ao captar elementos do dia-a-dia e transferi-los para sua obra, deve instigar o público a refletir sobre o mundo (BRECHT, 1978, p.48). Tal reflexão torna-se o principal objetivo da arte: alterar a capacidade sensitiva do sujeito em relação a si e ao mundo, dando-lhe a possibilidade de emancipar-se das amarras que lhes são impostas.

Assim, obra de arte como reflexo da realidade, como mecanismo de engajamento, transmite ao ser humano o seu caráter subjetivo para que ele possa imprimir sua personalidade diante do mundo. Segundo Fischer (1983, p. 1), cabe à arte:

Papel de clarificação das relações sociais, ao papel de iluminação dos homens em sociedades que se tornavam opacas, ao papel de ajudar o homem a reconhecer e transformar a realidade social. Uma sociedade

altamente complexificada, com suas relações e contradições sociais multiplicadas, já não pode ser representada à maneira dos mitos.

Nesse ínterim, a arte para a formação humana só tem sentido se, esteticamente, exercer algum efeito na capacidade reflexiva do indivíduo. Sua finalidade só é atingida quando, por intermédio dela, o ser humano puder transformar-se mediante o conhecimento. Logo, o caráter político torna-se uma das nuances da arte – o artista cria a obra no intuito de repassar suas concepções e o apreciador capta-a e usa-a conforme suas necessidades.

Desse modo, entende-se que as particularidades inerentes à produção artística contêm, em si, a consciência do ser humano a partir de sua experiência vivida, seja do ponto de vista do artista ou do receptor. Decorre da elaboração consciente do indivíduo, no intuito de satisfazer uma necessidade de expressão e de afirmação da existência humana. Nesse aspecto, torna-se útil tanto para o artista quanto para o espectador, assumindo um papel dialético, tão importante para a superação dos conflitos existenciais e sociais.

Assim, a obra de arte torna-se um 'mundo' próprio, não apenas para quem dela se aproxima, mas também para o seu criador: ele a cria, mas ela o ajuda a elevar-se a uma altitude de subjetividade estético-social, à altitude desta particularidade, única a permitir a realização artística. Precisamente por isso, é decisiva para a estética a necessidade de representar com verdade objetiva, e ao mesmo tempo como um mundo humano, adequado ao homem, uma realidade que existe independentemente da consciência humana. (LUKÁCS, 1970, p. 203).

Diante dessas considerações, entende-se que a arte literária, sob a face de nuances estéticas, apresenta-se como veículo para a difusão do pensamento político, seja por meio da obra engajada ou mesmo da literatura psicológica, propiciando ao leitor um entendimento mais conceitual do texto e promovendo nele uma formação identitária, ou seja, um posicionamento reflexivo perante a sociedade.

Essa construção identitária (consciência crítica) propiciada pela arte política nasce de um processo mediado pelas relações com as pessoas, seus valores e sua cultura. O sujeito vai se constituindo como ser social à medida que se relaciona com o outro e sua forma de pensar. Nesse sentido, entende Adorno (2003, p. 66-67):

A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. [...] Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas.

Portanto, a arte deve tomar partido diante da realidade que a cerca. Enquanto resultado da práxis e da formação ética do autor frente à sociedade, deve demonstrar todas as convicções de vida e de mundo do autor, tornando-se autêntica. Lukács defende que “[...] a obra de arte autêntica é partidária de cabo a rabo, em todos os seus poros” e “[...] que os princípios de sua construção implicam tomadas de posição em face dos grandes problemas da vida”. (1970, p. 202). Ele entende, ainda, que uma obra de arte só possui algum sentido se apresentar uma qualidade estética, a qual possui relação intrínseca com o partidarismo, pois o “[...] real partidarismo” coaduna-se com uma “[...] tomada de posição a mais concreta possível em face de problemas e tendências da vida”. (LUKÁCS, 1970, p. 201).

Isto posto, levando-se em consideração a estreita relação entre estética e política, pode-se citar como exemplo a riqueza estética dos textos literários engajados, ou seja, dos textos em que a tomada de uma posição política concreta frente à realidade faz-se característica essencial. Preocupados em transmitir uma ideologia, os autores constroem, intencionalmente, um texto esteticamente trabalhado. Todo esse artefato mostra a intrínseca relação entre forma e conteúdo.

No Brasil, vários artistas inseridos no contexto ditatorial de 1964 a 1984, comprometidos com a causa política, usaram seus textos como “bandeira” e, por intermédio da arte, difundiram ideias contra o sistema militarista.

Refiro-me às atrocidades da Segunda Guerra (campos de concentração, bombardeios, as bombas atômicas), das guerras de independência na Ásia e na África, assim como às guerras geradas pela guerra fria, como a guerra do Vietnã. Mas refiro-me também aos totalitarismos e às ditaduras latino-americanas. Apesar de Benjamin ter decretado que os soldados voltaram mudos da Primeira Guerra Mundial, na verdade já ela gerou grande número de testemunhos. É verdade também que ela gerou silêncios, traumas, mas esses silêncios são parte de todo testemunho. O testemunho é o relato pós-era da narrativa tradicional. Todas essas atrocidades geraram uma necessidade de testemunho: como denúncia, mas também como processamento do trauma. **A escrita é um modo de se processar a violência.** (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 10, grifo nosso).

Durante esse período, evidencia-se uma preocupação em se produzir intencionalmente textos literários, dramáticos e musicais de cunho político, camuflados em torno da forma, ou seja, textos com linguagem ambígua,

permeados de estratégias linguísticas utilizadas propositalmente para ludibriar os censores. O autor toma uma postura política via texto, esperando que o leitor, ao se deparar com a ideia veiculada, assuma ou, ao menos, entenda a posição defendida.

A Literatura desse momento adquire um caráter reflexivo e o artista, conscientemente, propaga sua postura pela obra, esperando que o leitor assimile-a. Em outras palavras, o autor assume a posição testemunhal, ou seja, vive um momento e o problematiza por meio da relação entre a linguagem e o real.

Nesse contexto, levando em consideração todas as formas pelas quais se apresenta a Literatura, tomar-se-á o texto teatral como objeto de estudo, uma vez que se entende ser o teatro um elemento importante para se vislumbrar a relação entre literatura, política e estética, já que o espetáculo teatral possui nuances que vão muito além do simples texto dramático escrito.

Os elementos como o cenário, o figurino e a encenação tornam o espetáculo mais próximo do público – o receptor do discurso veiculado. Discurso este que, para ser difundido, necessita de um trabalho mais complexo, pois “entra em cena” a arquitetura teatral, o ambiente visual e sonoro (figurinos, iluminação, música, cenografia), o texto verbal, os atores, o diretor; ou seja, um conjunto de elementos organizados para tornar a obra significativa.

Logo, em razão de todo o aparato em que o teatro reside, brota um campo fértil para discussões políticas enunciativas de uma tomada de posição do autor frente à sociedade na qual está inserido. Assim, tem-se a estética a serviço da dramaturgia unindo-se espetáculo e espectador a tal ponto que o primeiro sirva para o segundo como suporte de germinação de ideias.

O autor dramático cria o texto e o faz vivo por intermédio do espetáculo. Tal conjuntura encontra-se a serviço da mensagem do autor, cabendo ao espectador assimilá-la conforme sua experiência de vida e expectativas frente à obra que vislumbra. Para Ryngaert (1998, p. 32), o texto teatral não fala sozinho, mas pode-se imaginar que “responda” às proposições do leitor que constrói seu sistema de hipóteses.

Outrossim, cumprindo um objetivo político, o teatro deve reacender sua capacidade de inquietar e provocar sensações, promovendo uma aproximação do leitor da peça com a realidade que o rodeia. Um texto político criado para a representação não deve escapar aos olhos do espectador. Sua mensagem deve

permeiar seu imaginário e ajudá-lo a construir hipóteses. Para Michel Vinaver (*apud* Ryngaert, 1998, p. 41):

E somente escapando a toda obrigação de agradar, divertir, produzir e ser produzido, conformar-se, conseguir alimentar sua família, que o autor de teatro pode esperar ocupar seu lugar – que é na marginalidade – e pode cumprir seu papel – que é suscitar algum abalo ou fissura na ordem estabelecida. Acredito na necessidade que existe, para o autor de teatro, de estar, *a priori*, excêntrico. De executar sua função por contínuos saltos para o lado, de ser inassimilável [...].

Dentro de tal perspectiva, um texto dramático político vincula-se a seus receptores mediante uma relação frutiva. As encenações de caráter político desenvolvem um comportamento mais ativo no público. Assim, a estética teatral pode ser conduzida a um campo político tendo no espectador um sujeito que percebe a realidade, dá sentido a ela e se posiciona, não sob o espectro de passividade, mas de mobilização frente à realidade que o cerca.

À vista disso, compreende-se que não existe obra impassível frente ao leitor. Todo receptor assume uma posição ativa frente à obra que o circunda e o aspecto formal de um texto torna-se uma peça bastante significativa dentro do processo de produção artística. Partindo-se desse pressuposto, entende-se que a estética pode ser usada como uma importante ferramenta para se compreender a mensagem vinculada. É uma “arma branca” para o combate político.

Nesse aspecto, a Literatura, aqui representada pelo texto dramático, torna-se uma ponte entre a vida e a arte, tornando o papel do leitor/espectador bastante expressivo, uma vez este, ao interagir com a obra, acaba identificando, amadurecendo ou modificando suas concepções em torno do tema abordado.

2.2 O Teatro Político – Uma Arte a Serviço da Crítica Social

O teatro político está intimamente ligado à função social da arte. Remetendo-se ao seu surgimento, percebe-se que a discussão dos problemas sociais só chega efetivamente aos palcos na segunda metade do século XIX e início do século XX. Contudo, não se pode olvidar que, embora ausente de um caráter revolucionário, o teatro político começa a emoldurar-se no Romantismo, muito embora ausente de discussões sociais mais profundas.

Na realidade, o historicismo romântico foi um ponto de partida para a conscientização social e nacional de certos autores, pois, em virtude dessa busca de reaver os valores nacionais e/ou sociais é que determinadas obras revestiram-se de alguma ideologização e politização do momento histórico vivido.

Como exemplo, pode-se citar a peça teatral *Os bandoleiros* de Johann Christoph Friedrich Schiller. A trama, concluída em 1781, explora o conflito entre dois irmãos da aristocracia: Karl, um rebelde líder estudantil e Franz, um manipulador que planeja herdar os bens do pai, Sr. Maximilian (velho Moor). A peça, ao trabalhar temas bastante avançados para a época, como a liberdade física, a opressão política e a tirania das convenções sociais, foi proibida na cidade de Stuttgart, e Schiller, detido temporariamente e proibido de escrever novas obras para o palco.

Com *Os bandoleiros* percebe-se que Schiller entendia bem o contexto histórico e político de sua época, em meio a homens materialistas. Utilizando-se da força do palco e da encenação, o dramaturgo expõe para a sociedade do século XVIII, uma burguesia contrária à opressão imposta pela nobreza. Como bem salienta J. Guinsburg (1992, p. 131), “É no interior do movimento romântico que surgem as primeiras manifestações modernas do teatro político, ainda que isso não caracterize a produção dramática desta corrente como um todo”.

Todavia, do ponto de vista estético, os temas políticos mais condensados surgem a partir do repertório Realista-Naturalista, superando o drama romântico, passando a se tornar um instrumento de discussão e crítica social.

O surgimento do Naturalismo significou a necessidade de se trabalhar nas artes os fatos da vida diária. Ancorados nas ideias marxistas, os dramaturgos naturalistas abordavam expressamente nos palcos teatrais, comportamentos relacionados com o condicionamento social. Eric Bentley (1991, p. 50) assevera que “As ideias desafiadoras dos jovens eram, nessas peças, atiradas ao rosto dos velhos. As três grandes áreas de tabu da cultura da classe média – sexo, religião e economia – eram expostas livremente no palco”.

A preocupação em trabalhar temas que discutissem os anseios populares nasce em razão das nítidas mudanças sociais. A insatisfação do proletariado, o fortalecimento dos sindicatos, as duas grandes guerras mundiais, dentre outros acontecimentos do século XIX e XX propiciaram o surgimento de um teatro

político-pedagógico, o qual floresceu, especialmente, em países germânicos como a Alemanha.

Reformas sociais, atividades sindicalistas e batalhas políticas travadas em nome do Socialismo preencheram a consciência dos dramaturgos germânicos. Mesmo quando não aceitavam os dogmas do *Manifesto Comunista* e não ingressavam em algum partido político, não podiam continuar negligenciando as ponderáveis realidades da sociedade. (GASSNER, 2003, p. 114).

Exemplo disso está na peça *Os tecelões* (1892), do alemão Gerhart Hauptmann, considerada por Peter Szondi um “drama social”. As personagens da peça vão além da individualidade, da exposição de casos particulares, típicos da dramaturgia convencional. Elas refletem a situação da classe trabalhadora como um todo e as condições materiais em que vive.

O dramaturgo social procura representar dramaticamente as condições econômicas e políticas a cujo ditame está sujeita a vida individual. Ele tem de exhibir os fatores que se enraízam além da situação e da ação individuais e, não obstante, as determinam. A representação dramática dessas relações implica um trabalho prévio: a convenção do que condiciona o estado de alienação em atualidade intersubjetiva, ou seja, a inversão e a superação do processo histórico na dimensão estética, que deveria justamente espelhá-lo. (SZONDI, 2001, p. 76).

Igualmente, na Rússia, pode-se citar Máximo Górkí como um dos representantes do drama naturalista. Escritor de tendência marxista, Górkí apresentou em seus trabalhos o cotidiano de dificuldades vividas pela população russa do século XX mediante um discurso revolucionário. Em sua peça teatral *Pequenos burgueses*, o autor trabalha o conflito de interesses das classes e a luta entre as camadas mais pobres e a elite dominante.

Porém, dentre os gêneros aqui retratados, o Expressionismo é o que mais avança nas discussões políticas. Surgido no período posterior à Primeira Guerra Mundial (início do século XX), o movimento utilizou-se do contexto bélico para projetar nos palcos todas as emoções, incertezas e insatisfações perante a realidade. Como reforça Guinsburg (1992, p. 120):

No veio da tendência aberta pelo Romantismo, o Expressionismo se configura, principalmente no seu período posterior à Primeira Guerra Mundial, como um campo particularmente propício ao desenvolvimento de um teatro de intenção política.

As personagens expressionistas projetam-se no eu, na subjetividade, mostrando a relação do sujeito consigo mesmo. O herói da peça apresenta características de revolta ante o mundo, próprias do drama de protesto, que reage contra a ordem social, mecanização e industrialização da sociedade.

O expressionismo demandava a apresentação de estados íntimos mais do que da realidade exterior, bem como a distorção desta pelo olho interior. Esse tipo de drama era, em primeira instância, desafiador e flagrantemente subjetivo, capitalizando a desilusão pessoal e a revolta. (GASSNER, 2003, p. 156).

No entanto, o Expressionismo ainda não significou uma mudança considerável na forma de produzir teatro. De acordo com Eric Bentley (1991, p. 131), a grande inovação expressionista do teatro foi a luz elétrica, a qual propiciou que algumas mudanças fossem introduzidas na maneira de se montar uma peça. O teatro passou a ser visto mais em termos de luz, e talvez, mais ainda, em termos de sombra.

Contudo, em relação a uma mudança conceitual, o cenário das peças expressionistas continuava precário. Não havia uma formulação nova e esteticamente revolucionária que atendesse aos anseios do público. Mesmo que o Naturalismo e o Expressionismo tivessem a clara intenção de discutir nos palcos teatrais as mazelas sociais, ambos não conseguiram renovar seus meios técnicos. E quando esses meios, como a luz elétrica, a reprodução sonora e imagem surgiram, o teatro não soube utilizá-los.

Coube, então, a Erwin Piscator a utilização primeira, em um espetáculo teatral, de recursos como imagem, slides, gráficos, dentre outros recursos extrateatrais que ajudassem a explicar a realidade em que se baseava a peça. Essa absoluta liberdade formal foi denominada por Piscator de Teatro Épico (BOAL, 1991, p. 106).

Erwin Piscator, em sua obra *Teatro político* (1929), rompe com o tradicionalismo burguês na medida em que defende a necessidade de o povo acordar para a luta contra os exploradores. Para esse dramaturgo, a arte tinha um papel pedagógico, de informação, capaz de mudar os rumos da realidade, por intermédio de seus discursos engajados. Piscator (1968, p. 157) entendia que “A missão do teatro revolucionário consiste em tomar como ponto de partida a

realidade e elevar a discrepância social a elemento da acusação, da subversão e da nova ordem.”

O referido dramaturgo adotava um novo estilo de representação. O ator deveria abandonar o individualismo burguês, ou seja, despir-se da representação expressionista e partir para uma atuação mais objetiva. Essa atuação pressupunha o uso da narração, projeção de imagens e vídeos, palco simultâneo com rápidas trocas de cenário, dentre outros recursos que proporcionassem a abolição de qualquer empatia entre espectador e cena. Tudo isso para promover um distanciamento crítico e consciente por parte da plateia.

As concepções cênicas de Piscator decorrem da ideia central do teatro como instituição político-didática. Conscientemente, subordinou a esta ideia à da arte: todos os recursos estéticos e técnicos deveriam ser postos a serviço da função política do teatro. Visando a apresentar e analisar didaticamente a situação do homem do nosso tempo, para torná-lo capaz de transformá-la. (ROSENFELD, 2012, p. 49).

A partir dessa nova concepção, nasce o Teatro Épico, o qual não se confunde com epopeia. Épico significa narração e abrange todas as espécies narrativas (conto, novela, lírica, etc.). Ao contrário do drama aristotélico, cujas ações se desenrolam na representação dos personagens, o teatro épico ancora-se em uma estrutura narrativa “[...] repleta de episódios que não se integram na linha de uma ação una, contínua, de tempo reduzido e lugar fixo (ou seja, o teatro épico rompe as chamadas unidades de ação, tempo e lugar)” (ROSENFELD, 2012, p. 29).

Com a visão desse novo modelo de se fazer teatro, abre-se caminho para o dramaturgo alemão Bertolt Brecht revolucionar o espetáculo teatral aperfeiçoando o Teatro Épico. Discípulo de Piscator, Brecht amadurece essa espécie de teatro, partindo do pressuposto de que a finalidade precípua da arte teatral é manter com o espectador uma relação dialética, ou seja, uma relação que apresente o teatro como instrumento a serviço de uma realidade social passível de modificação.

Em um mundo povoado por burgueses, proletários e artistas, fazia-se necessária a formulação de uma nova teoria do teatro, a qual pudesse renovar os instrumentos do teatro ocidental. Essa nova forma de fazer teatro alterava a função social do drama e redefinia, com fundamento na assimilação crítica do marxismo, o

realismo crítico e socialista, fundando o “teatro dialético”. Brecht rompe com a tradição teatral, propondo um teatro, além de útil, revolucionário.

Como marxista, Brecht nega qualquer servidão do teatro ao entretenimento burguês. Por isso, suas obras assumem um viés político explícito, pautado na construção de uma nova ordem social. O autor concentra suas críticas, especialmente, no desenvolvimento das relações humanas do sistema capitalista. Isso porque para o marxismo, as relações sociais só podem ser compreendidas quando se entende que as condições materiais da vida determinam a consciência do ser humano. Como sintetiza Marx em *A Ideologia Alemã*: “A produção das ideias e representações, da consciência, está, em princípio, imediatamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real.” (MARX; ENGELS, 2007, p. 98).

O teatro épico brechtiano é um teatro não dramático. No entanto, algumas de suas características assemelham-se com a epopeia antiga, mormente quando se trata das ações das personagens. Em ambos os gêneros, as ações dos heróis são relatadas de maneira indireta, com certa distância dos eventos. No teatro épico brechtiano, o ator também empresta ao personagem seu corpo, sem, contudo, amalgamar-se à sua essência. Dessa forma, o artista pode apresentar sua personagem, bem como suas impressões e opiniões sobre ela. Com isso, pretende-se que o espectador aja de maneira análoga, distanciando-se da ação cênica, recusando-se a empatia causadora da catarse, bem marcante na epopeia antiga.

O teatro épico nasceu de uma necessidade de modificar-se a forma de fazer o drama, uma vez que, como afirma Peter Szondi (2001), a questão da crise da forma dramática no teatro é uma questão histórica que diz respeito à relação entre o assunto tratado e a forma de representá-lo. Por isso não se concebia mais um teatro centrado na trivialidade do entretenimento simples e puro. Ao contrário, o meio exigia abordagens cada vez mais sociais, históricas e coletivas.

Para Brecht (*apud* COSTA, 1996, p. 22), “O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, os frigoríficos se tornaram temas teatrais”. Então, tornava-se necessário repensar a forma de representação do teatro fora do modelo aristotélico, catártico.

Por essa razão, entende-se que foi no marxismo que Bertolt Brecht encontrou a fórmula para desenvolver uma concepção mais madura do teatro

épico, pois, por meio da teoria marxista é que são aliadas as formas representativas históricas (pelo seu caráter materialista) à relação dialética e recíproca entre forma e conteúdo. Alinhando-se, em certa medida, à proposta, para Hegel (*apud* SZONDI, 2001, p. 24), “[...] o conteúdo não é nada mais do que a conversão da forma em conteúdo, e a forma não é nada mais do que a conversão do conteúdo em forma”.

Logo, a necessidade formal do teatro épico era a necessidade de representar, especialmente, a classe trabalhadora e a luta de classes. Era uma tomada de posição política frente aos problemas que afligiam a sociedade da época. Longe de ser uma necessidade individual, era uma necessidade histórica. Como ressalta Peter Szondi (2001, p. 24):

[...] a forma preestabelecida é historicamente indiferente; só a matéria é historicamente condicionada, e o drama aparece segundo o esquema comum a todas as teorias pré-historicistas, como realização histórica de uma forma atemporal.

No Brasil, essa vertente teatral surge em meados de 1950 e 1960 quando várias peças de Brecht passam a ser montadas. Tal assimilação teatral deu-se em um momento de grande experimentação estética e em um cenário marcado por constantes reflexões sobre o teatro e o modo como este poderia refletir o conturbado contexto social e político em que se vivia.

2.3 O Teatro Político Brasileiro no Período Ditatorial – Diálogos com Bertolt Brecht

A história do teatro épico no Brasil iniciou-se por volta da década de 1950 com a apresentação da peça *A alma boa de Setsuan*, pela Companhia Maria Della Costa (COSTA, 1996, p. 23). Companhias teatrais como o Teatro Paulista do Estudante (TPE), criado em 1955, o Teatro de Arena (1953), os Centros Populares de Cultura (CPC), Teatro de Opinião, dentre outros, já trabalhavam com temas políticos.

Em 1958, o TPE associa-se ao Teatro de Arena, inaugurando uma nova fase da dramaturgia nacional, com temas autenticamente brasileiros. Exemplo disso é a peça *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, estreada em 1958, cujo tema residiu no cotidiano da classe trabalhadora brasileira inserida em

um cenário de intensa industrialização e movimentos grevistas. A peça foi uma reação ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), cujos temas elitistas reforçavam a marca de um teatro da burguesia para a burguesia. A partir de então não se concebia mais importar peças do primeiro mundo.

À frente da direção do Teatro de Arena, tem-se Augusto Boal que, após um período de estudos nos Estados Unidos, regressou ao Brasil com ideias inovadoras apoiadas no método de Stanislavski e, posteriormente, no método do teatro épico de Bertolt Brecht.

O Teatro de Arena rendeu fruto, graças ao seminário que promovia para incentivar a escritura e encenação de peças apoiadas em temas que expressavam as agruras populares. Dentre os frutos, destaca-se o Teatro Oficina que se notabilizou em razão de suas propostas transgressoras, cujos temas propunham uma revolução ideológica e formal.

Vale reiterar que o grupo do Oficina nasceu do florescimento cultural esquerdista dos anos 60. Depois de 1964, passou a ser premente para o grupo – mas de uma ótica diferente do chamado nacional-popular – estudar a ‘cultura brasileira’, de se encontrar o homem brasileiro e seu meio geográfico social e político [...] Também de encontrar uma nova forma, uma maneira nativa para se comunicar a realidade do País. (RIDENTI, 2003, p. 145).

Porém, só em 1960 a técnica passa a ser objeto de debates de grupos teatrais brasileiros. Isso porque, nesse período, o cenário político nacional vivia um momento sombrio, o que torna compreensível o florescimento de um teatro voltado para a crítica política e social.

Desde a instalação da ditadura militar, em 1964, o governo procurou reprimir qualquer modo de oposição ao regime. Todavia, somente a partir de 1968, com a edição dos Atos Institucionais é que o governo militarista endurece as normas e parte para o confronto.

Assemelhando-se a Decretos, tais Atos eram validados sem que houvesse uma aprovação legislativa. Em outras palavras, o presidente determinava sua validação sem a apreciação do Congresso para aprová-lo ou reprová-lo.

Ao todo, dezessete Atos Institucionais foram editados entre 1964 e 1969, sendo que desses, o chamado AI-5, decretado em 13 de dezembro de 1968, pode ser considerado o mais severo, uma vez que deu poderes quase absolutos ao regime militar. Essa norma, dentre outras proibições, exigia controle mais efetivo

aos órgãos de imprensa e entretenimento, estabelecendo a censura prévia aos jornais, revistas, letras de música, peças de teatro e falas de cinema. Instaurava-se nesse momento a “caça” aos artistas, os quais se tornaram ainda mais ávidos por liberdade de expressão.

Após o golpe de 1964, os artistas não tardaram a organizar protestos contra a ditadura em seus espetáculos. Ainda mais porque os setores populares foram duramente reprimidos e suas organizações praticamente inviabilizadas, restando condições melhores de organização política especialmente nas camadas médias intelectualizadas, por exemplo, entre estudantes, profissionais liberais e artistas. Esse período testemunharia uma superpolitização da cultura, indissociável do fechamento dos canais de representação política, de modo que muitos buscavam participar da política inserindo-se em manifestações artísticas. (RIDENTI, 2003, p. 143).

A partir daí, a repressão tornaria-se mais sangrenta e punitiva a todos os opositores do regime, suscitando os anos mais violentos do período, conhecido como ‘*anos de chumbo*’. Fecha-se o cerco e a esquerda é forçada a calar-se.

O regime respondeu, em dezembro de 1968, com o endurecimento. Se em 1964 fora possível à direita “preservar” a produção cultural, pois bastava liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 1968, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores — noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento. (SCHWARZ, 2014, p. 9).

Com uma censura acirrada, foi necessário buscar formas alternativas de veicular mensagens de protesto. Ancorada em pensadores como Karl Marx, a elite cultural buscava métodos alternativos de arte que trabalhassem uma estética a serviço do amadurecimento da consciência crítica.

Com isso, a partir de 1968 instaurou-se a revolução dos intelectuais em prol de uma nova ordem antiditatorial. A edição do AI-5 traduziu-se na homogeneidade esquerdista, ou seja, no movimento antiditatorial engajado com uma arte política voltada contra os ditames do militarismo.

Entretanto, para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. *Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país.* Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia — que agora periclita,

quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo— é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 1964 e 1969. Assinala, além de luta, um compromisso. (SCHWARZ, 2014, p. 8).

A ditadura impulsionou a discussão e a crítica das angústias sociais. Era preciso localizar os verdadeiros responsáveis pela real conjuntura da sociedade brasileira. Assim, Brecht torna-se um dos dramaturgos mais lidos na época, considerando-se seu viés político. A concordância com as ideias brechtianas, sob a ótica do teatro, traz o povo como objeto de discussão teatral.

Desempenhando uma perspectiva de abordagem dupla, por meio da encenação e da música, as peças expunham e refletiam a usurpação dos direitos fundamentais, a marginalização, a miséria e as dificuldades pelas quais passava a classe trabalhadora da época.

Nesses anos o teatro brasileiro frequentemente se organizou na forma do espetáculo cantado para responder, de modo crítico, ao regime militar. As soluções estéticas mobilizadas nessas peças reeditaram as práticas nacionais da farsa e da revista, assimilaram influências estrangeiras (os alemães, Erwin Piscator e Bertolt Brecht, o musical norte-americano) e, sobretudo, afirmaram caminhos artísticos originais, capazes de envolver o público. Lembre-se, contudo, que essas montagens de índole popular quase sempre se viram restritas a classe média, o que em parte se pode explicar pelo contexto em que se realizaram. (FREITAS FILHO, 2006, p. 9).

A arte teatral que ocorreu no Brasil, sob influência de Brecht na década de 1960, teve como um de seus seguidores, Augusto Boal que, respondendo aos ditames ditatoriais, uniu palco e plateia numa espécie de assembleia, debatendo em suas peças temas proibidos pela censura. A ação teatral desloca-se do centro do espetáculo para dar voz a problemas vividos pela população, discutindo, por meio do teatro as opressões causadas pelo governo militar.

Grupos, como o Teatro de Arena, discutiram, atualizaram e articularam a obra de Brecht com suas pesquisas. A encenação de muitas obras colocou à tona novas questões dramáticas e teóricas voltadas à dialética, fomentando temas relacionados ao turbulento contexto social da época.

Ademais, o Teatro de Arena, por intermédio do musical *Opinião*, com direção de Augusto Boal, lançou importantes nomes da MPB como Caetano Veloso e Gilberto Gil, tornando-se um expoente da resistência após o golpe. Utilizando-se das premissas de Brecht, utilizou a canção como meio narrativo, levando o

espectador a refletir sobre a representação. Assim, tem-se o *Opinião* integrando a etapa dos musicais do *Arena* (1965 a 1970), sendo decisivo para a estruturação de peças engajadas dos anos posteriores, cujo repertório dramático integrava-se à música.

A música, por seu turno, tem de resistir por completo à “sintonização” que lhe é geralmente exigida e que a degrada, tornando-a um autômato subserviente. A música não deve “acompanhar”, a não ser por comentários. Não deve contentar-se com “exprimir-se”, esvaziando-se, pura e simplesmente, do tom emocional que lhe sobrevém durante os acontecimentos. Eisler, por exemplo, cuidou, de forma exemplar, da associação dos acontecimentos, compondo uma música triunfante e ameaçadora para as cenas do entrudo de *Vida de Galileu*, para o desfile de máscaras das corporações, música que revela como a plebe deu às teorias astronômicas do sábio um novo teor revolucionário. Identicamente, em *O círculo de giz caucasiano*, o modo frio e indiferente com que o cantor canta, ao descrever o salvamento da criança pela criada, apresentado no palco sob a forma de pantomima, põe a nu todo o horror de uma época em que a maternidade pode transformar-se em fraqueza suicida. A música pode, assim, revestir-se de diversas formas, sem perder a sua independência. Pode também adotar uma atitude, a seu modo, em relação aos temas. Mas sua única preocupação pode ser também a de tornar variada a diversão. (BRECHT, 1978, p. 131).

A situação político-social do país passa a ser retratada por intermédio de metáforas e linguagem poetizada. A música, cantada por atores-intérpretes, torna-se um elemento importantíssimo nas peças teatrais desse período em razão de ser um elemento facilitador da veiculação das mensagens de protesto, por meio de uma linguagem disfarçada.

A intenção é fazer com que o espectador participe do processo teatral, excluindo o seu papel de mero observador. A situação trabalhada no palco transforma o destinatário em uma espécie de comparsa. O objetivo das peças é fazer com que a plateia incorpore a mensagem. Nesse contexto surgem várias peças, com roupagem épica, intencionadas em repassar o momento pelo qual passava a nação.

A dramaturgia de inspiração brechtiana, trabalhada no *Teatro de Arena*, é continuada por Chico Buarque durante o período militarista. Dentre as cinco obras dramáticas produzidas por ele no período ditatorial, destacam-se as peças *Roda viva* (1967), dirigida por José Celso Martinez Corrêa e *Ópera do malandro*, objeto deste trabalho, escrita em julho de 1978 e dirigida por Luís Antônio Martinez Corrêa.

O espetáculo *Roda viva* denunciava os bastidores do *show business* e tinha como protagonista, Benedito, o qual, após a fama, torna-se *Ben Silver* e,

posteriormente, *Benedito Lampião*, um ídolo inventado e imposto ao público pela sociedade. A peça, de encenação agressiva, provocadora e recheada de palavrões inaugura em Chico Buarque as produções engajadas.

A peça tem início com um Coro entrando no palco e que, aos poucos, transmuda-se ao longo do enredo. Num primeiro momento, um povo esfarrapado entra entoando um hino religioso em procissão, marca de uma crítica social na peça, visto que o povo, privado da liberdade democrática, torna-se molambos nas mãos de um sistema ditatorial. Em seguida, entra Benedito dirigindo-se ao público e explicando o espetáculo.

Analisando-se a referida cena, percebe-se, nitidamente, um caráter épico-brechtiano no espetáculo, pois, ao dirigir-se à plateia, a personagem faz com que o espectador distancie-se da ação dramática, facilitando, assim, uma análise crítica dos eventos que irão ocorrer. Como bem reforça Meneses (2002, p. 40):

Fases separadas e estanques, como pretendem alguns, que tomam a peça *Roda Viva*- ano de 1968 – como um divisor de águas entre o lirismo ingênuo das canções dos primeiros discos e o amargor e desencanto posteriores, encaminhando-se para uma aguda crítica social.

Na sua obra *Estudos sobre teatro*, Brecht afirma que a técnica do distanciamento entre ator e espectador era atribuir a este uma postura crítica frente aos acontecimentos. Os meios artísticos empregados devem eliminar qualquer tipo de hipnose. Para tanto, tudo deve ser desnudado, ou seja, todo e qualquer gesto do ator dirigido ao público deve ser nítido. Brecht (1978, p. 104) afirma que:

A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público.

Os recursos utilizados na peça *Roda viva*, referentes à figura de um narrador, às vezes falando de si mesmo, às vezes representado pelo apresentador de televisão, possibilitam que o enredo desperte no espectador a observação e a crítica daquilo a que está assistindo, bem como a comparação com a vida social e política da população.

Todavia, é na produção da peça *Ópera do malandro* que Chico Buarque dialoga constantemente com Brecht. De caráter intertextual com a *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht, que por sua vez dialoga com a peça *Ópera do*

mendigo (1728), de John Gay, a *Ópera do malandro* trabalha a dependência do ser humano em relação ao dinheiro, mostrando, por intermédio da marginalização social, o surgimento de negócios ilícitos.

A peça buarqueana, alicerçada nos elementos do teatro épico, desnuda uma sociedade oprimida pela força militar, a partir de reflexões sobre os problemas e as angústias do povo brasileiro. E é para ela que os capítulos seguintes voltar-se-ão.

3 A ÓPERA DO MALANDRO: TRAÇOS DE BERTOLT BRECHT EM CHICO BUARQUE

Teresinha:
 Me disseram que esse Brecht rouba tudo dos outros e faz coisas maravilhosas. Então, ninguém quer saber de onde vem a riqueza das pessoas. Importa é o que as pessoas vão fazer com essa riqueza.
 (Ópera do malandro, ATO I, Cena III)

3.1 Traços intertextuais e Crítica Social nas Óperas

Levando-se em consideração os estudos sobre intertextualidade, lembrar-se-á do conceito de Kristeva (2005, p. 88): “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação de um outro texto”. Em outras palavras, não existe uma neutralidade na Literatura, uma vez que um texto sempre remete a outros. Contudo, a roupagem que se dá à nova obra será distinta, pois o autor escreverá empregando seu estilo, conforme a sua bagagem cultural e o momento histórico no qual está inserido. É por meio dessa nova visão que ele exercita a sua originalidade.

Nesse sentido, compreende-se a intertextualidade como um recurso inerente à produção humana, posto não existir texto autônomo. Leyla Perrone-Moisés afirma, em seu ensaio “Crítica e intertextualidade”, da obra *Texto, crítica, escritura* que:

O inter-relacionamento de discursos de diferentes épocas ou de diferentes áreas linguísticas não é novo, podemos mesmo dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética. **Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura.** Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos greco-latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de “citações”, personagens e situações (*A Divina Comédia, Os Lusíadas, Dom Quixote*, etc.). (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59, grifo nosso).

Portanto, esse inter-relacionamento dos discursos é característica da Literatura desde a sua gênese, desde o surgimento da atividade poética. Segundo Perrone-Moisés (1978, p. 63), “[...] cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações”.

Partindo desse pressuposto, nota-se que Brecht e Chico Buarque, na qualidade de leitores da ópera de John Gay, buscaram, no decorrer dos seus processos de criação literária, readaptar as ideias de Gay em suas próprias óperas em razão do contexto histórico e social em que estavam inseridos. Esse processo intertextual mostra que tais obras são inacabadas, pois permitem uma continuação: “As três peças prolongam seu entrelaçamento numa descendência prolífica. Os frutos dos cruzamentos divergem quase tanto quanto se aproximam [...]” (OLIVEIRA, 2011, p. 21). Chico Buarque, em entrevista concedida à revista *Isto é* no ano de 1978, expõe:

Isto é – Como nasceu a idéia da Ópera do malandro?

Chico – A idéia de se pegar a Ópera do mendigo, de John Gay, nasceu com Luiz Antônio, mas já havia um projeto antigo e abandonado, meu e do Ruy Guerra, de fazer uma adaptação da Ópera dos três vinténs, de Brecht. Eu já estava familiarizado com este texto quando o Luiz me passou a peça de Gay. Na realidade não fizemos uma adaptação. É um texto novo em cima da Ópera do mendigo, com algumas citações de Brecht. O nosso trabalho tem a estrutura da peça de Gay, o enfoque crítico de Brecht, mas é essencialmente brasileiro. Podemos dizer que John Gay está para a Ópera do malandro como a Medéia, de Eurípedes, está para a Gota d'água. O que nos chamou a atenção para a Ópera do mendigo, escrita em 1728, foi a leitura que Brecht fez da peça em 1928. (HOLLANDA, 1978a).

A *Ópera do mendigo*, portanto, é o trabalho prenunciador que gerou por intermédio de sua desconstrução, releituras e desdobramentos intertextuais, as óperas de Bertolt Brecht e Chico Buarque, objetos desta pesquisa.

Historicamente, John Gay viveu em um momento conturbado da Inglaterra. O país se emoldurava em torno de revoluções nos setores econômico, social, industrial e comercial, além de uma transição entre a monarquia e o parlamentarismo. Com o fortalecimento dos poderes do parlamento, os ministros passaram a ter maior importância na economia e na política do país.

Inserido nesse contexto, surge a figura de Robert Walpole, membro do parlamento pelo partido Whig (1701), cuja ascensão política foi rápida, visto que em 1709 foi nomeado secretário de guerra e tesoureiro da marinha. Com sua habilidade política, o citado estadista tornou-se a figura poderosa do governo inglês.

Walpole serviu durante os reinados de George I e George II, exercendo plenamente seu poder, mediante o apoio real. Ele próprio selecionava os membros

do gabinete, agindo com habilidade suficiente para garantir as medidas que julgasse necessárias. Apesar de apontarem que suborno e corrupção faziam parte do seu estilo de governar, uma investigação instaurada para averiguar atos corruptos durante o seu governo nada conseguiu provar.

Em outra esfera social tem-se Jonathan Wild, um dos mais famosos criminosos de Londres que controlava um esquema de quadrilha de ladrões, ao mesmo tempo em que servia à polícia londrina. Quando seus ladrões já não eram mais úteis, ele os vendia para a coroa britânica.

Ao lado de Wild, estava outra figura criminosa: Jack Sheppard. O ladrão atacava principalmente os ricos e, no passado, foi um dos ladrões de Wild. Capturado cinco vezes por Jonathan Wild, Sheppard conseguiu escapar em quatro momentos, sendo enforcado somente em novembro de 1724, em sua quinta captura. Destacado por suas fugas, o criminoso foi objeto de várias obras, sendo até mesmo, admirado pelos populares, visto que a população inglesa do século XVIII apoiava os cidadãos comuns e rechaçava as autoridades (ARDAIS, 2008, p. 27).

Segundo Ardaís (2008, p. 28), a sociedade abastada da época vivia regada a festas e conservava o modelo patriarcal. O ideal de beleza feminino centrava-se em mulheres esbeltas e pálidas. Por isso, para melhorar as chances de um bom casamento, as jovens usavam roupas apertadas e mantinham uma alimentação parca no intuito de conservar um semblante lívido.

Inserida nesse contexto histórico, a *Ópera do mendigo* ambienta-se na cidade de Londres e divide-se em um Prólogo e três atos. Satiriza os interesses das classes altas, bem como ataca o estadista Robert Walpole e seu regime corrupto, além dos criminosos Jonathan Wild e Jack Sheppard. Na obra, o conflito é gerado quando Polly, filha do casal Peachum, não aceita o controle dos pais e resolve comandar seu destino (crítica à sociedade burguesa patriarcal).

A personagem Peachum, pai de Polly, assim como o criminoso Jonathan Wild, controla uma quadrilha de ladrões e serve à polícia, denunciando os que possam lhe gerar um lucro econômico. Peachum é sócio de Lockit, chefe do presídio Newgate, dividindo as recompensas pelos contraventores capturados.

As filhas de Peachum e Lockit, Polly e Lucy, respectivamente, apaixonam-se pelo famoso ladrão de estradas Macheath que propõe casamento às duas moças simultaneamente, gerando uma disputa entre ambas. Macheath é preso ao

ser delatado por suas amigas prostitutas (Jenny e Sukey) e enviado a Newgate, passando a lidar com questões de suborno e corrupção tão conhecidas na Inglaterra oitocentista (ARDAIS, 2008, p. 29).

Analisando a obra de John Gay, percebe-se que o autor foi um homem além de seu tempo, explorando, por intermédio da dramaturgia, os vícios de uma sociedade corrupta. Expostos mediante figuras de mendigos, prostitutas e ladrões, as personagens da *Ópera do mendigo* simbolizam a degradação moral da sociedade inglesa do século XVIII.

Reconhecendo a importância satírica dessa obra, dois séculos mais tarde, Bertolt Brecht cria, juntamente com Kurt Weill, a *Ópera dos três vinténs*. A obra de Brecht nasce em um cenário político bastante conturbado. Com o fim da Primeira Guerra Mundial, o império alemão não resiste e surge, então, um estado republicano conhecido como República de Weimar (1920-1933), termo recebido em função da constituição do novo país ter sido promulgada em Weimar, na Turíngia, em 11 de agosto de 1919.

A recente república passou por inúmeros problemas políticos, dentre eles, uma forte crise econômica, devido à imensa dívida acumulada pelo país durante a Primeira Guerra, chegando a inflação a números exorbitantes. Cresce entre a população sentimentos de revolta, desânimo, desespero e desilusão provocados pelas absurdas exigências de compensação feitas pelos países vitoriosos na guerra. Esses acontecimentos foram marcantes na vida e na obra de Bertolt Brecht, cujas ideias marxistas refletiam a crença de que somente o comunismo traria a igualdade social.

Imerso nesse cenário, Brecht reinterpreta a *Ópera* de John Gay, e cria a *Ópera dos três vinténs*. Ambientada na Londres oitocentista (distrito de Soho), sob o jugo da monarquia vitoriana, a peça centra-se no conflito gerado entre o casal Peachum e sua filha Polly.

Os Peachum são proprietários de uma firma de mendicância que explora miseráveis, tornando-os “mendigos profissionais”. Para tanto, a empresa dispõe de adereços e vestimentas com os quais compõe figuras eficientes em despertar a compaixão e, conseqüentemente, obter esmolas dos transeuntes.

Certa manhã, o casal descobre que a filha Polly fugiu para casar-se com Macheath (Mac Navalha), ladrão perigoso e procurado pela justiça. Indignado com a união, o Sr. Peachum delata o genro à polícia, para que ele seja julgado e

condenado à forca. Contudo, o chefe de polícia, Jackie “Tiger” Brown, que é amigo de Macheath e padrinho de seu casamento com Polly, em razão de suborno, possibilita a fuga do rapaz por duas vezes.

Porém, Jenny, uma prostituta que se envolveu com Macheath no passado, entrega-o à justiça que o condena à morte. Todavia, num desenlace inesperado, um mensageiro da rainha Vitória chega, momentos antes da execução, e concede perdão a Mac, dando-lhe o título de Barão. Salvo da forca pela rainha e com perspectiva de um futuro próspero, Mac Navalha passa a ser aceito pela família Peachum.

Brecht, por meio de sua ópera, traça um perfil da decadência moral alemã, visto que no contexto em que foi escrita a Alemanha mergulhava no caos pós-guerra. Ademais, o partido nacional socialista alemão (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*), de onde advém o termo Nazista, mostrava-se em ascensão e um sentimento antissemita alastrava-se pela nação. Satirizando a sociedade burguesa, a obra estabelece uma crítica às relações pautadas nos interesses comerciais e financeiros.

Meio século depois da ópera brechtiana, Chico Buarque cria a *Ópera do malandro*. Escrita em 1978, durante o período da ditadura militar no Brasil e ainda sob o jugo da censura, o enredo passa-se na década de 1940. Tal recurso de deslocamento temporal, também realizado pelo dramaturgo alemão, possibilita ao dramaturgo brasileiro driblar a censura e veicular sua mensagem de protesto.

Na época, o país era comandado pelo general Ernesto Geisel que assumiu o governo em 1974 prometendo um retorno à democracia por meio de um projeto de redemocratização, chamado de “distensão”.

Esse projeto previa a adoção de um conjunto de medidas políticas liberais controladas pelo Executivo. Isso incluía a suspensão parcial da censura prévia aos meios de comunicação, criando um terreno confortável à estreia da *Ópera do malandro*, muito embora o texto tenha ainda sofrido restrições. Durante aquele ano, o ciclo de prosperidade nacional chegava ao fim, visto que as condições internacionais não eram mais favoráveis ao país, pois os empréstimos estrangeiros tornaram-se escassos.

Com o agravamento da crise, aumentou o custo de vida e a contenção dos salários, levando, conseqüentemente, ao descontentamento dos trabalhadores. Em 1978 ocorre o maior ciclo grevista do país, desencadeado pelos operários

metalúrgicos da região do ABC paulista, liderados por Luís Inácio Lula da Silva. Não havia mais possibilidade de o governo conter as reivindicações dos trabalhadores.

Outro setor oposicionista formou-se dos movimentos estudantis. De 1975 a 1976 as manifestações mantiveram-se restritas ao interior das universidades. A partir de 1977, os estudantes começaram a sair às ruas promovendo passeatas e manifestações exigindo "liberdades democráticas".

Em torno desse cenário, é apresentada ao público a *Ópera do malandro*. Na trama, João Alegre é o autor ficcional da peça e inicia o espetáculo falando com o público.

O enredo ambienta-se na Lapa carioca onde vive o casal Fernandes Duran e Vitória Régia, os quais administram uma cadeia de bordéis, empregando inúmeros profissionais com carteira assinada, salário mínimo, e oito horas de trabalho. No entanto, as prostitutas empregadas por Duran representam a marginalização social, pois são iludidas e exploradas por seu patrão com promessas alinhadas ao discurso trabalhista sustentado pelo Estado na Era Vargas.

Teresinha é a única filha do casal e foge para se casar com o contrabandista Max Overseas, sujeito carismático, ídolo dos bordéis, que vive do contrabando. Ele está sempre cercado por seus capangas, cujos codinomes – “General Eletric” e “Phillip Morris”- aludem ao fascínio representado naquele momento pelos Estados Unidos e pelos produtos estrangeiros.

O casamento tem como padrinho o inspetor de polícia Chaves, o “Tigrão”, o qual é amigo e “sócio dos negócios escusos de Max e Duran”. Mesmo assim, a autoridade policial diz-se promotora da “moral e os bons costumes da sociedade carioca”.

A trama da peça se desenvolve em torno da rivalidade entre Max e Fernandes Duran, aguçada pela presença do Inspetor Chaves. Quando o pai de Teresinha descobre sobre o casamento, por meio do travesti Genival, a Geni, resolve chantagear o delegado, tornando público o envolvimento de Max com ele. Chaves, por sua vez, não vê outra saída, senão prender o amigo. Com a prisão, Teresinha assume o controle dos negócios do marido. Ao visitar Max na delegacia, descobre que ele tem um caso amoroso com Lúcia, filha de Chaves, que está grávida. Iludida pelo amante, Lúcia furta as chaves do pai e acaba por libertá-lo.

Livre para reassumir seus negócios, o contrabandista descobre que está à beira da falência, arruinado por sua mulher, principiante nos negócios. Nesse ínterim, Duran chantageia o inspetor Chaves, ameaçando entregar ao poder público seu envolvimento “comercial” com Max, caso não prenda o contrabandista.

Max, então, é preso novamente. Contudo, no final da trama, Teresinha aparece na cadeia para lhe dizer que fechou um grande negócio com os americanos e que irão ganhar muito dinheiro com as importações e distribuições para todo o Brasil. O Sr. Duran, que detestava o malandro, já se oferece para ser seu sócio, junto com Chaves. Os malandros, que haviam sido mandados embora por Teresinha, resolvem fazer parte da sociedade. Todos então começam a cantar e a sambar com grande euforia.

De acordo com a trama, percebe-se que o momento histórico para o qual se volta a peça *Ópera do malandro* (Era Vargas) corrobora para uma reflexão sobre o presente em que foi escrita. Ao longo da peça, sua história vai demonstrando as mudanças pelas quais passava a sociedade brasileira. Com pitadas irônicas, a obra desnuda ao espectador um amadurecimento do capitalismo, relacionado a um processo de tímida modernização.

No final da peça, basicamente no “Epílogo Ditoso”, todas as personagens cantam e rendem-se ao capital estrangeiro e aos produtos importados. A euforia toma conta de todos, mas só a elite será beneficiada.

Comparando-se as três Óperas, percebem-se nitidamente vários elos intertextuais presentes nelas. Logo de início, os traços similares podem ser visualizados nos próprios títulos das obras. O vocábulo ópera, considerando-se o seu significado tradicional, remete o leitor a um espaço luxuoso e tradicional. Contudo, as peças em questão levam em seus títulos uma latente oposição.

No texto de John Gay, a palavra *mendigo* denota um pedinte, alguém que necessita da ajuda de outrem para sobreviver. A mesma relação de oposição é encontrada em Brecht e Chico Buarque. A expressão *três vinténs* assinala algo ínfimo, destituído de um valor significativo. Da mesma forma, o vocábulo *malandro*, recebe uma conotação negativa, pois significa a figura de alguém que vive de trambiques, que lança mão de recursos engenhosos, frequentemente condenáveis, para viver. Essa inversão semântica é um elemento característico do efeito do estranhamento (distanciamento), conceito chave do futuro teatro épico brechtiano.

O estranhamento também se caracteriza nas obras mediante os enredos, que são basicamente os mesmos. Embora escritas em épocas e momento histórico diferentes, as óperas inter-relacionam-se por meio da figura do protagonista, sempre um anti-herói alicerçado na figura de um contraventor, malandro ou bandido, todos construídos em torno da criminalidade.

A história e a moral se escrevem e se lêem na infra-estrutura dos textos. Desse modo, plurivalente e plurideterminada, a palavra poética segue uma lógica que ultrapassa a lógica do discurso codificado, só realizável plenamente à margem da cultura oficial. (KRISTEVA, 2005, p. 66).

Os protagonistas das óperas de John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque são anti-heróis, que vivem da criminalidade. Macheath, em Gay e Brecht, é um ladrão e Max Overseas, da ópera buarqueana, um contrabandista. Todos conduzem a trama das peças ao contrair matrimônio com as filhas dos seus desafetos.

Ressalta-se que Brecht utilizou-se dos mesmos nomes de algumas personagens de Gay. O Sr. e a Sra. Peachum e sua filha Polly, o genro Macheath, que em Brecht assumia a alcunha de Mac Navalha (Mackie Messer), a prostituta Jenny e Filch. Já em Chico Buarque, embora haja mudança de nomes, alguns personagens evocam a obra-base, como é o caso da personagem João Alegre, nome aportuguesado do escritor John Gay.

O diálogo intertextual ainda pode ser apontado nas ações dos patrões. Peachum na *Ópera do mendigo* e na *Ópera dos três vinténs* e Duran, na *Ópera do malandro*, apesar de conduzirem negócios ilegais, são os mentores das passeatas de protestos contra a corrupção, que ocorrem nas obras.

O final das tramas também sustenta um elo. Os genros presos, prestes a uma condenação definitiva, acabam sendo libertados quebrando-se a expectativa de um desfecho trágico. O diálogo estabelecido entre o ator e o mendigo, na ópera de Gay dá a Macheath a liberdade. Em Brecht, Mac Navalha é salvo pela rainha Vitória, recebendo uma boa quantia em dinheiro e em Chico Buarque, Max Overseas acaba conseguindo concessão com multinacionais e insere todos em seus negócios, inclusive o sogro Duran.

O desfecho das três obras representa, também, um importante elo intertextual. No final das peças, a multidão formada por mendigos, ladrões, malandros e prostitutas expressa toda a sua alegria e todos são perdoados de

seus crimes. Esse sentimento de magia e felicidade deixa clara a crítica ao governo da época em que foram produzidas. A sensação de paz social demonstrada pelas personagens revela, na sua essência, uma denúncia à imbecilização das massas que se deixam ludibriar pelos discursos oficiais e hipócritas dos governos corruptos.

Dessa forma, observa-se que o final das óperas de Brecht e Chico Buarque mantém uma intertextualidade clara com a ópera-base, de John Gay. Segundo Kristeva (2005, p. 92):

[...] tudo o que se escreve hoje desvenda uma possibilidade ou uma impossibilidade de ler e de reescrever a história. Esta possibilidade é palpável na literatura [...] onde o texto se constrói enquanto teatro e enquanto leitura.

As três peças desvendam nitidamente a estreita ligação das personagens com o capitalismo. Com relação às peças, Rabelo (1998, p. 158) entende que

[...] as três tematizam essencialmente o relacionamento do ser humano com o dinheiro, mas que a *Ópera do mendigo* trata do nascimento do capitalismo; a *Ópera dos três vinténs*, da decadência desse modo de produção; e a *Ópera do malandro*, do capitalismo multinacional. John Gay satiriza a aristocracia de seu tempo, mostrando que seus negócios em nada se diferenciavam dos trambiques dos marginais da sociedade inglesa do século XVIII.

Assim, torna-se evidente a intertextualidade das óperas de Brecht e Chico Buarque com a *Ópera do mendigo*. Todavia, cada autor deu aos seus personagens um discurso político pautado no contexto social em que estavam inseridos, revelando por meio do conjunto de elementos textuais de suas obras uma crítica sagaz ao sistema vigente.

3.2 Aspectos da Estética de Bertolt Brecht em Chico Buarque

Brecht (1978, p. 47), em sua obra *Estudos sobre o teatro* defende que no teatro épico “Não era permitido ao espectador abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica (e sem consequências na prática) por mera empatia para com a personagem dramática”. O dramaturgo alemão expõe, ainda, que a representação do ator deveria submeter os temas e os acontecimentos a um processo de alheamento, indispensável a sua compreensão. Tal ponto de vista pressupõe que a teoria do teatro épico vincula-se à criação de uma cena anti-

ilusionista (contrária ao modelo aristotélico) com um discurso voltado para a construção de um posicionamento crítico sobre a realidade.

Rosenfeld (2011) elenca algumas razões para Brecht opor-se à teoria teatral defendida por Aristóteles, dentre elas, encontra-se a concepção marxista, da qual Chico Buarque também comungou. Essa oposição concretiza-se na realização de um teatro centrado mais nos fatores sociais, determinantes das relações entre os indivíduos, do que em cenas que apresentem, apenas, relações individuais.

Para Brecht, somente o teatro épico pode conceber o indivíduo em suas diversas relações sociais, sem o claustro do individualismo. Assim, “[...] o homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe” (ROSENFELD, 2011, p. 147).

De caráter didático, a épica brechtiana leva ao público discussões acerca da problemática social na qual o ser humano está inserido, bem como a sua capacidade de transformar o meio em que vive. A emoção não se extingue, mas conduz o espectador a uma tomada de consciência.

O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. Esse êxtase, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas. [...] Todavia, o teatro épico não combate as emoções [...]. Examina-as e não se satisfaz com a sua mera produção. (ROSENFELD, 2011, p. 148).

Dessa forma, Brecht (1978, p. 102) não pretendia fazer obras dramáticas com base na teoria aristotélica sobre o teatro, a qual tinha por fim a catarse, ou seja, a purificação da alma por meio do terror ou da piedade. Ao contrário, o objetivo de seu projeto era aproximar-se dos subúrbios, ser acessível a todos os homens. Se a realidade exige diversão, então o teatro não se deve furtar a isso.

Na realidade, o que ocorre no teatro épico é a rejeição daquela emoção que faz o público identificar-se com a cena ou com a personagem, acabando por imergir no plano da ilusão (catarse). O que se pretende é deslocar a emoção a outro plano, levando o espectador a uma reflexão crítica. Em outras palavras, o processo comunicativo entre espectador e texto passa a ser mediado por meio da sensorialidade (*aísthesis*), culminando em um processo de cognição do espectador em razão do que é trabalhado na cena.

Toda essa negação formal do drama de acordo com a proposta aristotélica leva o espectador a uma tomada de posição em face da realidade que o cerca. Ao se eliminar a ilusão e a magia do teatro tradicional, o público anula qualquer familiaridade com as ações e passa a compreender a mensagem, configurando-se o que se conhece como elemento caracterizador do teatro épico: o efeito do distanciamento ou estranhamento. “Os acontecimentos passam a exigir uma explicação, deixam de ser evidentes, naturais.” (BRECHT, 1978, p. 74).

Assim, o distanciamento épico concentra-se em um conjunto de elementos capazes de promover no público uma atitude de recusa à empatia paralisante do teatro aristotélico. Tais recursos, ao causar no espectador um estranhamento de tudo aquilo que lhe parece familiar e conhecido, leva-o a perceber que as condições sociais são transitórias e passíveis de mudanças. Nesse sentido, Rosenfeld (2011, p. 152) entende que:

A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar.

A partir dessa experiência receptiva, o espectador compreende a mensagem acerca do mundo concreto mediante um processo de elaboração interior em que o sujeito, por meio de um processo dialético, não mais vivencia uma identificação com as personagens e situações encenadas, mas se posiciona de maneira crítica perante elas.

Segundo Brecht (1978, p. 81), o efeito de distanciamento “[...] não se apresenta sob uma forma despida de emoções, mas, sim, sob a forma de emoções bem determinadas, que não necessitam encobrir-se com as da personagem representada”. Não é pela empatia apenas que a emoção pode ser desencadeada, mas “Perante a mágoa, o espectador pode sentir alegria; perante a raiva, repugnância”. Brecht propõe, então, o distanciamento no lugar da empatia.

Ademais, considerando-se a relação ator/personagem, percebe-se que no modelo aristotélico de teatro há uma junção entre estas figuras. Nesse tipo de drama, não há autor ou narrador, mas atores amalgamados a personagens que vivem o presente, sem saltos temporais ou espaciais, posto não haver narrador para apresentar as cenas ou deslocar os espaços. Tais cenas conduzem a outras por meio de um enredo sem intervencionismo externo, envolvendo-se o público na

trama de uma forma que o espectador confunda-se com a personagem e suas emoções, além da identificação com as situações apresentadas. Tudo isso leva o público a uma situação de relaxamento e passividade frente ao espetáculo apresentado.

Já a épica brechtiana foge a esse modelo rigoroso, apresentando uma estrutura mais livre, sem uma sequência contínua de cenas, com ricos elementos visuais e saltos no tempo e no espaço. O recurso narrativo torna-se um ponto de vista, pois o narrador, participante das ações, assume uma posição e expõe o que, para ele, é mais importante ressaltar, já que se torna um comentarista dos acontecimentos encenados.

Dessa forma, considerando-se o caráter épico da *Ópera do malandro* vê-se que o texto alcança uma ampla abordagem dos recursos utilizados por Brecht para a promoção do distanciamento.

Inicialmente, aponta-se no título da obra o primeiro elemento estranho à normalidade, pois a palavra ópera remete-nos ao modelo tradicional erudito, de muita pompa e frequentado por pessoas abastadas econômica e culturalmente. Contudo, levando-se em consideração a peça de Chico Buarque, percebe-se que ao mesclar a palavra “ópera” com o vocábulo “malandro” (pessoa que abusa da confiança alheia, vivendo de trambiques), o autor acaba criando uma figura intermediária que transita entre os marginalizados e a classe dominante.

Outros recursos promovedores do estranhamento são a ironia e a comicidade. Presentes no drama buarqueano, esses elementos levam o espectador a uma atitude de insensibilidade emocional. Segundo Rosenfeld (2011, p. 157):

Para podermos rir, quando alguém escorrega em uma casca de banana, estatelando-se no chão, ou quando o marido é enganado pela esposa, é impositivo que não fiquemos muito identificados e nos mantenhamos distanciados em face dos personagens e dos seus desastres.

Esse fato pode ser observado em várias cenas da *Ópera do malandro*. Uma delas concentra-se no diálogo entre Vitória e a prostituta Shirley que se queixa dos “acessórios” disponibilizados pelo patrão Duran para o trabalho.

SHIRLEY

Há muito tempo que esses acessórios tão uma merda, com o perdão da palavra. O meu **peito de borracha tá mais caído que o original**. Assim fica difícil atrair freguês!

VITÓRIA

Essa é boa! A culpa é do Duran, se vocês não têm sex appeal? Querem que ele vá rebolar por vocês? O meu marido trabalha pra vocês dia e noite, sentado nessa escrivaninha. É um trabalho intelectual! O homem tá se ardendo em **hemorróidas** vocês ainda acham pouco? Tenham dó. Não tão vendo que o meu marido é um **psicopata**? (HOLLANDA, 1978c, p. 70, grifo nosso).

Os vocábulos em destaque, ao mesmo tempo em que evidenciam um viés cômico, criticam as relações precárias em que vivem as empregadas de Duran, as quais são obrigadas a trabalhar em situações insalubres e vexatórias.

Além dos recursos em questão, o distanciamento reside, ainda, na utilização de uma linguagem, muitas vezes, chula, com palavrões proferidos pelas personagens e utilizados nas canções que fazem parte do espetáculo, como se percebe no trecho a seguir quando Duran descobre, por meio de Geni que sua filha Teresinha casou-se com Max Overseas, seu inimigo.

DURAN

[...] Ah, o capitão! O gentleman! O cavalheiro das luvas de vidro! É o **filho da puta** do capitão Max! Esse cangaceiro é capaz de dissipar minha fortuna numa noite de roleta. E ainda joga a minha filha na mesa de bacará! (HOLLANDA, 1978c, p. 29, grifo nosso).

Sobre a presença de uma linguagem chula, repleta de palavrões e de termos grotescos na literatura da década de 1970, Antônio Cândido faz uma análise interessante ao expor que:

Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar o leitor nem suscitar contemplação, mas causar choque. (CÂNDIDO 1981, p. 214 *apud* PELLEGRINI, 2008, p. 201).

Outro elemento de distanciamento épica que é trabalhado por Chico Buarque para promover o distanciamento é a maneira como a música é apresentada na peça. Os atores, fazendo ou não parte da cena, dirigem-se ao público cantando, sejam sozinhos ou em coro, possibilitando a separação entre cantor, ator, texto e canto.

A música, sob o viés épico, funciona como comentarista do texto, tomando uma posição à frente deste e acrescentando-lhe novas conjunturas. Não intensifica a ação, mas neutraliza-lhe a força encantatória (ROSENFELD, 2011, p. 160).

Porém, esse componente será analisado mais detalhadamente em capítulo posterior.

Quanto ao papel do ator, Brecht (1978, p. 50) entende que o ator da cena épica “[...] deverá esforçar-se para que o espectador reconheça nele um intermediário entre si e o acontecimento”. No teatro épico, o intérprete ideal deve possuir uma visão crítica da realidade, ou seja, precisa apresentar o mesmo posicionamento crítico que o teatro brechtiano pretende despertar no espectador.

Na cena, o ator deve mostrar-se ator, em tudo deve ser nítido o gesto de mostrar. Esta atitude, além de promover o estranhamento, elimina a noção da quarta parede – que separa ficticiamente o palco da plateia e da qual advém o efeito de ilusão.

Tal teoria, proposta pelo teatro italiano e contrariada pelo teatro épico de Bertolt Brecht, considera uma quarta parede que limita o contato do público com os atores em cena. Dessa maneira, o ator recebe as influências do público para seu processo de atuação, porém ele não atua para o espectador, mas isola-se dele. Para Brecht, a ausência de uma quarta parede:

É condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar. A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público. (BRECHT, 1978, p. 104).

Dessa forma, o ator, por meio da encenação, lembra ao público que ele está no teatro. O ator não deve representar, mas apresentar a personagem (BRECHT, 1978, p. 81).

Nesse sentido, para uma representação cênica épica, não se deve pretender a metamorfose total e integral do ator na personagem. Para tanto, Brecht (1978, p. 82) sugere “[...] três espécies de recursos para distanciar a expressão e a ação da personagem apresentada: 1. recorrência à terceira pessoa. 2. recorrência ao passado. 3. intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários”.

Os recursos 1 e 3 são complementares, uma vez que o emprego da terceira pessoa possibilita ao ator comentar uma situação, ou mesmo a sua própria encenação. Já o recurso 2 – recorrência ao passado – permite ao ator a “retrospecção das falas”, distanciando-as, sendo-lhe possível, com tal atitude, pronunciar-se sobre qualquer fala.

Levando em consideração a *Ópera do malandro*, percebe-se logo no início da peça, a utilização dos recursos 1 e 3. Na primeira cena, a personagem Duran, também produtor da peça, expõe ao público a personagem Vitória.

PRODUTOR

O que o público provavelmente não conhece é o talento dramático de dona Vitória. Sim senhores! Tenho o gosto de anunciar que nesta noite tão especial o nosso elenco contará com a generosa participação da própria senhora Vitória Fernandes de Duran! Em pessoa e ao vivo! (HOLLANDA, 1978c, p. 11).

No papel, o Produtor (Duran) enuncia a sua fala em terceira pessoa, apresentando a personagem Vitória ao espectador “como agente e como objeto da reflexão”, uma vez que, conforme fala anterior, o Produtor deixa claro que a bilheteria arrecadada com a estreia do espetáculo será revertida em favor da Morada da Mãe Solteira, uma organização que, segundo ele, presta inestimáveis serviços à sociedade e da qual a personagem Vitória, sua esposa, é presidente.

A figura dramática de Vitória torna-se objeto de reflexão quando, no decorrer da peça, o público vai tecendo suas próprias conclusões a respeito dessa “generosidade”.

Da mesma forma, o discurso de Duran também se apresenta como objeto reflexivo, pois ao se dirigir ao público e apresentar o espetáculo, a personagem desfere severas críticas à situação instável da profissão dos artistas e da dificuldade de comunicar-se diante da censura do governo militar: “Acredito que é tempo de abirmos os olhos para a realidade que nos cerca, que nos toca tão de perto e que, às vezes, relutamos em reconhecer.” (HOLLANDA, 1978c, p. 11).

Anatol Rosenfeld define claramente as funções do ator da representação épica brechtiana que, com o objetivo de interromper ou eliminar qualquer processo de ilusão, deve mostrar a personagem.

Em cada momento [o ator] deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado), mas também para “entrar” plenamente no papel, obtendo a identificação dramática em que não existe a relativização do objeto (personagem) a partir de um foco subjetivo (ator) [...]. (ROSENFELD, 2011, p. 161).

Assim, o ator não deve abandonar o papel de narrador e é nesse momento que, no seu desempenho, cabe perfeitamente o uso da terceira pessoa. Ao apresentar a personagem como se estivesse descrevendo alguém que lhe é

estranho – e aqui poderá empregar a terceira pessoa –, o ator não deve se esquecer de que não é a pessoa descrita quem está em cena, mas a que descreve e as suas opiniões (do ator) não estão em sintonia com as de quem é descrito. A urgência do “narrar” deve-se ao fato de que, no drama moderno, a mera representação, o simples “mostrar”, tornou-se índice de alienação.

No decorrer da peça, Duran provoca suas funcionárias a fazerem uma passeata denunciando a amizade entre Chaves e Max, como forma de pressionar o inspetor a dar cabo da vida de seu genro. Contudo, João Alegre assume as rédeas do protesto e resolve transformar a passeata em uma manifestação subversiva. Nesse momento, a ação da personagem Vitória provoca a ruptura da ilusão teatral com gritos de ordem (Cena 7):

VITÓRIA

Muito bem, minha gente, vamos todos pra casa, vamos todos circular que a passeata está suspensa. Estão me ouvindo? Acabou a passeata! Ei, pessoal! Não tem mais passeata! Não tem. [...] Luzes! Eu pedi luzes! Suspende o espetáculo! Luzes na platéia! Ei, vocês aí em cima na técnica! Pára tudo! Acende a plateia! [...] Mas que absurdo! Que palhaçada! Eu não saí de casa pra vir aqui passar vexame! Quem é o responsável por essa bagunça? Eu vou me queixar no Jornal Nacional. Que é que vocês estão pensando? Cadê o produtor? (HOLLANDA, 1978c, p. 133).

O efeito do distanciamento pode ser reconhecido, ainda, na fala da personagem Duran quando se dirige a João Alegre. O produtor, ao fracassar na tentativa de controlar o manifesto, demite o autor:

Pois é, essa baderna não estava no roteiro aprovado por todos nós... Ô, “seu” João Alegre, quer dar um pulinho aqui? [...] Dona Vitória, eu não sei o que dizer. Talvez o melhor fosse a gente esquecer o incidente e recomeçar o final da peça do jeito que tava combinado. [...] Está certo, João Alegre, você venceu. A carreira é sua e você tem todo o direito de acabar com ela. Mas primeiro tem que me acompanhar ali na administração, que é pra formalizar a rescisão de contrato. (HOLLANDA, 1978c, p. 133).

Antes do desfecho da Ópera, há um Intermezzo. Durante a cena, os artistas mostram-se atônitos com o ocorrido a João Alegre e a personagem General ainda desvela uma crítica à negação dos valores humanos em razão de suborno. Basicamente as prostitutas e os capangas de Duran permanecem no palco, com as luzes acesas, realizando alguma ação. Começa-se uma discussão metateatral (personagens discutem a própria peça que integram). Esse corte na evolução normal das ações mostra-se eficaz para a quebra ilusória.

INTERMEZZO

Luzes gerais no palco e na plateia

LÚCIA (Entra)

Que é que tá acontecendo, hein?

TERESINHA

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

BEN

Figurante é a mãe! Coadjuvante!

TERESINHA

Vamos, façam alguma coisa aí vocês! Têm que entreter o público!

MAX

Vamos, moçada! *The show must go on!*

SHIRLEY

Que é que eles tão querendo mais? Tô há quase três horas me esgoelando neste palco!

JUSSARA

Eles tão pensando que são estrela, só porque ganham dez vezes mais que a gente.

MIMI

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

GENERAL

Disse, pois é. **Mas quero ver o que é que ele vai dizer agora que estão umedecendo a pata dele.** (HOLLANDA, 1978c, p. 148, grifo nosso).

Em outro ponto do texto teatral, evidencia-se a discussão de vários problemas enfrentados pelo teatro brasileiro, dentre elas, a evasão dos atores e autores para a televisão e os baixos salários recebidos pelos atores de teatro, conforme discurso das personagens:

PHILLIP

Vou te contar. Enquanto artista depender de autor e produtor, tá 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.

JOHNNY

Sabe duma? Se eu fosse atacar de muamba pra valer, tava numa melhor.

FICHINHA

E eu? **O que tô ganhando aqui num mês, puta de verdade fatura numa noite, rodando a bolsa na Vieira Souto.** Aliás, tô decidida. Vou ser puta no duro! Se alguém aí na platéia se habilita, é só passar no camarim. (HOLLANDA, 1978c, p. 136, grifo nosso).

Percebe-se, então, a partir dos trechos descritos, que a sétima cena da *Ópera do malandro*, em quase toda sua totalidade, estrutura-se na quebra da “hipnose” aristotélica. Aqui, as funções espectador/personagem mostram-se claramente delimitadas, mantendo o público consciente a todo o momento de que está diante de uma encenação.

Tal lucidez perante o espetáculo dá à peça buarqueana o caráter didático oferecido pelo distanciamento proposto por Brecht. Para Rosenfeld (2011, p. 148), “O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês”. Assim, com o estranhamento perante as ações representadas no palco, o público apreende a realidade e aprende com ela.

Outro recurso utilizado pela encenação para se promover o distanciamento e, conseqüentemente, a apreensão didática da mensagem repassada, é a utilização da música. Em “Notas sobre *A ópera de três vinténs*” (BRECHT, 1978, p. 27), o dramaturgo explica que “[...] o ator não só precisa cantar, como também mostrar ao público que está cantando”. Do mesmo modo, na obra de Chico Buarque, as músicas aparecem completamente desnudadas, ou seja, a orquestra é evidenciada durante o desempenho musical do ator. Novamente, na encenação épica, vê-se a importância do ato de tudo mostrar.

Importante ressaltar que a interpretação musical também assume a tarefa do narrar, visto que várias composições ao longo da *Ópera do malandro*, contam a trajetória da personagem (ator-narrador), como é o caso das composições “Tango do Covil” (p. 37), “O Casamento dos Pequenos Burgueses” (p. 44) e “O meu amor” (p. 108).

“Tango do Covil”, a terceira canção da peça, é preparada pelos “capangas” de Max para celebrar o casamento do patrão. As próprias personagens enunciam a apresentação da música, o que descaracteriza a canção como fala dramática da personagem. Esse efeito dá à música um lugar mais privilegiado do que o discurso, pois é por meio dela que a ironia se revela.

O efeito irônico ocorre porque o tango, na qualidade de gênero musical e corporal (dança) elitizado, de postura elegante e de passos marcados, apresenta-se na *Ópera do malandro*, cantado em um esconderijo (covil) por contrabandistas vestidos com *smokings* “que não lhes caem bem”, consoante trecho a seguir.

Voltam os capangas de Max, vestindo smokings que não lhes caem bem; o gramofone perde a força e o disco ralenta até parar.

MAX

Ah, agora sim vocês estão apresentáveis. Teresinha, estes são os meus funcionários. Funcionários, esta aqui é a minha noiva, Teresinha, que dentro de instantes será a senhora Max Overseas. E agora, a grande surpresa! Baby, não parece, mas os meus amigos, nas horas vagas, são compositores. . .

JOHNNY

Ah não, Max, por favor...

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.

TERESINHA

Ah, que gracinha! Quero ouvir.

MAX

Vocês escutaram? É a vontade da noiva!

Orquestra ataca introdução em ritmo de tango
Os capangas cantam "Tango do Covil". (HOLLANDA, 1978c, p. 37).

Além disso, na mesma canção, os elogios tecidos a Teresinha, seguem uma sequência gradativa, pairando, em certos trechos, na linguagem chula. Esse efeito cria, também, um paradoxo entre letra e gênero musical.

Bem-vinda
 Tu és a dama mais formosa
 E, ousou dizer, a mais **gostosa**
 Aqui deste covil

[...]

Bem-vinda
 És tão graciosa e tão miúda
 Tu és a dama mais **tesuda**
 Aqui deste covil

[...]

Bem-vinda
 Tua beleza é quase um crime
 Tu és a **bunda** mais sublime
 Aqui deste covil

A orquestra continua tocando o tango para que cada um dance uma vez com Teresinha. (HOLLANDA, 1978c, p. 38, grifos nossos).

Enquadrando-se nas características épicas, a música “Tango do covil” ocupa um espaço de destaque na cena, constituindo-se em quebra da ação: depois de cantada a letra, a orquestra continua tocando até que cada um dos funcionários de Max seja apresentado a sua noiva e dance com ela. Durante o episódio, percebe-se que Max não dá voz para que seus capangas constituam-se como sujeitos. Assim, percebe-se o distanciamento existente entre as personalidades e os atores, visto que estes se tornam, apenas, objeto da narração.

Ainda na mesma cena, tem-se a música “O casamento dos pequenos burgueses”, cuja relação letra/música mostra-se semelhante à canção “Tango do covil”. O ritmo é um mambo, bem propício ao episódio que se resume na comemoração de Teresinha e Max pelo seu casamento. Todavia, a letra expõe relação matrimonial de um casal que vive de aparências. Para todos, os cônjuges vivem um casamento perfeito ao longo de vários anos, embora a realidade entre quatro paredes demonstre desamor e infelicidade:

Max e Teresinha ficam sós, de mãos dadas; a orquestra ataca a introdução em ritmo de mambo. Max e Teresinha cantam "O Casamento dos Pequenos Burgueses"

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 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 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 [...]

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 uma. (HOLLANDA, 1978c, p. 56, grifos nossos).

Durante toda a estruturação da letra, percebe-se a exclusividade da terceira pessoa, conferindo um caráter de distanciamento entre os atores/intérpretes e suas respectivas personagens.

Em outra cena, Max é preso por influência de Duran. No cárcere, o contrabandista recebe a visita da filha do inspetor Chaves, Lúcia, a qual é sua amante e espera um filho seu. Max promete casamento a sua amante com direito à lua-de-mel em Hollywood, caso ela consiga sua liberdade. Lúcia está quase cedendo quando entra Teresinha, seu desafeto. Começa-se uma discussão.

A canção “O meu amor” é um bom exemplo de música que se comunica com as cenas, pois as personagens Teresinha e Lúcia digladiam-se antes, durante e após a música. A própria letra da canção emoldura o duelo entre as personagens, cada qual expondo os dotes sexuais do amante Max Overseas.

Teresinha e Lúcia, apesar de decepcionadas com o comportamento indigno de Max, confessam (narram), cantando “O Meu Amor”, a paixão que sentem pelo contrabandista e o bem que ele faz as duas, muito embora no final ataquem-se com gestos e palavras. Esse episódio caracteriza, também, um efeito de ruptura: após a canção apaixonada, as personagens agridem-se, conforme sugere a rubrica da peça.

LÚCIA

O Meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 De me deixar maluca
 Quando me roça a nuca
 E quase me machuca
 Com a barba mal feita
 E de pousar as coxas
 Entre as minhas coxas
 Quando ele se deita

TERESINHA

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 De me fazer rodeios
 De me beijar os seios
 Me beijar o ventre
 E me beijar o sexo
 E o mundo sai rodando
 E tudo vai ficando
 Solto e desconexo

Sobe o volume da orquestra; as duas se encaram e, súbito, se atacam (HOLLANDA, 1978c, p. 108).

A *Ópera do malandro* encerra-se com o “Epílogo ditoso” e o “Epílogo do epílogo”. Nesses episódios, há uma intensa crítica trabalhada mediante o distanciamento brechtiano. No primeiro epílogo, o autor da peça, João Alegre, aparece ostentando um conversível anos 40, um forte indício de corrupção. O autor da peça foi subornado dentro da própria peça (metateatralidade).

Contudo, o final é feliz, levando todos os atores a entrarem em cena para o desfecho da história. O estranhamento dá-se em razão dessa felicidade extrema que chega a pairar o absurdo. As personagens festejam a nova era dos produtos industrializados que ingressam no país no período getulista. No entanto, cabe ao espectador o questionamento da real necessidade de tais produtos, uma vez que as personagens mostram-se alheias a isso.

TODOS

Tem gilete, Kibon
 Lanchonete, neon
 Petróleo
 Cinemascope, sapólio
 Ban-lon
 Shampoo, tevê
 Cigarros longos e finos
 Blindex fume

[...]

Que orgia
 Que energia
 Reina a paz
 No meu país
 Ai, meu Deus do céu
 Me sinto tão feliz
 Black-out; fecha a cortina; orquestra continua. (HOLLANDA, 1978c, p. 146).

Sobre o discurso acima transcrito, Fernandes (2004, p. 201) esclarece que

[...] o sentimento final de magia, de felicidade de todos e de exaltação de que “reina a paz no meu país” é a crítica da imbecilização das massas pela propaganda nacionalista da ditadura militar. Esse sentimento é esvaziado de respaldo prático no “Epílogo do epílogo”.

O próximo epílogo fecha o ciclo criado por Chico Buarque. Da mesma forma que a Ópera começa, com João Alegre sob um foco de luz batucando uma caixinha de fósforo, ela termina. A personagem canta “O malandro n. 2” fazendo uma alusão crítica ao episódio passado, em que as personagens exaltam a infiltração norte-americana no cenário nacional.

EPÍLOGO DO EPÍLOGO

Foco de luz sobre João Alegre que vem ao proscênio, batucando na caixinha de fósforos; a orquestra vai parando aos poucos.
 João Alegre canta "O Malandro n. 2"

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

[...]

O seu rosto/Tem mais mosca
 Que a birosca/Do Mane
 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 cadáver/Do indigente
 É evidente/Que morreu
 E no entanto/Ele se move
 Como prova/O Galileu
 João Alegre vai saindo, assobiando e batendo na caixinha de fósforos.
 (HOLLANDA, 1978c, p. 147).

A linguagem violenta da canção demonstra que o malandro tradicional da Lapa foi substituído pelo malandro capitalista. O vocábulo Galileu representa uma analogia com a ressurreição de Jesus Cristo, uma vez que essa personagem bíblica era também conhecida por Galileu, em razão de ter sido criado na cidade de Nazaré, uma pequena vila da província romana da Galileia. A personagem da música revela que os antigos malandros ressurgiram e tornaram-se malandros federais.

A música em questão proporciona ao público uma reflexão política da sociedade brasileira da época. Se na década de 1940, as multinacionais estavam ingressando em solo brasileiro, em 1978 essas empresas já haviam se estabelecido por completo, todas amparadas pelas concessões proporcionadas pelo governo militar. Entrementes, muito embora houvesse uma crescente difusão dos bens móveis produzidos por tais empresas, o país convivia com uma crescente crise social e econômica.

Destarte, compreende-se a grande relevância do papel do ator na promoção do distanciamento épico. A encenação incomum confere ao espectador a possibilidade de aguçar um juízo crítico frente ao mundo. Rosenfeld (2011) defende que estando identificados com as coisas corriqueiras, não as vemos com o “olhar épico da distância” e ficamos abandonados à situação habitual que nos parece eterna; é só mediante o distanciamento que nós mesmos e a nossa situação podem se tornar objetos de nosso juízo crítico.

3.3 A Crítica Social por Meio dos Malandros Duran, Max Overseas, Chaves e Teresinha

O Teatro Épico de Brecht, baseando-se na dialética e no questionamento da história e das relações sociais, tem como foco central a crítica às relações que os homens mantêm entre si. Seu processo de construção, alicerçado principalmente no discurso das personagens, desvela as forças sociais que operam e que norteiam as ações humanas.

Nesse íterim, percebe-se que as personagens criadas por Brecht na composição da *Ópera dos três vinténs*, e adaptadas por Chico Buarque para a *Ópera do malandro*, encerram discursos construídos em volta de uma análise

sagaz da sociedade de seu tempo, objetivando, em razão da teoria épica, a formação de uma consciência crítica do espectador.

Assim, alicerçado nas personagens brechtianas referentes Sr. Peachum, Macheath, o policial Lockit e Polly, o autor brasileiro cria, respectivamente, as figuras dos malandros Duran, Max, Chaves e Teresinha. Por intermédio dessas personagens, Chico Buarque traça o perfil da sociedade brasileira inserida no contexto social e econômico do regime militarista.

Como o próprio nome sugere, a *Ópera do malandro* devassa a malandragem inserida em um período histórico relacionado às mudanças provocadas na sociedade brasileira com o desenvolvimento do capitalismo. A peça, por meio de suas personagens, explora os problemas e as contradições de um país dependente cultural e economicamente das grandes potências mundiais.

Essas personagens definem um modelo de malandro constitutivo da nossa identidade cultural. Solange Ribeiro de Oliveira, em sua obra *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay – uma leitura transcultural*, afirma que o malandro de Chico Buarque é apresentado como arquétipo do que é ser brasileiro, intimamente ligado à nossa identidade cultural.

Solange Ribeiro de Oliveira (2011) traz, ainda, diversas referências à malandragem multifacetada da peça de Chico Buarque. Para a autora, o referido dramaturgo cria, por intermédio das personagens, vários tipos de malandro, dando, com isso, diferentes conotações à palavra. Todas as personagens são malandras, embora com acepções e intensidades diferentes. Assim, o termo *malandro*, por estar contido em um leque semântico muito amplo, pode remeter às figuras de bandido, herói, ou ainda representar a multidão dos excluídos sociais.

Nesse contexto, levando-se em consideração tais figuras representativas do malandro na peça de Chico Buarque, as personagens Duran, Max, Chaves e Teresinha, em razão de seus discursos, representam a maneira de como a malandragem disseminou-se na sociedade brasileira capitalista.

Os diálogos a serem analisados, demonstram que tais personagens visam à corrupção do sistema, pois almejam a exploração comercial (Max e Duran), industrial (Max e Teresinha) e a do funcionalismo público (Chaves).

Por meio de Duran, Chico Buarque expõe as novas relações trabalhistas proporcionadas no governo Vargas. A personagem é um homem “durão” no trato

com seus funcionários, com sua filha Teresinha e com seu “sócio”, o inspetor Chaves.

Logo de início há um diálogo entre Duran e Chaves. O cafetão tenta negociar com o policial a soltura de suas funcionárias, deixando clarividentes os negócios escusos entre ambos. No diálogo, evidencia-se que a personagem trata suas funcionárias como objetos, uma clara alusão às firmas capitalistas que reduzem o ser humano a mercadorias.

DURAN

É isso mesmo, tem que dar um basta nessa malandragem! No dia em que todo brasileiro trabalhar o que eu trabalho, acaba a miséria. Mas viu, Chaves, eu tô te ligando pra lembrar que amanhã é o último dia do mês... É, inspetor, a dívida tá em trinta contos e no dia primeiro passa a trinta e três. Hein? Tem nada demais, dez por cento ao mês. A inflação tá galopando aí fora... Abatimento? Sei. Bem, eu vou examinar com a maior boa vontade... Oliveira, Oliveira... Cremilda Pacheco de Oliveira? Celina, Conceição, Cremilda, é minha sim... Vulga Marli Sodoma, quarenta e um aninhos, hummmm... Atentado ao pudor, é? Olha, inspetor, sinceramente, eu não sei o que é que essa senhora ainda está fazendo aqui no meu fichário. O quê? Não, não me interessa. **A imagem da minha empresa não pode ficar comprometida por causa duma Marli Sodoma!** Não, já decidi. Nem por três vinténs. **Aciona aí a Operação Faxina**, tá bom? O quê? Mudou, é? Ha ha, essa é boa. **Operação Detergente**, como é que é mesmo? Sei... **Elimina a gordura sem deixar vestígio? Ha haha, formidável, essa agora...** Sim. Garcia? Maria de Jesus Garcia, tá aqui na mão... Ah, claro, é a Jussara Pé de Anjo. O que há com ela? Suadouro, é? Sei, sei... É, pois é, ela é violenta mesmo. É um touro! E se você não se cuidar destrói a tua delegacia. (toca a campainha) Pode entrar! Mas olha, solta a Jussara, tá? No fundo ela é boa moça. Trabalha direitinho, trabalha, tem muito cliente que aprecia o jeitão dela. E ela ainda me dá uma mãozinha como leoa-de-chácara. O quê? Duzentos mil-réis? Tá louco, ô Chaves! Não é me extorquindo desse jeito que você vai abater a dívida não. Cento e cinqüenta e olhe lá. (toca a campainha) Pode entrar! Mais quinhentos mil-réis do quê? Que debutante? Não, hoje não chegou aqui nenhuma debutante. Aliás, a última mocinha que você teve a audácia de me recomendar, eu recusei. É, tava **estragada**. Pois é. Tem nada de quinhentos mil-réis. Essas tuas debutantes, de agora em diante, eu só recebo em **consignação**. [...] (HOLLANDA, 1978c, p. 14)

Nota-se que a primeira frase de Duran mostra que ele, apesar de ser um malandro, não se identifica como um desses, já que se considera bastante “trabalhador”. O que gerencia é uma empresa e não apenas um bordel e, na qualidade de proprietário de uma empresa, a relação entre empregador e empregado torna-se impessoal, como pode ser verificado na “Solução Detergente” que ele encontra para se livrar de Marli Sodoma.

Além disso, as expressões “estragada” e “consignação” demonstram que a relação trabalhista é reduzida a negócio mercantil, visto que o primeiro termo

geralmente é usado para mercadorias comercializáveis que perderam o valor de compra e uso; já o segundo termo, comumente utilizado no direito, significa um dos meios utilizados pelo devedor para extinguir sua obrigação por meio de pagamento quando o credor se recusa a receber. Nesse caso, o devedor deposita o valor ou quando não puder fazê-lo, ingressa com ação judicial para ver satisfeito o seu pleito. Duran era credor de Max e o pagamento seria as debutantes arranjadas pelo inspetor para compor o quadro de prostitutas dos bordéis de seu “sócio”.

Percebe-se, ainda, que os discursos de Duran representam uma crítica ferrenha aos projetos populistas criados no governo getulista. Na maioria dos casos, tais projetos – dentre eles a instituição da Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT) – mostravam-se inertes em razão de a maioria dos empregadores arranjam meios de ludibriar os trabalhadores e a justiça. Segundo Oliveira (2011), o governo Vargas, ao acelerar o processo de industrialização e promulgar uma legislação trabalhista está mais a serviço da expansão capitalista do que à proteção dos trabalhadores.

Duran orgulha-se de possuir mais de quatrocentas funcionárias com carteira assinada, salário mínimo, assistência médica e oito horas de trabalho diário. Contudo, mascara a opressão com a qual as trata, pois, na verdade, suas empregadas são prostitutas assalariadas, de cujo ordenado são descontadas taxas de comissão e acessórios de trabalho, bem como aluguel e manutenção do prédio em que trabalham (de propriedade do patrão). Tudo consignado em uma cláusula contratual quase imperceptível.

Essa exploração fica evidente no diálogo que Duran mantém com algumas prostitutas, após um quebra-quebra em um de seus prostíbulos. A meretriz Dorinha chega com o saldo dos prejuízos e na ocasião, todas descobrem que são o “seguro” do patrão, mediante uma cláusula constata no contrato trabalhista.

DORINHA

Tá aqui, "seu" Duran, eu já trouxe a lista dos estragos que é para amaciar o susto... [...]

DORINHA

Pia, bidê, cagador, dois espelhos, um lustre, quatro cadeiras, treze garrafas e todas as camas... Assim numa primeira olhada, calculo o prejuízo nuns cinco contos.

DURAN

Puxa! Ainda bem que o meu seguro cobre tudo.

VITÓRIA

Seguro, Duran? Você nunca me falou nesse seguro...

DURAN

Olha aí o seguro, Vitória, bem diante do teu nariz. O meu seguro são elas.

DORINHA

Elas quem?

DURAN

Como, elas quem? Elas vocês, é claro!

DORINHA

O que é que o senhor quer dizer com isso?

DURAN

Ô, Dorinha, logo você? Você que tem ginásio, você que me ajuda nas contas, você que tá comigo há doze anos, será que você nunca leu o seu contrato de trabalho? Que vergonha, Dorinha. . . Vocês aí, todo mundo leu, não é verdade?

SHIRLEY

Eu só sei ler letra de forma.

DURAN

O quê? Ninguém lê contrato antes de assinar, é? Olha que isso é um perigo! A sorte de vocês é trabalhar pra mim. Se um dia vocês caem nas mãos dum patrão menos consciencioso, vão ser exploradas até o bagaço. Olha aqui um contrato padrão, registrado na justiça e tudo. Faço questão que vocês tomem conhecimento da cláusula quarenta e seis. Dorinha, leia em voz alta.

DORINHA

Quarenta e seis. . . Não tô achando essa cláusula não. . . Ah, são essas cláusulas da letrinha miudinha? É, mas sem óculos não dá pra enxergar, não senhor.

DURAN

A cláusula quarenta e seis reza o seguinte: o locatário obriga-se a manter o imóvel em perfeito estado de conservação e higiene. O locador tem direito a imediata e integral indenização por quaisquer danos causados em sua propriedade, tais como os provocados por furto, roubo, saque, depredação, incêndio, terremoto, etc. Tá certo? Todo mundo ouviu?

DÓRIS

Essa lengalenga toda é pra dizer que o prejuízo é nosso?

DURAN

O máximo que eu posso fazer é dispensar o pagamento imediato. Desconto das folhas no fim do mês. (HOLLANDA, 1978c, p. 69, grifo nosso).

O discurso dissimulado da personagem evidencia a opressão existente na relação de emprego. O empregado, parte hipossuficiente da relação trabalhista, acaba sendo massacrado pelo empregador, fato evidenciado por intermédio da cláusula quarenta e seis, cuja redação mostra-se registrada propositalmente em tamanho minúsculo para que passe despercebida a condição aviltante de trabalho em que se subordinam as prostitutas.

Assim sendo, entende-se que a malandragem de Duran reside na sua forma de agir em relação às suas funcionárias (prostitutas). Como empregador, aproveita-se da legislação trabalhista para explorar suas empregadas a favor de seus ganhos, o que significa fazer uso do público (Lei), para atender suas necessidades particulares (Lucro). Duran e suas funcionárias prostitutas representam um vício cultural antigo no Brasil: o uso das leis para privilégio de uma minoria favorecida economicamente.

Contrário a Fernandes Duran, a personagem Max Overseas, trata intimamente os seus empregados, demonstrando, em certos diálogos, uma suposta “valorização” deles. Fato constatado na apresentação dos capangas de Max a sua noiva Teresinha.

GENERAL

Às ordens, capitão!

MAX

Teresinha, este é o General Electric. Trata-se de um dos meus braços mais direitos! (General dança com Teresinha) No dia em que ele se aposentar, a cidade amanhecerá sem música e anoitecerá sem luz. Ele trabalha com radiofones, gramofones, abajures, geladeiras, enfim, tudo aquilo que dá choque... Phillip! [...]

BEN

Em ponto, capitão.

MAX

Teresinha, Big Ben é o meu homem-relógio. (Ben dança com Teresinha) Aliás, não seria exagero dizer que ele é o despertador desta cidade, tamanho o seu volume de negócios. No dia em que ele parar, os banqueiros esquecerão de abrir seus bancos, os ministros faltarão à

reunião em palácio e o chefe da nação vai dormir até o meio-dia. No dia em que ele parar, Teresinha, é capaz de nem amanhecer. [...] (HOLLANDA, 1978c, p. 38-39).

Max é responsável por um ramo do contrabando e todos os nomes de seus capangas (funcionários), com exceção de Barrabás e Geni, estão ligados diretamente a grandes empresas estrangeiras do ramo: Johnny Walker; General Electric, Phillip Morris e Big Ben, única exceção ao caso, uma vez que tal apelido condiz com o famoso monumento inglês.

Com isso, Chico Buarque satiriza a influência que a língua inglesa começa a exercer na população brasileira, bem como a valorização da cultura norte-americana. Um bom exemplo da crítica ao americanismo pode ser constatado no discurso de Duran ao ironizar as aspirações de sua esposa Vitória em casar sua filha Teresinha com alguém da alta sociedade.

DURAN

Vitória Régia! A *tua* filha é uma galinha! Atraca aí um marinheiro de merda e, só porque sabe falar alô, OK e *good night my boy*, já fica a putinha achando que topou com o Rockefeller. E a vaca velha por trás, só incentivando. (HOLLANDA, 1978c, p. 22).

A dominação do Brasil pela supremacia econômica e cultural norte-americana, centrada na figura de Max Overseas e seus contrabandos, caracteriza-se, também, por meio dos discursos que evidenciam a invasão desses produtos no cenário nacional, principalmente o náilon, a grande novidade do momento, fruto da industrialização cada vez mais crescente e do consumo burguês. Durante os diálogos da peça, esse produto aparece em vários momentos, sempre relacionado à ostentação, como se percebe nos diálogos a seguir (ocorridos em episódios distintos):

VITÓRIA

Que ignorância, Duran! Não sabe que luva de vidro é como a gente chama essas luvas daquele **tecido novo, importado**, como é que é mesmo? É **náilon**, isso, luvas de náilon, náilon autêntico, importado dos Estados Unidos. (HOLLANDA, 1978c, p. 147, grifo nosso).

MAX

É esse mesmo, General, parabéns! Vai ganhar uma medalha! Joga daí mesmo! (Apanha o vestido no ar) Tá vendo, baby, não amarrota. Amassa aqui, pode amarfanhar. **É puro náilon, todo ele, até o véu, até a grinalda, até as florzinhas.**

TERESINHA

É lindo, Max! Vou lá dentro me trocar. (Sai) (HOLLANDA, 1978c, p. 34, grifo nosso).

MAX

Eu acho que vocês adorariam trabalhar no meu cabaré. Quer dizer, pensando bem, não sei... É, acho que vocês devem mesmo continuar com o Duran. Lá no meu café-concerto vocês não iam se sentir à vontade. Ia lotar daqueles turistas americanos que são uns milionários muito chatos, muito velhos, bebem muito, falam alto. E os meus turistas americanos iam morrer de rir dessas roupas que vocês usam. Esse vestido da Dorinha, por exemplo, eu vi um igualzinho há cinco anos, num museu da Filadélfia. Deixa eu ver uma coisa. (Levanta a saia de Dorinha) Meias de seda, Dorinha? Ainda? Espera aí, cadê o meu embrulho? (Pega o embrulho e abre) Pode ser que a gente não se veja mais... (Tira uma **meia de náilon** e estica) Já viu isso, Dorinha? **Não se usa outra coisa no mundo civilizado.** (Dorinha toca a meia timidamente) Pode ficar. É tua! (HOLLANDA, 1978c, p. 91, grifo nosso).

A crítica ao americanismo também pode ser verificada no diálogo em que Teresinha descobre o verdadeiro nome de seu noivo. Durante a cerimônia de casamento é revelado que Max Overseas chama-se Sebastião Pinto. Nesse momento a noiva não admite agregar a sua qualificação um sobrenome tão “comum”, já que acreditava ser o noivo descendente de uma família tradicional (mais uma vez deixa-se latente a predileção ao que é estrangeiro).

JUIZ

Contrato de matrimônio em regime de união de bens entre Teresinha de Jesus Fernandes de Duran, brasileira, maior, solteira, e Sebastião Pinto.

TERESINHA

Sebastião Pinto? Quem é Sebastião Pinto?

MAX (Sussurra)

Sou eu, baby, mas é só pro forma. (HOLLANDA, 1978c, p. 50).

Max é um malandro internacionalizado que transita entre a burguesia e o popular. Fato constatado quando se descobre que a personagem usa um nome falso, estrangeiro, contrariando suas humildes raízes, a que lhe serviu o nome Sebastião Pinto, do qual tem vergonha.

A personagem significa, ainda, a vontade de se ingressar no mundo burguês, pois embora possua capital, não possui renome. A aquisição desse *status*

só será proporcionado por sua esposa no final da peça, ao legalizar a firma e iniciar um grande negócio de importação.

Antes disso, Max sonha em poder frequentar as rodas da burguesia carioca, conforme se depreende do diálogo abaixo, referente à cena do seu casamento que acontece em um barracão, local bastante afastado e repleto de caixotes de muamba, o “escritório” de Max.

TERESINHA

Puxa, Max, o teu escritório é tão escuro! Mais parece um esconderijo.

MAX

Por mim, a cerimônia era no Copacabana Palace. Eu já tinha até tratado a equipe de garçons. E ainda tava arriscado a aparecer de surpresa a orquestra típica do Xavier Cugat.

TERESINHA

Mas aí o papai.

MAX

Pois é, o papai também era capaz de dar uma incerta e escangalhara rumba. Então, Teresinha, o lugar mais discreto que eu encontrei foi mesmo o escritório. O diabo é que ele tá todo entulhado. Essas encomendas chegaram anteontem e não deu tempo de fazer as entregas. [...] (HOLLANDA, 1978c, p. 31).

Embora realizado em um barracão, o casamento das personagens dá-se em meio a objetos tipicamente burgueses: a toalha de náilon (importada de Nova York), prataria, cristais, cerâmica, vinhos. Além disso, o próprio figurino dos nubentes e dos capangas de Max, os quais se vestem de smoking, adaptam-se ao requinte da burguesia.

MAX

Ô, macacada, ajuda aqui com a mesa! (os homens pulam de onde estão e dispõem uns caixotes que, com a toalha, vão simular uma longa mesa com seus bancos) Isso, isso... **Prataria de Portugal, cristais da Boêmia, toalha de náilon, cerâmica inglesa...** [...]

MAX

Perfeito, perfeito, assim tá bem. Os queijos franceses, o salmão da Noruega, o vinho... O quê? **Châteauneuf du Pape?** Ô Johnny, você tá bêbado? Quer me fazer passar vexame? Onde é que já se viu servir vinho tinto com salmão? Vai botar o **vinho da Alsácia** no gelo, vai! [...] (HOLLANDA, 1978c, p. 34, grifos nossos).

Porém, apesar de todo o luxo das peças e figurinos, a contradição aos moldes burgueses torna-se latente quando se percebe a linguagem, os modos e as profissões das personagens que compõem a cena. Nesse episódio, fica evidente a crítica à nova burguesia emergente no Brasil. Os objetos de consumo representam a marca de uma dependência cultural presa às influências estrangeiras.

Ao final da peça, embora Max e seus capangas deixem de ser contrabandistas e suas atividades passem a ser legalizadas, seus hábitos, sua linguagem e sua essência continuarão os mesmos. Assim, desaparece o malandro tradicional e emerge a malandragem burocratizada, legalizada e institucionalizada que rege o consumo de produtos importados nas grandes cidades. Essa nova malandragem, burguesa, tornada rica, manterá uma aparência refinada, porém seu espírito manter-se-á essencialmente rude. Nesse contexto, Max é a representação do malandro institucionalizado e em sintonia com os produtos culturais e de consumo importados das grandes metrópoles internacionais.

A *Ópera do malandro* retrata, ainda, na figura do inspetor de polícia Chaves (O Tigrão), a relação, muitas vezes espúria, entre o público e o privado. Durante toda a peça, as vontades dos particulares determinam a vontade do Estado. Na peça a referida personagem vive uma relação de parasitismo com Duran e Max, vez que se subordina a ambos em razão de dinheiro. Em diálogo com Max, evidencia-se a posição antiética exercida pelo funcionário público.

MAX

Olha aí, a gente nunca se vê. Quando se vê é às pressas, às escuras é só pra tratar de negócios. Assim eu nem posso saber como vai a família... Mas hoje não, Tigreza.

CHAVES

É, eu sei que o momento é impróprio. Mas é que justamente hoje o meu outro sócio telefonou e me deu um aperto. Se tu não me paga, eu não posso pagar a ele. Também não posso chegar para ele e dizer que tô duro porque o meu sócio contrabandista joga tudo no cassino e não me paga o combinado. Não fica bem prum chefe de polícia, entende? Esse meu outro sócio é um homem muito sério. Cobra juros de vinte por cento ao mês. [...] (HOLLANDA, 1978c, p. 45).

Chaves é um malandro aproveitador do sistema. Um corrupto que usa as instituições públicas para seu benefício particular, considerando-se seus “negócios” com o cafetão Duran e com o contrabandista Max Overseas.

Chaves é amigo de infância de Max e seu padrinho de casamento com Teresinha. Na cena em que conhece a noiva, momentos antes da cerimônia nupcial, há um diálogo entre os amigos no tocante às namoradas da adolescência, culminando na canção “Doze anos”, entoada em forma de um pequeno diálogo, de frases curtas.

[...] Ai que saudades que eu tenho
 Duma travessura
 O futebol de rua
 Sair pulando muro
 Olhando fechadura
 E vendo mulher nua
 Comendo fruta no pé
 Chupando picolé [...] (HOLLANDA, 1978c, p. 44).

A canção revela o sentimento de saudosismo de Max e Chaves. Na peça, a infância dos dois já é repleta de “pequenas malandragens” como “Sair pulando muro/ Olhando fechadura/ E vendo mulher nua”.

Chico Buarque, em determinados diálogos de Chaves, atualiza o seu texto com a realidade brasileira do governo Geisel e denuncia as atrocidades perpetradas durante a Ditadura, fato constatado no diálogo entre Chaves e Duran em relação à passeata de suas funcionárias no dia 1º de maio.

CHAVES

[...] Eu não posso permitir que uma minoria insignificante perturbe a ordem pública dessa maneira! Os senhores façam o favor de conter essa manifestação imediatamente!

DURAN

Mas quem sou eu, Chaves? A polícia é você!

CHAVES

Tu não quer solução pacífica? Tá bem. Eu prendo essas putas todas!

DURAN

Prende mesmo, é fácil. Isso aí é realmente uma minoria insignificante. É tudo gente aprumada na vida, gente asseada, assalariada, umas proletárias de luxo. Mas se você prestar atenção à janela, vai notar que vem aí outro tipo de gente. Quem vai protestar na rua são os milhares de desempregados desta cidade, esses sim, com toneladas de motivos. Sem falar nos subempregados, nos engraxates, nos lambe-botas, nos vendedores de bugigangas. Vagabundo então, não pode ver aglomerado que vai logo se enfiando no meio. E se tanta gente imunda e miserável vai pra rua, por que não haverão de sair os aleijados? Ah, não, esses não vão perder a chance de exhibir seus tocos à luz do dia. Junta os leprosos, os bêbados, os toxicômanos, e só aí a tua minoria já foi à merda. Mais os

tuberculosos, os maleitosos, os sífilíticos, os epiléticos, os débeis mentais, os menores abandonados, os velhinhos desamparados, as bichas, os pretos e os curiosos, e se prepare pra prender noventa por cento da população do Rio de Janeiro! São um milhão e setecentos mil cadáveres pra boiar no rio da Guarda. (HOLLANDA, 1978c, p. 111).

O trecho previne o público de que o clamor dos oprimidos perante a exploração capitalista e o governo ditatorial estava prestes a submergir. Nesse momento, em face à passeata contra a corrupção e exploração do trabalho, o inspetor Chaves “se esconde”. Entende-se que o representante do poder opressor do Estado militarista sucumbe ao poder do povo.

Na mesma ótica, o referido autor, mediante uma linguagem ambígua e tendo Chaves como representante do governo, esclarece ao espectador a situação delicada em que se encontrava o governo dos militares.

CHAVES

Eu não tô no banco dos réus pra ser julgado assim.

DURAN

Mas vai estar, inspetor, vai estar logo, logo. E quem vai te julgar não sou eu não, vai ser esse povo aí fora. Você não lê jornal, lê? Pois fique sabendo que os alemães perderam as calças em Stalingrado. Os aliados já ocuparam o norte da África. Os ingleses e os americanos já desembarcaram em Nápoles, viu? Mussolini tá perigando. Enfim, pra teu governo, o nazi-fascismo tá no fim!

CHAVES

Pra meu governo? E tu, como é que fica? Afinal, nós fomos colegas na Ação Integralista.

DURAN

Mas você é casca-grossa mesmo. Continua fazendo uma confusão grosseira entre a filosofia integralista e a delinquência de alguns sádicos nazistas. Olha, Chaves, outro dia houve um levante no gueto de Varsóvia. Logo outros guetos vão-se levantar e, mais dia menos dia, todos os perseguidos nesta guerra vão exigir justiça. Os nazistas vão pagar caro por seus crimes. Haverá tribunais populares em todos os cantos do mundo. E o que é que te faz pensar que aqui no Brasil os criminosos vão ficar impunes? Hein? Como é que o Hitlerzinho da Lapa vai-se safar desta, hein? Calcule a indignação da opinião pública quando forem denunciadas as atrocidades cometidas por um certo inspetor Chaves, mais conhecido por Tigrão, o facínora... (HOLLANDA, 1978c, p. 114).

Esse diálogo demonstra que o fascismo brasileiro, representado pelo governo militar, está prestes a cair pelas mãos do povo, como bem demonstra o trecho: “Logo outros guetos vão-se levantar e, mais dia menos dia, todos os

perseguidos nesta guerra vão exigir justiça. Os nazistas vão pagar caro por seus crimes”.

Além disso, nesse diálogo, sutilmente compara-se Hitler a Vargas, figuras representativas de um sistema ditatorial: “E o que é que te faz pensar que aqui no Brasil os criminosos vão ficar impunes? Hein? Como é que o Hitlerzinho da Lapa vai-se safar desta, hein?”

Chaves, como representante da força governamental, logo iria estar no banco dos réus, julgado pelo povo. A passeata ganha a conotação da luta de classes e de instrumento para a derrocada militar, ou seja, as manifestações tiveram grande contribuição para o fim dos “anos de chumbo”. O discurso veiculado nesse trecho, ao mencionar a ditadura Vargas, trata, na realidade, do momento em que foi encenada (década de 1970). Em suas entrelinhas, Chico Buarque conclama o “povo” para a reflexão acerca do período conturbado em que vivia a população brasileira.

Dessarte, a figura de Chaves representa o malandro profissionalizado por meio do Estado. É a própria corrupção das instituições e órgãos públicos, principalmente da polícia. Na qualidade de laçao dos contraventores Max e Duran, a personagem incorpora a falta de limites entre o sistema ordenado e a falta de valores absolutos.

Outra forma de malandragem presente na obra é a representada pelas mulheres, principalmente pela personagem Teresinha que contraria os interesses dos pais e casa-se com o contrabandista Max Overseas. Durante a trama, vê-se como a personagem malandramente vai assumindo os negócios do esposo, transformando o comércio ilegal, formado por contrabandistas ignorantes e grosseiros, em uma firma reconhecida, registrada em cartório, com Cia Ltda. e todas as outras exigências burocráticas exigidas por lei.

Teresinha pode ser considerada a personagem mais astuta da peça. Representa as conquistas femininas e as ambições em meio à sociedade patriarcal da época. É a única sintonizada com a nova era comercial e sabe que seu pai Duran, seu noivo Max e o inspetor Chaves só conseguirão sobreviver mediante uma organização em conjunto, como uma verdadeira empresa. Somente a união dos três, com fusão de investimentos e talentos, livrá-los-á de uma falência completa.

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.

DURAN

Diga à tua filha que eu não faço acordo com marginal. E diga também pra ela dizer ao marginal que vai ser muito difícil arrancar um tostão de mim.

TERESINHA

Então diga ao teu marido 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 era industrial.** Adeus, mãe. (HOLLANDA, 1978c, p. 64, grifo nosso).

Nesse diálogo Teresinha procura convencer o seu pai a unir-se a Max Overseas, seu esposo. Todavia, Duran revela-se irredutível. O discurso mostra Teresinha como uma mulher segura de seus atos, racional e com uma vocação comercial que a faz acreditar que os negócios de seu marido são um meio rápido de enriquecimento.

Além disso, o recado de Teresinha a seu pai no trecho destacado reflete a modernização do país aos moldes estrangeiros. Os objetivos da personagem definem-se na economia moderna, amparada em uma tecnologia eficiente e legalizada, negando o modelo agrário, comercial e artesanal da indústria.

Teresinha demonstra conhecer muito bem as possibilidades de ascensão ao novo mercado, adaptando-se competentemente a essa nova forma de malandragem. Tanto que enriquece a sua empresa com capital estrangeiro, corroborando com a máxima de que os novos malandros devem render-se ao capital e adaptar-se às novas leis de mercado.

Quando Max é preso, Teresinha assume os negócios e passa a dar ordens aos capangas do marido. Sua frieza capitalista mostra-se evidente na passagem em que, mesmo diante da iminente condenação de Max, ela não se abate e cuida dos papéis de regulamentação da firma, a MARTETEX, mostrando absoluta frieza quando se trata de ganho econômico.

TERESINHA (Entra)

Max, que bom te ver! Eu tava com tanto medo de chegar atrasada!

MAX

Você chegou na hora exata. Conhece o Barrabás, não é mesmo?

TERESINHA

Prazer. Sabe o que é, Max? A gente tá com o tempo apertado e eu trouxe uns papéis pra você assinar. (HOLLANDA, 1978c, p. 127).

Na realidade, a personagem desde o início acreditava que o casamento com Max seria uma possibilidade de ascensão econômica, por isso, na primeira oportunidade, não mediu esforços para legalizar os negócios e torná-los rentáveis.

TERESINHA

[...] Tá todo mundo precisando duma coisa nova, mais aberta, mais limpa e arejada. 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. Você devia se orgulhar, Max, porque nisso tudo tem um pedaço do teu nome e um pouquinho do teu espírito... (HOLLANDA, 1978c, p. 128).

O discurso acima deixa clarividente a posição de Teresinha dentro da peça. A personagem adere ao progresso imposto pelo capitalismo. A linha evolutiva da situação e participação ativa da mulher na sociedade fica evidente. Sua postura ativa ao assumir os negócios de Max deixa-a frente às articulações e trâmites comerciais que caberia ao que se esperava de um homem. Teresinha na peça buarqueana antecipa as conquistas femininas que viriam anos depois.

No final da trama, observa-se que a referida personagem, durante o desenrolar dos acontecimentos, redefine o poder machista, toma o poder comercial em suas mãos, vislumbra e concretiza seu futuro empresarial, conectado com importações de produtos dos Estados Unidos da América.

Além disso, Teresinha possui visão aguçada para os negócios, mais que qualquer outro malandro da peça. O seu prenúncio inicial quanto à necessidade de união entre seu pai e seu esposo, para o crescimento empresarial de ambos, concretiza-se quando Duran, Max e Chaves associam-se, abandonando as pequenas falcatruas, para realizarem grandes corrupções por meio da “legalidade”. Na realidade, com o empreendimento da MARTETEX, Duran esquece as desavenças com seu genro e adere aos planos da filha.

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. (HOLLANDA, 1978c, p. 142).

O diálogo em questão manifesta a relativização da moral em favor do lucro. O dinheiro passa a ser o elemento responsável pela mudança de comportamento humano. O interesse coletivo cede lugar às necessidades individuais.

Logo, analisando-se o texto brasileiro em relação à peça brechtiana percebe-se que a *Ópera do malandro* não se encerra em uma simples releitura da peça alemã, ao contrário, brasileira-se. Explorando os elementos do teatro épico de Brecht, Chico Buarque, por meio do efeito do estranhamento, trabalha uma crítica aguçada da sociedade brasileira da época. O seu texto apresenta e representa as mudanças sofridas pela sociedade brasileira com a inserção do mercado capitalista e industrial, bem como as consequências advindas de tal mudança em relação à malandragem: o malandro símbolo nacional cede espaço para o malandro institucionalizado.

4 ANÁLISE POLÍTICA DAS CANÇÕES O MALANDRO, SE EU FOSSE O TEU PATRÃO E GENI E O ZEPELIN

“[...] a música facilita a compreensão do texto, interpreta o texto, pressupõe o texto, assume uma posição, revela um comportamento”. (BRECHT, Estudos sobre Teatro, 1978, p. 32)

4.1 As Músicas da Ópera do Malandro: Painel Geral

No Brasil, a década de 1960 iniciava-se em meio a uma explosão de arte e cultura. O país politizava-se e havia uma intensa mobilização dos setores de base, como estudantes (movimentos estudantis) e operariado (sindicatos). A palavra-chave do momento era “conscientização” (MENESES, 2002, p. 19).

No entanto, a partir de 1964, toda a euforia cultural e política é castrada pelo golpe militar. Durante os vinte anos de Ditadura Militar no Brasil (1964 a 1984) houve reproche, prisões, torturas, silêncio e mortes daqueles que se opunham ao regime. Nessa época, todo e qualquer veículo de comunicação deveria ter sua pauta previamente aprovada e sujeita à fiscalização local por agentes autorizados. Os censores, como eram denominados tais agentes, compunham uma classe de funcionários a serviço do governo, responsáveis por determinar o que se podia ler, ouvir, ver ou falar.

Inserida nesse contexto político, a música teve um papel singular. Isso porque, como manifestação artística, as canções tinham o maior poder de atingir a consciência do público e de falar às massas estudantis que frequentavam os festivais.

É de se imaginar, portanto, que num quadro assim as artes tenham sofrido muito – e, dentre elas, a que mais atingia a consciência do público e a massa estudantil naquele momento, estimulada pela repercussão dos festivais e alavancada pela presença de uma nova geração de compositores/ universitários na indústria fonográfica, era exatamente a música popular. (MOURA, 2001, p. 3).

Com isso, surge uma nova vertente, mais engajada, da Música Popular Brasileira (MPB) e o cenário musical é tomado por novos compositores e intérpretes, os quais representam uma alternativa ao estilo criado paralelamente

pela “Jovem Guarda”¹ O objetivo das canções politizadas era desnudar a realidade brasileira, as angústias políticas, as transformações sociais. Pretendia-se modificar o estilo de se fazer música, optando-se por canções mais provocadoras e engajadas.

Para Bianca Reis (2006), o sucesso e a consolidação das canções de protesto deveram-se muito mais às proibições da censura do que propriamente a sua capacidade de mobilização popular. Outro elemento decisivo para a política de resistência e contestação foram os festivais transmitidos pela televisão, os quais reuniram cada vez mais admiradores, tornando-se um instrumento de conscientização das massas bem mais eficiente do que o cinema ou o teatro.

A referida jornalista destaca, ainda, um importante efeito da censura na música:

Quando uma música era censurada, os olhos do público voltavam-se para ela e para o artista. Por isso compositores como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil ganharam maior destaque com o fato de saírem do país para se exilarem do regime. No entanto, não existia um consenso sobre o que seria realmente censurável. Por essa razão, composições “inofensivas” foram censuradas e composições realmente combativas ao regime vieram a público, fruto da criatividade e, até de certa forma, da “sorte” do autor em não ter sua música vetada. (REIS, 2006, p. 4-5).

Dessarte, percebe-se que a relação entre censura e liberdade de expressão ficou mais visível nas composições musicais, pois se tratando de um produto cultural mais acessível e mais abrangente, a música pôde alcançar um público maior. De certa maneira, a censura influenciou, decisivamente, o sucesso da MPB. Nesse sentido, entende Napolitano:

Se a MPB sofria com o cerceamento do seu espaço de realização social, a repressão que se abateu sobre seus artistas ajudou a consolidá-la como espaço de resistência cultural e política [...]. Paradoxalmente, o fechamento completo do espaço público para os atores da oposição civil, consolidou os espaços galvanizados pela arte, como formas alternativas de participação, nos quais a música era um elemento de troca de mensagens e afirmação de valores, onde a palavra, mesmo sob forte coerção, conseguia circular. (NAPOLITANO, 2002, p. 3).

Imerso nesse contexto, Chico Buarque aparece como um dos mais perseguidos artistas de seu tempo, visto que muitas de suas obras foram

¹ A Jovem Guarda foi um movimento cultural brasileiro que mesclou comportamento, música e moda. Na música sofreu influência do *rock in roll* do final dos anos de 1950 e início de 1960, com temática relativa ao amor e à adolescência. Por esse motivo, foi duramente criticada pelos artistas engajados, os quais consideravam as letras “açucaradas” e alienantes.

totalmente vetadas por causa de alusões a questões políticas e em função do sucesso do cantor. Por essa razão, o referido artista criou pseudônimos para que sua arte alcançasse o público. Wagner Homem fala sobre a perseguição da censura a Chico Buarque.

Por ter a maioria de suas letras proibidas, o referido compositor passou a integrar a “lista negra” dos censores que passaram a vetar suas composições, simplesmente, em razão do compositor. Assim, Chico passou a compor [...] com os pseudônimos de Julinho da Adelaide e Leonel Paiva [...] (HOMEM, 2009, p. 125).

Para Meneses (2002), os pseudônimos criados por Chico Buarque tinham o papel de velar a identidade real do autor da canção, além de funcionarem como uma espécie de máscara de marginal, pois o compositor incorpora a linguagem do malandro para “dar seu recado”.

Com isso, Chico Buarque utilizou-se da “malandragem musical” para transmitir sua mensagem de protesto em uma época “[...] que para se pronunciarem coisas, em determinadas situações históricas, só sendo malandro; o otário simplesmente... silenciaria” (MENESES, 2002, p. 73).

Todavia, a partir de 1970, o referido compositor abandona os shows e passa a se dedicar ao teatro, trabalhando, na dramaturgia, suas composições musicais. Seus textos, escritos em um período significativo em que a produção literária assumia uma postura de resistência ao regime, enfocaram, mediante diferentes concepções estéticas, o momento pelo qual passava a sociedade brasileira.

Sua última obra teatral, *Ópera do malandro*, foi escrita em um terreno mais confortável, considerando-se a abertura política promovida pelo militares a partir de 1978. Wagner Homem (2009, p. 165) explica que nesse ano “[...] já se respirava um pouco mais aliviado que nos anos anteriores”. De acordo com o autor, as canções buarqueanas pareciam que começavam a se libertar das imposições militaristas que o país enfrentava. No entanto, essa calma era aparente, pois a *Ópera do malandro* foi proibida no ano de seu lançamento, sendo liberada apenas no ano seguinte.

Dividida em dois atos, a peça apresenta dezesseis canções: “O malandro”, “Viver do amor”, “Tango do covil”, “Doze anos”, “O casamento dos pequenos burgueses”, “Teresinha”, “Sempre em frente”, “Homenagem ao Malandro”,

“Folhetim”, “Ai, se eles me pegam agora”, “Se eu fosse o teu patrão”, “O meu amor”, “Geni e o Zepelim”, “Pedaço de mim”, “Ópera” e “O malandro nº2”. Tais composições centraram na imagem do malandro a situação política, social e econômica do país na época do governo militar.

Os malandros da Ópera de Chico Buarque são golpistas, ladrões, sambistas, prostitutas, contrabandistas, cafetões, agiotas, policiais. Todos voltados para o dinheiro, conforme o próprio dramaturgo afirmou: “[...] não há heróis, todos os personagens vivem em torno do capital. Na luta pela sobrevivência que não permite veleidades éticas eles estão em dois níveis: o dos que lutam para sobreviver e o dos que lutam para acumular” (HOLLANDA *apud* SILVEIRA, 1978, p. 22).

Ademais, tais malandros, representavam também os artistas. No ofício da criação musical, obrigatoriamente vigorava a malandragem, por meio das “frestas” da comunicação, então proibida pelo regime militarista. O artista buscava ludibriar o sistema, como mencionado anteriormente, mediante “palavras sutis” – cujos efeitos metafóricos, impostos pela mordaza oficial, traduzem-se em “senhas” e “ardis” –, transformando em “sussurros” os gritos proibidos, e logrando com isso ganhar algum terreno diante do autoritarismo, como se observa na letra da canção *Hino de Duran*, incluída somente no LP da *Ópera do malandro*, lançado em 1979.

Se tu falas muitas palavras sutis
Se gostas de senhas, sussurros, ardis
A lei tem ouvidos pra te delatar
Nas pedras do teu próprio lar. (HOLLANDA, 1979).

Segundo Meneses (2002, p. 39), nesse período o compositor intensificou sua crítica à sociedade por meio dessas canções abordando temas anteriormente considerados tabus. Dessa forma, em razão da “[...] ‘desrepressão’ política que caminha de par com uma liberalização no nível da censura moral, começa a haver o tratamento de temas até pouco tempo tabus no âmbito da canção popular: a prostituição (Viver do amor) [...], a bissexualidade (Geni) [...]”.

Além disso, a *Ópera do malandro*, na visão da autora, não deixa intacto “valor” algum. Suas canções mostrarão a falsidade e o mascaramento burgueses em vários níveis, desmitificando: a espiritualidade romântica do amor; o casamento; o amor materno/ paterno; a luta de classes apresentada como guerra de morte; o ataque virulento à malandragem política; o desmascaramento do roubo

“em escala industrial” operado pelo capitalismo; os tabus no âmbito da canção popular e a transgressão ao respeito devido ao cadáver.

Nesse ínterim, o drama buarqueano procura cumprir a função didática do teatro épico, ou seja, despertar no espectador a visão crítica da sociedade na qual está inserido. Peixoto (1980, p. 48) diz que Brecht tinha, por meio de suas peças didáticas, o objetivo de desenvolver a capacidade de reflexão crítica do público, com o intuito de levá-lo a um processo de transformação social em conjunto com forças “[...] progressivas e democráticas, populares e revolucionárias”. Assim como Brecht, Chico Buarque, por meio de sua ópera, propôs a emancipação dos sujeitos, denunciando, em sua peça o regime ditatorial.

No intuito de se compreender o panorama sócio-político da década de 1970 no Brasil, foram escolhidas para objeto de estudo deste capítulo as composições *O malandro*, *Se eu fosse o teu patrão* e *Geni e o Zepelim*, as quais serão analisadas nos itens que seguem. Todavia, entende-se que uma análise é, apenas, o recorte de um objeto e, por isso, a interpretação das canções aqui retratadas, jamais poderá ser esgotada.

4.1.1 O Malandro

A canção *O Malandro* é a primeira música da peça a *Ópera do malandro*. Cantada por João Alegre, o autor da peça dentro da peça, a canção parodia a canção “Die Moritat Von Mackie Messer” (A balada de Mackie Messer), escrita por Kurt Weill para a *Ópera dos três vinténs*. Essa composição é uma canção narrativa, em que são elencados os crimes impunes de Mackie Messer (FRUNGILLO, 1996, p. 53). Igualmente na canção de Chico Buarque, João Alegre canta uma sequência de acontecimentos desencadeados por atos da malandragem:

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 mineiro / Nessa luta
 Grita puta / Que o pariu
 Não é idiota / Trunca a nota
 Lesa o Banco / Do Brasil

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

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 arreglo / 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. (HOLLANDA, 1978c, p. 12).

Essa canção revela para o espectador a situação do malandro dentro da “escala da malandragem”, que vai do bandido “mais ralé” até os ianques, os quais representam o grupo mais poderoso da economia mundial: os Estados Unidos.

De maneira geral, percebe-se que a canção retrata as vantagens que uns tiram dos outros. Iniciando-se do malandro “plebe” que chega ao bar e aplica um

“golpe” no garçom, até a figura das grandes potências capitalistas que lesam os países economicamente “subordinados” a elas.

A malandragem da música gira em torno de um processo cíclico, encerrando-se na figura do malandro inicial, o qual é condenado culpado pela situação, corroborando a máxima de que “[...] a corda sempre rompe do lado mais fraco”.

Centrando-se na primeira figura apresentada ao público na *Ópera*, percebe-se que ela representa o estereótipo do malandro da década de 1940, época em que foi ambientada a peça. Indivíduo avesso ao trabalho, pobre, que vive “na dureza”, morador de periferia e, na grande maioria, afrodescendente, senta à mesa para tomar um gole de cachaça e foge para não pagar a conta. A partir de então, João Alegre começa a narrar os acontecimentos.

O prejuízo causado pelo malandro passa pelo garçom lesado que rouba o caixa do bar, esse, por sua vez, tentando diminuir o seu prejuízo, paga menos para o carregador, que reclama do produtor de aguardente, que se queixa do Banco do Brasil, que tenta se recuperar no mercado internacional, momento em que o processo inverte-se e a culpa pela situação recai no malandro inicial, preso e acusado de ladrão. O ciclo da malandragem descrito nesta música inclui o mercado internacional, duramente criticado no decorrer da peça.

Na realidade, para não se destruir a cadeia de interdependência de vantagens econômicas, faz-se necessária a socialização das perdas com a punição do elemento mais frágil da relação. Esse processo foi apontado por Meneses (2002, p. 182) como o “desmascaramento do roubo”, o qual assume escala industrial a partir do momento em que é assumido pelo capitalismo. Nessa canção, são reconstruídos os elos da malandrice, “do roubo ‘artesanal’ até a multimalandragem”. Em relação a essa instituição que passou a invadir todos os planos da sociedade brasileira, a letra deixa evidente que o malandro primitivo deixou de existir como reação às diversas formas de exploração vividas e enfrentadas pela classe economicamente desfavorável.

Com a instalação de multinacionais no país, a sociedade brasileira passou por mudanças bastante significativas. A classe burguesa passa a optar por uma industrialização apoiada em capital estrangeiro e apoiar investimentos estatais em infraestrutura e indústrias de base (petróleo, siderurgia, telecomunicações, etc.). Nesse espaço em ascensão, o malandro pobre não possui vez, ou trabalha, ou vira

bandido e, como bandido não tem trânsito, pois oferece riscos à sociedade, deve ser encarcerado.

Por outro lado, nesse ciclo gradativo de “multimalandros”, considerando-se o contexto histórico da época, podem-se incluir, na figura do malandro tradicional, os estudantes, artistas, ou qualquer pessoa que se insurgisse contra o sistema, uma vez que, enquanto ameaças à instituição ditatorial, deveriam ser extirpadas da sociedade.

Com a retirada do malandro genuíno do convívio social, dá-se lugar à institucionalização da malandragem. O malandro não é mais o sambista da Lapa, boêmio e vadio. Esse ficou preso à imaginação, ao romance e ao folclore. Tal malandragem perde seus valores devido às novas relações surgidas com o capitalismo. Note-se que a música traça uma cadeia de exploração que irá desembocar no elo mais forte: os ianques.

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

Além disso, a dominação americana fica latente quando os próprios brasileiros aliados na Segunda Guerra são impedidos de beber. A cachaça representa a nacionalidade, o bloqueio, a dominação que os países estrangeiros exerciam sobre o Brasil. A subserviência da nação brasileira mostra-se evidente nesses versos.

A partir dos ianques, a sequência gradativa de golpes volta-se a uma ordem decrescente, comprovando-se, mas uma vez a superioridade internacional frente ao cenário brasileiro. A nova cadeia de ações, embora em sentido oposto, mostra-se estruturalmente idêntica ao primeiro movimento, já que não desfaz a ordem anteriormente estabelecida. Uma ação é consequência de outra e torna-se causa para a seguinte. Contudo, todos conseguem se safar da reação internacional, exceto o malandro pobre.

Dessa forma, vista sob um prisma geral, a letra de *O Malandro* revela a crise econômica instaurada no Brasil durante os anos de 1940 e o processo de

industrialização movido pelo capitalismo. Expõe as façanhas do malandro, tão reprimidas pelo governo getulista e apresenta “[...] o ciclo vicioso da malandragem e da contravenção em nosso país: um trai o outro, mas quem de fato paga é o malandro pobre que vai para a prisão”. (RODRIGUES, 1987, p. 101-102)

4.1.2 *Se eu fosse o teu patrão*

Décima terceira canção da peça de Chico Buarque, *Se eu fosse teu patrão* expõe, por meio de sua letra, diálogos travados entre patrões e subalternos. Tais discursos evidenciam, além da luta de classes, empregador *versus* empregado, a luta de gêneros, homem *versus* mulher, ou seja, referem-se às relações de exploração impostas aos menos favorecidos em uma estrutura capitalista e patriarcal.

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 te 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

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
 Dum futuro bão
 Tu me idolatrava, criança
 Se eu fosse o teu patrão (HOLLANDA, 1978c, p. 97).

A música é encenada após um diálogo entre as prostitutas e os contrabandistas funcionando como uma continuação do diálogo, considerando-se a fala de Jussara: “Te digo mais. Eu mesma, numa outra encarnação, no dia em que eu for patrão, ah... Sai de baixo!”. Sobre a referida cena, Rabelo (1998, p. 181-182) exara:

As prostitutas e os capangas discutem a exploração desumanizadora a que estão submetidos. Ainda mais marginalizados nos novos tempos [era industrial] suas atitudes acerca dos seus patrões oscilam entre a demonização e o agradecimento [...] nada mudará na estruturação social estabelecida [...] A canção, dividida em duas partes, uma cantada por “eles” e outra por “elas”, mostra duas atitudes distintas a serem exercidas por cada um dos grupos, caso um dia o imponderável ou a providência os façam patrões. “Eles” prometem oprimir e explorar seus subalternos através [...] da coação física. “Elas” [...] através da coação sentimental.

A matéria aventada durante essa cena pode ser analisada sob a ótica da teoria marxista (exploração do empregador sobre o empregado), considerando que Brecht utiliza-se do marxismo no teatro épico e Chico Buarque na produção da *Ópera do malandro*, ao fazer uma analogia ao confronto da luta de classes (patrão/empregado). A cena aproveita para discutir, ainda, a sexualidade (homem *versus* mulher). O eu lírico, expõe uma visão burguesa e capitalista de dominação, pois idealiza ser patrão de uma morena para poder agir conforme suas necessidades laborais e sexuais. Os valores dominantes aqui explanados revelam uma relação de exploração imposta a subalternos.

O discurso masculino de macho que deseja manter a fêmea sob seu jugo pode ser visto nos versos “E te cobiçava / e te arrebatava em leilão te ferrava a boca, morena / se eu fosse o teu patrão aí, eu te tratava / como uma escrava / aí, 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”. Esse discurso revela a

égide do trabalho escravo no país, espelhado posteriormente nas relações trabalhistas pós-escravatura, copiado, posteriormente no advento da industrialização.

Os versos acima destacam, ainda, valores patriarcais, visto que a posse ocorre na cozinha, indicando a mulher em atividades domésticas servindo plenamente ao seu senhor (patrão) “Eu te encarcerava/ Te acorrentava/ Te atava ao pé do fogão/ Não te dava sopa, morena/ Se eu fosse o teu patrão.”

Já a voz feminina imposta na canção revela a visão da mulher como sujeito de direitos e obrigações. No diálogo musical, a resposta feminina mostra-se “pacífica”, sutil comparada ao homem. Contudo, em situações ardilosas vão se desvendando as verdadeiras intenções da dominação trabalhista “E tu só pegava veneno/ beijando a minha mão [...] eu sempre te dava esperança/ dum futuro bão/ tu me idolatrava, criança/ se eu fosse teu patrão”. Os versos demonstram a crença do proletário em promessas de um futuro promissor por meio do trabalho, bem como simboliza as conquistas sociais femininas quando a mulher assume a posição dominante na relação.

Essa nova visão da mulher que não mais aceita ser dominada pelo sexo masculino pode ser constatada em outras músicas da *Ópera* buarqueana, como, por exemplo, *Folhetim*. A figura feminina dessa canção mostra-se aparentemente frágil e utiliza-se da sexualidade (um dos elementos centrais para a emancipação feminina na década de 1960) e da sensualidade para dominar o homem “Se acaso me quiseres / Sou dessas mulheres / Que só dizem sim [...] E te farei vaidoso, supor / Que és o maior / e que me possuis [...] Pois já não vales nada / És página virada / Descartada do meu folhetim.”

Durante a canção, a figura feminina vai mudando de postura e passa de submissa a independente, com autodeterminação e liberdade sexual. Assim como na música *Se eu fosse o teu patrão*, a mulher de *Folhetim* utiliza-se de ardilosos artifícios, fazendo o homem crer que domina toda a situação para só então, subjugar-lo.

Levando-se em consideração o momento histórico em que foi ambientada a peça, entende-se que a música desnuda a regulamentação do trabalho ocorrida no primeiro governo de Getúlio Vargas, bem como o movimento de entrada da mulher no mercado trabalhista, ação intensificada na década de 1970. Expõe, ainda, o governo aparente de Getúlio que, embora tenha instituído várias garantias

à classe operária, como o salário mínimo e as leis trabalhistas, ainda governava para uma elite.

Dessa forma, a letra da música *Se eu fosse o teu patrão* consegue explorar essa contradição “getulista”, evidenciando um patrão que trata “mal” e uma patroa que parece tratar “bem”. Embora possua um vocabulário duro, a sutileza crítica mostra-se evidente. Na canção entende-se que as mulheres representam o populismo getulista, pois, mesmo maltratando os empregados ainda conseguem ser idolatradas.

Na realidade o discurso ardiloso das mulheres na música como nos versos “Pois eu te pagava direito/ Soldo de cidadão/ Punha uma medalha em teu peito/ Se eu fosse o teu patrão” revela os artifícios concebidos por uma ideologia defensora de que a posição de cidadão liga-se diretamente ao trabalho, independente do soldo, corroborando, assim, a ideologia dominante, que mascara uma realidade avessa à dignidade laboral. E, ainda valendo-se da “sedução” o discurso feminino revela deixar passar o tempo sereno/ E sem reclamação, oferecendo migalhas de carinho no café pequeno/ E manteiga no pão. Depois te afagava, moreno/ Como se afaga um cão.

Por meio da artimanha, o patrão ludibria o empregado que necessita do emprego, mesmo com um salário insuficiente que lhe garanta, apenas, o direito a uma alimentação parca. O trecho demonstra a condição servil do trabalhador, controlado como um cão.

Há ainda a armadilha da esperança de um futuro bom e o controle dos mecanismos de luta do trabalhador, defendidos no governo de Vargas, como nos versos “Mas se tu cuspiasse no prato/ Onde comeu feijão/ Eu fechava o teu sindicato/ Se eu fosse o teu patrão”

Logo, o discurso presente na canção revela um conflito de classes levado às últimas consequências. A dominação do empregado revela ao espectador a hegemonia exercida pelo empregador na sociedade brasileira.

4.1.3 *Geni e o Zepelim*

A canção seguinte, *Geni e o Zepelim*, é cantada pela personagem Genival (a Geni) que, além de se prostituir, trabalha para o bando de Max, ou seja, é contrabandista. De acordo com Oliveira (2011), Geni é um “malandrógino”, pois

concentra a malandragem tanto em suas características físicas (homem/mulher) quanto em suas ações (prostituta/contrabandista).

A letra da canção narra a história de um zepelim gigante que surge sobre uma cidade na intenção de aniquilá-la, mas decide poupar a todos da destruição, caso Geni, protagonista da canção, durma com ele.

A cidadezinha interiorana que antes desprezava Geni por ela se entregar a todo tipo de gente, passa a implorar que ela atenda aos desejos do “forasteiro” o qual detém o poder de exterminar a todos. Em face da angústia geral, Geni decide sacrificar-se e entrega-se ao comandante da aeronave, “comovendo”, assim, o poderio da cidade: prefeito, bispo e banqueiro. Nesse momento toda a população passa a chamá-la de “bendita”. No entanto, ao raiar do dia, com a saída do comandante, a cidade volta a amaldiçoá-la.

Rabelo (1998, p. 186) alerta para o fato de que Geni, tanto na canção como na peça teatral, aproxima-se dos marginalizados, embora ainda sirva aos “grandes malandros”. Fato destacado no trecho em que Vitória, Duran e Chaves imploram para que Geni desvende o paradeiro de Max. Para o autor, esta parte do texto dramático coaduna-se com a parte da música em que o bispo, o prefeito e o banqueiro imploram para que Geni durma com o comandante do zepelim.

Para Malheiros (2007), a canção tem uma força épica ou épico-brechtiana porque quebra a ação, ou seja, cria-se uma ordem crescente de expectativa e curiosidade nas personagens Chaves, Duran e Vitória, bem como nos espectadores/leitores. Tal ordem será satisfeita apenas com o término da canção, momento em que é revelada a localização de Max.

Geni e o Zepelim

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
Foi assim desde menina
Das lésbicas, concubina
Dos pederastas, amásio
É a rainha dos detentos
Das loucas, dos lazarentos
Dos moleques de ginásio
E também dá-se amiúde
Aos 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

COM CORO

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

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

COM CORO

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 a 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

COM CORO

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

COM CORO

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 (HOLLANDA, 1978c, p. 123).

A canção em tela pode ser dividida em quatro grandes partes. Na primeira cena, Geni é apresentada ao espectador/leitor como sendo promíscua desde uma idade precoce, prestando serviços sexuais a quem deseja: “O seu corpo é dos errantes / Dos cegos, dos retirantes / É de quem não tem mais nada/ Foi assim desde menina/ Das lésbicas, concubina/ Dos pederastas, amásio”. É ainda qualificada como “rainha dos detentos, das loucas e dos lazarentos”. Assim, na primeira parte Geni vai sendo apresentada aos poucos e suas características vão sendo narradas em recortes que vão desde a sua infância até o momento da música. O primeiro refrão ajuda a criar essa visão sobre tal personagem.

Na descrição de Geni, não há preconceito com gênero ou faixa etária de seus parceiros. Entretanto, o eu-lírico deixa explícito sua preferência de maneira geral: os excluídos sociais. Entende-se que esta escolha dá-se em razão de Geni ser, também, excluída socialmente.

Portanto, percebe-se na protagonista uma ausência de valores socialmente aceitos em relação ao sexo, religião e posição social. Tal concepção relaciona-se a uma vida desregrada para os valores tradicionais. Além disso, o verso “Dá-se assim desde menina” remete o espectador/leitor a um comportamento irreversível por parte de Geni, uma vez que ela o tem desde a infância, corroborando o discurso popular de que “Pau que nasce torto morre torto”.

Essa exclusão social é reforçada, ainda, no refrão “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. Os vocábulos “pedra”, “bosta”, “apanhar”, “cuspir” e “maldita” revelam a exclusão, desprezo, banalização e violência da cidade para com a personagem. Esses versos também denotam toda a ironia que permeia a música, uma vez que apesar do altruísmo de Geni (namorada de quem não tem mais nada, um poço de bondade) a personagem continua sendo renegada por todos, inclusive por aqueles que dela se servem, já que os versos subtendem que a cidade inteira a reprova.

Em outras palavras, a cidade, representada pelo coro da música, simboliza os julgadores de Geni que a condenam não por sua “promiscuidade”, segundo os padrões sociais, mas por ser bondosa. Desta forma, a personagem é julgada por algo que não é condenável, a benevolência. Mais que isso, o coro revela um pré-julgamento de Geni, já que todos agem como se a personagem não possuísse valores, considerando-se o seu comportamento imoral, reprovável aos modelos vigentes.

Geni representa o anti-herói, ou seja, aquele que cotidianamente enfrenta situações além de sua possibilidade de escolha ou mesmo aquele que de certa forma escolheu trilhar um caminho diferente do da maioria e, por isso, sua história e cultura não representam os valores morais aceitos socialmente.

A segunda cena narra a chegada do zepelim de modo imponente e, ao mesmo tempo, temeroso. O poder do zepelim torna-se latente quando paira sobre os edifícios com inúmeros canhões “Um dia surgiu, brilhante/ Entre as nuvens, flutuante/ Um enorme zepelim [...]/ Com dois mil canhões assim [...]/ A cidade apavorada/ se quedou paralisada [...]”. A cena traz um diálogo que revela as intenções do invasor, o qual deseja Geni. Nesse momento, a personagem passa de execrada a heroína “Quando vi nesta cidade/ Tanto horror e iniquidade/ Resolvi

tudo explodir/ Mas posso evitar o drama/ Se aquela formosa dama/ Esta noite me servir.”

O comandante representa o poder militar e é ironicamente caracterizado pelo eu-lírico, visto que, embora se apresente como soberano, em virtude de sua aparição grandiosa, e ditador, em razão de seu discurso ameaçador, torna-se um prisioneiro de uma prostituta-travesti: “O guerreiro tão vistoso / Tão temido e poderoso / Era dela, prisioneiro”.

Esse acontecimento transforma a protagonista, mesmo que temporariamente, em heroína. De alvo de crítica, Geni passa a ser a única capaz de livrar a cidade da destruição. Sua prostituição corporal passa agora a ser valorada pelos habitantes, os quais prostituem suas concepções morais com receio de virarem “geléia”. Tem-se aqui a inversão de valores.

Na terceira parte, o heroísmo da personagem é concretizado, bem como seus atributos: “Mas, de fato logo ela/ Tão coitada, tão singela/ Cativara o forasteiro”. Os adjetivos “coitada” e “singela” configuram um campo de simplicidade e humildade que reforçam o posicionamento anterior referente à inversão de valores da cidade, ao antimoralismo convencional. Nesse ínterim, as personagens imploram o aceite de Geni que no primeiro momento recusa “E a deitar com homem tão nobre/ Tão cheirando a brilho e cobre/ preferiu amar com os bichos”. Contudo, acaba cedendo frente aos pedidos da cidade “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”.

Chama-se atenção aos termos “heresia”, “romaria”, “beijar a mão”, típicos da religiosidade católica. Todos reforçam o diálogo da canção com o poder religioso que também se curva perante a prostituta. Além disso, os poderes político e econômico figuram na letra da canção, ambos representados pelo prefeito e pelo banqueiro.

O choque de ideologias fica evidente quando se percebe que Geni, na qualidade de representante dos marginalizados, da escória social, é aclamada pelos poderes dominantes – político, religioso e econômico representados figurativamente pelos sujeitos citados – prefeito, bispo e banqueiro, respectivamente, os quais servem ao poderio militar. Desta forma, tem-se o militarismo dominando a elite, ao mesmo tempo em que esta se apresenta dependente da população marginalizada para se manter no poder.

Ressalta-se, ainda, a hipocrisia que norteia a relação entre os poderes citados anteriormente e a heroína, principalmente o religioso, mediante os versos “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”. Os vocábulos “redimir” e “salvar” remetem o leitor/espectador às arbitrariedades, desigualdades, hipocrisia e falso moralismo historicamente existentes no domínio católico sobre as sociedades, como a inquisição.

Ademais, os termos “maldita” e “bendita” reforçam o antimoralismo da cidade que muda seus valores de acordo com suas necessidades. Geni é aceita enquanto for útil, ou seja, até quando puder auferir alguma vantagem para a cidade. Aqui se tem um discurso capitalista, considerando-se que o valor de Geni relaciona-se ao lucro que a cidade pode obter com sua benesse.

A crítica presente na letra de *Geni e o zepelim* ao falso moralismo torna-se evidente na quarta parte da canção que mostra a volta de Geni ao submundo dos excluídos socialmente. Após se curvar aos anseios da cidade, a população, com a saída do comandante, volta a execrar o travesti que se torna vítima daqueles a quem ajudou “E nem bem amanhecia/Partiu numa nuvem fria/Com seu zepelim prateado [...] 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.”

Logo, percebe-se na música em tela uma ironia explícita aos poderes centrais, principalmente quando tais poderes invertem-se na figura dos excluídos: Geni. Contudo, o utilitarismo torna-se o pilar crítico da letra, visto que nenhuma boa ação por parte da protagonista consegue inseri-la no meio social. Sem zepelim, a personagem volta ao *status quo*: sem voz, sem poder, sem reconhecimento. Quase um não sujeito aos olhos falso-moralistas da cidade.

Diante das análises em questão, percebe-se que as letras das composições *O malandro*, *Se eu fosse o teu patrão* e *Geni e o Zepelim*, veiculadas mesmo quando as circunstâncias políticas não permitiam, lançaram mensagem de combate à repressão do governo vigente. O capitalismo explorador, as relações desiguais entre empregados e empregadores e a decadência moral das instituições sociais foram alguns dos temas desnudados ao receptor das letras em evidência.

Certamente, como produção artístico-literária, as canções de protesto aqui analisadas não encerram discussões fechadas e estanques, visto que, enquanto

literatura, as letras mantêm-se atemporais e abertas a vários significados, gerando diferentes produções de leitura. Por isso, não se pretendeu, neste capítulo, tentar esgotar o leque de possibilidades interpretativas que as letras de Chico Buarque carregam, o que seria impossível, mas, apenas, elucidar alguns pontos discutidos por elas, os quais demonstram as necessidades de transformações sociais de um país governado por militares.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro engajado e de resistência ao Golpe Militar trouxe ao público brasileiro uma estética que incorporava elementos capazes de dialogar sobre os seus problemas e necessidades sociais. Desse modo, a partir de um entrecruzamento do teatro épico e da política, procurou-se, por meio da análise da peça *Ópera do malandro*, desnudar o panorama sócio-político do contexto ditatorial brasileiro de 1964 a 1984.

Nesse caso específico, o teatro épico de Brecht mostra-se bastante eficaz no Brasil militarista. Peças como *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarniere, inauguram uma fase teatral de temas nacionais. As angústias do proletariado passam a ser o centro das discussões, contrariando o teatro escrito para o gosto burguês. O teatro político da época articulava os temas sociais e as manifestações culturais da classe popular aos problemas políticos do país.

Todas as linguagens como a música, a literatura, ou mesmo as gírias populares, serviam para ocupar o palco e transformar o espetáculo em força ativa capaz de combater o sistema político vigente que oprimia e silenciava a sociedade.

Nesse contexto, tem-se a *Ópera do malandro*, de Chico Buarque. Investida de uma crítica velada, o dramaturgo descortina os problemas políticos e econômicos que atingiam a sociedade brasileira da época, mais precisamente, as mudanças socioeconômicas, provenientes do desenvolvimento capitalista e industrial. Para tanto, buscou elementos reveladores de uma dependência cultural e econômica em relação às grandes potências mundiais. Wagner Homem sintetiza o enredo da *Ópera do malandro* e defende que a peça:

[...] mostra as transformações do país no final da Segunda Guerra, com o aumento da influência americana em todos os setores da vida brasileira. Duran e Vitória administram uma cadeia de bordéis. Teresinha, filha do casal, volta do exterior e se aproxima de Max, um ambicioso malandro contrabandista, para juntos, criarem um empreendimento moderno em contraposição aos negócios ultrapassados do pai. As relações do poder com a marginalidade são personificadas no inspetor Chaves, a quem Max chama de Tigrão. (HOMEM, 2009, p. 167).

Ancorada na *Ópera do mendigo*, de John Gay e na *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht, a *Ópera do malandro* readapta a temática dessas obras (marginalidade e corrupção) para o contexto brasileiro ao trabalhar a figura do malandro. Ainda, é na teoria do teatro épico de Brecht que Chico Buarque

mergulha e rompe com a linguagem tradicional, principalmente no que se refere ao recurso do distanciamento.

O efeito do distanciamento, conceito chave do teatro épico brechtiano, é amplamente utilizado na *Ópera do malandro*. Os elementos contrários à teoria teatral defendida por Aristóteles mostram-se em todo o conjunto da peça, desde o título, ao nome das personagens, ao figurino, aos diálogos, às canções. Toda a trama tem uma significação crítica pertinente à época, ratificando a concepção de que o teatro é um campo fértil para a propagação de ideias políticas, considerando todo o aparato de componentes que o integram.

No entanto, é na representação do ator que o efeito do estranhamento épico torna-se mais pertinente e alcança seu poder de formação crítica, uma vez que os diálogos com o público são diretos e recorrentes. Ao dirigir-se ao espectador, o ator elimina a quarta parede e exterioriza as mazelas sociais, isto é, o ator da representação épica, para trabalhar o efeito do distanciamento, dirige-se não só aos que estão no palco, mas também diretamente ao público.

Esse recurso cênico é bastante utilizado por Chico Buarque em sua *Ópera*. Os atores/personagens, a partir do produtor (João Alegre) dialogam constantemente com o espectador, apresentando os problemas sociais criados na trama, cumprindo, assim, a finalidade da estética épica: despertar o senso crítico do público diante das cenas apresentadas, por meio de um estranhamento das ações.

A música também cumpre um papel primordial na estética do teatro épico para a veiculação de mensagens de protesto. Para Rosenfeld (2011, p. 160) a estética brechtiana concebe a música não como meio de intensificação, mas de neutralização do seu poder encantatório. Em outras palavras, a música é a quebra do fluxo ilusório do teatro convencional, um elemento não natural em meio à naturalidade artificial do mesmo. Ela comenta o texto, toma posição frente a ele e acrescenta-lhe novos horizontes, sendo um dos instrumentos mais importantes de distanciamento.

A poética das canções da *Ópera do malandro* cumpre a finalidade épico-brechtiana, explorando uma linguagem ambígua. As composições, mediante trocadilhos repletos de ironias e duplos sentidos, evidenciaram, dentre outros aspectos, os rumos do progresso, a corrupção, a subordinação da classe trabalhadora e a influência americana na vida dos brasileiros.

Em contrapartida, embora de suma importância no contexto épico de Chico Buarque, a música não assumiu o papel de protagonista. Ao contrário, sua poética e seus elementos rítmicos tornaram-se uma importante aliada ao texto, ampliando a capacidade política do discurso veiculado pela personagem e os contornos das propostas de resistência ao militarismo. Ademais, o acervo musical da peça buarqueana, considerando o contexto político em que foi produzida, revela vários questionamentos, dentre eles, as representações sociais centradas na figura do malandro, como por exemplo, as figuras de exploradores e explorados.

Mais que uma apreciação estética, os recursos cênico-musicais na *Ópera do malandro* foram trabalhados para aguçar a reflexão crítica do público por meio da tarefa de cantar do ator. Nesse sentido, Brecht (1978, p. 27) explica que “[...] o ator não só precisa cantar, como também mostrar ao público que está cantando”. Acompanhados da orquestra, que também se mostra ao espectador, os atores da peça buarqueana adotam uma atitude participativa frente aos acontecimentos narrados musicalmente.

A música provoca a denúncia e confere por meio do ator/personagem a possibilidade de o espectador assumir um posicionamento crítico e adotar uma postura política frente aos temas abordados. Essa técnica propicia, ao mesmo tempo, uma eliminação de encantamento por parte da plateia e uma reflexão acerca do enredo apresentado.

Logo, entende-se que a *Ópera do malandro* é mais que um texto de teatro, é a fusão da literatura com a música, é uma síntese entre essas artes, cujo teor engendra uma postura ativa do espectador frente à realidade que o cerca. A partir de uma linguagem ambígua e explorando os recursos do teatro épico de Bertolt Brecht, Chico Buarque foi capaz de empreender sua crítica ao sistema político, social e econômico da década de 1970 no Brasil.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Palestra sobre lírica e sociedade**. Notas de literatura I. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ARDAIS, Débora Amorim Garcia. **Movimentos da escritura em John Gay, autor de *The Beggar's Opera***. 2008. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras da Universidade do Rio Grande do Sul, 2008.

BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador**: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos. Tradução Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOAL, Augusto. **Que pensa Você da Arte da Esquerda?** Spring, 1970. p. 45-54.

_____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 6ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. **Estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. A Ópera de três vinténs. In: _____. **Teatro Completo**. v. 3. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

CÉSAR, Lúgia Vieira. **Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque**. São Paulo/ São Carlos: Editora UFSC; Estação Liberdade, 1993.

COSTA, Iná Camargo. **Brecht e o teatro épico no Brasil**. A hora do teatro épico no Brasil. São Paulo: Graal, 1996.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária**: uma introdução. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

FERNANDES, Rinaldo. **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2004. p. 180-201.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FREITAS FILHO, José Fernando Marques de Freitas. **Com os séculos nos olhos: teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979**. 2006. 386 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10482/4476>>. Acesso em: 30 out. 2015.

FRUNGILLO, Mário L. Sobre a função das canções na adaptação e no abraqueiramento da Ópera dos três vinténs como Ópera do malandro. In: SARTINGEN, Kathrin. **Mosaicos de Brecht: estudos de recepção literária**. São Paulo: Arte e Ciência, 1996. p. 53-68.

GASSNER, John. **Mestres do teatro II**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GUINSBURG, Jacob. **Diálogos sobre teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética**. 2. ed. Tradução: Marco Aurélio Werle. Edusp: São Paulo, 2001.

HOLLANDA, Chico Buarque. Chico Buarque e sua ópera que revive a Lapa dos anos 40. Entrevista concedida à Maria Amélia Mello. **IstoÉ**, 2 ago. 1978a. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_02_08_78.htm>. Acesso: em 15 out. 2015. Não paginado.

_____. Como falar ao povo? **Veja**, 2 ago. 1978b. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_veja.htm>. Acesso em: 10 ago. 2015. Não paginado.

_____. **Ópera do Malandro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1978c.

_____. Hino de Duran. In: _____. **Ópera do malandro**. São Paulo: Philips/PolyGram, 1989. Faixa 2(3min3s).

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

HOMEM, Wagner. **História de canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LUKÁCS, Georg. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. *In*: _____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 11-38.

_____. **Introdução a uma estética marxista**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MALHEIROS, Rodrigo. A nata da malandragem: observações sobre os recursos épicos na Ópera do Malandro. *In*: ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes (Org.). **Dramaturgia fora da estante**. João Pessoa: Ideia, 2007. p. 87-110.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846). São Paulo: Boitempo, 2007.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico, Poesia e Política em Chico Buarque**. 3. ed. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.

MOURA, Roberto M. **A censura e a música popular no Brasil**. [2001]. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.br>>. Acesso em: 3 mar. 2016.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *In*: Atas do 4º Congresso da seção latino-americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL), México, abr. 2002. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>>. Acesso em: 12 mai. 2016

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **De mendigos e malandros**: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay - uma leitura transcultural. 2. ed. Curitiba: Editora CRV, 2011.

PEIXOTO, Fernando. **O Que É Teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1980. (Coleção Primeiros Passos).

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

PERRONE, Charles A. **Letras e letras da MPB**. Rio de Janeiro: ELO, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica e escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

PISCATOR, Erwin, **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

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

REIS, Bianca Nascimento dos. **A censura como instrumento de aglutinação da capacidade criativa e cultural dos brasileiros**. Disponível em: <[HTTP://www.realcar.jornalismo.ufsc.br/cd4/midiologia/BiancaReis.doc](http://www.realcar.jornalismo.ufsc.br/cd4/midiologia/BiancaReis.doc)>. Acesso em: 17 jun. 2016.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e Política: Os anos 1960-1970 e sua herança In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília Almeida Neves. (Org.). **O Brasil Republicano**. v. 4: O tempo da ditadura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 134-165.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Brecht e o Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RODRIGUES, Selma Calasans. John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque: a malandragem em três tempos. In: BADER, Wolfgang (Org.). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 97-106.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar: ensaios selecionados**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Entrevista a Márcia Tiburi. In: **Trama Interdisciplinar** v. 2, n. 1, p. 8-18, 2011. Disponível em: <<http://www3.meckenzie.br/editora/index.php/tint/article/view/3963/3150>>. Acesso em: 18 ago. 2014.

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

SILVEIRA, Emilia. 250 anos de corrupção pelo dinheiro. *In*: **Jornal do Brasil**. Revista do Domingo, Ano 3, n. 117, p. 23-24, 16 jul. 1978. Disponível em: <<http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/456?show=full>> Acesso em: 22 nov. 2016.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac &Naify Edições, 2001.