

ÓPERA- AÇÃO TRANSCONTEXTUAL: UMA ABORDAGEM DA *ÓPERA DO MALANDRO* DE CHICO BUARQUE

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Literatura Brasileira.

FLORIANÓPOLIS, ABRIL DE 2005

AGRADEÇO

(Agradecendo) A Tereza Virgínia de Almeida pelos ensinamentos, paciência e incentivo acadêmico a esse (muitas vezes) mau orientando

(Plenamente) Ao curso de Pós-graduação em Literatura da UFSC e à CAPES, pela confiança em meu trabalho de pesquisa manifesta através da (importantíssima) bolsa de mestrado

(Dividindo) A Diego Teles, pela amizade e paciência de ouvir reclamações de ordem diversa desse (certamente) chato de galocha

(Lembrando) A Michel Marques pela amizade e ensino quanto a esse “cão que só não late” chamado (sempre) computador

(Destacando) A Gabriela Machado, Jaciana Melquíades, Liliane Machado, Tulani Silva por ajudar a adquirir (nos pontos mais longínquos) bibliografia crucial

(Desculpando-me) A todos que me ouviram falar quase desesperado desse processo de mestrado (com certeza) conturbado e “orgulhante”

ABSTRACT

This paper is focused on an investigation of possible trans-contextualization in the play *Opera do Malandro*, which can be translated as “Hustler Opera”. Chico Buarque de Holanda wrote this play. A hybrid approach is dealt with; it mixes parody with formality and uses terms, songs and speech of the present play. This play is in itself a parody web which rebuilds since the XVIII century. It goes by innumerable esthetics transformations till it finally can, at a point, be called “Brazilian”. The *ActionOpera* tries to analyze some of the possible resources of the Chico’s play, which is dated in 1978. “Hustler Opera” sets beside the critical Brazilian dramaturgy of the 60s and 70s. The concept of the parody and irony are presented, and the way in which they melt in order to develop the term “trans-contextualization” – which is one of the pillars of the play. The fictional time of the play lies in the 40s, however, as it was said before, the play was written in the late 70s. In both of the decades, a longing for a full democratic political system marks. The discussion of the “hustler” figure is opened as a development of a search of a Brazilian Identity. The myths that are built around this character in literature are also observed. Beside these themes, the possible connection between the phenomenon “review Theater” in Brazil and the “Hustler Opera” presented.

Key-words: transcontextualization – national identity – musical theater (opera).

PRÓLOGO

Este trabalho tem como foco a investigação de possíveis fontes transcontextualizadas presentes na peça *Ópera do malandro*, escrita por Chico Buarque. A abordagem que faço é híbrida, misturando paródia com formalidade e se utilizando de termos, canções e falas da peça apresentada. Esta peça se insere numa rede paródica que remonta ao século XVIII e vem passando por diversas transformações estéticas até o ponto de poder ser dita “brasileira”. A “Óperação” busca analisar algumas das possíveis fontes da peça escrita em 1978 por Chico Buarque de Holanda, em consonância com a dramaturgia de crítica social dos anos 60 e 70. Apresento na dissertação o conceito de paródia e ironia e como eles se fundem para dar origem ao termo “transcontextualização”, um dos pilares da abordagem da peça. A década de 40 é o período ficcional da *Ópera* escrita por Chico Buarque nos anos 70. Duas épocas, os 40 e os 70, vivem a ânsia por um regime plenamente democrático. O trabalho discute a figura do malandro enquanto construção da identidade brasileira e os mitos reproduzidos na literatura acerca dessa personagem. Além desses temas, as possíveis ligações entre o fenômeno do Teatro de Revista no Brasil e a *Ópera do Malandro* são apresentadas.

Palavras-chave: transcontextualização – identidade nacional – teatro musicado (ópera)

SUMÁRIO

ABSTRACT	4
PRÓLOGO	5
1. GÊNESE E O FIM	8
1.1 A PEÇA	12
1.2 POR QUE ÓPERA?	20
1.3 CONCEITO DE PARÓDIA, IRONIA E TRANSCONTEXTUALIZAÇÃO	24
1.4 CHICO BUARQUE, 40 ANOS DE CARREIRA E <i>BUDAPESTE</i>	25
1.5 ATUALIDADE DA PEÇA	32
1.6 OBJETO DE ESTUDO	37
1.7 FILME (1986) E MONTAGEM (2003)	39
1.8 CAPÍTULOS	43
2. TRANSCONTEXTUAZINHA	45
2.1 PARÓDIA EM CADEIA	47
2.2 TÍTULOS	51
2.3 ESTRUTURAS	52
2.4 ABERTURAS E PEIMEIRAS CENAS	59
2.5 CENAS SEMELHANTES	61
2.6 CANÇÕES E INTÉRPRETES	66
2.7 PECULIARIDADES DAS TRÊS VERSÕES	71
3. TROCENTOS ANOS	77

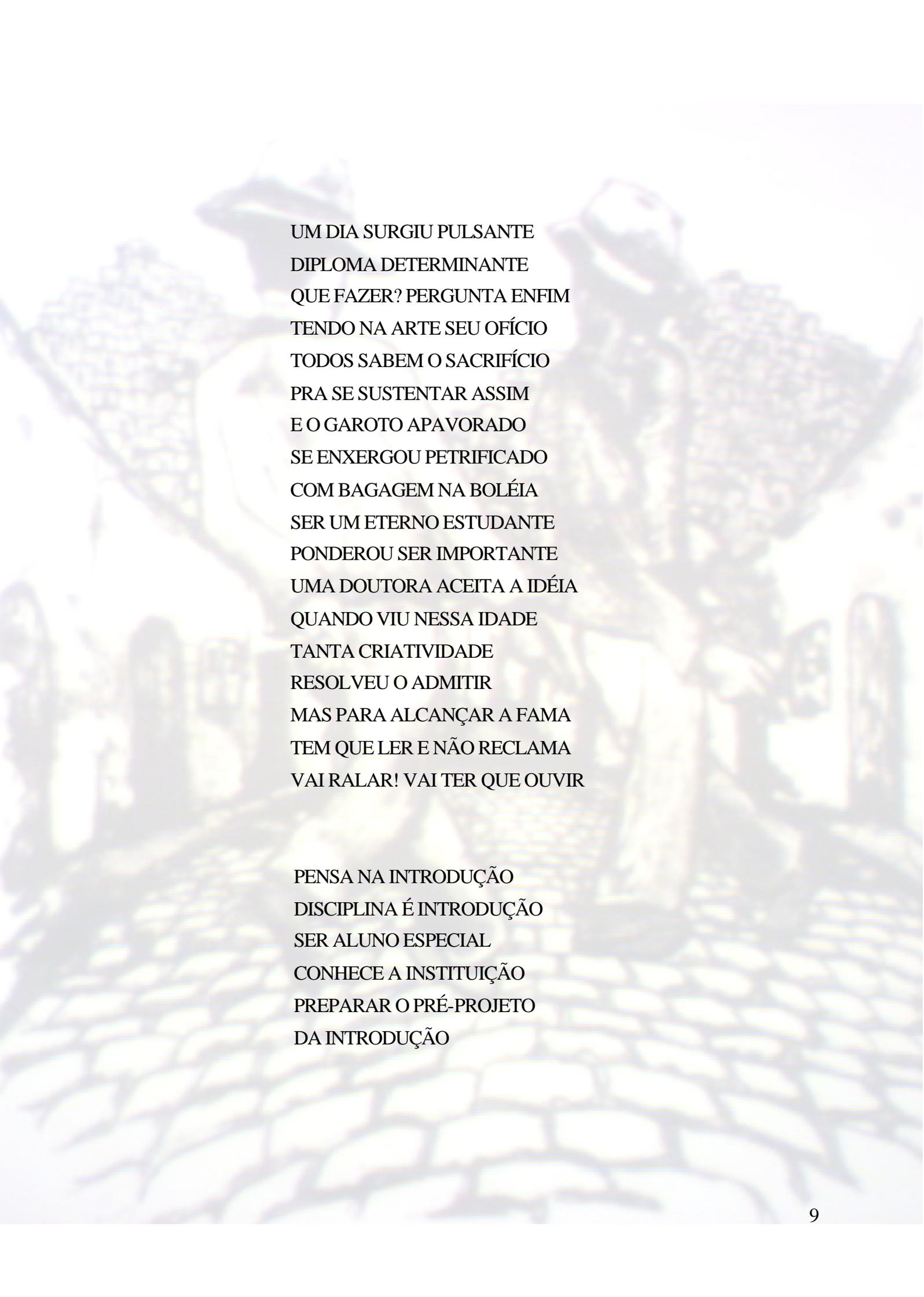
3.1 POSSÍVEIS ANTECEDENTES DO MALANDRO CARIOCA	78
3.2 <i>DIALÉTICA DA MALANDRAGEM</i>	83
3.3 ORDEM E DESORDEM, REDUÇÃO ESTRUTURAL	87
3.4 <i>PRESSUPOSTOS, SALVO ENGANO, DE “DIALÉTICA DA MALANDRAGEM”</i>	94
3.5 SURGIMENTO DO MALANDRO CARIOCA	98
3.6 POPULAR ELEVADO A NACIONAL	103
3.7 A ÓPERA E A DECADÊNCIA DO MALANDRO	106
4. UMA REVISTA DESNATURADA	111
4.1 HISTÓRIA DO TEATRO DE REVISTA	113
4.2 ESTRUTURA	116
4.3 TEMAS E PERSONAGENS-TIPO	123
4.4 CARICATURA VIVA E O ESTILO BRASILEIRO	125
4.5 <i>ÓPERA DO MALANDRO</i> COMO RE-VISÃO	130
5. HOMENAGEM AO EPÍLOGO	141
5.1 CONTEMPORANEIDADE DA PEÇA	
5.2 RESGATANDO CAPÍTULOS E PERSONAGENS	144
5.3 JOÃO ALEGRE, O MALANDRO AUTOR E A BRASILIDADE RECORRENTE	147
6. BIBLIOGRAFIA	148
7. ANEXOS	156
- Anexo I: Letras das canções da <i>Ópera do Malandro</i>	157
- Anexo II: Cd com as canções do disco gravado em 1979	188

1. GÊNESE E O FIM¹

DE TUDO QUE É TEXTO TORTO
NO BRASIL , ESPANHA OU PORTO
ELA JÁ REMEMORADA
O SEU CORPO NÃO É ESTANQUE
SE TRANSFORMA A CADA INSTANTE
E SEMPRE É UTILIZADA
EM GERAL SEM VERSO OU RIMA
A PESQUISA A DETERMINA
É IMPORTANTE DE FATO
ESTUDANTES DESATENTOS
FAZEM DELAS SEUS TORMENTOS
SÃO MOLEQUES INSENSATOS
MAS TAMBÉM VAI AMIÚDE
CO' OS DOUTORES SEM SAÚDE
E OS MESTRANDOS SEM DORMIR
UM POÇO DE ATROCIDADES
POR ISSO A UNIVERSIDADE
VIVE SEMPRE A REPETIR

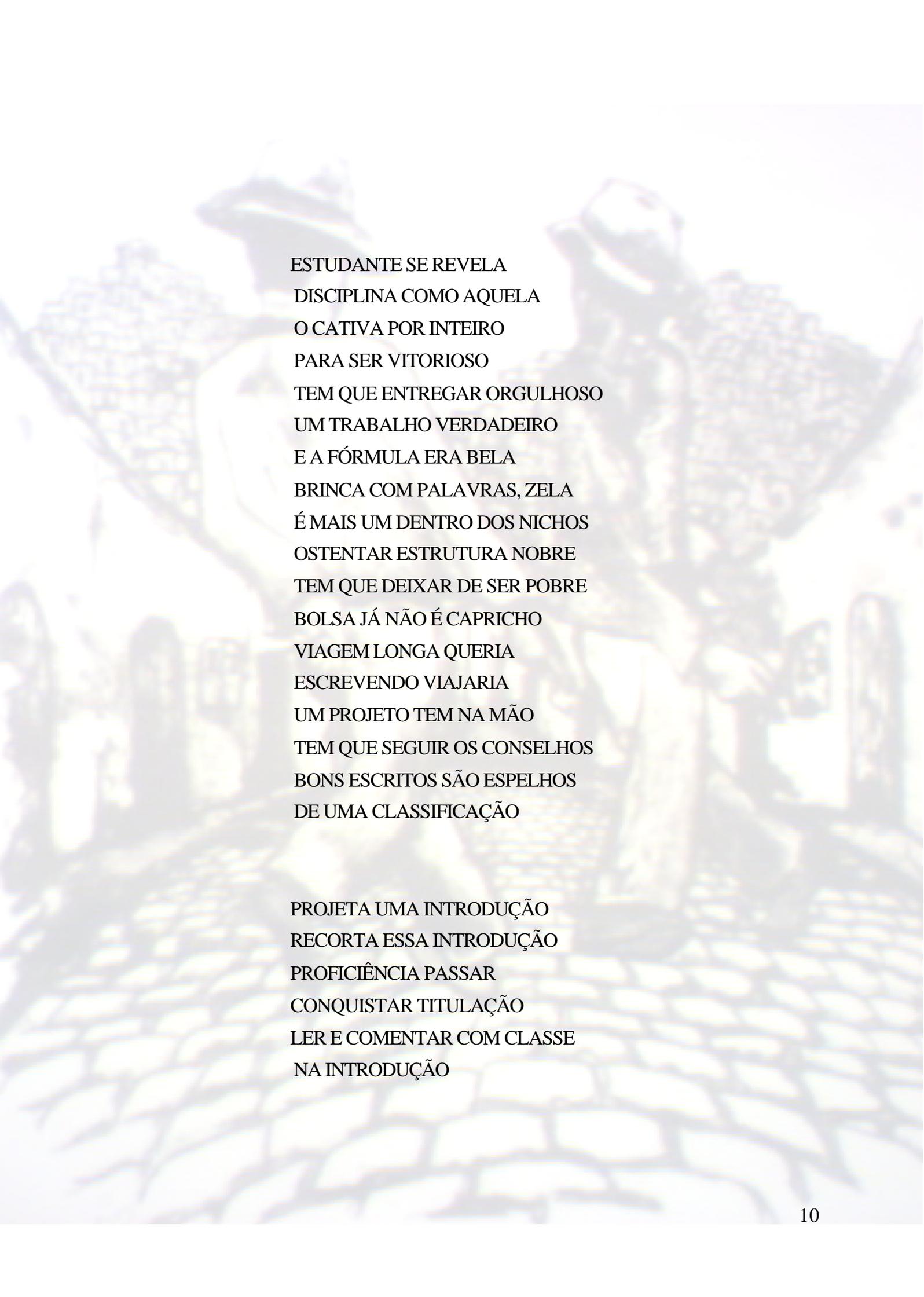
JOGA NA INTRODUÇÃO
FOCA NA INTRODUÇÃO
ELA DEVE CONTEMPLAR
TODA E QUALQUER INTENÇÃO
EXPLICAR O TEXTO INTEIRO
NA INTRODUÇÃO

¹ Paródia da letra da canção *Geni e o Zepelim* – Anexo I, p. 177



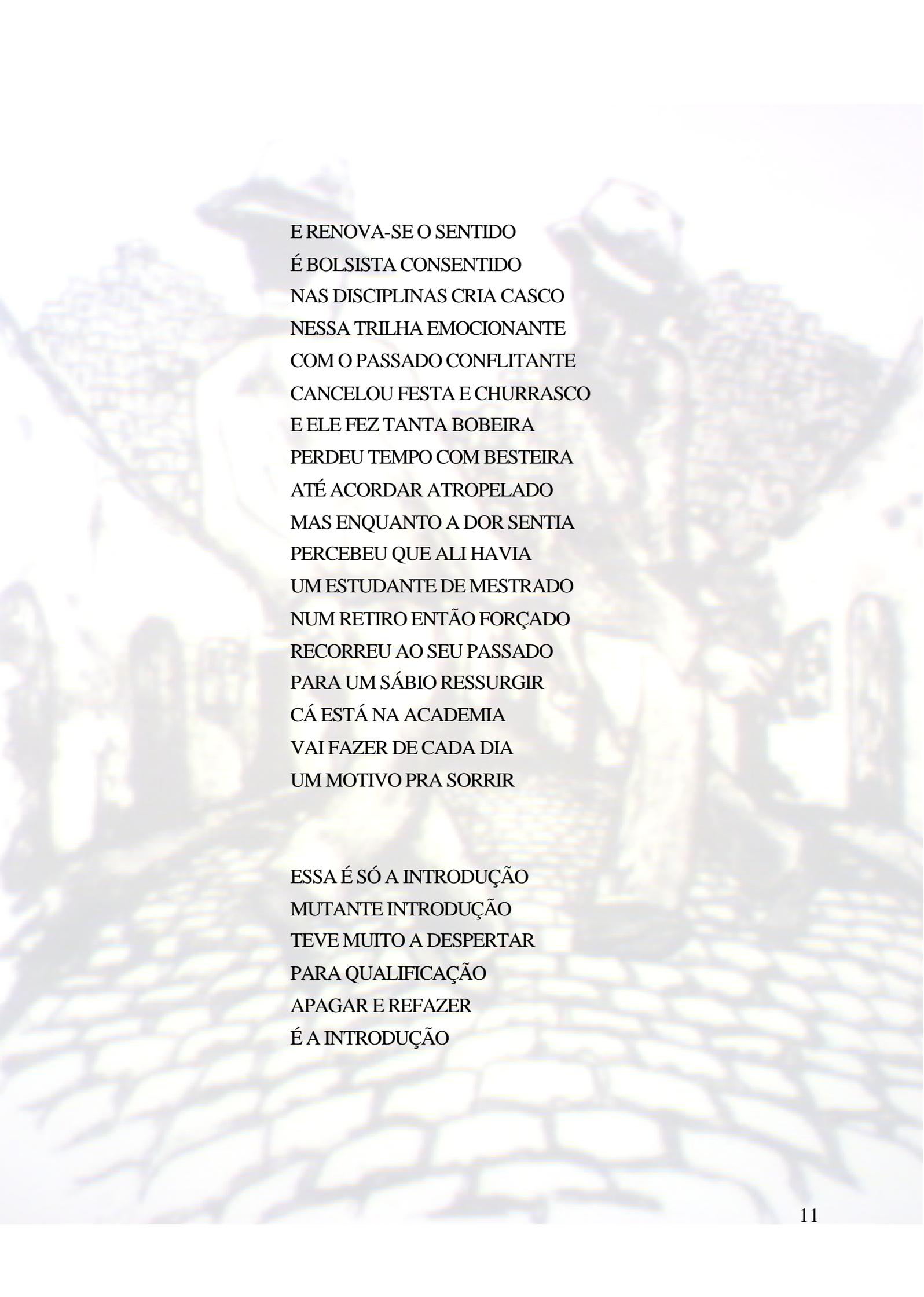
UM DIA SURTIU PULSANTE
DIPLOMA DETERMINANTE
QUE FAZER? PERGUNTA ENFIM
TENDO NA ARTE SEU OFÍCIO
TODOS SABEM O SACRIFÍCIO
PRA SE SUSTENTAR ASSIM
E O GAROTO APAVORADO
SE ENXERGOU PETRIFICADO
COM BAGAGEM NA BOLÉIA
SER UM ETERNO ESTUDANTE
PONDEROU SER IMPORTANTE
UMA DOUTORA ACEITA A IDÉIA
QUANDO VIU NESSA IDADE
TANTA CRIATIVIDADE
RESOLVEU O ADMITIR
MAS PARA ALCANÇAR A FAMA
TEM QUE LER E NÃO RECLAMA
VAI RALAR! VAI TER QUE OUVIR

PENSA NA INTRODUÇÃO
DISCIPLINA É INTRODUÇÃO
SER ALUNO ESPECIAL
CONHECE A INSTITUIÇÃO
PREPARAR O PRÉ-PROJETO
DA INTRODUÇÃO



ESTUDANTE SE REVELA
DISCIPLINA COMO AQUELA
O CATIVA POR INTEIRO
PARA SER VITORIOSO
TEM QUE ENTREGAR ORGULHOSO
UM TRABALHO VERDADEIRO
E A FÓRMULA ERA BELA
BRINCA COM PALAVRAS, ZELA
É MAIS UM DENTRO DOS NICHOS
OSTENTAR ESTRUTURA NOBRE
TEM QUE DEIXAR DE SER POBRE
BOLSA JÁ NÃO É CAPRICHIO
VIAGEM LONGA QUERIA
ESCREVENDO VIAJARIA
UM PROJETO TEM NA MÃO
TEM QUE SEGUIR OS CONSELHOS
BONS ESCRITOS SÃO ESPELHOS
DE UMA CLASSIFICAÇÃO

PROJETA UMA INTRODUÇÃO
RECORTA ESSA INTRODUÇÃO
PROFICIÊNCIA PASSAR
CONQUISTAR TITULAÇÃO
LER E COMENTAR COM CLASSE
NA INTRODUÇÃO



E RENOVA-SE O SENTIDO
É BOLSISTA CONSENTIDO
NAS DISCIPLINAS CRIA CASCO
NESSA TRILHA EMOCIONANTE
COM O PASSADO CONFLITANTE
CANCELOU FESTA E CHURRASCO
E ELE FEZ TANTA BOBEIRA
PERDEU TEMPO COM BESTEIRA
ATÉ ACORDAR ATROPELADO
MAS ENQUANTO A DOR SENTIA
PERCEBEU QUE ALI HAVIA
UM ESTUDANTE DE MESTRADO
NUM RETIRO ENTÃO FORÇADO
RECORREU AO SEU PASSADO
PARA UM SÁBIO RESSURGIR
CÁ ESTÁ NA ACADEMIA
VAI FAZER DE CADA DIA
UM MOTIVO PRA SORRIR

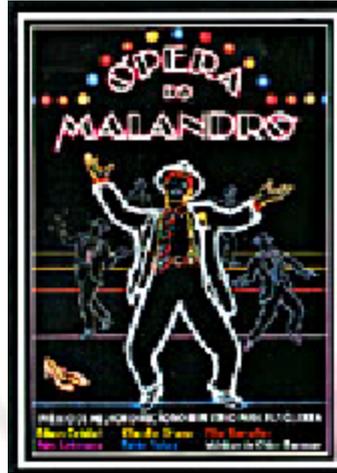
ESSA É SÓ A INTRODUÇÃO
MUTANTE INTRODUÇÃO
TEVE MUITO A DESPERTAR
PARA QUALIFICAÇÃO
APAGAR E REFAZER
É A INTRODUÇÃO



Edição capa dura da peça (1978)



Capa do disco (1979)



Cartaz do filme (1985)



Capa do cd da montagem (2003)

1.1 A Peça

Está aberta a sessão. Bem vindos, leitora ou leitor, para essa ópera-ação que visa mergulhar nos fecundos campos transcontextuais através de uma história recontada. Não se sabe ao certo quem a contou pela primeira vez, dada a gama de referências externas que essa história nos traz. É uma história de avesso, de desnaturalização, de anti – herói, de crítica social, de redução estrutural de sociedades em períodos conturbados. Meu foco aqui é um pedaço dessa história, publicado em 1728 por um sujeito chamado John Gay². E eis que um autor alemão pega o mesmo pedaço, inclui alguns outros e republica em 1928³. Em

² A *Ópera do mendigo* foi escrita em 1728 e foi apresentada pela primeira vez em janeiro de 1729. A peça de John Gay procura discutir o “sofrimento” imposto às pessoas de menor condição financeira (pobres), pelos ricos numa sociedade corrupta. É um texto que também discute corrupção, de várias formas. Em 1727, John Gay adquiriu uma coleção de textos com fábulas “à la Esopo”, com lições de moral e conteúdo satírico. Esse fato parece haver inspirado o autor a escrever sua obra moralizante e satírica, segundo Richard Bear. O espetáculo, em suas primeiras temporadas, alcança um sucesso muito grande, chega a ser a primeira comédia musical apresentada na colônia americana (Nova York). O texto é editado (e pirateado) diversas vezes, e as músicas são cantadas em todos os lugares. Richard Bear, no prefácio de **The beggar’ sopera** – John Gay, University of Oregon, 1992.

³ Bertolt Brecht, que havia servido o exército num hospital em pleno campo de batalha (1918), pode ser considerado o maior expoente do Teatro Político, inaugurado por Erwin Piscator. Este chegou a montar espetáculos para entreter os feridos durante a Primeira Guerra, e depois dela tentou formular a idéia de um teatro que rompesse com o aparato realista que invadia os palcos do século XX. Bertolt Brecht e Erwin Piscator chegaram a trabalhar juntos. Brecht, como diretor, e dramaturgo, potencializa os princípios formulados

1978, cá com os tupiniquins, Chico Buarque de Holanda publica sua *Ópera do malandro*, um pedaço bem digerido do discurso transcontextualizado sob a forma de texto dramático. Esse é o mosaico que estudo aqui: a peça lançada no Brasil na década de 70, em sua comunicação com os textos estrangeiros e com a história do teatro e da música brasileira.

Como se pôde perceber no “Prólogo”, esse texto é um misto de paródia e formalidade, com personagens e letras de canções saltando para explicitar, (quase) didaticamente, um ponto de vista sobre a *Ópera do malandro*. Os títulos das seções desse trabalho trazem expressões utilizadas na peça (como “Prólogo” e “Epílogo”), e recriações paródicas de alguns títulos de canções (também do texto dramático). O título da presente Introdução, “Gênese e o fim”, faz referência ao título da canção *Geni e o Zepelim*, de Chico Buarque. Cada seção ainda contém uma paródia da letra de canções inclusas na *Ópera*. Solange Ribeiro, um dos referenciais de minha abordagem, afirma que no texto de Chico Buarque há “malandros e malandros”⁴. Praticamente todas as personagens têm um comportamento que pode ser encarado como “malandragem”. Sejam elas burguesas, miseráveis, exploradas, ingênuas, espertas, todas (e são mais de 20) são malandras, vivem num entrelugar. Não têm *ethos* fixo, são personagens cambiantes entre a ordem e a desordem, entre o “cá e o lá”. Aceito essa teoria e o que busco é desenvolver minha apresentação com foco em algumas personagens da peça, diferentes por detalhes, mas essencialmente malandras. Impregno esse texto com referências a falas e canções de algumas personagens.

As canções parodiadas no início de cada seção denunciam a personagem/entidade que irá “baixar” a cada capítulo. “Gênese e o fim”, por exemplo, indica que este capítulo servirá como “cavalo” para Genival, o travesti malandro da peça de Chico Buarque, que

por Piscator, e deixa uma obra que influencia o teatro até hoje. Em 1928, cerca de dois séculos após a estréia do texto de John Gay, é escrita uma paródia da *Ópera do Mendigo*, chamada *Ópera dos três Vinténs*, uma das peças mais conhecidas de Bertolt Brecht. A peça estréia em 31 de agosto do ano em que foi escrita, em Berlim.

⁴ Solange Ribeiro, faz diversas referências à malandragem multifacetada da peça de Chico Buarque. Ela afirma que o autor desdobra a figura irisada do malandro em feixes de personagens, correspondentes às diferentes conotações da palavra; diz ainda que não há um, mas diferentes tipos de malandros na ópera brasileira; e que, na peça de Chico, todas as personagens são malandras, num ou noutro sentido da palavra, sugerindo o encontro de grupos sociais antagônicos, comum às três óperas. Mas as personagens são malandras em acepções e intensidades diferentes. Solange Ribeiro de Oliveira, **De mendigos e malandros: Chico Buarque Bertolt Brecht e John Gay – uma leitura transcultural**, 1999, p.16,38,144

nos canta essa história trágica em que “ela é feita pra apanhar/ ela é boa de cuspir”. Por que Geni para essa introdução? A personagem na *Ópera* pode ser lida como um verdadeiro coringa, pois frequenta a casa dos Duran, faz parte do bando de malandros, é próxima de Max Overseas, está junto às prostitutas, enfim, interfere em todos os espaços⁵. Assim deve ser a introdução, deve contemplar toda e qualquer intencionalidade. Como a personagem, ela é multifacetada. Como na canção, ela “dá pra qualquer um”. É certo que a personagem cria outra personagem na canção, contando detalhes próximos de sua trajetória, metaforicamente. Da mesma maneira que na canção, a personagem Max não dá muita atenção para o que a personagem tem a dizer. Ela tenta avisar que a personagem Tigrão está chegando ao casamento, mas Max ignora, até porque já espera o policial. Geni tenta avisar Max que suas atitudes levariam a uma traição que acaba ocorrendo, mas mesmo assim Max não lhe dá crédito. As personagens em geral dependem de Geni, que tem informações sobre o paradeiro de Max e cobra caro para fornecê-las. A relação de descrença (por parte de Max) e de dependência (por parte de Duran, Chaves e Vitória principalmente) pode ser observada na canção. São duas personagens que fundem-se. A cena em que Geni canta a canção é o momento de sua cartada maior como malandra. Vitória, Duran e Chaves, estão afoitos para saber onde estaria o malandro Max Overseas, e Geni afirma que só diz se eles escutarem uma canção. O travesti Genival pede alguns conhaques para o casal Duran e o inspetor Chaves, e enquanto a aflição dos três aumenta, Geni vai subindo seu preço, pela informação que vai de trinta e um contos para noventa contos. Quando todos pagam a personagem começa a cantar⁶.

Geni e o Zepelim talvez seja a canção da peça que mais encarna a teoria de Bertolt Brecht, em relação à música no espetáculo. O autor alemão diz que a música não deve embalar o público, as quebras e rupturas são mais interessantes. A platéia tem que ser provocada. A canção começa com melodia suave e longa, e no seu refrão surgem gritos de protesto ou falsidade em relação à personagem-título da música. Uma quebra evidente, que

⁵ Geni ocupa inclusive um espaço impreciso entre os gêneros masculino e feminino, aproximando-se da idéia de travestismo. A personagem é tratada na peça com a mistura de simpatia e reserva sempre latente enquanto representação da malandragem. Na letra da canção por ela cantada – *Geni e o Zepelim* – a personagem parece incorporar algo do magnetismo ambíguo do malandro. O travestismo de Geni pode ser visto, assim, como uma oscilação entre dois contrários – enfim, como uma manifestação de malandragem sexual. Solange Ribeiro, op. cit., p.16, 165, 171.

⁶ Chico Buarque, **Ópera do malandro**, p. 152-159.

retorna para a calma e que volta para o andamento acelerado até sua finalização. Outro detalhe interessante que essa canção condensa é o efeito de contraste. Brecht também defende que a letra não deve acompanhar a melodia. A lírica de “*Geni e o Zepelim*” é forte, carregada de tensão, de dramaticidade, mas a melodia nos conduz a uma leveza transcendental. Além de transcontextual, pois há evidências de que essa canção seja inspirada numa canção de Brecht e num conto. Conto? Não vou contar, ainda é muito cedo.

Discurso brevemente sobre a canção lembrando o mesmo efeito tenso que Geni imprime em seus espectadores antes de cantar *Geni e o Zepelim*. Sei que estão interessados em saber o que especificamente analiso nesse texto, que viés, que referências, como, porquês, etc. É bem provável que os títulos das seções tenham provocado curiosidade. Que personagem para cada seção? Qual a próxima paródia? Qual o porquê das personagens e canções? Infelizmente, ou felizmente, leitora ou leitor, terá que esperar um pouco para sanar suas curiosidades, ou dar a sorte de abrir na página certa para desvendar qualquer dúvida. Não recomendo, pois há, nesse entremeio, algumas questões interessantes. É importante explicar que muitas vezes as notas de rodapé contêm explicações pormenorizadas de alguns conceitos e informações, por isso a utilização de fonte *Times New Roman* 11 e não 10, como se costuma. As notas são uma espécie de texto paralelo em muitos capítulos dessa dissertação e aumentar o tamanho da fonte me parece uma maneira de facilitar para a leitora ou o leitor a apropriação de toda a dissertação. Paulatinamente desenvolvo meu pensamento, acompanhado pela personagem Genival e pela canção que canta.

Daqui a alguns parágrafos, por exemplo, estou sanando as dúvidas sobre a localização, no discurso histórico, das três versões desse “pedaço da história”. Falo do autor da versão brasileira e de algumas “embalagens” que a peça recebeu com o passar dos anos. Da mesma maneira que disserto sobre a fábula da peça brasileira e sobre que posição ocupam essas personagens que cito anteriormente.

- Então eu vou atrás.

A frase acima é uma das falas de Geni na página 112 da *Ópera do malandro*, e a única em todo o corpo desse trabalho que conterà uma explicação, apenas por ser a primeira. As falas dessa entidade contaminam muitos pontos dessa seção e, por vezes, nessa ou em outras seções, dialoga com personagens, às vezes respondendo perguntas ou

retrucando provocações. Quero deixar claro que as falas são retiradas da peça de Chico Buarque sem que lhe sejam inclusas sequer uma vírgula. As falas estão dispostas sem aspas e em negrito. Caso não acredite em mim, leitora ou leitor, leia o texto inteiro à procura das falas, pois também não indico as páginas.

A *Ópera do Malandro*, escrita por Chico Buarque entre 1977 e o ano seguinte, estreou no Teatro Ginástico em julho de 78. A primeira montagem foi realizada no Rio de Janeiro. Um ano depois, a peça foi montada em São Paulo. 1979 foi também o ano em que foi lançado o primeiro LP com a maioria das composições presentes no texto. A *Ópera do malandro* é uma comédia musical em que Chico Buarque demarca com fatos concretos a época em que se passa a trama, assim como faz John Gay. Apesar da aparente centralidade do bandido Max (que conduz mais a ação que Macheath, na peça de Brecht), pode-se dizer que nesse texto não há, de fato, um protagonista, mas uma disputa constante entre diversos malandros, diferente das outras peças⁷.

Max é um contrabandista burguês, mais próximo da tipificação do bandido Macheath do que do malandro carioca que teria existido nos anos 30 e 40 do século passado. É burguês porque é conformista, porque quer “status”, e possui hábitos constantes, como o fato de sempre ir ao cabaré às sextas feiras⁸. Esse bandido possui um código de honra complexo, cobrando de seus 6 comparsas ajuda nos momentos difíceis em virtude de “palavras dadas” ou amizades de longa data. A personagem impõe, ordena, e em geral não dá muita liberdade para os seus empregados Barrabás, Johnny Walker, Philip Morris, Big Ben, General Eletric e Genival.

- O meu patrão é o Max e o que ele ordena eu obedeco.

Sei, Geni, mas é interessante observar que ele próprio, no entanto, é falso, mentiroso, explorador, e durante todo o tempo representa para as outras personagens o tipo

⁷ Bernard Dort estabelece uma relação entre as duas primeiras óperas afirmando que, em Gay, são as peripécias do bandido Macheath e seu bando que constituem a ação, enquanto que na peça de Brecht, o comerciante explorador Peachum e seus mendigos “lhe disputam a primazia”. Uma outra consideração feita por Dort é a de que as personagens da *Ópera do mendigo* remetem o público da época (séc. XVIII) diretamente a seus modelos, esse público não tem dificuldades em identificar a sociedade que é questionada como sendo sua. Na *Ópera dos três vinténs*, a identificação da sociedade de 1928 não se dá numa relação direta. A peça procede por alusões e por ecos filtrados através da espessura de duas ou três épocas. Bernard Dort, **O teatro e sua realidade** 1977, p. 331-333.

⁸ Chico Buarque, op. cit., p. 117.

nem o próprio Max não parecem ter muita ligação com a capoeira, e em vez da navalha, parecem preferir o revólver. Para o chefe da gangue, o casamento com Teresinha é um meio de consolidar seus negócios, pois prevendo que precisa se ausentar muitas vezes, duvida que possa confiar em seus comparsas, de quem cobra confiança. Teresinha, por sua vez, é evidentemente burguesa, filha do dono de uma rede de bordéis. Foge do lar para se casar com o malandro Max Overseas, como suas “fac símiles” Polly Peachum fogem para casar com Macheath. Em relação às personagens Polly Peachum, das outras óperas, a figura de Teresinha indica um vigor em suas atitudes e “tino comercial” que rompe com a idéia patriarcal que recobre as fábulas anteriores.

- Pra mim ela tá naqueles dias.

A personagem de vinte e três anos indica ter consciência de que seu casamento é uma afronta para seu pai. Mas mesmo assim, quando Duran ameaça liquidar Max, ela se refere à atitude como sendo um péssimo negócio e é ela quem se oferece para cuidar dos negócios do marido enquanto foge¹⁶. Na família de Teresinha, a estrutura patriarcal se mantém. Fernandes de Duran, pai da futura esposa de Max Overseas, aparece inicialmente na peça como o Produtor do espetáculo. A proposta de Chico Buarque é a de que um mesmo ator faça os dois papéis. O Produtor dá explicações sobre o espetáculo que o público irá ver e apresenta tanto o autor quanto a “patronesse” do espetáculo. O autor, vestido de malandro carioca, é a personagem João Alegre. A “patronesse” é uma *socialite* chamada Vitória Fernandes de Duran, que preside a entidade que vai receber integralmente a bilheteria da encenação¹⁷. A imagem da “presidente da Morada da Mãe Solteira”, nessa cena, parece sobrepor-se, em grau de importância, à imagem do Produtor, que indica ser subserviente à personagem que vincula o nome de sua entidade beneficente ao espetáculo. A personagem “Produtor” faz elogios rasgados à “patronesse”, cuja organização tem prestado serviços inestimáveis à sociedade¹⁸. A personagem Produtor antecipa para o público que a personagem Vitória interpreta um papel da peça naquela noite. A personagem “patronesse” representa a mulher de Duran com o mesmo nome anterior: Vitória Fernandes de Duran. Aí os valores se invertem. O Produtor, depois da Introdução e do Prólogo, vira Fernandes de Duran, um patriarca dominador que submete e humilha sua esposa Vitória.

¹⁶ Idem, p. 37, 49, 87, 107.

¹⁷ Idem, p. 20.

¹⁸ Idem, *ibidem*.

- Ótario!

Duran, junto com sua esposa, sonha em fazer parte da alta sociedade. Vitória, mãe de Teresinha, lamenta-se por ninguém a convidar para “festas de altapatente” e, referindo-se a uma cerimônia de que teve notícia, afirma que só ficaram de fora o “sapo”, “o time de futebol” e o casal Duran. Assim como muitas personagens da peça, Vitória tem uma adoração pelo estrangeiro e afirma que sua mãe era “francesa legítima”¹⁹.

Além desses personagens, a peça conta ainda com um policial corrupto (sócio do contrabandista Max e do comerciante Duran), chamado Chaves. Há todo um bando de malandros, comparsas de Max, do qual se destaca a personagem homossexual Geni que, como disse, possui trânsito livre na casa dos Duran.

- É isso mesmo.

Para completar a estirpe de miseráveis, a peça conta com as prostitutas, funcionárias de Duran. Há também outras personagens secundárias como o juiz e o oficial Jarbas, totalizando 24 personagens.

A peça, que possui 16 músicas, encontra-se dividida em dois atos. Antes do primeiro ato, há uma “Introdução” e um “Prólogo”, que são seguidos de 3 cenas. Antes do segundo ato, temos outro “Prólogo”, 7 cenas, um “Intermezzo” e dois epílogos (um “Epílogo ditoso” e o “Epílogo do epílogo”). A peça possui uma estrutura incomum no teatro brasileiro, e algumas diferenças em relação a suas obras matrizes nesse processo de transcontextualização.

- Estou vendo uma coisa! Ah, uma mulher muito importante na sua vida.

Bem lembrado, Geni, acho que esse momento é interessante para destacar que o conceito de transcontextualização²⁰ que utilizo é proveniente dos estudos de Linda Hutcheon, principalmente os condensados em *Uma teoria da paródia*. A autora afirma que

¹⁹ Idem, p. 70, 80.

²⁰ Para Linda Hutcheon, a transcontextualização, ou mudança de contexto que possibilita mudança de interpretação, compõe a essência da paródia. A autora afirma que até a citação mais literal passa a ser uma espécie de paródia por causa da transcontextualização. Essa aproximação entre citação e paródia se dá porque a repetição transcontextualizada é uma das características da paródia, embora a citação não contenha toda a carga crítica presente no segundo termo. O tipo de paródia que deseja analisar em seus estudos é um processo integrado de modelação estrutural, de revisão, de reexecução, de inversão e de transcontextualização de obras anteriores. Linda Hutcheon conceitua paródia como um canal importante para que os artistas modernos cheguem a acordo com o passado – através da recodificação irônica ou da transcontextualização. Linda Hutcheon, **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**, p.22,59,128.

“a transcontextualização paródica pode tomar forma de incorporação literal de reproduções na nova obra (...) ou de um refazer dos elementos formais”²¹.

Investigo os conceitos de paródia e ironia presentes na obra de Linda Hutcheon. O presente conceito de transcontextualização parece estar em ressonância também com a “leitura transcultural” proposta no título da obra de Solange Ribeiro. Uma similar condição de *transformação*, em que uma obra original e criativa irrompe, apesar de ser calcada numa base familiar e estruturada. *Uma teoria da paródia*, entretanto, não parece ter sido utilizada por Solange Ribeiro.

- Olha, eu não conheço a moça, mas parece que ela é louça fina.

1.2 Por que ópera?

Certamente, e a análise que faço é iluminada por diversas questões propostas por ela. Alguns questionamentos que Solange Ribeiro não faz são centrais para mim. Parece, inclusive, que a autora aceita sem muita discussão que as três peças sejam chamadas de ópera. Por que “ópera”? Para entender o porquê dessa peça de Chico Buarque ser chamada de “ópera”, é preciso remontar a uma característica essencial desse gênero artístico²². Ópera é “música escrita para ser encenada”, para ser executada durante uma representação teatral, são partituras que pressupõem e determinam, em diversos níveis, concepções que as transfiguram. Essa transfiguração se dá pela posição que as partituras ocupam na ópera, pois muitas vezes a melodia reforça o sentido dramático presente no enredo. Segundo Fernando Peixoto, a ópera materializada, seja em espaço e imagem ou em espetáculo singular e fascinante, é contraditória e complexa, justamente porque integra numa unidade concreta diversos elementos, aparentemente conflitantes²³. A ópera pode ser lida como uma recodificação do fazer teatral, que já contém em si elementos plásticos, cênico-corporais e

²¹ Idem, p. 20.

²² A tradição de óperas vem da Europa, mais especificamente da Itália, e o peso histórico que esse gênero possui, por vezes se contrapõe a visões contemporâneas do fazer operístico. Na contemporaneidade, os mais jovens pensam a ópera como um sinônimo de velhice e chatice ou como uma celebração repetitiva de um ritual do passado e para o passado. Concomitante a esse fato, “os arautos da pureza” e da tradição, quando se encontram diante de um espetáculo de ópera, comportam-se muitas vezes como vítimas talvez inconscientes de um feitiço. Parece que os mais conservadores em relação à estrutura do gênero buscam a música como se buscassem um narcótico. As gerações mais novas costumam ser preconceituosas em relação às óperas clássicas e os amantes da ópera tentam fixá-la numa forma que resiste aos séculos. Essa discussão a respeito de ópera, de Fernando Peixoto, é exposta em **Ópera e encenação**. 1986, p.15.

²³ Idem, ibidem.

musicais. Através da ópera, a música é elevada a um patamar diferenciado em relação aos outros adventos artísticos, sem negá-los.

O que se percebe na contemporaneidade é um processo de re-teatralização do espetáculo de ópera, sem significar a diminuição do papel hegemônico da música²⁴. O significado dessa re-teatralização se assemelha ao que se tem observado, há alguns anos, com o teatro dramático. Este liberta-se de uma série de preconceitos que sacralizam a dramaturgia tradicional e tentam controlar a emergência de uma nova expressão. A ópera permanece prisioneira dessa falsa concepção de tradição e respeito até quase os anos 60²⁵. Mas, enquanto gênero teatral executado a partir da música, ou enquanto gênero musical que se realiza através da encenação, o fazer operístico não deve ser confundido eternamente por uma discutível poética coberta pela poeira de séculos²⁶. A ópera é inesgotável em suas possibilidades de expressão e certamente liberta-se hoje dos limites impostos pela tradição²⁷.

Fernando Peixoto cita Brecht ao afirmar que o diretor alemão relaciona o desejo de transformação e inovação com uma problemática que muitos preferem adiar: o significado social da mutável necessidade da ópera. Primordialmente, o gênero surge com o requinte da burguesia renascentista, que quer, através de um processo de identificação, ver seus dramas reproduzidos no palco. Na contemporaneidade, essa mesma classe burguesa passa por inúmeras transformações e ainda há os que continuam pregando uma concepção de espetáculo operístico tradicional. Brecht discute politicamente o sentido de ópera na sociedade e seus princípios fundamentais, que são históricos e transitórios²⁸. O esforço de re-teatralização da ópera é coincidente com a sua emancipação. Como o teatro falado, a ópera enquanto espetáculo só adquire um significado expressivo melhor elaborado quando assume e aprofunda sua teatralidade, inclusive questionando-a²⁹. Esse questionamento metateatral/metaoperístico é um dos caminhos seguidos por Bertolt Brecht, dramaturgo e

²⁴ Idem, p.16

²⁵ Idem, p.20

²⁶ Idem, p. 24

²⁷ Idem, p. 25

²⁸ A análise do discurso brechtiano sobre a ópera é uma das citações feitas por Fernando Peixoto em seu livro **Ópera e encenação**. Fernando Peixoto, op.cit., p.25

²⁹ Idem, p.28

diretor que procura aplicar a crítica interna do fazer artístico em suas peças, esquetes e óperas.

Mas, apesar de toda essa discussão sobre re-teatralização, questionamento interno e transitoriedade da forma operística, a *Ópera do malandro* não poderia, formalmente, ser chamada de “ópera”, está claro?

- É claro que não tá.

A *Ópera do Malandro* é um “singspiel”³⁰, como suas matrizes, mesclando gêneros musicais brasileiros com cenas faladas. É possível que John Gay tenha mantido o nome “ópera” num jogo irônico com as obras de Händell. Aqui, apesar de saber que se trata de um gênero herdado do teatro medieval, continuo a me referir à peça de Chico Buarque como “ópera”, respeitando seu título e a escolha irônica reproduzida pelo automa edição do livro.

Nesse momento talvez eu possa começar a definir ironia e paródia, termos já bastante citados nesse trabalho. Ou é melhor informar aos leitores por que indico que *Geni e o Zepelim* é um conto transcontextualizado?

- Shhhhhhhhh!

Não adianta Geni, eles precisam saber de onde sua personagem vem, ou parece vir. Enfim, a canção *Geni e o Zepelim* de Chico Buarque relê a música *Jenny-Pirata* de Brecht, com a diferença de que na letra alemã, o eu lírico se vinga de todos os que a humilham. Há alguns indícios de que a versão de Chico Buarque também se comunica intertextualmente com um conto de Guy de Maupassant chamado *Bola de Sebo*³¹. No conto, um grupo de

³⁰O texto de John Gay, cuja música (algumas vezes) é atribuída ao alemão John Christopher Pepusch, é uma paródia das óperas de Handell, cujas composições tratavam da vida de nobres e ricos. John Gay, ridicularizando as figuras das classes dominantes, coloca, em sua peça, poderosos, ladrões, capitalistas, emergentes e marginais. O escritor inglês alterna partes faladas e baladas populares, tendo como personagens centrais mendigos, prostitutas, assaltantes e policiais. A forma da peça, com a alternância entre cenas faladas e cantadas, insere o texto não na tradição das óperas, mas na do “singspiel”. “Singspiel” é uma peça teatral com interlúdios vocais ligados por diálogos falados, com origem no teatro medieval. Assim como a experiência da ópera-cômica ou Bufo, é esta uma das antecessoras das operetas, ou mesmo da comédia musical moderna. A *Ópera dos três vinténs* também assume o formato de “singspiel”, incorporando o jazz e transformando as árias em canções de grande força melódica.

³¹No conto de Guy de Maupassant,, há uma prostituta que é descrita como miúda, redondinha, gordinha com dedos rechonchudos estrangulados nas falanges. Outras características são o fato dela ser “apetitosa e desejada” e que “agradava à vista o teu frescor”, com inapreciáveis qualidades. Cobiçada como a “rainha dos detentos”, da composição de Chico Buarque. Um grupo de pessoas

franceses têm que fazer uma longa viagem durante a guerra, quando são capturados pelo exercito prussiano.

- Cala a boca!

O oficial prussiano ordena que o cocheiro não os leve do acampamento a não ser que Mme. Elisabeth Rousset fosse falar com ele imediatamente. Ela se recusa, todos a convencem e descobrem posteriormente que ele queria dormir com a prostituta apelidada de Bola de Sebo. Elisabeth se nega a dormir com um oficial prussiano, e todos são obrigados a passar dias no acampamento. Finalmente ela cede à pressão e se entrega ao oficial e no retorno à viagem, todos voltam a tratá-la mal. Afirmam friamente, quando a personagem começa a chorar que seu choro é de vergonha. Como em *Geni e o Zepelim*, não há espaço para a vingança, a multidão sufoca o lado mais frágil e o discurso retórico expõe mais uma faceta, exhibe mais uma “malandrice” de Geni.

- Olá, todo mundo.

É Geni quem diz aos Duran que sua filha se casa com Max Overseas mas, antes disso, faz rodeios e muda o foco da conversa, não é, Genival? Essa personagem suspende a tensão dramática, concentra momentos importantes e os estende no tempo. Da mesma maneira, a canção que canta indica um “embalar”, antes de uma explosão de pedra, bosta, apanhar e cuspir. “E ao deitar com homem tão nobre / tão cheirando a brilho e a cobre / preferia amar / com os bichos”. A Geni da canção e Mme. Rousset do conto se entregam aos seus carrascos depois de aumentar taquicardicamente o medo de seus conterrâneos.

A personagem da *Ópera do malandro* dá pistas para os pais de Teresinha até que depois de muita discussão, diz o que queriam saber. A paródia é uma maneira de imitação

fala mal de Bola de Sebo numa longa viagem, onde todos estão temerosos. Ninguém, além dela, lembrou de levar mantimentos. Ela divide sua comida com todos. Parece com a canção, “ela é um poço de bondade”. São presos e não sairiam, a não ser que ela (Bola de Sebo – Mme. Rousset) dormisse com um oficial prussiano. Ela o faz, atendendo a diversos pedidos e pressões. Sente-se ao mesmo tempo indignada com seus companheiros e humilhada por haver cedido, “maculando-se com os beijos daquele prussiano, em cujos braços a tinham hipocritamente lançado”. Quando o exército os deixa partir ninguém a olha, ninguém se importa com ela. Bola de Sebo sente-se afogada no desprezo daqueles “honestos crápulas”, que primeiro a sacrificam, e a rejeitam depois, como uma coisa indecente e inútil. Além disso, os que antes comeram suas provisões, negam-lhe a comida que trazem ao se livrar dos prussianos. Guy de Maupassant, em **Bola de sebo e outros contos**, 1987, p.15, 18-21, 42-43.

caracterizada por inversão irônica³², nem sempre às custas do texto parodiado e na modernidade, é notável seu âmbito intencional que vai do irônico e jocosos ao desdenhoso ridicularizador.

- **Eu não disse isso...**

1.3 Conceito de paródia, ironia, transcontextualização

Eu sei, Genival, essas palavras são de Linda Hutcheon, que diz ainda que a paródia é “repetição com diferença crítica”. Muitos historiadores da paródia são da opinião de que a utilização desse recurso “prospera em períodos de sofisticação cultural que permitem para os parodistas confiar na competência do leitor (espectador, ouvinte) da paródia”. O termo é fundamentalmente, duplo e dividido; a ambivalência paródica “brota nos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada”. Apesar da raiz etimológica do termo ser frequentemente atribuído ao substantivo grego *parodia*, que quer dizer “contra-canto”, Linda Hutcheon, desfocando o ethos da paródia destaca o fato de que *para*, em grego, também pode significar “ao longo de”, o que sugere uma relação de intimidade/acordo maior que a de contraste³³.

³² A ironia vem sendo amplamente utilizada no discurso contemporâneo, aliás, é um conceito que atravessa a obra de muitos pensadores e cada vez mais tem chamado a atenção de pesquisadores. Beth Brait traça um histórico do conceito de ironia, observando inclusive a maneira como os filósofos chamam a atenção para o termo durante os séculos. A autora afirma que é possível apreender na diversidade das abordagens filosóficas sua contribuição para um estudo discursivo contemporâneo. A ironia está ligada ao cômico muitas vezes, começando pela sua presença na obra de Aristóteles. Brait atenta para o fato de que, se na *Ética a Nicômano* e na *Poética* a ironia pode ser localizada no quadro de uma análise sistemática de atitudes humanas fundamentais, sua abordagem na *Retórica* reflete sobre o cômico. Este integrado, por assim dizer, numa teoria da degradação. A autora cita Aristóteles dizendo que “a ironia tem alguma coisa mais elevada que a bufonaria”, pois segundo o filósofo grego, através da ironia faz-se uma brincadeira em vista de si mesmo, quando o bufão se ocupa de um outro. Beth Brait ainda questiona o surgimento do conceito de ironia, que pode ser atribuído a Sócrates. Se Platão é o autor dos textos-fonte da ironia socrática, não se torna o procedimento uma criação platônica, ou um traço de seu estilo? A autora faz também uma distinção entre “ironia como atitude” e “ironia como linguagem”, e afirma que a interrogação colocada acima distancia a ironia socrática da idéia de atitude e focaliza-a como construção de discurso. Dessa maneira, o conceito de ironia pode ser entendido por irônico/ironizado em sua origem. As afirmações socráticas só chegam à nossa cultura através das leituras de Platão e Aristóteles, tornando dúbia a postura irônica de Sócrates enquanto atitude, para colocá-la a serviço do discurso/estilo de seus seguidores. Beth Brait, em **Ironia em perspectiva polifônica** p.21,23.

³³ Linda Hutcheon afirma que o mundo moderno indica estar fascinado pela capacidade que os nossos sistemas têm para se referir a si mesmos num processo incessante de reflexividade e que as formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica externa ao ponto de procurarem inserir o comentário crítico dentro das suas estruturas. Linda Hutcheon afirma que a paródia existe em muitas culturas, mas aparentemente, não em todas e que sua onipresença hoje

O que ela faz é colocar em discussão o *ethos* da paródia, que normalmente é lido como desdenhoso, ridicularizador. Ela ressalta a importância da inversão irônica, que nem sempre ridiculariza. A paródia tem a vantagem de ser simultaneamente uma recriação e uma criação, o que faz da crítica uma espécie de exploração ativa da forma. Assim, passa a poder ser lida como homenagem. Contém em si a ironia³⁴, o que a autora chama de “transcontextualização”. E ao deslocar o conceito de paródia do que normalmente se atribui ao termo, não estaria Linda Hutcheon chamando atenção para uma paródia “malandra”? Malandra por que pode homenagear, ridicularizar ou quem sabe julgar, não possui um *ethos* fixo. É essa uma razão pela qual acredito que essa perspectiva de paródia serve para esta abordagem, pois como já havia dito, esse complexo “malandrístico” em forma de peça que analiso está recheado de transcontextualização³⁵, como no caso do conto e da letra alemã que dão origem à canção *Geni e o Zepelim*.

1.4 Chico Buarque, 40 Anos de carreira e *Budapeste*

Muito se tem escrito sobre a obra desse autor que firma uma carreira de cerca de 40 anos. Em 2004, Chico completa 60 anos e diversas são as tentativas de homenagear esse compositor de quem muitos brasileiros acham saber um pouco. O assédio dos meios de

pede que se reconsidere a definição formal do termo. A paródia, como o pastiche – que acentua a semelhança e é monotextual – é um empréstimo confessado, mas se diferencia por ser uma síntese bitextual. Ela partilha com a citação, a alusão e o pastiche uma restrição de foco: a sua repetição é sempre de outro texto discursivo. O *ethos* desse ato de repetição varia, mas o seu alvo é sempre voltado para outra instância textual. A sátira, pela sua conotação social e moral corretiva, indica saltar os muros entre textos para fixar seu alvo na correção da sociedade. Para Linda Hutcheon, *ethos*, é a principal resposta intencionada conseguida por um texto literário. É a intenção inferida pelo decodificador, a partir do texto. A autora afirma que seu conceito de *ethos* não se assemelha ao de Aristóteles, mas está relacionada com o conceito de *pathos* do filósofo grego. Dessa forma, o *ethos* geralmente aceito para a ironia é o “escarnecedor”; para a sátira, um *ethos* “desdenhoso” e o *ethos* que normalmente se atribui à paródia é negativamente marcado pelo “rídículo”. Linda Hutcheon, em **Uma teoria da paródia**, p.11-12, 30-48, 50, 56, 61, 76-77.

³⁴ O contraste entre o que se afirma e o que significa não é a única função da ironia. A ironia julga e funciona, pois, quer, como antifrase, quer como estratégia avaliadora. Segundo Linda Hutcheon, a ironia pode ser vista em operação a um nível microcômico – semântico – da mesma forma que a paródia a um nível macrocômico – textual. A ironia sobrepõe contextos semânticos, enquanto a paródia sobrepõe contextos textuais, transcontextualiza. Linda Hutcheon, op. cit., p.73-74.

³⁵ Daisy Aparecida Nogueira afirma em sua dissertação de mestrado que a paródia é um dos traços unificadores entre *Calabar*, *Gota d'Água* e *Ópera do Malandro*. Chico Buarque, em seu teatro, utiliza a paródia como um dos procedimentos desarmantes e eficientes, para a instauração da sátira político-social. As peças se caracterizam por um espaço teatral dialógico, que exige a cumplicidade do leitor/espectador. Este, por sua vez, deve alcançar a intertextualidade estrutural e assim, participar, ludicamente, da rebeldia inventiva da paródia. Daisy Aparecida, **A figura feminina no teatro de Chico Buarque & Cia**, 1995, p.24,29.

comunicação se torna mais insistente, apesar do autor tentar manter sua imagem protegida. Em geral, Chico Buarque procura evitar a mídia, dando poucas entrevistas, trancando-se por alguns anos sem dar shows ou gravar Cds. Esses fatos parecem circundar a imagem do autor, que às vezes é percebido como inacessível, intocado e misterioso. O que Chico Buarque estaria tramando de novo? É uma pergunta recorrente para alguns brasileiros. O compositor carioca não aparenta se preocupar com as imagens freqüentemente ligadas à sua pessoa. Chico Buarque possui suas músicas gravadas por diversos intérpretes ao redor do mundo. A *Ópera do Malandro*, por exemplo, ganhou uma versão em Portugal 18 anos após a primeira montagem no Rio, com “palavrões amenizados” e mudanças no “calão (gíria brasileiro)”³⁶. Chico Buarque é um versionista, parodista, que parece estabelecer pontes entre sua criação e a realidade discursiva de que faz parte; e, como enunciador de si mesmo, indica um jogo de imagens sobrepostas (“bom moço”, “militante político”, “romântico”, “ídolo”, “unanimidade”, “tímido”, etc.) em sua obra, ficcional e musical. O autor compõe canções com temas líricos, violentos, políticos, inclusive nos processos de recriação. Como Chico Buarque faz músicas, antes do teatro (algumas com forte carga dramática), suas letras abrem caminho para seus textos teatrais. Como “versionista” de teatro, ou seja, adaptador de obras consagradas, Chico começa com a tradução do texto *Man of La Mancha* (Mitch Leigh/Joe Darion), juntamente com Ruy Guerra. Essa tradução foi mais “um desafio que uma experiência”, pois os tradutores não fazem uma tradução literal. Chico Buarque recria as letras desse musical da Broadway de 1966 dentro do sentido que a peça exigia, mas com sua poesia. A última experiência de Chico Buarque como versionista encontra-se exatamente na *Ópera do Malandro*³⁷.

Os meios de comunicação de massa constróem um Chico Buarque ora comportado, ora politizado, que é inculcado na cabeça das pessoas sem que o próprio artista, muitas vezes, se pronuncie a respeito. Mistério, ícone e referência podem ser lidos como fachadas de *marketing* estimuladas pelas gravadoras que veiculam a obra do autor, bem como as distribuidoras de seus filmes, redes de televisão, emissoras de rádio, jornais, que podem estar construindo coletivamente um “outro” Chico Buarque de Holanda.

³⁶ Cristina R. Durán possui um artigo curto sobre a montagem na “Fortuna Crítica”, que se encontra no site oficial de Chico Buarque.

³⁷ João Máximo. Quarenta anos sem sair de Cena. Segundo Caderno, **O Globo**, 18/jun/2004.

Esse fato pode ser observado desde o início de sua carreira. A luta do autor contra a opressão, o “alinhamento a uma poética de resistência”, personificada pelos seus “malandros, prostitutas, marginalizados de toda ordem, poetas delirantes, pivetes e operários que ganham voz em sua obra”, constrói uma imagem do Chico junto à opinião pública como “unanimidade nacional”. É destacado ainda o fato de que a condição de “unanimidade” é tão “imobilizante” quanto “burra” (a última expressão retirada de Nelson Rodrigues). Chico é colocado como um “mito” que, “perigosamente circulava na cena política e cultural”. “Uma imagem capturada pela câmara clara da mídia e pela câmara obscura da ideologia”. E Chico, muitas vezes, nega essa imagem³⁸.

Quando da estréia de *Roda Viva*, Chico Buarque brinca com a sua própria imagem de ídolo nacional, que àquela altura já é vendida ao grande público. Nesse momento, Chico já havia se tornado “estrela” através da participação em programas de televisão e nos festivais de música³⁹. Chico Buarque deve ao teatro, entre outras coisas, o fato de ter rompido com sua imagem inicial de “bom moço”. Sua unanimidade é “efêmera” e Chico rompe com sua imagem comportada devido à força da encenação de *Roda Viva*⁴⁰, talvez não exatamente pelo texto, mas pela linha seguida pela montagem.

Chico Buarque, indicando parodiar outros textos, expõe elementos autorais que se desviam quase que inteiramente do texto “parodiado”. Tendo a acreditar que a obra desse compositor/dramaturgo, mais especificamente a *Ópera do Malandro*, é composta por um caráter híbrido vasto. Assim, o entrecruzamento de vários discursos (o ficcional, o poético, o historiográfico), desloca o contexto da paródia e instaura a obra no campo da ironia. A *Ópera do Malandro* é uma colcha de pequenas paródias, das obras-tronco (peças de Gay e Brecht), bem como de contos, músicas, personagens do imaginário brasileiro, ficando difícil abordar toda a gama de recursos paródicos.

³⁸ As citações desse parágrafo são de Julio Cesar Valadão Diniz, que escreve A voz e seu dono: poética e metapoética na canção de Chico Buarque de Holanda, presente no livro **Chico Buarque do Brasil**, 2004, p.261-262.

³⁹ Para ler mais sobre o assunto, Diógenes André Vieira Maciel, O Teatro de Chico Buarque. In: **Chico Buarque do Brasil**, p.232.

⁴⁰ Tárík de Souza descreve esse momento da vida de Chico Buarque no seu ensaio Chico Buarque: o que não tem censura nem nunca terá. In: **Chico Buarque do Brasil**, 2004, p. 123-124.

Dois elementos são importantes: a “intertextualidade”⁴¹ e o “espaço dialógico” do teatro de Chico Buarque. A comunicação entre discursos e a quebra da ilusão são passíveis de serem percebidos na *Ópera do Malandro*. Beth Brait afirma que o nascimento da situação irônica – como um deslocamento entre real e imaginário, além da lúcida intencionalidade do ironista que se torna um observador crítico – são componentes de uma postura poética em que a ruptura da ilusão constitui o tronco das relações estabelecidas entre o produtor, a obra e o receptor⁴². O poeta ironista, distinto do mentiroso ou do hipócrita, quer que suas “inverdades/inversões”, sejam percebidas pelo leitor. Sobre isso nos fala Beth Brait: o enunciador, ao mesmo tempo que simula, aponta para essa simulação. Um dos argumentos básicos desse fato está na compreensão da ironia como uma simulação – ou uma dissimulação – que é arquitetada para ser desmascarada. Na mentira, Brait afirma que essa simulação “pretende se passar por verdade”⁴³.

⁴¹ Intertextualidade é um dos cinco tipos de relações transtextuais para Gérard Genette. É considerada a presença efetiva de um texto em outro texto. É a copresença entre dois ou vários textos, como no caso da citação, do plágio e da alusão. Estudar a intertextualidade é analisar os elementos que se realizam dentro do texto (inter). Genette esclarece que seu conceito de transtextualidade alcança “tudo o que coloca (um texto) em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. São assim as relações transtextuais. Não se pode considerar que as várias formas de transtextualidade apareçam como classes estanques, sem comunicação. Elas atuam de forma conjunta e complementar, sendo essas relações numerosas e decisivas na construção textual. As várias formas de transtextualidade são aspectos da textualidade. A textualidade é a característica que identifica o texto – um texto só existe por sua textualidade, ou seja, pelas características que o tornam um texto. Dessas características, fazem parte os recursos transtextuais. Mesmo transtextuais, os textos podem ser relacionados aos gêneros a que pertencem. Por exemplo, embora seja um recurso transtextual, o prefácio é um gênero reconhecido em si mesmo. Essas idéias estão contidas no livro de Gérard Genette, **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1982 e a tradução utilizada nesta nota pode ser encontrada no site http://www.cce.ufsc.br/~nupill/ensino/transtextualidade.htm#_ftn2.

⁴² Beth Brait, op. cit., p.27.

⁴³ Idem, p.81.

Intertextualidade⁴⁴ e interdiscursividade são elementos presentes na paródia. E a multiplicidade de discursos que Chico Buarque resgata na peça enriquecem sobremaneira o material pesquisado, que se revela enquanto componente de um discurso marcado pelo humor pela ambigüidade⁴⁵. Apesar de alguns críticos, inclusive no site oficial de Chico Buarque, argumentarem no sentido de que a versão brasileira das óperas é tímida, vimos que a obra, na transcontextualização realizada, sofre drásticas transformações. Não é uma simples paródia, mas capta elementos diversos e estabelece, através da ironia, um interdiscurso mais amplo. Essas convenções reatualizadas na *Ópera do Malandro* não podem ser ignoradas, e há que se definir como o corpo de músicas dialoga com as cenas e como tira partido da paródia.

A referência à ironia como arte de persuadir e como elemento estruturador de uma conversação, ou ainda como componente do discurso musical parece apontar para certos fatores que extrapolam a reflexão puramente filosófica e fornecem indicadores para o conceito de ironia numa dimensão discursiva, característica também de discursos não-verbais⁴⁶. Aí podem ser inseridas as melodias das músicas da peça, que, acopladas às suas letras, ampliam ainda mais a dimensão paródica/irônica, contrapondo, por exemplo, um poema que trata de temas violentos a uma melodia lenta e suave.

⁴⁴ Solange Ribeiro de Oliveira afirma que as relações intertextuais enfatizadas em sua análise da *Ópera* são a paródia e a tradução lato sensu, já que Chico Buarque, compondo uma versão das outras peças, transpõe alguns nomes como John Gay-João Alegre, homenageando o autor do primeiro texto através de uma personagem. A autora diz ainda que a peça brasileira concilia o humorismo da paródia com o lirismo da melhor música popular brasileira – outro aspecto da representação de nossa identidade nacional enquanto comunidade imaginária. Considera a peça um exercício de intertextualidade cumulativa no qual as múltiplas referências intensificam os efeitos dramáticos e teatrais, além do fato de que a confluência de instrumentos paródicos construídos sobre paródias anteriores resulta numa carga semântica poderosa, que se amplia dependendo do quão familiares são para o leitor as ligações intertextuais. A autora cita Linda Huchon quando afirma que a paródia constitui uma eficaz estratégia de denúncia contra a marginalização das minorias – grupos excêntricos como negros, grupos étnicos minoritários, homossexuais, classes subalternas, feministas, dado que confirma serem aspectos dominantes da obra, a crítica social e a representação das contradições do malandro no imaginário nacional. A intertextualidade se dá através do cruzamento de paródia, tradução, música popular brasileira, crítica social, e construção de discurso/identidade nacional. p.39, 47, 172.

⁴⁵ Beth Brait, op.cit., p.20.

⁴⁶Essa discussão é trazida por Beth Brait que, falando dos trabalhos dedicados ao estudo da ironia com base em uma postura filosófica, utiliza a idéia de que a ironia pode ser encontrada numa estrutura não verbal dada sua dimensão discursiva. Essa hipótese, entretanto, é lançada por Wladimir Jankélevitch em seu livro intitulado *L'ironie* citado pela autora. Beth Brait, op.cit., p. 43.

São inseridas, também, a intertextualidade, a menção, a citação, a alusão, a referência, a interdiscursividade e outras formas de reinstauração da fala de outrem, além da forma especial de interação enunciador/enunciatário aí circunscrita⁴⁷. A peça, como toda obra de Chico Buarque, torna-se dessa forma um artefato artístico de extrema complexidade e hibridismo.

- Mas enfim, ele é tão novidadeiro!

E é talvez pelo caráter híbrido de sua produção musical e de sua trajetória como ficcionista, aliada à dificuldade de enquadrar o autor numa “escola”, “tendência” ou “sistema”, que a imagem do autor ganha um peso iconográfico excessivo. O compositor é visto como uma referência eclética de brasilidade, um signo brasileiro passível de ser exportado. Chico Buarque transita entre as posições de dramaturgo, ficcionista e compositor. Suas composições são responsáveis por grande parte do seu sucesso. É interessante notar que muitas de suas canções possuem um caráter cênico. Algumas músicas de Chico Buarque trazem pequenas histórias, personagens com ânsias internas que as fazem agir. Além de personagens com motivações interiores, as canções desse compositor possuem um carregado referencial físico, remetendo a corpos em movimento. É como se o autor propusesse uma dramaturgia musical⁴⁸ e corporal, onde muitas palavras nos remetem a imagens e cenas, contando situações que aproximam as letras de pequenos contos. É o que acontece na canção *Geni e o Zepelim*, cuja letra contém uma história com começo, meio e finalização. A letra da canção *Casamento dos pequenos Burgueses* conta diversas situações hilárias de um casal decadente de classe média e *Doze anos* relata as peripécias de dois jovens “malandros”.

⁴⁷ Idem, p.76.

⁴⁸ O vínculo entre as músicas de Chico Buarque e seu teor teatral é indicado através de um artigo escrito para uma edição do “Segundo Caderno” do jornal O Globo em homenagem aos 60 anos de Chico Buarque de Holanda. João Máximo afirma que canções como “Olhos no olhos”, “Trocando em miúdos”, “Meu Guri”, entre outras, “não foram feitas para o teatro”, mas possuem “o movimento, a força visual, o conteúdo dramático, o começo-meio-e-fim de breve texto teatral, só que vestido de música”. Com algumas composições da Ópera, o fato se repete, como “O malandro”, “Geni e o Zepelim”, “Teresinha”, etc.. Cláudio Botelho, diretor da montagem carioca da Ópera do Malandro em 2003, é citado por João Máximo ressaltando o fato de que a “partir do Chico nosso teatro rompeu com as formas antigas de versão, que (...) não atentavam para o fato de que, em letra de música para o teatro, a forma está a serviço do conteúdo”⁴⁸. Algumas composições parecem verdadeiras cenas, paralelas aos diálogos propostos por Chico Buarque. João Máximo. Quarenta anos sem sair de Cena. Segundo Caderno, **O Globo**, 18/jun/2004.

Da mesma maneira que consegue inserir a idéia de cenas e corpo em suas músicas, Chico Buarque consegue nos remeter a efeitos melódicos, arranjos metafóricos de palavras, nos seus textos em prosa, como é o caso do romance *Budapeste*. Este é um livro que traz o confronto entre aparecer (fazer sucesso) ou “progredir na sombra”. O protagonista do romance, José Costa, é um *ghostwriter*, que às vezes parece encantar-se com o fato de poder ser famoso. Em seu contato com a língua húngara, o protagonista chega a falar de “perder a embocadura” para falar (ou tocar) o português, quando muito tempo longe do Brasil. Com um bom ouvido, José Costa tentava, antes de entender o húngaro, decifrar a “letra” da língua pela melodia (musicalidade) que ela tinha.

Esse romance parece fortalecer o efeito camaleônico⁴⁹ atribuído a Chico Buarque, efeito este, da troca de pele, que aparece na relação especular de José Costa com seus clientes e com as possibilidades de autoria que o texto propõe. O livro possui um imbricado jogo de espelhos e diversas instâncias narrativas. A narrativa de *Budapeste* não é linear, há muitas idas e vindas, Brasis e Hungrias, o jogo de espelhos, recursos de linguagem que tendem a dificultar uma análise da transformação de José Costa em cidadão budapestino. Chico Buarque coloca o protagonista de seu último romance como um possível autor de uma autobiografia. No fim do livro, percebe-se a possibilidade de haver um terceiro autor assinando a obra, que não seria nem Chico Buarque nem José Costa. Há um efeito de simultaneidade entre escrita e acontecimento da fábula, presente no jogo proposto ao final do texto, que lembra a idéia de presente onipresente, de Hans Ulrich Gumbrecht. Esse efeito, entretanto, não é exatamente novo⁵⁰, pois já aponta caminhos na assunção do trabalho versionista de Chico na composição da *Ópera do Malandro*. Na peça, escrita mais

⁴⁹ Essa capacidade poética de escrever reinventando é destacada por Davi Arrigucci Jr., em sua análise da poesia de Manuel Bandeira. O autor afirma que “o poeta parece forçado a reinventar-se a cada instante, na busca de si mesmo, do poema e da poesia. É por essa experiência que toma rumo e passa sua vida”. Chico Buarque parece adaptar-se a essa imagem de poeta. Autor situado num entrelugar, que recria de maneiras, estilos e gêneros diferentes. Podemos compará-lo a um camaleão, que troca de pele, de forma de expressão, sem abdicar de sua assinatura, única e plural, mesmo quando reinventa. É como se o poeta Chico tivesse de “viver da incerteza e da paixão da procura, a passagem de uma indeterminação máxima à extrema determinação”, seguro apenas da “própria incerteza e de uma entrega apaixonada à busca”. Os trechos citados aqui são de Davi Arrigucci Jr. em seu **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**, 1990, p.46.

⁵⁰ Tanto o efeito de simultaneidade não é novo, quanto parece não ser novo o fascínio e curiosidade de Chico Buarque pelo tema “Hungria”. No Capítulo III do presente trabalho, investigaremos a influência de um músico húngaro numa música da *Ópera do Malandro*, escrita cerca de 25 anos antes de Budapeste.

de duas décadas antes de *Budapeste*, Chico Buarque escreve que o texto/espetáculo que seria visto, é escrito por uma personagem, João Alegre. Esta personagem parece possuir uma semelhança, pelo menos na tradução irônica do seu nome, com o autor da *Ópera do Mendigo* (base da peça de Chico), John Gay. Chico Buarque, João Alegre, John Gay, três instâncias narrativas com efeito semelhante ao formato de *Budapeste*.

-Engraçado, né? Que coincidência.

Assim, parece que o “camaleão” Chico Buarque, apesar de mudar muito de pele (em sua obra, por vezes na vida), possui pontos de apoio recorrentes, peles que retornam, em sua trajetória artística. Um bom exemplo de instrumento, de recurso reiteradamente utilizado por Chico Buarque pode ser configurado pela presença (onipresente?) da paródia em sua obra. É um recurso que tem dado certo, como no caso da *Ópera do malandro*, que alcança uma notoriedade cada vez maior.

1.5 Atualidade da peça

Com o transcorrer do tempo, o texto, mesmo passando por leituras diversas⁵¹ e mudanças consideráveis, tornou-se extremamente popular graças ao sucesso alcançado pelas músicas que compõem a peça teatral. Intérpretes como Elba Ramalho (montagem do Rio) e Tânia Alves (montagem de São Paulo) alcançaram notoriedade como cantoras através de suas participações nas montagens do espetáculo. O elenco original contava com nomes como Ary Fontoura, Maria Alice Vergueiro, Marieta Severo, Ótávio Augusto, Cláudia Jiménez, entre outros atores.

Uma grande montagem no séc. XXI ocorre em 2003, novamente no Rio de Janeiro. Em contato com a Axion Produtores Associados, empresa responsável pela produção dessa montagem, fui informado de que, além de seis meses de pré-produção, a preparação dos atores e os ensaios duraram dois meses e meio. Nesse período de montagem foram arrecadados e gastos R\$ 1.300.000,00. O espetáculo contou com parceiros como a Prefeitura do Rio, a Rede Globo, o canal Multi Show, entre outros. Estima-se que 150 mil pessoas assistiram o espetáculo em sua última turnê carioca. Com o apoio da prefeitura do

⁵¹ As diversas leituras que cito passam por pequenas montagens isoladas, trechos da peça reproduzidos, músicas gravadas por diversos intérpretes e principalmente a transformação do texto em filme, dirigido por Ruy Guerra em 1986, e a última montagem no Rio, que esteve em cartaz entre agosto de 2003 e julho de 2004, realizando uma turnê nacional no segundo semestre do ano em que Chico Buarque completa 60 anos. A peça é encenada (no Rio) no teatro Carlos Gomes.

Rio, os ingressos cariocas custaram R\$15,00 na bilheteria e eram vendidos por até R\$50,00 ou R\$60,00 reais pelos cambistas⁵², que tentavam comprar o maior número de ingressos a preços populares, cerca de um mês antes das apresentações. Um projeto da prefeitura do Rio disponibiliza entrada franca em espetáculos cariocas no último domingo de cada mês. As filas para retirar a senha para assistir a *Ópera do Malandro* iniciavam antes das 8:00 da manhã. As senhas eram distribuídas uma hora e meia antes do espetáculo, apresentado (nesses domingos) sempre às 18:00.

Esses dados parecem indicar que a procura pela peça foi muito grande, principalmente quando se observa a realidade teatral brasileira, sob o viés do público, produção ou temporada de espetáculos. Óperas são estruturas cênicas caras, que demandam recursos de cenário e figurino para contextualização da época; preparação vocal e interpretativa; um espaço com boa acústica; músicos de competência inegável, e muitos outros recursos. São raras as megaproduções nacionais desse quilate, e com essa receptividade alcançada. É interessante notar que, segundo a Axion Produtores Associados, Chico Buarque deu “carta branca” aos diretores e produtores da peça e inclusive abriu mão de qualquer pagamento relativo a direitos autorais.

- Pois é, foi uma decisão repentina. Ninguém esperava mesmo...

A notoriedade alcançada por Chico Buarque e suas composições é incontestável, parecendo ser a razão pela grande procura da peça. Mas o texto escrito parece conservar informações atuais sobre a conjuntura social do Brasil. A dramaturgia para o teatro no Brasil, no século XX, sofreu grandes transformações após a década de 40, com a inauguração do Teatro Moderno Brasileiro e os efeitos da Declaração dos Direitos Humanos. Com a modernidade teatral brasileira, enredos mais elaborados eram incentivados, personagens com nuances e complexo arcabouço emotivo vêm à tona. E sob influência do fim da Segunda Guerra, os temas sociais assumem a ordem do dia. As peças deixavam de se restringir às comédias de costume do início do século, focadas sobre a vida de uns poucos, para dialogar com a vida de muitos. Os autores buscaram refletir um novo Brasil em formação, uma nação com graves problemas estruturais e esperança de

⁵² No site oficial de Chico Buarque, numa seção chamada “Fortuna Crítica”, relativa às notas e artigos sobre as peças, a jornalista Fernanda Ezabella afirma que nos primeiros 3 meses de peça foram gastos R\$1.200.000,00 e que os ingressos nas bilheterias de São Paulo custaram entre R\$30,00 e R\$80,00.

transformação. É exatamente a década de 40 o tempo ficcional da *Ópera do Malandro*, escrita por Chico em 1978, em consonância com a dramaturgia de crítica social, surgida na década de 50 e firmada nas duas décadas seguintes. Nessas décadas, os autores procuram colocar em cena diversas situações referentes às desigualdades brasileiras, dedicando-se aos períodos mais intrigantes/conflituosos de nossa formação histórica. Guarnieri discorre sobre o movimento grevista em *Eles não usam Black-Tie* (1957); Dias Gomes trata da falta de moradia e formação de favelas em sua peça *Invasão* (1962); Chico Buarque mergulha na história do século XIX com *Calabar* (1973), reconta um mito grego com *Gota D'Água* (1975), e investiga o Brasil getulista com a *Ópera do Malandro* (1978). Duas épocas, os 40 (de Getúlio e da fábula da ópera) e os 70 (da nova ditadura e da militância de Chico), vivem a ânsia por um regime plenamente democrático, ou seja, é como se cada peça de Chico Buarque se apresentasse como “um mosaico de uma totalidade histórica, do ponto de vista da sua mensagem política e da sua construção imanente”⁵³. Chico Buarque, apesar de negar o engajamento político de sua obra, consegue reproduzir/recontextualizar momentos importantes de nossa história. Para tanto, o autor retira instrumentos de diversas fontes, compondo textos/canções híbridos que levam sua marca autoral, como é o caso da *Ópera do malandro*. É em *Casamento do pequenos burgueses*, por exemplo, que são recontextualizadas as relações ambíguas e muitas vezes machista de uma casal de classe média. “Ele” é funcionário, discreto, macho, tem um caso, enquanto “Ela”, faz crianças de monte, diz que não sai dos trilhos, tem um monte de estrias, compõem um casamento de fachada, talvez para agradar a sociedade⁵⁴. A instituição família é colocada em discussão também na letra de *Ai, se eles me pegam agora*, em que as prostitutas cantam o que pode acontecer se são vistas na sua profissão por seus pais. As prostitutas perguntam se os pais as levam embora, ou se vão dar razão, se vão dar-lhes surras ou se abrem um cabaré na Lapa para contratá-las⁵⁵. Nessa música é questionada a falsa moral de uma sociedade capitalista em que a família é uma instituição protetora da mesma forma que pode repreender severamente, a depender das situações. Toda a peça de Chico é permeada pelo questionamento de instituições repressoras e muitas vezes falidas, como é o caso da justiça no Brasil e da família.

⁵³ Arturo Gouveia em *A malandragem estrutural*. In: **Chico Buarque do Brasil**, 2004, p.187

⁵⁴ Chico Buarque, op.cit., p. 76-77.

⁵⁵ Idem, 123, 124.

Alguns críticos vinculam essa obra de Chico Buarque com os musicais da *Broadway*⁵⁶. Lembro que o Brasil possui uma tradição de teatro musicado, composto por gêneros cômicos, desde os fins do século XIX⁵⁷. Além de uma possível discussão sobre o servilismo ou não de autores brasileiros, e principalmente de Chico Buarque, chamo a atenção para a “condição paratópica” do escritor. A literatura, diferente de outras atividades, não define um “espaço estável no âmbito da sociedade”. O exercício da atividade literária não é “uma atividade como outra qualquer, tal como é a atividade dos comerciantes ou dos funcionários públicos”⁵⁸. A personagem Produtor, que abre a peça de Chico Buarque, parece falar dessa condição paratópica ao afirmar que a companhia está encenando a peça de um autor nacional por esta profissão estar “sempre às voltas com imbricados problemas” que a impede de se “comunicar mais amiúde com seus

⁵⁶ Apesar de Chico Buarque ter começado como versionista de um musical da Broadway, Diógenes André Vieira Maciel discute essa postura crítica. A nossa cena teatral é submersa numa onda musical vinda da França. A atitude de passar em revista um assunto, um fato político, é o mote das revistas de fim de ano. O autor complementa que há operetas parodiando “óperas sérias” e que a invasão dos musicais da Broadway só se verifica nas décadas de 1960/1970. Chico Buarque, assim, recria os motes de suas duas fontes. O uso da música e a perspectiva de abordagem dos temas estão próximas às propostas do teatro épico de Brecht. Os palcos brasileiros já abrem espaço para peças que intercalam à ação números de canto e dança, sem que nossos autores assumam uma atitude servil. Essa discussão sobre um possível servilismo de autores de óperas no Brasil é polêmica. Diógenes André Vieira Maciel, *O teatro de Chico Buarque*. In: **Chico Buarque do Brasil**. 2003, p.238-239.

⁵⁷ Em 1854 surge a primeira ópera escrita em português no Brasil, já antecipada por óperas e cantatas escritas em italiano. Esta ópera, *Marília de Itamaracá* (Adolfo Maersch/Simoni) não chegou a ser encenada. 1860 marca a primeira estréia de uma ópera brasileira cantada em português: *A noite de São João* (Elias Álvares Lobo/ José de Alencar). Antônio Carlos Gomes compõe algumas óperas em italiano na segunda metade do século XIX, entre elas *O Guarani*, visivelmente influenciada por Verdi. Fernando Peixoto afirma que Otto Maria Carpeaux pergunta “por que não?” utilizarse de Verdi, já que este é a expressão mais rigorosa da época. E isto em nada diminui o vigor criativo de Carlos Gomes. A própria ópera nasceu na Itália, não sendo estranho que o Brasil possua influências européias no momento nascente de seu teatro musicado. É importante notar que desde o princípio, os versionistas brasileiros imprimiram marcas autorais (e nacionais) em suas óperas, não parecendo, em momento algum, uma prática servil de nossos autores. Fernando Peixoto, op. cit., p.104.

⁵⁸. Nelson da Costa extrai o conceito de “paratopia” de Dominique Maingueneau e afirma ainda que um posicionamento paratópico não é aquele que descreve uma trajetória oscilante, mas sim tangencial, incapaz de se estabelecer em qualquer posicionamento definido. Essa incapacidade de fixação é o motor do trabalho artístico. Esse conceito parece pôr em discussão o hibridismo da trajetória de Chico Buarque que, em suas canções, peças e romances, dificilmente pode ser enquadrado numa escola, ramo ou tendência artística. Nelson Barros da Costa, *Um artista Brasileiro: paratopias buarqueanas*. In: **Chico Buarque do Brasil**. 2003, p. 327, 335.

conterrâneos” e também de “viver dignamente do ofício que um dia resolveu abraçar”⁵⁹. A recepção da literatura no mercado brasileiro não costuma ser vigorosa, sem contar que a produção teatral no Brasil sempre encontrou dificuldades de patrocínio e circulação. Os autores, muitas vezes, precisam desenvolver estratégias para colocar seus livros em prateleiras, ou peças escritas em cartaz.

- Que tumulto, hein?

Esse fato é uma característica de certos textos de Chico Buarque, que reescreve obras já consagradas em outros contextos, como é o caso de *Gota d' água* (releitura de *Medéia*), *Os Saltimbancos* (releitura de *Os músicos de Bremen*), *Chapeuzinho Amarelo* (releitura de *Chapeuzinho Vermelho*) e a própria *Ópera do Malandro* (versão de obras citadas anteriormente). A tendência do compositor de escrever versões de textos, que alcançam sucesso em outras épocas e países indica um hibridismo reiterado e possíveis pontos de apoio para sua obra ficcional. Chico Buarque abriga obras clássicas, muitas vezes colocando-as num contexto urbano e musical. Ele cruza o tempo ficcional das peças com momentos dramáticos da história do Brasil. Boa parte de sua produção dramática surge durante a ditadura pós-64, em um contexto em que busca meios de burlar a censura e criticar o sistema vigente. Assim, em algumas obras citadas acima, Chico Buarque, apesar de aparentemente aproveitar-se do sucesso de textos clássicos para compor sua trajetória, recria e artificializa passados sob o olhar renovado de um presente constante.

- Porque ele é insaciável.

É assim que, para além de degenerar o material parodiado, o autor evidencia, em *Gota d' Água* por exemplo, uma mobilidade produtiva, através da inversão irônica, acentuada, especialmente, no confronto entre Joana e Médeia⁶⁰. Em Calabar, o autor põe em diálogo os desmandos do tempo da invasão holandesa com as atrocidades recorrentes que o regime militar teima em recalcar⁶¹.

O teatro de Chico Buarque “se alinha num trágico contemporâneo”, pondo em relevância o esforço e o medo do ser humano, frente ao potencial de anulamento, produzido

⁵⁹ Chico Buarque, op. cit., p. 19.

⁶⁰ Daisy Aparecida Nogueira. A figura feminina no teatro de Chico Buarque & Cia. Dissertação de Mestrado. Orientação: Carolina Maia Gouveia, UFF, 1995, p.25.

⁶¹ Idem, p.47.

por uma sociedade gerida pela genialidade técnica e alicerçada em fatores econômicos⁶². Dessa maneira, a produção dramaturgica de Chico Buarque escrita entre 1968 (*Roda Viva*) e 1978 (*Ópera do Malandro*) parece propor uma negação de valores e uma inversão de papéis, de regras e de hierarquias⁶³ sob um viés, desde a década referida (e ao que tudo indica, até hoje), contemporâneo.

1.6 Objeto de estudo

Há vários campos de enunciação e de recepção da *Ópera do Malandro*⁶⁴. Brecht, ao discorrer sobre a função do público de teatro, afirma que prefere um espectador ativo e atento do que o público passivo exigido em outras estéticas. Uma das formas de estimular a não-passividade do público pode ser conseguida através das canções, ou de melodias, que não embalem a platéia, mas proponham choques, rupturas. O receptor e sua reflexão sobre a obra de arte, são o grande foco do trabalho brechtiano, que Chico parece reproduzir em sua peça. A obra se encontra reproduzida em diversos campos artísticos, como a Literatura, o Teatro, o Cinema, a indústria fonográfica. O presente trabalho procura se fixar no texto escrito por Chico Buarque de Holanda (1978) e no LP, com a maioria das músicas da peça (1979). Partiremos, assim, de um texto dramático (literatura escrita para ser vista), mais especificamente, de uma “ópera” (modalidade cênica que reúne teatro, dança, música e artes plásticas).

Tomada apenas como livro essa peça de Chico abre possibilidade para várias leituras, se formos considerar o “paratexto”⁶⁵ em questão: como a capa, a orelha do livro, o prefácio, as notas podem questionar, também ironicamente, a autonomia da peça escrita. Hans Ulrich Gumbrecht discute que o aparecimento do papel de autor surgiu como

⁶² Idem, p. 89.

⁶³ Idem, p. 93.

⁶⁴ Autores pós-modernos como Raymond Federman, segundo Linda Hutcheon, num esforço para desmistificar o nome sacrossanto do autor e para dessacralizar a origem do texto, defendem a complementaridade entre os atos da produção/recepção de textos. Linda Hutcheon, op. cit, p.16.

⁶⁵ Paratexto é outro dos cinco tipos de relações transtextuais para Gérard Genette Paratextualidade é representada pelo título pelo subtítulo, pelo prefácio, pelo posfácio, pelas epígrafes, pelas ilustrações, etc. Este campo de relações é muito vasto e inclui as notas marginais, as notas de rodapé, as notas finais, advertências, e tantos outros sinais que cercam o texto, como a própria formação da palavra está a indicar. Gérard Genette, **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1982 e a tradução utilizada nesta nota pode ser encontrada no site http://www.cce.ufsc.br/~nupill/ensino/transtextualidade.htm#_ftn2.

necessidade decorrente da invenção da imprensa. Antes do livro impresso, era situação normal da comunicação humana a enunciação e a recepção ocorrerem simultaneamente, em estado de “copresença física” dos participantes⁶⁶.

- Isso faz muito tempo, meu anjo.

Pois é, e com o tempo, o ato performático foi sendo recalçado e o foco no livro impresso passou a determinar os caminhos da historiografia literária. O menestrel e sua oralidade, substituído pelo conceito de autoria, existe apenas numa “situação de execução”, *performance*⁶⁷. Com a imprensa, o autor situa-se a uma “distância suficientemente marcada tanto do texto como de sua encenação para fazer crer na existência de um sentido estável”⁶⁸.

Esse sentido, por muito tempo estudado como anterior ao texto (intenção), hoje avança na análise da multiplicidade que cada objeto possui. Um texto, para poder ser inserido e compartilhado pela historiografia, tem que ser lido por, pelo menos, um grupo, e a *Ópera do Malandro* já extrapola essa dimensão receptiva, por ter passado por várias transformações no decorrer do tempo. Há múltiplas possibilidades de olhares sobre a peça. Uma análise que “tenha a pretensão de desnudar a totalidade composicional” da *Ópera do Malandro* é, “no mínimo, matéria para um doutorado”⁶⁹.

⁶⁶ Hans Ulrich Gumbrecht, *O campo não hermenêutico ou a Materialidade da comunicação. Modernização dos sentidos*, 1998, p.104.

⁶⁷ Um fato parecido acontece com a evolução do espetáculo na Grécia, executado em semiarena, na Idade Média, em espaço aberto (com o público em vários locais), e na *Commedia del' Arte*, com o início da frontalidade no teatro. Os atores da *Commedia del' Arte* fazem suas exibições em praças públicas, nos feudos, e depois nas cidades emergentes. A condição de miserabilidade em que vivem concomitante com o surgimento do capitalismo comercial, faz com que Carlo Goldoni construa uma caixa cênica (palco à italiana) para cobrar ingressos. A partir daí os roteiros que são improvisados pelos “comediantes” passam a ser escritos e o advento da *performance* se distancia cada vez mais do público popular. Com o tempo, os teatros absorvem mais e mais a insegurança trazida pela burguesia e os palcos vão se distanciando da platéia, além do surgimento das cortinas. Ainda assim, mantém-se a relação de co-presença, num outro sentido. Cada apresentação continua a ser única. Diferente da imprensa que, ao registrar os livros, pressupõe que eles possuem um sentido (intenção) anterior à sua escrita.

⁶⁸ Hans Ulrich Gumbrecht, *op. cit.*, 1998, p.101.

⁶⁹. Segundo Arturo Gouveia, no momento em que tomamos a *Ópera do Malandro* como literatura dramática, privilegiando o sistema de signos em si, o texto é elevado à categoria central da obra, independentemente das representações cênicas. Evidentemente, os elementos cênicos e todo o aparato físico e tridimensional inerente ao teatro, tendem a se perder numa abordagem focada no texto. O texto adquire autonomia e realiza sua função artística sem a exteriorização sob a forma de atos, gestos, jogo de luz e outros constituintes da encenação. Centrar uma análise no texto propõe o

- **Justamente.**

Tendo em vista que, se consideramos que há um ato intencional de confrontar discursos paródicos, a peça de Chico Buarque pode possuir alguns significados. Uma possível escolha de um tema para parodiar pode ser lida como a motivação significativa. Assim como na ironia, uma paródia que quer ser revelada indica uma significação anterior. E se atentarmos ainda para o fato de que há complementaridade entre enunciador e enunciatário, cada leitor/ouvinte pode contruir outros sentidos. A “leitura”⁷⁰ que faço aqui é apenas mais um olhar sobre a obra. Posso ver coisas não vistas antes (no sentido de transcontextualização), como também sei que ficarão obscurecidas algumas reflexões que outras pessoas têm quando confrontadas à *Ópera do Malandro*.

1.7 Filme (1986) e montagem (2003)

O filme gravado em 1986 e a montagem carioca de 2003 são olhares bem distintos sobre o texto em questão. Seus diretores intentaram reformatar o que Chico Buarque escreveu em 1979, muitas vezes alterando significativamente o texto. Charles Möeller, um dos diretores da montagem carioca, escreve no programa do espetáculo que alguém sempre sabe alguma coisa a respeito da *Ópera*. As pessoas, segundo ele, misturam o filme com a peça⁷¹. O outro diretor do espetáculo, Claudio Botelho, esclarece algumas dúvidas sobre as pequenas transformações que a obra sofreu. Ele destaca que a canção *Hino de Duran* foi escrita para a primeira montagem, mas foi cortada. Houve uma versão da mesma música, *Hino da Repressão* (essa canção se encontra na montagem de 2003, havendo mudanças consideráveis na letra), que foi escrita para o filme e não foi utilizada. Mas a canção *Hino*

mergulho num sistema sígnico de leitura e a decifração exclusivamente mental e irreduzível às interpretações vivenciadas no palco. Por isso a complementaridade do disco (o disco referido aqui não é o LP gravado em 1979, mas sua remasterização, em CD, datada de 1993), um outro meio de produção da mesma obra. Essa estratégia possibilita um cruzamento maior de leituras, e amplia o campo de enunciação. Alguns elementos/fatores certamente se perdem, mas assumir que a música tem função crucial na transcontextualização da peça parece uma forma honesta de analisar uma obra de Chico Buarque. Arturo Gouveia, em *A malandragem estrutural*. In: **Chico Buarque do Brasil**, 2004, p.188

⁷⁰ Um processo de leitura em que uma “série de sentidos” vem “do objeto e apenas do objeto”, é uma “descrição”, segundo Daniel Link. Num processo em que os sentidos são impostos pelo sujeito, estamos diante de uma “interpretação”. A “leitura” de um artefato faz fronteira com a descrição e com a interpretação e não deve ser confundida nem com uma nem com outra⁷⁰. Daniel Link, **Como se lê outras intervenções críticas**, 2002, p.19.

⁷¹ Charles Möeller, programa do espetáculo *Ópera do malandro*, cuja estréia é no Teatro Carlos Gomes em agosto de 2003.

de Duran, no filme, não é cantada pela personagem Duran, mas pelo policial Chaves e no disco da trilha sonora tem o nome *Hino da Repressão. Uma canção desnaturada*, presente no disco de 1979, foi escrita apenas para a montagem paulista, não estando no livro (1978)⁷². Todas as músicas citadas por Botelho encontram-se na versão de 2003 da peça. A versão original da canção *O meu amor* é censurada na primeira montagem, e a canção *Viver do Amor* sofreu alterações quando a peça virou filme⁷³.

O filme foi dirigido por Ruy Guerra em 1986, numa produção da Embrafilme em co-participação do Ministério da Cultura Francesa. Apesar de um renomado elenco, o filme não alcança o desejado êxito de bilheteria⁷⁴. Assim como as primeiras montagens, o filme é bombardeado pela crítica especializada. Mas, depois da realização cinematográfica, a peça sofre mudanças radicais. Foram escritas para o filme as canções *Palavra de Mulher, Las Muchachas de Copacabana, Hino da repressão, A aquela Mulher, Sentimental, O último blues, Rio 42, Desafio do Malandro* e *A volta do Malandro* (que abre o filme).

Há algumas cenas, nessa versão, que se utilizam de recursos teatrais, como no jogo de espelhos realizado por Max e Chaves durante a canção *A aquela Mulher*; e na execução da canção *Sentimental*, que marca a chegada da filha de Strüdel em uma estação de trem, na qual as pessoas parecem caminhar normalmente e, de repente, fazem movimentos extracotidianos. A versão cinematográfica possui um enredo bastante distinto da peça. Duran se chama Strüdel, Teresinha tem 16 anos e não 23, o filme acaba num casamento festivo, e Geni é morto por Chaves.

- Arranja um conhaque rápido, senão eu tenho uma síncope.

Calma Genival, eu nem disse ainda que a música de sua personagem foi reduzida a uma pequena chamada numa de suas entradas em cena.

- Aceito desculpas.

Infelizmente, não posso fazer muito por você. O diretor Ruy Guerra fez diversas alterações no texto. O roteiro, por exemplo, em detrimento das novas cenas e composições,

⁷² Claudio Botelho, programa da montagem de 2003.

⁷³ As citações presentes nesse parágrafo se encontram na seção “Fortuna Crítica”, site oficial de Chico Buarque de Holanda.

⁷⁴ Daisy Aparecida Nogueira, op. cit. p.22.

não contém a personagem João Alegre⁷⁵, nem as canções que a personagem canta: *O malandro, Homenagem ao Malandro, O malandro n° 2*.

- Quem é esse cara mesmo, hein?

Não precisa se exaltar Genival, o que está feito já está feito, é só mais um olhar sobre a peça, calma. A montagem de 2003 também não possui a personagem à qual é atribuída autoria do espetáculo. O diretor ressalta que não há, nessa montagem, uma só palavra que não tenha sido escrita por Chico Buarque e que corta-se apenas o necessário para que o espetáculo dure o tempo justo do prazer. Os diretores afirmam também que procuram olhar mais para as personagens do que para as circunstâncias. Charles Möeller escreve no programa do espetáculo que lê a peça como “uma festa de bárbaros” e que o cenário, inspirado na arquitetura da Lapa, possui “semelhança com o Coliseu”, “forte indicadora” do caminho dramático do espetáculo. Möeller afirma também que Max, personagem da peça, seria o “elo perdido brasileiro”, do terno branco com sapato bicolor e do chapéu panamá. O diretor também afirma que este “figurino”, estaria posto no varal da memória de uma malandragem camarada, cheia de contrabando, de cinema, de cassino e de romance⁷⁶.

Tive oportunidade de assistir o espetáculo em novembro de 2003, quando entro em contato com a equipe de produção para sanar dúvidas a respeito do processo de montagem. Considero o cenário exagerado, como o espetáculo, em geral. A versão de 2003 utiliza muitos elementos presentes no filme (como algumas canções). O trabalho de interpretação dos atores é bastante heterogêneo. Apesar de exagerado, o cenário é bem utilizado em algumas cenas, os figurinos são glamourosos, o espaço possui boa acústica, a orquestra executa bem seus atributos.

- Fica um pouquinho mais caro, mas vale a pena.

⁷⁵ Solange Ribeiro afirma que o desaparecimento de João Alegre no filme tem implicações ideológicas decisivas. A personagem, além de ser um instrumento de comentário metalinguístico, subverte a passeata final, transformando-a em desfile popular. A eliminação de João descarta a possibilidade desse final emblemático. E o casamento de Max com a filha de Strüdel remete ao fortalecimento da ordem capitalista, em nível nacional e internacional. A ausência de João sugere ceticismo quanto à possibilidade de uma revolução popular, admitida na peça teatral. Solange Ribeiro de Oliveira, op. cit., p.181, p.185.

⁷⁶ As citações escritas nesse parágrafo até esse momento estão disponibilizadas no programa da montagem carioca de 2003.

Os atores são bons intérpretes das canções, algumas destas colocadas na peça com entonações diferentes das propostas por Chico Buarque. O autor assistiu apenas um ensaio geral do espetáculo e uma de suas execuções. Ele pediu poucas mudanças, principalmente uma redução nos palavrões ditos pela personagem “Duran”, feita por Mauro Mendonça. Houve momentos dúbios em relação à utilização (ou não) do conceito de “distanciamento” proposto por Brecht. Em muitos momentos, os atores parecem se utilizar de elementos provenientes de uma estética televisiva.

A *Ópera do malandro*, como vemos, tem sofrido alterações constantes e, apesar disso pode ser lembrada e conhecida por diversas gerações brasileiras. Acredito que esse fato se deve à indústria fonográfica e midiática, que veicula as canções escritas para as distintas “Óperas do malandro” e constroem uma imagem do Chico Buarque genial⁷⁷. Analisar o texto e o disco torna mais objetiva a reflexão. A falta de registros das primeiras montagens, a má qualidade do filme, e as limitações da montagem de 2003, não me instigam a sair desses instrumentos (livro/disco) que já possuem uma amplitude bastante grande. As novas mídias (cinema, indústria fonográfica, internet, teatro comercial) são responsáveis por sombras de uma ópera que tem se perdido no tempo.

Chico Buarque nunca foi facilmente enquadrado numa escola, num sistema, num grupo de compositores, dado o hibridismo de sua obra. Será que as gravadoras de CD e a mídia criaram esse “autor camaleão” ou sua própria obra dá ao compositor liberdade para transitar inteligentemente entre os meandros de publicidade e recepção? Que peça da

⁷⁷ Diógenes André Vieira Maciel numa defesa romântica do autor, coloca que alguns críticos de teatro torcem o nariz para as obras de Chico Buarque, mas suas peças são testemunhas e marcos de uma época em que os artistas ainda acreditam que só a partir de uma aliança revolucionária com o povo algumas mudanças poderiam ser alcançadas. Diógenes André Vieira Maciel, op. cit., p.239. Nem acredito que Chico Buarque realiza qualquer aliança com o “povo”, nem que sua peça é “revolucionária”. Expresso minha opinião nesse trabalho, voltando à hipótese de que a *Ópera do Malandro* é um pedaço da história que alcança sucesso em outros contextos e que é recriada de forma inteligente no Brasil. Mais interessante que conchamar o “povo” para a reflexão é perceber como a peça pode ser inclusa num período ditatorial (sem ser censurada), sendo que trata, em sua fábula, de outra ditadura. Como a paródia é aplicada no texto e nas canções para dissimular fatos que alguns poucos – não necessariamente “povo” – podem desmascarar, é um elemento dessa análise. Julio Diniz expõe que os “mecanismos que regulam os direitos autorais”, além da “relação comercial entre as gravadoras e seus contratados dão às empresas todo o poder de manipulação do produto final”. Será que com Chico Buarque é diferente? O ensaísta ainda afirma que “assim como o escritor, o compositor representa a parte mais frágil da cadeia produtiva, ficando à mercê de um processo que o vê como peça de uma engrenagem”. Julio Diniz, op. cit., p.265.

engrenagem comercial pode ser “lida” para Chico Buarque através de sua *Ópera do Malandro*?

Não quero analisar por que Chico Buarque tentou fazer uma versão brasileira de uma ópera de crítica-social escrita na Inglaterra no século XVIII. Quero investigar, pela paródia, que recursos formais podem ser extraídos, na contemporaneidade, dessa obra escrita em 1978. É como voltar o olhar para os poderes interativos envolvidos na produção e recepção do texto⁷⁸.

1.8 Capítulos

Este capítulo introdutório trata de situar a *Ópera do Malandro*, em termos gerais, bem como indicar que caminhos são seguidos nesta abordagem. O próximo capítulo, “Transcontextuazinha”, regido pela personagem Terezinha, trata da transcontextualização, de como se deu a passagem da *Ópera do Mendigo* e da *Ópera dos três vinténs*, para sua versão brasileira.

- Ah, que emocionante!

O capítulo “Trocentos anos” faz uma discussão teórica da posição do malandro na literatura, tendo como foco dois artigos. Um deles é escrito por Antônio Cândido e outro, por Roberto Schwarz, analisando a malandragem na literatura brasileira a partir de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida.

- De onde é que eu conheço esses caras mesmo?

Manuel Antônio de Almeida é um romancista famoso, Genival, Antônio Cândido e Roberto Schwartz são dois grandes expoentes da crítica literária brasileira. Nesse capítulo analiso como Chico Buarque aborda os temas relativos ao mito (híbrido) do malandro, surgido após a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República, elevado à categoria de símbolo na década de 40, destacando a maneira através da qual nossa sociedade nos faz vestir a máscara da malandragem para disfarçar e justificar os desmandos, as falcatruas, e o falso progresso pregado pelas elites. E acho que vai gostar do fato de um tal Max Overseas ser o mestre de cerimônias do capítulo.

- Oh, oh, oh, que lindo!

Em “Uma revista desnaturada” recorro a Fernandes de Duran para raturar a *Ópera do malandro* no Teatro de Revista brasileiro.

⁷⁸ Linda Hutcheon, op.cit.,p.109.

- E eu não quero perder.

“Homenagem ao epílogo” é dedicado à personagem João Alegre, através do qual se dá o jogo paródico-especular que amplia a noção de autoria. Vou focar na condição dos miseráveis, dos ludibriados, dos malandros secundários e das prostitutas. O que acha Geni?

- Eu não tenho nada com isso.

Será este o último capítulo desse trabalho, que também oferece um apanhado geral das conclusões obtidas nas análises anteriores, destacando a presença da transcontextualização na *Ópera do Malandro*.

- Bem, gente, eu vou andando.

Muito obrigado por me acompanhar nessa introdução, Genival, seus comentários foram muito proveitosos e pertinentes, pena que tenhamos que nos despedir.

- Não vai pedir bis?

Bem, talvez o leitor ainda tenha paciência para que sua personagem e eu introduzamos outros trabalhos, com outros temas, gostei tanto de nossa parceria que posso continuar escrevendo indefinidamente.

- É, mas hoje eu tô muito cansada pra dar bis.

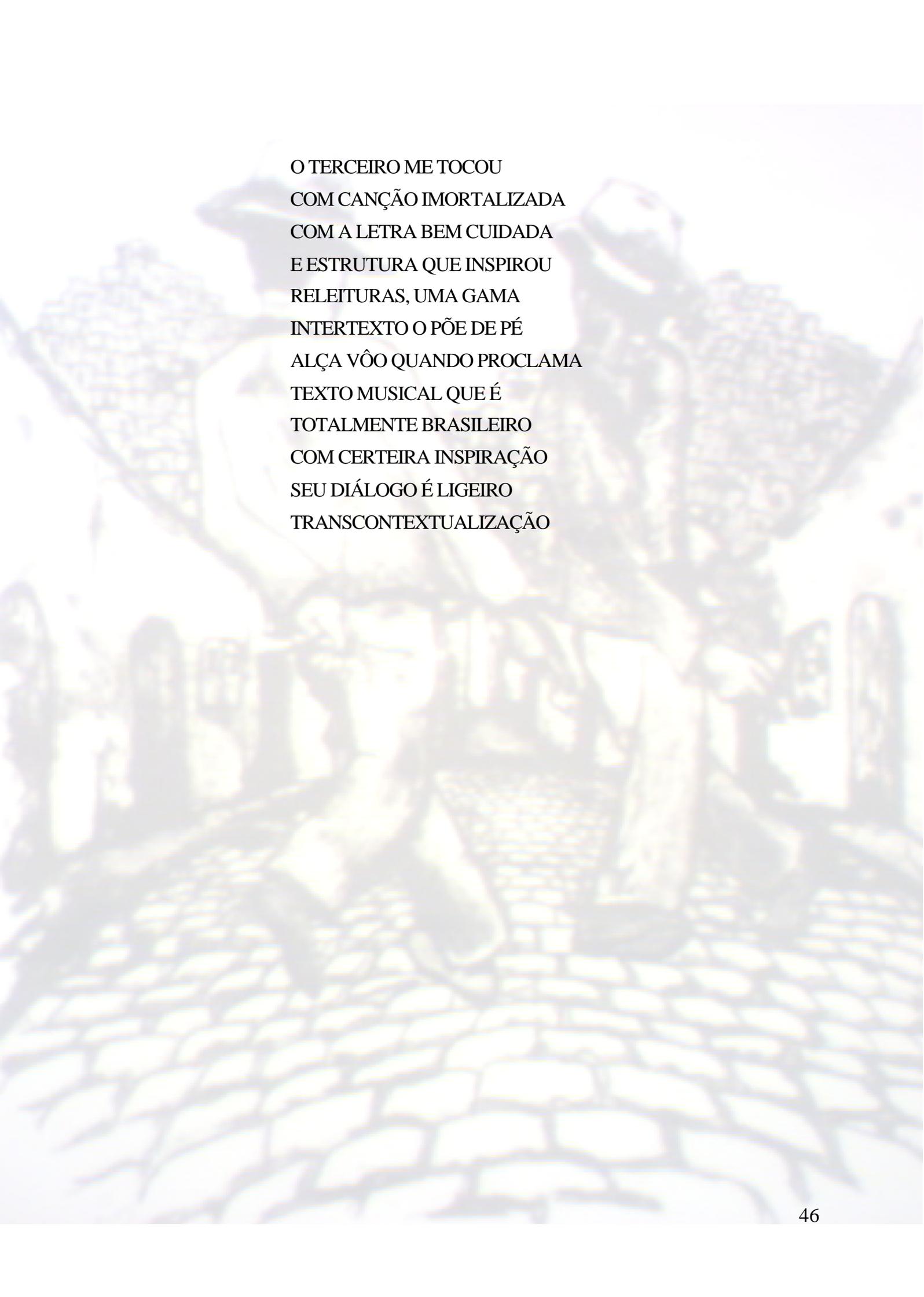
Tudo bem, Geni, mas faço questão de lembrar que o texto já está escrito, e não sei se a leitora ou leitor, vai lê-lo num dia só. Talvez, pare a leitura aqui, leia o final dessa introdução amanhã, o que pode representar um bis... enfim pode ser que nem leia mais. Mas é algo que não recomendo, porque essa dissertação apenas começa.

2. TRANSCONTEXTUAZINHA⁷⁹

O PRIMEIRO INTENTOU
CRITICAR ARTE ELITISTA
MUDA O FOCO COM ASTÚCIA
FAZ DO CRIME UMA CONQUISTA
REALIZOU VÁRIAS VIAGENS
SOB O CRIVO DA RAINHA
NA COLÔNIA FEZ NEGÓCIO
ENCANTAVA QUEM O VIA
ME ENCONTROU ESTUPEFATO
BEM ALÉM DE SUA NAÇÃO
FEZ REVOLUÇÃO DE FATO
TRANSCONTEXTUALIZAÇÃO

O SEGUNDO ME CHEGOU
COMO QUEM VEM PRA FICAR
COM UM TEXTO CONTUNDENTE
SEM ESTRUTURA LINEAR
POR SEU CUNHO MARXISTA
TEM A FAMA GARANTIDA
SOBRE O FURTO SE COMPLETA
OBRA DE ARTE ADVERTIDA
ME DEIXOU ESTUPEFATO
ESSE ARTEFATO ALEMÃO
UM FINAL A CADA ATO
TRANSCONTEXTUALIZAÇÃO

⁷⁹ Paródia da letra da canção *Teresinha* – Anexo I, p. 167



O TERCEIRO ME TOCOU
COM CANÇÃO IMORTALIZADA
COM A LETRA BEM CUIDADA
E ESTRUTURA QUE INSPIROU
RELEITURAS, UMA GAMA
INTERTEXTO O PÕE DE PÉ
ALÇA VÔO QUANDO PROCLAMA
TEXTO MUSICAL QUE É
TOTALMENTE BRASILEIRO
COM CERTEIRA INSPIRAÇÃO
SEU DIÁLOGO É LIGEIRO
TRANSCONTEXTUALIZAÇÃO



John Gay



Bertolt Brecht



Chico Buarque

2.1 Paródia em cadeia

- **Meu bem, eu trago grandes novidades.**

Teresinha Fernandes de Duran Overseas, desculpe decepcioná-la, mas quem traz novidades aqui sou eu. E novidades que devem te interessar, até mais que para algumas leitoras ou leitores.

- **Você?**

Exatamente. As três óperas possuem muitas cenas semelhantes e algumas peculiaridades que merecem atenção especial. John Gay, por exemplo, parodia óperas de Handel⁸⁰ através da música e até de referências a canções/títulos do compositor.

- **E eu, como é que fico?**

Quieta, Teresinha! Além disso, a peça conta com caricaturas vivas, párodias cênicas de personagens que realmente existiram. Robin of Bagshot, comparsa de Mac, é descrito como possuidor de vários nomes, como o primeiro ministro inglês Robert Walpole, cuja administração foi bastante corrupta.

- **Quem é essa pessoa?**

Minha senhora, por favor não me encha a paciência! Isso aqui é uma dissertação de mestrado, e não uma diálogo dramático. A senhora realmente está atrapalhando. Ou você pára ou eu acabo com essa palhaçada de “personagens ilustrando a ciência”. Ponhase no seu lugar.

- **Que indelicadeza...**

⁸⁰ Parodicamente, John Gay redimensiona o próprio sentido de ópera. As óperas vão desde composições trágicas (grandiosas, heróicas) até o ligeiro cômico, denominado ópera-bufa. Esse texto (“singspiel”), se aproxima da opereta, pelo fato de colocar em seu enredo cantos e danças “popularescos”. Daisy Aparecida Nogueira, op. cit., p. 29

Não gostaria de ser indelicado, mas a personagem Teresinha, herdeira revoltada da personagem Polly Peachum das outras peças possui um ímpeto de comando e controle que precisa ser domado. Mas eu estava falando de caricaturas vivas, não? Na peça inglesa, a personagem Peachum parece ser uma caricatura do bandido Jonathan Wild, que tinha uma gangue com 1500 ladrões e é indiscutivelmente o mestre do submundo inglês na década de 1720⁸¹. São recursos de paródia que fogem do viés literário e fixam raiz nos discursos acerca do contexto histórico. Esse fato parece ser reproduzido também nas versões que seguem. “As três óperas prolongam seu entrelaçamento numa descendência profílica”. Os frutos da intertextualidade transcontextual “divergem tanto quanto se aproximam uns dos outros, inter-relacionando-se de formas variáveis, complexas e distanciadas”, segundo Solange Ribeiro de Oliveira⁸².

- Mas depois a gente precisa ter uma conversinha sobre o seu futuro.

Sem problemas, senhora Overseas. Bem, essa apropriação de elementos aos quais vai ser dado um novo sentido é inaugurada, nessa linhagem de óperas, por John Gay. Sua peça pode ser considerada o maior sucesso teatral do século XVIII. Situando-se em botequins e prisões, ao invés de palácios, a anti-ópera de Gay foi representada em “todo lugar onde se falasse inglês e se pudesse armar um palco”. Gay critica a estrutura clássica de óperas ao mesmo tempo que confessa sua paixão. O que ocorre é uma fusão de dois mundos, um “distanciamento irônico”, que contrapõe o submundo à atração pela elegância de postura, linguagem e traje da aristocracia. Por isso Gay recorre à “comédia francesa *en vaudeville*, à comédia realista isabelina, à tradição italiana de Arlequim e Colombina”, canções populares e inclusive tendências dominantes na ópera da época, como alguns elementos das *masques* italianas⁸³.

- Ah, ele é uma pessoa encantadora! Tão fino!

Mas é importante lembrar que a peça inglesa traz elementos que seriam sistematizados séculos depois por Bertolt Brecht. Falo aqui do efeito de distanciamento. A

⁸¹ Algumas indicações presentes no enredo e especificamente nesse parágrafo foram traduzidas das notas presentes ao final de *The Beggar's opera* (1728). University of Oregon, 1992, de John Gay.

⁸² Solange Ribeiro de Oliveira afirma também que “as relações entre textos literários, além de inevitáveis, mais realçam que enfraquecem a força literária”. Dessa maneira, “toda literatura pode ser vista como uma contínua atividade de tradução, uma infinita recriação textual Solange Ribeiro de Oliveira, op. cit., p. 23, 27.

⁸³ Para ler mais sobre o sucesso alcançado pela *Ópera do mendigo*, bem como seus possíveis referenciais, ler Solange Ribeiro de Oliveira, op. cit., p. 31-45.

Ópera do Mendigo possui trechos em que as personagens falam diretamente com o público, como no distanciamento proposto por Brecht.

Esse elemento é antigo no teatro, na comédia latina já era utilizado e inclusive os atores de peças shakespearianas já dispunham do recurso. Não podia haver uma quarta parede⁸⁴ num espetáculo em que era dada ao público a opção de arremessar tomates e ovos se os atores não agradassem.

“The Globe Theatre”, onde eram representadas as peças de Shakespeare, ficava ao lado de uma feira popular. Muitos espectadores compravam tomates, ovos, frutas e verduras em geral, antes dos espetáculos. Caso o ator não agradasse a platéia, o público tinha a opção de jogar o que tivesse comprado nos atores. Não havia como negar o público presente na cena. Muitas vezes as representações de Shakespeare são reproduzidas com a impostação declamatória recorrente no melodrama, por ser o gênero estético mais próximo dos nossos dias, mas o distanciamento brechtiano já estava presente nas peças de Shakespeare. O próprio Brecht parodia Shakespeare, como na cena que escreve para ser um intermezzo de *Romeu e Julieta*⁸⁵. Algumas de suas paródias são realizadas sobre textos de pessoas que antes dele aplicaram, em textos dramáticos, conceitos importantes de sua teoria, como numa idéia de homenagem aos instauradores de uma tradição. E é esse

⁸⁴ A quarta parede é um conceito surgido no final do século XIX e sistematizado por Stanislavisk (séc. XX), em que os atores representam cercados pelo fundo e lados da caixa cênica (palco) e estabelecem uma relação com o público como se houvesse uma quarta parede entre eles. O público não é assumido na cena, os atores representam como se as cenas se passassem em espaços fictícios onde não há pessoas olhando. Esse procedimento, aceito e patrocinado pelo governo russo após sua sistematização, pode ser explicado pelo contexto social em que surge Stanislavisk. O teórico/diretor potencializa seu trabalho prático e livros no período pós-revolução russa. O país, como um todo, é motivo de boicotes e retaliações que permanecem durante toda a “Guerra Fria”. Precisa se isolar, estar fechado e se afirmar autônomo. Como se houvesse uma quarta parede entre a União Soviética e os outros países. O teatro de Stanislavisk parece trazer esse fato para uma abordagem estética, como nas paródias que recontam “realidades”.

⁸⁵ Nessa cena, Brecht traz Romeu conversando com um criado de uma de suas fazendas. Romeu intenta vender a fazenda para comprar um presente para a garota com que flertava antes de conhecer Julieta. O criado, sua esposa e seus filhos sempre viveram naquela fazenda, e não teriam outro lugar para morar. Romeu, aristocrata orgulhoso, compara como o criado podia argumentar sobre sua condição de vida diante do posicionamento de seu patrão, que precisava resolver uma possível “dor de cotovelo”. Brecht, por sinal, parodia diversos autores como Sófocles e o próprio John Gay. Parece que o autor buscava parodiar autores que se aproximavam de aspectos estéticos que ele sistematizaria depois, numa aplicação “real” de gestus. Esse conceito brechtiano significa que a personagem representada carrega a experiência de vida do ator, a do tipo que representa na peça, e a da estirpe representada por esse tipo. Um operário feito por João tem um pouco de João, um pouco do operário na peça e traços comuns a toda a tradição do operariado na história. Bertolt Brecht, *Pequeno Organom para o teatro*. In: **Teatro dialético: ensaios**. 1967, p.181-219.

processo de transcontextualização que se observa nas personagens da *Ópera dos três vinténs*.

- E vai demorar meio século pra essa gente se juntar de novo e levantar a voz.

Obrigado, Teresinha, percebo que começamos a nos entender. E é apenas meio século depois, que Chico Buarque escreve sua versão brasileira dessa história contada muitas vezes. E para cada uma das versões, os autores incluem cenas, canções, trocam o nome de personagens, mantendo a estrutura da história, da crítica social, em contextos diferentes. A progressão desse espetáculo no tempo funciona como uma “paródia em cadeia”, em que cada nova versão faz um cruzamento de discursos das mais diversas fontes. Se, primeiro, John Gay parodia Handel e tipos da sociedade inglesa, Brecht e Chico Buarque repetem esse foco parodístico incluindo uma multiplicidade de outros. Cada paródia operística, quando pensada, escrita e sedenta de cena, passa a carregar um *gestus* paródico, ou seja, a tradição de paródias (musicais ou não), pensadas através dos tempos. E, ainda, os recursos/caminhos paródicos extravasam o campo da literatura para invadir os discursos sobre o cotidiano.

Não pode ser completamente negado que os autores são estimulados a escrever/reproduzir/parodiar um objeto que possa revelá-los. É como o ator que representa o operário, que é visto num momento de cena representando um papel, mas que tem outros papéis sociais. Apenas gostar do tema da *Ópera do mendigo* poderia estimular um autor a escrever uma nova versão. E, quando escrita a obra, ela pode ser analisada como unida à conjuntura de vida de seu autor. Volto a dizer, essa ligação obra-vida não é direta, nem obrigatória, mas passível de ser lida. É um caminho paródico, daí Johnatam Wild ser chamado de Peachum, com características parecidas às do bandido.

Quando repito que as fábulas de Esopo podem ter estimulado John Gay; ou que o contato de Brecht com a guerra impulse a reprodução de temas correlatos em sua obra; ou que as músicas “teatrais” de Chico Buarque podem ter aberto caminho para sua atenção à cena; não faço afirmações categóricas, mas abro possibilidades de leitura. Cada peça é lida como um motivo, para o tema dessa dissertação, a *Ópera do malandro*. Por ser a última das obras, pode ser que a peça de Chico tenha um número maior de cruzamentos intertextuais. Proponho alguns e reitero que esta obra me permite maiores conexões também por estar mais próxima de meu contexto.

- **Mas é claro, querido, é claro.**

2.2 Títulos

A peça de John Gay parece ter em seu título uma referência direta a uma personagem da peça, “the Beggar” (o Mendigo). No enredo, o texto teria sido escrito por um mendigo, que aparece como autor da história⁸⁶. Essa personagem aparece apenas no início e no final da peça, para salvar a personagem que pode ser lida como “protagonista”. Comumente, esse título é traduzido como “Ópera dos mendigos”, inclusive numa nota de Chico Buarque inclusa na *Ópera do Malandro*. Mas a peça inglesa só possui um mendigo, esse a quem é atribuída a autoria da peça. John Gay (pequeno funcionário da corte da Rainha Ana e de George I) durante sua vida, com constante frustração, teve que buscar postos lucrativos numa sociedade londrina setecentista, regida em grande parte por um imenso sistema de clientelismo⁸⁷. Esse fato pode ser comparado ao ato de pedir/mendigar?

Para Brecht, a história se chama *Ópera dos três vinténs*⁸⁸. Se pensarmos pelo mesmo caminho que elejo para o título anterior, “três vinténs” teriam escrito a peça, seriam donos da história. Seriam três personagens? A leitura mais óbvia indica ser a de que essa história é contada pelo dinheiro, pelas relações de poder. Essa peça possui muitos mendigos, e a relação com o dinheiro e a desarticulação da mendicância como fator natural é presente em todo o espetáculo. Brecht possui uma vertente política muito próxima do

⁸⁶ Na “Introdução” da peça de John Gay, há uma personagem chamada “Beggar” (mendigo) e outra chamada “Player” (músico ou ator). A personagem “mendigo” conta para o “ator/músico” que a peça trata de um trabalho escrito pelo mendigo em virtude da celebração do casamento de James Chanter e Moll Lay, dois excelentes cantores de “ballads”. A discussão não se aprofunda, sendo as intervenções do “ator/músico” apenas para estimular as falas do mendigo autor, que fala num determinado trecho, que os atores estão prontos para começar. John Gay não define o espaço onde essas personagens conversam e o mendigo se vangloria de seu texto. Eles saem e a peça começa.

⁸⁷ Solange Ribeiro de Oliveira, *O poeta e o sambista: tradução e intertextualidade na “Ópera do Malandro”*, de Chico Buarque.

⁸⁸ A *Ópera dos três vinténs* se inicia com um prólogo, onde é cantada uma “moritat”, uma canção em homenagem a Macheath, que possui uma grande aproximação, principalmente melódica, à canção *O Malandro*, de Chico Buarque. O espaço é definido como uma feira, onde os “mendigos mendigam, assaltantes assaltam, prostitutas se prostituem”, um cantor de feira canta uma “moritat” (“Cantor de Moritat” é o nome dado à personagem). Nessa cena, Peachum, sua esposa e sua filha passam, cruzam o espaço cênico durante a canção. Num determinado momento, Macheath, surge entre as prostitutas, e é a prostituta Jenny-Espelunca que termina essa canção. A canção fala das aventuras, assassinatos e artimanhas secretas de Mac Navalha. Quando essa personagem surge, a peça inicia. Não é possível falar numa abertura da *Ópera dos três vinténs* sem destacar um recurso do teatro brechtiano, que consistia em colocar cartazes, antes das cenas, com o nome de cada cena. Este prólogo é chamado “A MORITAT DE MAC NAVALHA”. Praticamente todas as cenas da peça contam com um cartaz.

marxismo, e explicar a sociedade (reproduzida na peça), como sendo regida por uma estrutura monetária, parece ser bastante aceitável.

- Que bobagem!

Senhora Overseas, não comece de novo. *Ópera do malandro*. Novamente uma personagem conta a história. Dessa vez João Alegre, um malandro carioca⁸⁹. Esse título parece se referir à personagem Max, o malandro/marginal com mais destaque na peça. Mas a história é contada por João, que volta, como o mendigo inglês, para resolver o final da peça. O tipo malandro é muito recorrente na obra de Chico Buarque e sua própria condição paratópica durante o período ditatorial indica que esteve num entrelugar para escrever seus textos driblando a censura. O fato de ter recorrido a um pseudônimo (Julinho da Adelaide) para escrever algumas músicas também aproxima a postura do autor da malandragem.

A obra dos autores, nesse caso seus títulos, são mais importantes que as possíveis relações com sua vida.

2.3 Estruturas

A *Ópera do mendigo* inaugura um novo gênero teatral, a *ballad opera*. John Gay retira o formato clássico de cinco atos dos “singspiel”, e escreve sua peça com apenas três atos. São quarenta e seis cenas divididas em três atos (há uma introdução) num espetáculo com alto teor de crítica moral, apesar de aparente glamourização da vida criminosa. John Gay cria em seu texto uma paródia de óperas sérias de Handel, destinadas às classes mais abastadas. Como foi dito, é um mendigo, e não um burguês que conta a história. A peça ainda possui uma linha aparentemente contínua, as cenas têm pouca autonomia, e entre os

⁸⁹ Para Chico Buarque há uma fusão entre as duas aberturas. Não é “Introdução” (Gay) nem “Prólogo” (Brecht), mas uma introdução seguida de um prólogo. Na introdução, o produtor do espetáculo comenta com o público o que eles iriam ver. Como disse no capítulo anterior, esse produtor é a personagem Duran (facímile de Peachum) e chama para cena a patronese Vitória, que representa sua esposa na peça. O que se percebe é que enquanto na peça de Bertolt Brecht o casal Peachum cruza o espaço cênico, na peça de Chico eles assumem essa cena no lugar do mendigo e do músico (versão inglesa). A primeira fala do Produtor possui um tom de ironia muito forte: “Prezados espectadores, boa noite. Alguém já disse que, quando o artista sente necessidade de explicar sua arte ao público, um dos dois é burro”. Esse texto parece remeter às duas peças anteriores, que de forma metateatral, explicam o que iria acontecer. John Gay, buscando um motivo (casamento dos cantores) para que a peça fosse escrita. Brecht, com seu recurso de cartazes, que contam a cena em uma frase, antes dela acontecer. Mas a peça ironiza a si própria ao mesmo tempo. Produtor e Patronese assumem a Introdução, mas não a autoria da peça. Na cena seguinte, num prólogo, João Alegre, malandro autor, é chamado para abrir a peça cantando. O espaço aqui é um teatro, com essa introdução e esse prólogo, acontecendo no proscênio, com a cortina fechada.

atos, é como se as cenas ficassem em suspenso, sem finalização, com uma idéia a ser completada no ato seguinte.

A versão brechtiana da *Ópera do mendigo* possui também um prólogo e três atos, contendo cerca de quatro cenas cada ato. Uma diferença em relação à peça de John Gay é que as cenas não são contadas isoladamente em cada ato (a primeira cena do segundo ato é descrita como a quarta da peça); e também algumas entradas e saídas de personagens não são consideradas novas cenas, mas variações na mesma cena. Por isso, a diminuição de 46 cenas da peça inglesa para 13 na peça alemã. Há também um “intermezzo” (entreato) no meio do segundo ato. Como proposta estética, Brecht buscava cenas independentes, com total autonomia entre si. Ele propõe um final (cena final, com aspecto de finalização) para cada um dos atos.

- Ele já arruinou a carreira de muita gente.

Teresinha, por favor, agora não!

- Ah, não, de jeito nenhum!

Eu sei do que você quer falar, mas decididamente não quero tocar nesse assunto, é no mínimo indelicado. Talvez seja melhor tocar no assunto quando estiver conversando com o ladrão do seu marido.

- Pode chamar de ladrão o quanto quiser que não ligo. Ninguém liga pra essas coisas. Aquele alemão que escreve pra teatro, como é mesmo o nome dele?

Você sabe muito bem o nome dele, tenho repetido seguidas vezes. Mas é que...

- Ele também não é ladrão? 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 essas pessoas vão fazer com essa riqueza.

Tá, vamos fazer a vontade dessa personagem tempestuosa. O autor alemão é acusado sim: de ser um ladrão, de se utilizar de falsidade ideológica na *Ópera dos três vinténs*. Bertolt Brecht é acusado de roubar idéias de peças de suas amantes⁹⁰. Mas esse fato não é novo na literatura. Diz-se que não foi Shakespeare quem escreveu todas as peças atribuídas a ele.

⁹⁰ Solange Ribeiro de Oliveira faz uma longa discussão sobre a apropriação indébita realizada por Brecht das páginas 25-30 de sua obra já citada **De mendigos e malandros: Chico Buarque Bertolt Brecht e John Gay – uma leitura transcultural**.

Walter Benjamim, falando de Baudelaire, reconstrói o ambiente francês no qual teria havido um surto de procura e conseqüente produção do folhetim. Nesse ambiente, Benjamim expõe que muitos escritores ganharam fortunas escrevendo seus romances em folhetins para os grandes jornais e afirma que havia um boato de que Alexandre Dumas teria em seus porões uma companhia de literatos pobres, que garantiam que ele produzisse todos os folhetins com que se comprometeu⁹¹. Exponho os fatos sobre falsidade ideológica envolvendo grandes escritores para reforçar o fato de que Chico conseguiu captar a metáfora perfeita para a o caráter comercial que as óperas criticam. Se a literatura já foi utilizada como forma de enriquecimento ilícito, se a miséria do pedinte já foi posta à venda (a contemporaneidade continua vendendo sua miserabilidade, agora em filmes como *Cidade de Deus*), é na prostituta, que é ao mesmo tempo vendedora e mercadoria, que essa situação se potencializa.

- Você fala grosso mas não é de nada.

Chico Buarque consegue estabelecer um elo interessante entre os escritores do século XIX e suas prostitutas ao colocar na ópera a música chamada *Folhetim*. Na música, uma meretriz condensa a atitude dos prostituídos, que “só dizem sim”, fazem concessões ao sistema; que dizem “meias verdades”, perpetuando a falsidade ideológica e a falcatrua; e que, num devaneio absurdo, imaginam “descartar” seus amantes/pagantes na manhã seguinte, quando na verdade os prostituídos é que são descartáveis.

- Que foi isso?

É que não dá pra falar mal do Brecht, tripudiar, ele é um gênio.

- Ah, também não exagera!

Tudo bem senhora Overseas, vou polemizar a questão. Pesquisas revelam que para futuras traduções e edições, a *Ópera dos três vinténs* deveria conter os nomes de diversos de seus autores, caso a intenção fosse fazer justiça aos colaboradores diretos de Bertolt Brecht. O autor parece ter se apropriado de uma série de manuscritos completos, textos inteiros, literalmente roubando e explorando amigos e algumas de suas amantes. Figura, assim, mais como um empresário da produção cultural de sua própria vida e não como criador de obras originais. Brecht lucra de forma exorbitante sobre sua produção literária,

⁹¹ Walter Benjamim, em **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 1989. p.26

sem repassar um “vintém” para atrizes colaboradoras como Elisabeth Hauptmann e Ruth Berlau.

Para o autor, a obra dos outros é considerada patrimônio comum, enquanto a sua obra, propriedade exclusiva, não poderia ser utilizada de forma gratuita nem em espetáculos de caridade. Brecht teria afirmado para um jornal, em virtude de acusações de omissão de co-autoria de um de seus textos, ter “esquecido” de citar o nome dos tradutores que lhe dão base para sua recriação e diz, ainda, que “a propriedade literária deveria ser classificada juntamente com lotes e terrenos para jardins”⁹². O autor prega, em seu *Pequeno Organon*, que as personagens não devem ser unilaterais, devem ter seu lado bom e ruim e, ao que parece, seu comportamento autoral absorve o que sistematiza em teoria. Como já havia afirmado, a vida/atitude pessoal dos autores não compromete a obra que aqui estudamos, mas as informações sobre as vicissitudes quanto à tecitura da *Ópera dos três vinténs*, muito bem esmiuçadas por Solange Ribeiro de Oliveira, abrem possibilidade para “fazer justiça”, mesmo que timidamente, a outros autores/colaboradores da obra em questão.

- Você esteve ótimo.

Obrigado, senhora Overseas, mas estávamos falando da estrutura das peças. A estrutura da *Ópera do malandro* já foi colocada no capítulo anterior, mas é interessante destacar que a peça parece possuir três finais condensados (um entreato no segundo ato, seguido de dois epílogos). A estrutura de cenas está mais próxima à proposta brechtiana, as cenas dessa peça de Chico Buarque possuem uma autonomia relativamente grande, começo-meio-e-fim. Um elemento que aproxima essa peça do texto de John Gay é o fato de que a abertura da peça não é chamada de “Prólogo”, mas de “Introdução”.

⁹² Solange Ribeiro indica inclusive que as acusações sobre a colaboração de Elisabeth Hauptmann foram feitas três anos após a estréia da peça por Margarete Steffin, que teria afirmado que Brecht era um “oportunista, enriquecido pela *Ópera dos três vinténs*, furtada de a a z”. A autora se utiliza de diversas informações contidas numa biografia do autor alemão escrita por John Fuegi, que destaca, entre outros elementos, a postura reacionária do texto de Brecht ao colocar em cena aleijados e cegos que caminham e enxergam perfeitamente frente à gama de desabrigados da Berlim em que vive. Entre outras canções, a letra de *Jenny Pirata* teria sido escrita por Elisabeth Hauptmann, que parece ter dado vazão, na letra, à revolta da mulher contra a violência masculina, e ao que tudo indica, Brecht, cujo comportamento com muitas mulheres esteve longe de exemplar (marcado por deslealdade e exploração), parece admirar personagens violentos e misóginos, como o próprio Mac Knife. Solange Ribeiro de Oliveira, op. cit. p. 29, 30,167.

A estrutura da peça inglesa conta com 26 personagens⁹³. Entre as principais estão: o casal Peachum, sua filha Polly, o capitão Macheath, o policial Lockit e sua filha Lucy. Quase todos esses personagens possuem o mesmo nome na *Ópera dos três vinténs*, apenas o policial Lockit é chamado de Tiger Brown. Na *Ópera do mendigo*, Peachum é um agenciador de ladrões, que fazem pequenos assaltos, contrabandeiam, roubam casas, bancos.

Além de agenciador, Peachum é uma espécie de dedo-duro/informante oficial, denunciando aqueles que por acaso tentam enganá-lo. “A própria palavra impeachment funciona como um lembrete de Peachum, de Gay e Brecht. O nome Peachum deriva do verbo impeach, ‘denunciar’”, segundo Solange Ribeiro⁹⁴. Chico Buarque parece resgatar a utilização do termo com o nome Fernandes “de Duran”, que lembra denunciar. Duran, além de agenciar prostitutas, possui um acordo com Chaves, para tirá-las ou colocá-las na prisão.

Filch é um de seus empregados/agenciados, que trabalhava com ele há muito tempo. Filch, cuja tradução do nome pode ser lida como “furto”, “pequeno roubo” também está presente na ópera brechtiana, mas se trata de um mendigo, que quer ser agenciado por Peachum. Na peça de Brecht, essa personagem agencia mendigos e não ladrões, e é chamada Jonathan Jeremiah Peachum, assumindo a possível representação de Jonathan Wild proposta por John Gay.

- Caiu como uma luva..

Na versão inglesa, Lockit e Mac se conhecem, mas a relação entre os dois é extremamente fria, relação de policial/bandido, o que contrasta com a relação entre as facsímiles das personagens nas outras obras (Tiger Brown e Tigrão), em que o policial e o bandido são amigos de infância. Lockit, inclusive, canta para Peachum uma canção sobre amizade.

⁹³ Solange Ribeiro chama atenção para o fato de que mesmo que as personagens de John Gay estejam inseridas no submundo, elas parodiam o linguajar de damas e cavalheiros. A gíria do segmento marginal aparece apenas ocasionalmente, em nomes próprios e apelidos. A autora ainda afirma que a disposição das personagens, nas três peças, difere do que ocorre na opereta, em que as personagens são meros suportes para a melodia. “Sem prejuízo de seu caráter ligeiro, voltado para o entretenimento, os textos incorporam associações históricas e culturais importantes”. Distante de apenas contribuírem como pano de fundo para destacar o perfil de cada obra, as referências históricas feitas através das personagens tornam mais denso o sentido das três peças. Solange Ribeiro, op. cit., p.34, 143

⁹⁴ Solange Ribeiro, op.cit., p.78.

A *Ópera dos três vinténs* possui mais de vinte personagens, sendo onze identificados individualmente e quatro grupos de personagens sem distinção na lista de caracteres: o bando, mendigos, prostitutas e policiais. Em algumas de suas peças, Brecht traz grupos representativos (mãe, pai, sem nome específico), mas nessa esses nomes aparecem nas cenas, omitidas apenas na lista de caracteres.

A amizade relacionada a Peachum na *Ópera do mendigo*⁹⁵ é voltada, nessa peça, para Macheath. O policial e o bandido são amigos de infância, serviram juntos no exército e cantam juntos a *Canção dos canhões*, possível inspiração de *Doze anos* (Chico Buarque). Lockit é traduzido no Brasil como Chaves, ou Tigrão.

Polly Peachum, das duas óperas estrangeiras, vira Teresinha no Brasil. E esse parece um momento propício pra falar um pouco mais da personagem que rege esse capítulo.

- O quê?

Exatamente, distinta senhora. Daisy Aparecida Nogueira faz uma análise interessante de sua posição na *Ópera*. Ela afirma que você é a malandra maior de todo o texto, entre outros fatores, por não se submeter à dominação masculina.

- Pode falar à vontade.

Sua face malandra se revela pela falsidade, por fingir-se de boa filha e esposa amantíssima. Essa simulação da obediência esconde do leitor uma máscara, outra *persona*. Certamente, não sofre as injunções que pesam sobre a mulher pobre. A personagem Teresinha Fernandes de Duran e seus pais representam a “derrocada da moral familiar, em favor dos bens materiais”. A esposa de Max Overseas conhece como ninguém as artimanhas do colarinho branco e muito cedo descobre a importância do nome para reconhecimento social. É por esse motivo que se desenrola a discussão quando a personagem descobre o sobrenome verdadeiro de seu marido⁹⁶. A personagem fala inglês e inclusive se dispõe a ensinar os comparsas de Max a pronunciar uma senha em língua estrangeira que usam para receptação de produtos contrabandeados⁹⁷. No momento em que Max é preso e está prestes a morrer, a personagem Teresinha de Jesus consegue convencer

⁹⁵Sobre a relação entre o chefe do crime organizado e o inspetor de polícia há uma cena em que Peachum e Lockit dialogam. As personagens demonstram se conhecer há bastante tempo, tratando um ao outro como “Brother Peachum” ou “Brother Lockit”.

⁹⁶ Chico Buarque, op. cit., p. 71

⁹⁷ Idem, p. 111.

seu marido assinar diversos documentos, inclusive assinando um papel em branco para o caso de alguma negociata futura⁹⁸.

- Uma semana, no máximo, e a coisa esfria.

Não estou necessariamente destacando seus defeitos, mas qualidades. Você põe em xeque a submissão da mulher ao casamento, “engana habilmente seus pais e também seu próprio cônjuge”, livrando-se, quase simultaneamente, da tutela do pai, quando casa, e do marido, encarcerado por denúncia de Fernandes de Duran. E como está claro, Teresinha não se casa por amor⁹⁹.

- Eu sou uma senhora de respeito, caralho!

Mas voltemos às personagens. A Lucy européia é chamada Lúcia. A prostituta Jenny é transformada no travesti Genival (Geni). O empregado Filch passa a ser Fichinha, prostituta que quer ser agenciada por Duran, nome de Peachum na *Ópera do malandro*. A esposa, Célia Peachum, é descrita como Vitória¹⁰⁰ Fernandes de Duran, patronese e esposa do agenciador de prostitutas.

- É tão digno quanto contrabando e não oferece perigo.

Há dois grupos, comparsas de Macheath, e prostitutas, que possuem nomes bastante semelhantes nas versões inglesa e alemã. Na peça brasileira, há uma diferenciação entre as prostitutas, que possuem nome abrigados (Fichinha, Dorinha Tubão) e os malandros que assumem alcunhas estrangeiras (quase todas em inglês) e irônicas (Johnny Walker, General Eletrick, Big Ben). Entre eles, o ídolo Max Overseas que, na verdade, se chama Sebastião Pinto.

- Sebastião Pinto? Quem é Sebastião Pinto?

Seu digníssimo esposo, senhora.

- Teresinha Pinto, jamais!

⁹⁸ Idem, p.169.

⁹⁹ Daisy Aparecida Nogueira, em *A figura feminina no teatro de Chico Buarque & CIA* faz essa discussão exposta acima das páginas 57-60 do texto citado. É interessante destacar as atitudes malandras das personagens para reforçar a teoria de Solange Ribeiro, de que todas são malandras, por aspectos diferentes. Daisy Aparecida confirma essa teoria ao afirmar que a “malandragem transita por toda a obra” e que as falas de Teresinha revelam ao leitor/espectador um jogo de verdade/mentira levando-o a participar da intenção verbal do autor implícito (p.73). O autor da *Ópera* busca de diversas maneiras a suspensão de valores instituídos em sua transcontextualização.

¹⁰⁰ Um dado intertextual interessante é que a peça de Brecht se passa “no contexto específico do capitalismo vitoriano”, fazendo referência à Rainha Vitória. Solange Ribeiro, op. cit., p.18.

Sem mais discussões, senhora Overseas, permita-me continuar. Grande parte das personagens possuem nomes parecidos nas três peças como o do policial Lockit - Jackie Tiger Brown – Chaves Tigrão; ou sua filha, Lucy – Lúcia. Mas Chico Buarque parece traduzir mais alguns nomes da versão inglesa. João Alegre, por exemplo, pode ser lido como uma tradução, essa literal, de John Gay. Alguns nomes de personagem não possuem tradução literal, mas, algumas vezes, provêm de outros cruzamentos intertextuais, como é o caso da possível ligação entre Teresinha e a Santa Teresinha¹⁰¹, cultuada no Brasil.

- Exatamente.

Apesar das traduções de nomes partirem mais da versão inglesa¹⁰² (Ben Budge, comparsa de Mac, é traduzido como Big Ben, por exemplo), as relações entre as personagens estão mais conectadas com as da peça de Bertolt Brecht. Amizade entre Chaves e Max é um exemplo, o agenciamento de Filch e Fichinha é outro, e isso se repete também em relação às cenas em comum nas duas peças. Chico parece cruzar as duas o tempo inteiro, mas estabelece mais relações, de cena e entre personagens, com Brecht. O autor chega a citar Brecht numa cena e muitas traduções vêm da obra de Gay.

2.4 Aberturas e primeiras cenas

A primeira cena do primeiro ato da *Ópera do mendigo* começa com Peachum cantando¹⁰³. Na primeira música e nas falas subseqüentes, Peachum compara sua profissão a de um advogado, afirmando que ambas são passíveis de serem ditas “honestas”. Essa

¹⁰¹ Sérgio Buarque de Holanda fala da relação que se estabelece com o catolicismo no Brasil. É característica de nosso catolicismo a permissividade de tratar nossos santos com intimidade quase desrespeitosa, o que deve parecer estranho às “almas verdadeiramente religiosas”. O autor cita que a popularidade entre nós, de uma santa Teresa de Lisieux, aqui chamada santa Teresinha, resulta muito do caráter intimista que pode adquirir seu culto. Este por sua vez é um culto amável e quase fraterno, que se acomoda mal às cerimônias e suprime as distâncias. É o que também acontece com o nosso Menino Jesus, companheiro de brinquedo das crianças e que faz pensar menos no Jesus dos evangelhos canônicos do que no de certos apócrifos, principalmente as diversas redações do Evangelho da Infância. Aqui, os brasileiros de todas as classes sociais querem estar em intimidade com as sagradas criaturas, de modo que até Deus é amigo familiar. Sérgio Buarque de Holanda, **Raízes do Brasil**, 26 ed., 2002, p. 149.

¹⁰² “As correspondências entre os nomes ingleses e os brasileiros, bem como as transposições de lugares e de momentos históricos, criam extraordinárias ressonâncias de sentido”. Solange ribeiro, *op. cit.*, p.37.

¹⁰³ O início da peça de John Gay é uma referência objetiva ao metateatro. Além de haver uma personagem a quem é atribuída a autoria da peça, é colocado em evidência que o público se encontra num espetáculo e que os atores, depois de arrumados e maquiados, estão prontos para apresentar. Depois disso, a personagem Peachum começa cantando.

comparação com o Direito marca o início desse enredo satírico e crítico. A cena seguinte é vivida por Peachum e seu empregado Filch. É uma conversa sobre negócios (ilícitos), compartilhados pelos dois.

Esta cena, em sua versão alemã, traz Peachum cantando seu “coral matinal”, no qual a personagem não compara sua atividade a de um advogado, mas descreve a si mesmo como um “mesquinho cristão”, dá ordens para que acorde e comece a pecar e diz, ainda, que esse “cristão” verá os resultados de sua ação no juízo final. A própria personagem se julga através da canção. Após a música, Peachum destaca que sempre retira da Bíblia citações para sua empresa e que precisa inventar algo novo. “Será da bíblia que vamos tirá-la (a novidade), mas por quanto tempo ainda?”, diz Peachum. Ainda nessa cena, entra Filch, não mais um empregado conhecido, mas alguém procurando emprego com Peachum. Jonathan Jeremiah Peachum agencia mendigos, qualquer um que quisesse pedir esmolas, precisaria tirar licença coma personagem. Filch vai em busca disso, licença para “esmolar”.

A peça de Chico segue a mesma linha da de Brecht, Fichinha vai ser agenciada por Duran, com a diferença de que este não canta, mas fala ao telefone. Em relação à *Ópera dos três vinténs*, uma cena que Chico Buarque não recupera traz Peachum mostrando para Filch alguns equipamentos/acessórios para que se possa comover o ser humano a dar esmolas. Os equipamentos representam homens aleijados, sobreviventes de guerras, doentes, etc. Filch conta sua história pessoal e Peachum coloca a história dele como “Equipamento E”. Quando Filch pergunta porque ele não poderia usar sua própria história, Peachum o repreende dizendo que ninguém acredita na nossa história verdadeira. Duran apenas fala dos acessórios que estão à disposição de Fichinha, entre os quais estão seios de paina, bunda de borracha avental de babá, hormônio, vibradores, consoladores e diafragmas laminados¹⁰⁴.

A conversa ao telefone é entre Duran e Chaves, inspetor de polícia, sobre uma dívida e sobre a prisão de algumas de suas prostitutas agenciadas. Numa das falas, a personagem Duran diz para Chaves que não deixaria sua imagem comprometida “nem por três vinténs”, numa alusão direta à ópera de Brecht.

Essa conversa pelo telefone parece remeter ao primeiro samba oficial do Brasil, *Pelo Telefone*, composto por Donga e Mauro Almeida em 1916. Essa conversa de Duran

¹⁰⁴ Chico Buarque, op. cit., p. 32.

com Chaves, o inspetor de polícia (chefe de polícia), e além de reclamar sobre uma dívida de Chaves, argumenta que o inspetor estava prendendo algumas de suas prostitutas agenciadas. Na música, há versos como “ Ai, ai, ai / É deixar mágoas pra trás, ó rapaz/ (...) Tomara que tu apanhe / Pra não tornar fazer isso / Tirar amores dos outros”. Pouco depois, entra Fichinha e a primeira música da peça é exatamente *Viver do amor*, onde a relação amor/prostituição é realçada. Dessa maneira, a conversa “pelo telefone” de Duran, pode ser a tradução de Chico Buarque para o canto matinal, das personagens facsímiles.

2.5 Cenas semelhantes

Há um bloco de cenas, na peça inglesa, em que são trazidos alguns indícios de que Polly, filha dos Peachum, havia se casado com o Capitão Macheath, um dos agenciados de Peachum, uma espécie de líder do bando que trabalhava para o delator oficial. A atitude de Polly no momento em que fala com seu pai parece ser extremamente decidida. Ela fala que está certa de que ama o referido marido e parece não se deixar abalar pela pressão e decepção de seu pai. Polly argumenta com segurança.

Partindo do fato de que Macheath era empregado de Peachum, antes de casar com sua filha, há algumas cenas curiosas quando cruzadas com as situações das outras peças. Uma delas é marcada por um elogio de Peachum ao Capitão Macheath, que seria uma pessoa inteligente que já havia conseguido muito para o negócio de ambos e que poderia conseguir mais. Peachum afirma que parece ser difícil achar algo no coração para justificar sua participação na morte desse homem. Apesar dos elogios repetidos em outros momentos da peça, Peachum expõe ironicamente que, apesar de Macheath ter talentos enquanto ladrão/contrabandista, não serviria para ser seu genro, desposar sua filha. Macheath, em outra cena, aconselha os bandidos a continuarem com Peachum, confiarem nesse agente útil para negócios ilícitos, mesmo se Mac se afasta. Ele afirma que Peachum é um homem que conhece o mundo, agente necessário, e que Mac estava saindo do caminho dele por causa de pequenas diferenças. Macheath afirma que, sem Peachum, a gangue estaria arruinada. Um dos ladrões, Mat of the mint, concorda com Mac, falando que Peachum, como um cafetão para uma prostituta, é de grande conveniência. Nessa cena também parece ficar evidente uma paródia das óperas de Handel. Mat of the mint, comparsa de Macheath, canta uma música chamada *March in Rinaldo*, uma canção de nome igual a uma das músicas da ópera *Rinaldo*, de Handel.

A cena seguinte é dividida pelo casal Peachum e sua filha, onde Polly canta uma música que parece ser a gênese de *Teresinha* (composta para a *Ópera do malandro*). A filha do casal canta por que escolheu aquele homem para se casar.

- A sangue frio! À queima-roupa.

Na peça alemã, Peachum pergunta o que Polly tem feito e sua mãe fala que ela tem se envolvido com um homem chamado de “capitão”. Jonathan Jeremiah nota que esse homem é o Capitão Macheath, um notório bandido. O pai fica furioso. Mãe e pai cantam a *Canção do em-vez-de*, possível germe de *Uma canção desnaturada* (Chico Buarque). Na terceira cena do primeiro ato Polly revela para seus pais que se casou com Macheath (ou Mac Navalha). O pai e Polly se comunicam através de Célia, a mãe. Cada uma das duas personagens utiliza expressões como “diga para seu marido” ou “diga para sua filha”. Essa cena é bem diferente daquela em que Peachum e Polly conversam sozinhos e abertamente na *Ópera do mendigo*. Mas Polly Peachum canta uma canção com um tema bem parecido, novamente, com a canção *Teresinha* (Chico Buarque).

Uma cena que não é encontrada na peça inglesa, mas está nas duas seguintes é o casamento de Mac/Max e Polly/Teresinha. Nessa cena os comparsas de Mac são apresentados, dando nomes às personagens que antes compunham “o bando”, segundo Brecht. Nesta cena, também, os bandidos cantam uma música em homenagem ao casamento. A letra discorre sobre diferenças entre marido e mulher, e talvez seja um possível mote para a composição de *Casamento dos Pequenos Burgueses* (Chico Buarque). Polly, a noiva, também canta nessa cena. A música que canta é *Jenny-pirata*, versão da qual foi retirada *Geni e o Zepelim* (Chico Buarque), na versão brasileira cantada por Genival noutra cena. A cena do casamento é longa, e Brown, personagem facsímile de Lockit, chefe supremo da polícia de Londres, vai ao galpão onde Macheath desposa Polly Peachum. Brown, ou Tiger Brown, é o padrinho do casamento, da mesma forma que Chaves é o padrinho de Max e Teresinha. Quando Polly fala para os pais que Jackie Brown, o tigre, foi seu padrinho de casamento, os Peachum resolvem utilizar esse fato como um escândalo para, através da imagem pública de Brown, forçar a captura de Macheath. Depois dessa cena, Brecht propõe um “primeiro final para a ópera”. Nesse final, a família Peachum canta uma música com um tema semelhante à canção Hino de Duran.

Na peça brasileira, mais especificamente na cena em que é cantada *Teresinha*, a garota discute com seu pai, sobre seu casamento, com bastante segurança. Discute com os dois ao mesmo tempo, de maneira direta, sem os recursos da cena da *Ópera do Mendigo*. Há nessa cena uma crítica às rádonovelas (“Teresinha, duas pessoas podem até se amar que nem nas novelas. Só que na vida real, (...) é lógico que não vai casar com ela” – fala de Vitória, mãe de Teresinha), e a filha reafirma que casou por amor.

-O amor não tem fronteiras. O amor destrói barreiras. Só o amor constrói.

Sei, Teresinha, talvez com essa conversa você convença seus pais, mas a mim não. Há no texto, das três cenas, falas que se repetem, como quando mãe e filha discutem sobre como a garota pretendia viver e Polly/Teresinha fala que “da empresa/emprego de seu marido”. Esse recurso de falas que se assemelham é recorrente.

Uma outra cena presente nas três peças é aquela em que Polly/ Teresinha tenta advertir seu marido de que seus pais iriam denunciá-lo à polícia. Na *Ópera do malandro* essa cena conta com uma Teresinha que chega, avisa do perigo e se oferece para cuidar dos negócios. Polly, nas outras duas peças, recebe essa incubência de Max com muita resistência. Teresinha é mais prática do que as garotas “frágeis” das outras peças.

- Era tão mais fácil!

O encontro de Mac/Max e sua gangue, num prostíbulo, o flerte com as prostitutas, as perguntas do protagonista sobre o quão honroso ele é, aparecem também nas três versões. Para Polly/Teresinha, o discurso do amor, que pode até suspeitar da honra; para as comparsas, o discurso da confiança, onde honra e coragem não estão colocados em discussão. É nessa cena que Mac/Max é traído por Jenny/Geni¹⁰⁵. Na *Ópera do mendigo*, Jenny e a prostituta Suky Tawdry apontam pistolas para Mac, segurando-o até os guardas chegarem. Nas outras peças, Jenny/Geni pede para ler a mão de Mac/Max e diz que ele seria traído por uma pessoa cuja inicial é “j/g”, e facilita a entrada dos policiais.

Há uma cena, nas três peças, em que as prostitutas lamentam o que fizeram com Mac/Max. E, na prisão, esta personagem conversa com Lockit/Tiger/Tigrão sobre o fato

¹⁰⁵ Após a quarta cena (primeira do segundo ato) há um intermezzo. Célia Peachum oferece uma recompensa para Jenny-Espelunca caso ela entregasse Macheath. Nessa cena as duas cantam uma música sobre os hábitos de Mac e sua necessidade do sexo, a *Balada da servidão sexual*, um pouco pelo tema e também pela posição que se encontra na peça, indica ser a base de *Homenagem ao Malandro*. Esta música, entretanto, está num entreato entre o primeiro e o segundo ato de peça de Chico Buarque.

dela ser prisioneira. A diferença é que entre Mac – Lockit, essa relação é fria, e as demais são lembranças de um passado agradável e amistoso¹⁰⁶. Na prisão, Mac/Max recebe a visita de Lucy/Lúcia, que questiona o marido sobre o casamento com Polly/Teresinha e o bandido diz que até freqüentava a casa, beijava Polly, mas isso não significa nada, não tem nada a ver com casamento.

- Tem sim.

Teresinha, isso você resolve com ele, estou só descrevendo a cena. Essa cena, por sinal, é quase uma tradução literal nas três peças, poucas expressões são alteradas. Entra Polly/Teresinha. Mac/Max tenta demonstrar para Polly/Teresinha que Lucy/Lúcia poderia ajudá-lo a fugir. Na *Ópera do malandro* a personagem Lúcia é descrita pelo seu pai como cleptomaníaca, que adora música e doce¹⁰⁷. Enquanto discute com Max ela afirma que vai criar seu filho sozinha, pede os trinta contos que emprestou para Max, certamente surrupiados de Chaves, mas o contrabandista a convence a distrair Barrabás para fazê-lo fugir¹⁰⁸.

Antes de Max ser solto por Lúcia, as duas personagens femininas brigam sobre o fato de quem seria a mulher do bandido. Polly/Teresinha argumenta que casaram, Lucy/Lúcia que está grávida há cinco meses. Ambas dizem que se ele estivesse preso há cinco meses seria melhor para elas. Essa cena aparece na *Ópera dos três vinténs* e na *Ópera do Malandro* e é, na versão brasileira, a cena anterior à canção *O meu amor*. Na *Ópera do mendigo*, as personagens femininas também cantam uma canção com tema parecido. Depois da discussão/canção, um dos pais de Polly/Teresinha vai buscá-la na prisão. Na *Ópera do mendigo* é o pai, Peachum, enquanto que nas outras duas é a mãe. É Lucy, nas três óperas, quem ajuda Mac/Max a fugir¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Na prisão, há uma cena em que Brown está envergonhado por ter preso seu amigo. Macheath não fala diretamente com Brown, demonstra mágoa. Mac, sozinho, canta *A balada da boa vida*, antes da entrada de Lucy, na mesma cena. Macheath escapa da prisão, mas volta no “segundo final” da ópera e canta com Jenny a canção *Pois de que vive o homem?*, semelhante ao tema de *Pedaço de mim*. Há também uma cena em que Brown se esconde de vergonha por ter prendido Macheath pela segunda vez. Mac canta o *Clamor da tumba*, cuja idéia se parece com *O malandro 2* de Chico Buarque.

¹⁰⁷ Chico Buarque, op. cit., p. 66, 69.

¹⁰⁸ Idem, p. 135, 136, 146.

¹⁰⁹ Outra cena que não foi transcontextualizada da *Ópera do mendigo* é aquela em que Lucy tenta convencer seu pai a soltar Mac. Ela canta uma música apaixonada para o pai e ele canta uma música aconselhando-a a esquecer o bandido. A tentativa de Lucy não convence o pai, mas ela encontra

- Deus me livre! Isso é humilhação!

Mac/Max foge, mas é preso novamente, através de uma informação que Peachum/Duran recebe sobre seu paradeiro. Na peça inglesa, essa informação é dada pela personagem Diana Trapes, e nas outras peças quem delata Mac/Max é Jenny/Geni. Nessa segunda prisão, Mac/Max recebe várias visitas, nas três peças. Ele tenta convencer seus comparsas e Polly/Teresinha a subornar os guardas, mas essas personagens expressam que, apesar de gostarem muito dele, não conseguiriam uma soma de dinheiro muito grande para Mac/Max.

Três finais, que parecem conectados.

Ópera do mendigo: Mendigo e Músico/Ator voltam à cena, o segundo afirma que uma ópera não pode terminar com uma execução, tem de haver um final feliz. O Mendigo argumenta que numa obra “desse tipo de drama” (ópera), não é problema o quão absurdas as coisas são. A personagem diz, ainda, que no decorrer da peça já ficam evidentes as semelhanças entre os “homens ricos” e os “marginais” (“fine gentlemen x gentlemen of the road”). A lição de moral estava dada: as pessoas possuem os mesmos vícios, o mesmo comportamento imoral e até ali parecia que alguém seria punido. Mas isso não acontece...

Ópera dos três vinténs: o bandido está prestes a morrer, e Peachum informa que tem de haver um final diferente por ser uma ópera. É a personagem que mais queria que Macheath fosse preso, mas anuncia sua salvação. É um efeito visível do distanciamento brechtiano. Essa personagem, aqui, parece antecipar a figura do Produtor, que Chico Buarque põe na *Ópera do malandro*. Chega um arauto e o final se transforma...

Ópera do malandro: Max preso, uma passeata prestes a acontecer, mas Vitória tenta acabar com o manifesto. João Alegre volta à cena, argumenta que a peça é dele e que em “peça de fudido, fudido é que tem vez”. O Produtor convida esse malandro autor para uma conversa, e o final muda de rumo...

Na peça inglesa, Macheath chama todos os prisioneiros à revolta e todas personagens cantam e dançam¹¹⁰. Na versão alemã, chega um arauto informando que Mac

outros meios de soltar Macheath. Sempre que a personagem Lucy entra na prisão, Macheath canta uma música diferente para ela, o que não acontece nos outros textos.

¹¹⁰ Lucy, Polly, Lockett, Peachum e Macheath cantam pequenas canções, após falas curtas em uma das cenas. Essa cena é uma possível germe da canção *Ópera*, de Chico Buarque. Na cena seguinte, fazendo um fundo musical, todos os prisioneiros que seriam executados cantam, e as personagens em cena percebem esse “coro”, comentando-o. Essa cena também não foi transcrita nas obras

Navalha foi perdoado pela rainha, em virtude do tumulto que sua prisão estava causando no dia da coroação¹¹¹. No texto de Chico Buarque, João Alegre retorna, dirigindo um conversível anos 40 e informa, cantando, que chegou um “telegrama do Alabama pro senhor Max Overseas”. A sequência dessa cena é uma paródia a diversas óperas clássicas européias, praticamente todas as personagens cantam, numa simulação real de ópera. Depois João Alegre volta, sozinho e canta *O Malandro N° 2*, canção em que fala da morte de um malandro, “na greta”, na “sarjeta” do país.

- **Que coisa mais vulgar!**

2.6 Canções e intérpretes

Um detalhe interessante em relação às músicas da *Ópera do mendigo* é que suas letras das canções parecem ser menores, mais curtas do que nas outras óperas, algumas delas contendo apenas uma estrofe. Parecem ser mensagens curtas entre as falas. Esse fato pode ser lido como uma tentativa de aproximar mais o “singspiel” da ópera clássica, passando rapidamente da música para a fala. As óperas seguem a linha sistematizada por Brecht, onde as canções revelam detalhes sobre a postura das personagens, às vezes contrastando com o que é colocado na cena, outras vezes realçando características. Enquanto tema, esse fato pode ser observado na versão inglesa, mas é como se as personagens não parassem para cantar, falassem e cantassem num curto espaço de tempo.

Na peça alemã, antes das músicas, é indicada uma iluminação para cada canção, uma proposta de órgão iluminado, três refletores que descem e o título da música em letreiros. Ou seja, as canções são elevadas a um efeito ritual, e suas letras são mais longas

seguintes. Há uma cena, não reproduzida nas outras peças, em que Mac, Lucy e Polly conversam. O marido/futuro pai aconselha as personagens femininas a se mudarem para “West-Indies”, onde poderiam arrumar uns dois ou três maridos, se quisessem. No final da cena, chegam quatro esposas de Macheath com seus filhos querendo ver o marido/pai, que estava na prisão. Na cena final da peça Macheath convoca “the rabble” (personagens que aparecem somente na última cena, pessoas de “baixo calão”) para uma dança. Todos dançam e Macheath elege Polly como sua parceira/esposa. O “singspiel” termina aqui. Segundo Solange Ribeiro de Oliveira, John Gay era dependente de patronos aristocráticos e estava sempre à caça de cargos na corte. Dessa maneira, o happy ending da *Ópera do mendigo* reflete as preferências do público aristocrático e não osimpatia por aspirações populares.

¹¹¹ No “terceiro final da Ópera dos três vinténs”, entra um arauto a cavalo e fala que Macheath foi libertado pela rainha em virtude do possível tumulto que sua morte causaria na coroação da majestade. Peachum convoca os atores para cantar no final, destacando que na realidade, tipos pobres foram representados ali e o final deles quase nunca conta com arautos. As personagens cantam essa mensagem política, juntas, indicando outra possível fonte para a canção *Ópera* de Chico Buarque.

que as de John Gay. Chico Buarque dá indicações apenas do gênero musical de cada canção e do momento em que a orquestra começa a atacar¹¹², os títulos estão no texto, mas o autor não propõe que letreiros os destaquem. As letras possuem um tamanho aproximado das letras de Brecht, algumas são bem maiores (*Geni e o Zepelim* e *Ópera*, por exemplo).

- Deixa eu ver?

Senhora Overseas, as letras se encontram no Anexo I desta trabalho. Apesar do tamanho das letras da peça de Chico Buarque serem próximas das de Brecht, e do fato de poder-se perceber que nenhuma das três peças se encaixa como ópera séria, Solange Ribeiro chama atenção para um elemento que desarticula a primeira percepção das peças, dada pela relação entre cenas e personagens. A autora foca uma parte do seu estudo na relação de tensão entre melodia e letra nas três obras. Sabemos que Chico Buarque é um exímio poeta/compositor, que se reporta com facilidade à música popular e à erudita. Na *Ópera do malandro*, a interdependência entre música e verso se assemelha mais com as músicas de Gay do que com as de Brecht. Embora Chico Buarque molde *Geni e o Zepelim* com muito da influência brechtiana, mantendo a tensão melodia suave/ letra de peso, a maioria das músicas, como as de John Gay, escapam ao desencontro entre melodia e letra. Esse desencontro, para alguns, desmerece a *Ópera dos três vinténs* e, para outros, é propositado e funcional¹¹³. Na música da peça de Chico Buarque, letra e melodia são “gêmeos siameses” e, mesmo que a referência mútua entre verso e música nem sempre corram paralelamente, “letra e melodia podem conter ‘citações’ de canções e poemas conhecidos, acrescentando-lhes nuances humorísticas”. Brecht, apesar de propor um aspecto ritual para a execução das músicas, frisa que devia haver no palco “atores cantando”. Tanto John Gay quanto Chico Buarque dão às canções um caráter menos fragmentado que Brecht. Outro aspecto que aproxima as canções de John Gay e Chico Buarque é a recorrente utilização do cancionário popular nas duas peças. O autor inglês

¹¹² Durante o texto, o autor se utiliza (para a orquestra) de expressões como “ataca introdução em ritmo de tango”; “ataca em ritmo de valsa”. Chico Buarque, *Ópera do malandro*, 1979

¹¹³ Segundo Solange Ribeiro de Oliveira, “Brecht temia que a poderosa sedução da música favorecesse a identificação com personagens”, por isso procura se afastar do teatro aristotélico, para realçar o espírito crítico e a contínua consciência por parte da platéia, que está diante de um espetáculo teatral e não de uma pretensa realidade. A autora cita ainda T. W. Adorno, que afirma que a guerra entre texto e música era tão intensa que Brecht teria aconselhado os atores a não seguir a música cegamente, “eles deveriam, não apenas cantar, mas demonstrar que representavam homens cantando”. Solange Ribeiro de Oliveira, op. cit., p.115,116.

explorava a familiaridade da platéia com as melodias, da mesma maneira que Chico Buarque não receia evocar uma singela cantiga de roda para compor *Teresinha*¹¹⁴.

- Ah, que gracinha! Quero ouvir.

Receio que não tenhamos tempo agora Teresinha, e duvido que não conheças a cantiga de roda de que falo. Afinal, é você quem canta a única música gravada antes da estréia da peça, por Maria Betânia. Todas as outras eram inéditas. Após a estréia, foi lançado o LP com arranjos de Francis Hime, em que são misturados iniciantes e nomes consagrados da música brasileira: o disco contém músicas cantadas por Chico Buarque, Gal Costa Alcione, Moreira da Silva, Nara Leão, As Frenéticas, João Nogueira, MPB-4, Zizi Possi, Cor do Som, Turma do Funil, além de cantores líricos. As únicas atrizes da primeira montagem que fizeram parte desse “registro de continuação” da *Ópera* foram Elba Ramalho e Marieta Severo. Tendo em vista a gama de referências musicais que Chico Buarque nos traz, é importante destacar alguns aspectos relevantes da intertextualidade presente em certas canções inseridas na *Ópera do malandro*.

Como afirma Solange Ribeiro de Oliveira, Chico Buarque privilegia a música nacional utilizando-se também de estímulos musicais estrangeiros (latino-americanos em geral) popularizados no Brasil. A peça começa com um samba, *O malandro*; a música *Viver do amor* é um bolero, de origem espanhola e cubana; o tango, popularizado na Espanha e na América Central está presente em *Tango do covil*; a composição *Doze anos* é um choro; o mambo, originário da América Central, marca o ritmo de *Casamento do pequenos burgueses*; *Teresinha* é uma valsa, de origem francesa, mas que, “segundo Mário de Andrade, ‘ (...) amaneirou-se no Brasil, ficou sestrosa’ ”; Sempre em frente é uma marcha militar; o samba retorna em *Homenagem ao malandro*; *Se eles me pegam* agora é um foxtrote, aparentado com o jazz americano; o xaxado se manifesta em *Se eu fosse teu*

¹¹⁴ Quase todas as canções da *Ópera do mendigo* são britânicas. “Gay se apropria de formas estrangeiras com a mesma sem-crimônia, mas privilegia o nacional como Chico faz com o samba e o choro”. Solange Ribeiro lembra que não foi intenção de Kurt Weill, fazer apenas um re-arranjo de melodias existentes. “Weil toma emprestada de Gay uma melodia para O coral matinal de Peachum”, além disso incorpora “ecos de Bach, reminiscências de uma chanson francesa e de uma marcha fúnebre, foxtrotes, composições sul e norte americanas, como blues e jazz”. A maioria das influências/referências de Weill não é alemã. Segundo Solange Ribeiro, “o ecletismo dos três autores não elimina a originalidade musical das óperas, e, na de Chico, seu caráter nacional. A aproximação das canções de John Gay e Chico Buarque, bem como a distinção das canções de Brecht é feita por Solange Ribeiro de Oliveira, op. cit., p. 98-119.

patrão; e o béguin, originário da Martinica, está em *O meu amor*; Chico realiza uma “impagável colagem” de árias operísticas em *Ópera*; e o samba encerra a peça com *O malandro nº 2*¹¹⁵.

É certo que todas as músicas possuem diversos aspectos relevantes sob o ponto de vista da transcontextualização e do intertexto, mas analisar todas as músicas presentes na *Ópera* certamente não cabe numa dissertação de mestrado, fica difícil inclusive escolher por onde começar...

- Vai por mim, vai por mim!

Teresinha, é preciso que algo fique claro, você é uma personagem e a música tem uma outra conotação, outro eu lírico, que nem só porque se manifesta através de sua fala pode ser lida como um facsímile. Mas como essa estrutura de dissertação me permite analisar as músicas diluídas nos capítulos, posso começar por *Teresinha*. Já é sabido que a canção possui influência, inclusive melódica de uma cantiga de roda chamada *Teresinha de Jesus*. A cantiga remete à vivência da mulher na sociedade patriarcal, cercada das três figuras masculinas que marcam a trajetória de vida de muitas mulheres: o pai, o irmão, o noivo. A canção de Chico Buarque parodiando a cantiga, “mantém o verso heptassílabo da letra original, com rimas geralmente alternadas”. Os compassos iniciais fazem claras “citações” melódicas da cantiga popular. Teresinha possui uma ternura pueril, que envolve o ouvinte e é um bom exemplo da composição que se distancia do ideal brechtiano de canção teatral. As canções do texto de Chico Buarque possuem um “irreprimível lirismo”, como em *Teresinha*, o que suaviza as canções associadas ao amor malandro. Em muitas persiste a impressão de emoção sincera, apesar de sórdidas circunstâncias¹¹⁶.

- É lindo!

Em *Viver do amor*, cantada pela mãe da personagem Teresinha, a paródia é duplicada pela melodia. Dessa vez a relação intertextual se estabelece com uma canção de Franz Liszt, compositor húngaro, autor de *Sonho de amor (Liebstraum)*, canção da qual coincidem breves compassos. Liszt é considerado um dos compositores mais românticos do século XIX, e sua composição, que é uma “epítome musical do amor idealizado”, é contraposta à perfídia do amor prostituído. Essa paródia musical possui versos que

¹¹⁵ Para ler mais sobre o assunto, Solange Ribeiro de Oliveira, op. cit., p102.

¹¹⁶ Solange Ribeiro de Oliveira, op. cit., p.150-156.

antagonizam o próprio título da composição húngara: “Ai, o amor/ Jamais foi um sonho”. A letra possui três estrofes com número irregular de versos. Eles possuem um estrutura intercalada entre heptassílabos iniciais e finais, com versos internos mais curtos, geralmente trissílabos. Apesar de algumas variações, mantêm o esquema de duas rimas básicas em cada estrofe¹¹⁷. Em *O meu Amor*, duelo cantado travado entre Teresinha e Lúcia diante da cela de Max, o lirismo presente em muitas músicas dá lugar ao erotismo passional. “O ritmo langoroso realça o duelo de bravatas eróticas das duas rivais”. A personagem Teresinha “desfivela a máscara de moça ingênua para desafiar Lúcia, “comentando as artes eróticas do sedutor disputado”¹¹⁸.

- Viu no que é que deu?

Uma canção que celebra a “união além da carne”, possuindo um “erotismo sublimado” é *Pedaço de mim*, onde a dupla de amantes, diante da morte iminente, executa, em ritmo lento, uma dilaceração do conceito de saudade¹¹⁹. *Doze anos* parece ter sido inspirada no poema *Aurora da minha vida*, de Casimiro de Abreu, e relembra a infância galhoifeira que tiveram o policial Chaves e o contrabandista Max Overseas¹²⁰. Um detalhe interessante do *Hino de Duran* é que a composição tem suas primeiras três estrofes regulares, com rimas *aabb*, e a partir de então, as estrofes deixam de ter unidade, e alguns versos passam a ser falados, até que ao final da canção a voz vai diminuindo, aparentemente causando a sensação de que o cantor teria sido capturado pelos tentáculos da lei.

E em relação às personagens que interpretam as músicas, na peça de John Gay e de Bertolt Brecht, geralmente as personagens principais cantam. Esse fato pode ser observado com mais clareza na peça alemã. Entendo por personagens principais o núcleo dos Peachum (Jonathan, Célia e Polly), a família Lockit (o policial e sua filha), Macheath e Jenny. Na *Ópera do mendigo*, a figura do mendigo-autor também pode ser levada em conta. O que quero dizer é que, nessas peças, as prostitutas (com exceção de Jenny) e os bandidos, em geral, não cantam¹²¹. Chico Buarque traz um diferencial: *Tango do Covil, Folhetim, Ai*,

¹¹⁷ Idem, p.147, 148.

¹¹⁸ Idem, p. 156

¹¹⁹ Idem, p.162.

¹²⁰ Idem, p.102

¹²¹ Aqui coloco o termo “em geral” por três razões: há em algumas músicas a proposta de um coro, que seria feito inclusive pelas atrizes/atores que representam esses dois grupos; a outra razão é por

se eles me pegam agora, Se eu fosse teu patrão, e trechos de *Ópera* são cantadas pelas prostitutas e/ou malandros.

- **Tá na cara que tem que mudar tudo e já.**

2.7 Peculiaridades das três versões

O terceiro ato alemão começa com os mendigos de Peachum escrevendo cartazes sobre o envolvimento de Brown e Mac. Peachum, Célia e Jenny cantam a *Balada da servidão sexual*. Tiger Brown tenta prender todo mundo, mas os mendigos são instigados à revolta e o pressionam. Peachum canta a *Canção da Ineficácia do Empenho Humano*, que é semelhante à *Sempre em frente* (Chico Buarque). Peachum e Célia, através de Jenny, descobrem que Mac pode estar com a prostituta Suky Tawdry. Depois dessa canção, Jenny canta, na mesma cena, a *Canção de Salomão*. Essa música é interessante porque cita algumas personalidades em comparação a Mac Navalha. São citados Cleópatra, César, Salomão e o próprio Brecht. É uma crítica interna ao seu trabalho, em forma de cena.

São evidentes as diferenças da peça de Brecht para a de John Gay, e as ligações de cena mais fáceis de serem decodificadas entre a versão alemã e a brasileira. Além do conteúdo diferenciado da versão inglesa, Brecht propõe na peça recursos estéticos sistematizados em seu *Pequeno Organon*. Antes de cada cena, o texto contém frases explicando o que se passa em seguida. Essas frases eram expostas no palco através de letreiros, contando a cena, ou a idéia geral dela antes de acontecer. Brecht acreditava também que uma forma de romper com a ilusão do teatro era expor todos os elementos de cena, daí a possibilidade de os atores se trocarem em cena.

Como foi dito, a peça de Chico Buarque começa com o produtor dizendo que “quando o artista sente a necessidade de explicar sua arte ao público, um dos dois é burro”. Apesar disso, o autor dessa peça parece indicar, anunciar, cenicamente, alguns recursos/elementos que seriam colocados em cena depois. Um dado curioso sobre a ópera é que a personagem Produtor diz que João Alegre “abre mão dos direitos autorais relativos ao espetáculo”, atitude tomada por Chico Buarque na montagem de 2003.

que na peça de John Gay, há uma prostituta e um malandro que cantam, separados, músicas curtas em cenas que aparecem; a terceira razão é que numa única cena os comparsas de Mac Navalha cantam juntos uma canção na peça de Brecht. Daí a expressão “esse fato pode ser observado com mais clareza na peça alemã”. Na peça de Brecht, as prostitutas e os do “bando” (com exceção de uma música curta numa cena), só fazem parte do coro.

- É um péssimo negócio.

A peça possui muitas referências ao modo de ser americano, com diversas palavras em inglês e inclusive nomes americanizados, mas a empresa de Duran se chama “Agência de Empregos ‘A Brasileira’”. Quem diz o nome da empresa é Fichinha, que chega ao escritório de Duran após ter sido fichada como comunista, porque estava muito mal vestida para ser prostituta. Numa das falas de Duran, a personagem fala das mulheres, que enquanto têm saúde e beleza, ficam “se entregando a qualquer um, no mato, atrás do tanque”. Essa frase pode ser vista como uma antecipação de alguns versos da canção *Geni e o Zepelim*. Na mesma fala, o agenciador diz que possui 1432 prostitutas sob sua regência, são funcionárias com “carteira assinada, salário-mínimo, assistência médica e oito horas de trabalho”. 1432 é o número de mendigos agenciados por Peachum na peça de Brecht e um número aproximado de comparsas do bandido Jonathan Wild (1500 ladrões), certamente inspiração para a personagem. Os dados quanto aos direitos assegurados às funcionárias faz referência direta ao período getulista e às mudanças na legislação sobre o trabalho.

Enquanto Peachum busca algo que “comova” o ser humano, Duran quer algo que “desperte o sexo exausto da humanidade!”. A miséria como tema é trocada pelo sexo. A peça está repleta de palavrões e alusões ao corpo tanto em canções como em falas de personagens. A prostituta Fichinha, antes de ser agenciada, fala que transa com o Nordeste inteiro, com o padre, com o “baitolo” até com o “boi do bumbameu-boi”; Duran descreve os sujeitos que frequentam seus prostíbulos como sendo homens que voltam do trabalho cansados e não querem fazer “papai e mamãe” e noutra cena chama a sua filha de “galinha” e a sua mulher “vaca”; Max se pergunta pela “galinha” da irmã de Chaves, esta “daria a bunda” regularmente, é o contrabandista que “apalpa os seios” de uma das prostitutas e indica um caso homossexual com o travesti Genival, além de falar quando pensa que vai morrer que “a boca quer chupar mais manga” e o “pau quer foder”; a prostituta Mimi Bibelô questiona se o Itamaraty permite uma “embaixadora sem cabaço”; Vitória fala que está “todo mundo brocha no Rio” e que há muito tempo não se ouve falarum “pau duro”; na briga entre Teresinha e Lúcia antes da canção *O meu amor*, Max é descrito como alguém que “dá cinco sem sair de cima”, “chora de prazer” e “rola no tapete”¹²².

¹²² Chico Buarque, op. cit., p. 30, 32, 64, 91, 95, 119, 124, 142, 170.

São falas de baixo calão, muitas expressões vulgares que reforçam a comicidade da peça, já que muitos dos termos são risíveis num sistema marcado pelo preconceito ao corpo e ao sexo. Com essas expressões, Chico Buarque parece apostar no caráter transgressor da sexualidade em uma sociedade repressora e dessa maneira retira muito da carga marxista colocada por Brecht em sua peça. A crítica continua, mas de forma mais sutil e menos panfletária. O sexo é elevado sobre a miserabilidade em diversos momentos da peça, ainda assim, Chico Buarque faz constantes pontes com a peça brechtiana. Na mesma cena em que Duran conversa com Fichinha, Vitória confunde a prostituta com uma mendiga, perguntando “esmola de novo?”, numa aparente alusão à figura de Filch.

Conversando sobre Teresinha, Vitória começa a dar indícios de que ela está saindo com um capitão. Duran pergunta se não é “aquele bêbado” e a esposa diz que ele está desatualizado. Ou seja, Teresinha aparentemente teria se relacionado com um bêbado.

- Deus me livre e guarde!

É só uma suposição, pois parece que novamente Chico Buarque antecipa uma música, pois, em *Teresinha*, alguns versos dizem “o segundo me chegou / como quem chega do bar / trouxe um litro de aguardente / tão amargo de tragar”.

O sobrenome de Vitória é Régia, numa alusão direta à planta símbolo da Amazônia e de uma possível brasilidade. Mas Vitória é também o nome de uma rainha inglesa bastante conhecida por seu puritanismo e moral exacerbada. Ela governou a Inglaterra entre 1837 e 1901, período em que se passa a trama brechtiana, e há indícios de que ela teve um relacionamento quase secreto com um de seus cavaleiros chamado Brown, mesmo nome da personagem policial da versão alemã dessa peça. Não há nenhum indício de que Vitória tenha um caso com Chaves (fac-símile de Tiger Brown), mas esta é apenas mais uma curiosidade que pode ser retirada do texto.

Algumas cenas depois, Vitória afirma que Max não “se satisfaz com apenas uma mulher”, idéia que consta na *Balada da Servidão Sexual* cantada por Célia na *Ópera dos três vinténs*. Vitória, depois que tem notícia do casamento de sua filha, diz que quer ver “o corpo desse homem crivado de chumbo, num barranco do rio da Guarda”. Essa idéia é trazida por João Alegre no final da peça em *O malandro N° 2*, outra antecipação.

Os nomes dos comparsas de Max fazem alusões a personalidades históricas ou empresas estrangeiras; eles são chamados: General Electric (empresa de eletrodomésticos),

Philip Morris (empresa de cigarros), Johnny Walker (fábrica de bebidas), Big Ben (relógio clássico inglês) e Barrabás (personagem bíblico). Cada malandro/contrabandista, atua de acordo com seu nome, contrabandeando relógios (Big Ben), ou cigarros (Philip Morris), por exemplo. Barrabás é escafandrista.

- Eles são tão engraçados.

Chaves, padrinho do casamento, canta a noiva Teresinha. Ele chama Duran de sócio, da mesma forma que se relaciona com Max. Esse policial teria então dois sócios, remetendo à amizade entre Lockit e Peachum na peça de John Gay; e à relação Brown – Mac na versão alemã.

O nome completo da filha dos Duran é Teresinha de Jesus Fernandes de Duran, conexão concreta com a santa católica e uma personagem de música popular. Teresinha cita Brecht na peça.

- Aliás, foi o que acabei de fazer.

Terezinha, como já disse, possui um tino comercial e um sentido de praticidade maior que a Polly Peachum das outras obras. Ela se oferece para controlar os negócios do marido, tenta pensar na empresa com grandes proporções e dentro dos trâmites legais. Possui visão empresarial. Tenta ensinar inglês para os comparsas de Max, e demite vários deles por incompetência.

- Você sabe que lugar da esposa é ao lado do marido.

Quando as prostitutas estão fazendo os cartazes para a passeata, Max volta ao prostíbulo, mantendo seu hábito de bom burguês. Numa fala da personagem, parece haver uma crítica à Semana de Arte Moderna: “Assim você borra todo o seu cartaz. Não dá pra ler nada, parece a Semana de Arte Moderna”. Na sua segunda prisão, Max percebe que Barrabás, após ser despedido vira policial, agora chamado Chagas. Tentando subornar o policial, a personagem Max critica Cuba, dizendo que poderia levar Barrabás para Cuba, onde “ninguém precisa trabalhar”. Essa relação pode não ser totalmente casual, pois Chico Buarque pode estar fazendo uma relação entre “Barrabás em Cuba” e Brás Cubas, uma famosa personagem de Machado de Assis que passou a vida sem trabalhar, como um parasita.

Muitas críticas de ordem diversa são colocadas na peça. Críticas à instituição familiar, à justiça, à migração de nordestinos para a capital do país¹²³. Numa outra possível alusão de Vitória a um aspecto da Ópera dos três vinténs, a personagem fala que dá esmola a um mendigo que estava estrebuchando, este “fica bom e vai pro botequim”¹²⁴. Chico Buarque aproveita o mote da guerra para colocar em sua peça uma “lenda” em que os alemães teriam invadido as fábricas de perfume francês para produzi gases venenosos¹²⁵. O autor coloca nas falas de sua personagem Duran uma crítica a radio novelas, que parecem iludir as pessoas; Teresinha, quando pede para Max deixar os negócios sobre seu comando explica que a empresa precisa de um nome legal e que um “esse-a” ou “eletê-dê-a”, já são suficientes para constituir uma firma de importações¹²⁶, numa clara alusão a como a nomenclatura dada às empresas consegue disfarçar suas atribuições concretas. Max pergunta de que “Cultura Inglesa” seus comparsas vêm¹²⁷, possivelmente ironizando uma grande escola de inglês do Brasil. Há a ironia envolvendo a Semana de Arte Moderna, Max ainda fala que a fachada do Ministério da Educação, todo envidraçado, serve de inspiração para um bordel que pretende reformar¹²⁸. O juiz que celebra o casamento de Max é preso e confessa diversos crimes; Duran compara sua passeata planejada para não acontecer à travessia do Mar Vermelho por Moisés¹²⁹. A presença da transcontextualização é constante, pois parece que a cada cena Chico Buarque ironiza ou exagera alguns aspectos do discurso sobre brasilidade compondo na peça uma ausência de culpabilidade que muitos insistem em atribuir ao Brasil.

São estas referências apenas alguns detalhes das possíveis intertextualidades feitas por Chico Buarque nessa transcontextualização. Destaco aqui referências gerais e algumas possíveis conexões entre essa peça e as outras duas. As canções trazem muitas outras manifestações de interdiscursividade. Além disso, Chico Buarque contrapõe/cruza, nesse processo de “paródia em cadeia” ou “paródia gestus”, muitos elementos presentes num discurso de “brasilidade”.

¹²³ Idem, p. 31.

¹²⁴ Idem, p. 33.

¹²⁵ Idem, p.41.

¹²⁶ Idem, p. 82, 109.

¹²⁷ Idem, p.111.

¹²⁸ Idem, p.118, 122.

¹²⁹ Idem, p. 132, 147.

- E nessa eu caio fora.



3. TROCENTOS ANOS¹³⁰

A MALANDRAGEM É UM TEMA
DE TROCENTOS ANOS
SOCIEDADE ACATA
DEU BANDA POR AÍ
NOS MAIS DIVERSOS PLANOS
TEM INTRIGADO A NATA
ENTRELUGAR JÁ TINHA
A PICARESCA É O NINHO
LITERATURA SUA OCA
E EXPANDE SEU QUINHÃO
É VISTA EM TUDO QUE É CHÃO
NO “MODO DE SER”, TOCA

A MALANDRAGEM É UM DILEMA
SEMPRE OBSCURA
TÁ ENTRE CASA E RUA
O BRASILEIRO IMPURO
CAPTA A ESTRUTURA
E ASSUME COMO SUA
“JEITINHO” VEM DESDE O PÉ
NESSA REDUÇÃO QUE É
O LÁ E O CÁ DA FOFOCA
ASSIM CAUSA ESCARCÉU
O HOMEM LIVRE QUE É RÉU
DIALÉTICO E PROVOCA

¹³⁰ Paródia da letra da canção *Doze anos*- Anexo I, p. 164



Capa da edição brochura (1978)



Contracapa do disco (1979)

3.1 Possíveis antecedentes do malandro carioca

Como é história continuo recontando. A fatia que pego emprestada e na qual cada um coloca outra cobertura, já pode ser lida num sistema de vasos comunicantes. Sabemos que o mendigo pede, porque adora um vintém, e que se transfigura malandro por mais insistir em pedir, em conseguir sorratamente, do que empregar sua força de trabalho no sistema. Falo também de diversos tipos de malandragem¹³¹, mas a que nos remete esse termo? Os três pedaços de história possuem anti-heróis, personagens que agem na tangente da ordem, e driblam o sistema estabelecido. São chamados Macheath, Mac the Knife, e Max Overseas. Mas o que diferencia a malandragem desses tipos, das estratégias de sobrevivência de um dito mendigo-autor ou até de um assumido malandro-autor? De onde vem o aparato ideológico que infla de nuances personagens de um discurso ficcional transcontextualizado? Busquemos argumentos.

- Mostra o teu talento, anda!

É um prazer tê-lo aqui, Max Overseas, acho que vai ajudar bastante a ilustrar essa pequena trajetória de alguns dos atributos malandros e do anti-herói no discurso literário e

¹³¹ O malandro como uma “criatura intersticial, ambígua e ubíqua, paradigmática de nosso mundo cultural” é um dos conceitos de Solange Ribeiro de Oliveira, que também afirma, como já foi visto, que o “malandro não é um, são muitos”. Ela afirma ainda que o termo, por estar contido num leque semântico muito amplo, pode remeter às figuras de bandido, herói, ou ainda à ameaça representada pela multidão dos excluídos sociais ou à efusiva e colorida representação do nacional. Solange Ribeiro de Oliveira, *op.cit.*, p. 9.

no discurso social. É Antônio Cândido quem introduz na teoria crítica brasileira, a “linha da malandragem”. Em seu ensaio *Dialética da malandragem* questiona se o romance de Manuel Antônio de Almeida pode ser caracterizado como precursor do realismo, caracterização usualmente atribuída ao livro pela historiografia (principalmente por José Veríssimo em 1894); ou se esse texto é um continuador atrasado da tradição ocidental de pícaros iniciada na Antigüidade (essa questão é levantada por Mário de Andrade em 1941)¹³². O que Antônio Cândido defende é que este livro inaugura no Brasil uma modalidade particular, considerando que possui diferenças estruturais bastante grandes quando comparadas ao realismo e à tradição dos pícaros.

- **Ah, é?**

É sim, e você sabe o que são os pícaros, Max?

- **Sei, sei.**

Deve saber também que eles possuem características muito próximas das suas atitudes, algumas diferenças e, enquanto tipo literário, podem ser considerados seus tataravôs, ou ascendentes mais distantes. Deve saber que são “quase malandros”, e que possuem uma estratégia de sobrevivência provocada por um choque violento com a sociedade que os abriga. Quer falar dessa possível linhagem de suas origens, senhor Overseas? Estou um pouco cansado...

- **Quer dizer, pensando bem, eu não sei...**

Vai saber em pouco tempo, junto com a leitora (ou leitor), mas o meu cansaço me inspira falar de outras possíveis vertentes para sua composição enquanto personagem. Faz-se mister dizer que o mito do malandro brasileiro¹³³ possui semelhanças com alguns tipos

¹³² Antônio Cândido em *Dialética da malandragem*, p. 1, 1970

¹³³ Solange Ribeiro de Oliveira, citando Caio Prado Junior, lembra que o mito da malandragem remonta aos tempos coloniais, quando, após a abolição da escravatura se forma um enorme contingente de “desocupados”. Surgem no Rio de Janeiro a figura do “capoeira e seu alter ego, o bilontra, versão carioca do malandro”. A autora nos indica que nos estudos de José Murilo de Carvalho, a posição dessas classes populares diante da Proclamação da República não ocupa a simples posição de testemunha, mas se utiliza da malandragem, e da esperteza, compreendendo que o novo sistema não lhes trouxera a “cidadania prometida pela propaganda republicana”. Continuam no entrelugar. O mito do malandro brasileiro tem enfrentado gerações como um dos pilares sobre o discurso de brasilidade. Solange Ribeiro faz referência a uma crise de identidade cultural brasileira, em que sofremos da ansiedade de simultaneamente sermos e não sermos malandros, ou abraçamos incondicionalmente a ética do trabalho ou a relativizamos. Nossa atração pela resistência, pela astúcia, pela alegria de viver, e pela criatividade artística, quando incorporadas à imagem do malandro, potencializam essa crise. No período ficcional da *Ópera do malandro*, a ditadura

internacionais, mas é latino-americano e impuro. Aprende, habilmente, a falar a língua da metrópole para subverter a ordem e melhor combatê-la. O malandro Max, de Chico Buarque, bastante internacionalizado, ironiza a fraqueza de uma determinada ordem ditatorial com sua posição ambígua na estratificação social. Transita entre o burguês e o malandro pobre.

- Na minha cabeça não era assim não.

Talvez você esteja certo, as coisas “podem” não ser bem assim, mas me deixe argumentar. Recorro agora ao pai de Chico Buarque, Sérgio Buarque de Holanda que, em seu *Raízes do Brasil*, descreve um tipo, que contrapõe ao “trabalhador”. Essa figura é chamada de “aventureiro” e parece com a sua personagem. É conceituado como um tipo que “ignora as fronteiras”. Transforma em “trampolim” todo e qualquer obstáculo que se erija sobre seus propósitos ambiciosos. Diferente do “trabalhador”, que só atribuirá valor moral positivo às ações que sente ânimo de praticar, o “aventureiro” ...

- Eu vou continuar trabalhando no que sempre me orgulhei de trabalhar.

Sei, contrabando, Max, você deve estar orgulhoso mesmo. Você possui a audácia, a imprevidência, a irresponsabilidade, a instabilidade, e a vagabundagem próprias do “aventureiro”, qualidades detestáveis e imorais para o “trabalhador”, ainda relacionadas com uma concepção *espaçosa*, do mundo¹³⁴ - características de tipinhos como a personagem Max Overseas.

- É mesmo? Então tá.

Mas não só de tipinhos, Max. Sérgio Buarque de Holanda destaca ainda que o gosto pela aventura, “responsável por todas essas fraquezas”, tem influência decisiva na constituição de nossa vida nacional¹³⁵. Mas estamos falando de arte, não Max? Da *Ópera* para ser mais exato. Jacó Guinsburg nos diz que a divisão de trabalho é responsável pelo surgimento da posição do artista enquanto classe, da arte como detenção de alguns poucos. E diz, ainda, que a arte cria suas realidades, que são bem distintas dos discursos sobre o

Getulista, esse mito é duramente reprimido pela propaganda oficial, que estimula a celebração do “malandro trabalhador”. Solange Ribeiro de Oliveira, op. cit., p.12-15.

¹³⁴ Sérgio Buarque de Holanda, op. cit., p. 44.

¹³⁵ . Sérgio Buarque reforça que a nacionalidade é marcada pelo desejo de aventura e que o “nosso convívio social é no fundo, justamente o contrário da polidez”. Temos um desejo constante pela intimidade, segundo o autor, e os conceitos de respeito e educação pregados na Europa, se tornam muito frágeis em terras brasileiras. Sérgio Buarque de Holanda, op.cit., p. 46, 147,148.

cotidiano, como já vimos¹³⁶. Guinsburg, em seu artigo, estabelece as bases para o que Brecht teria chamado de “arte do futuro”, com a sociedade interferindo no teatro (na constituição de personagens, por exemplo), daí o artista fruto do capitalismo, mas sem destruir a possibilidade do teatro de estabelecer um código original passível de ser lido numa apropriação do *Gestus* pelos espectadores. Espectadores podem ver situações humanas no palco e reconhecer nelas traduções de seus costumes, sem que isso interfira na originalidade do produto artístico.

Brecht, de quem Chico Buarque adapta a *Ópera dos Três Vinténs* para compor sua ópera, indica que o malandro de sua peça deve possuir simpatia e ser representado como um burguês. O dramaturgo alemão dizia que normalmente não representam seu bandido Mac Navalha como burguês por acharem que um burguês não pode ser bandido¹³⁷.

Essas personagens estão situadas no campo do “nem lá, nem cá”¹³⁸, pois são frutos da fusão entre mundos muitas vezes opostos. Brecht, com seu conceito de *gestus*, exemplifica bem o drama dessas personagens. São milhares, representam milhares, apesar de no palco aparecerem enquanto pressuposto de individualidade. Um corpo em cena brechtiana se transforma em mil outros.

- É deste corpo aqui que eu gosto, gosto muito, adoro. Tô acostumado dentro dele e não quero sair.

Mas não precisa sair de seu corpo Max, essas são indicações para o ator que representa a você. Ele vai carregar em cena a tradição da malandragem. Na linhagem do malandro, podemos encontrar, segundo Zenir Campos Reis, um representante francês no

¹³⁶ A partir do momento em que a arte se liga diretamente à política, nega a si mesma, ela “deve ser diversa e permanecer em sua diversidade”. J. Guinsburg indica também que a arte “é em si mesma o meio na formação de uma verdadeira liberdade política da humanidade”. A arte funciona como condutora de uma liberdade coletiva. Essa discussão vem do artigo O teatro da Utopia: Utopia do Teatro, in: **Diálogos sobre teatro**, uma coletânea de artigos de Jacó Guinsburg organizada por Armando Sérgio da Silva, p.142-147.

¹³⁷ Bertolt Brecht, Notas sobre a “Ópera dos três Vinténs”. in: **Teatro dialético: ensaios**. 1967, p.70

¹³⁸ Roberto da Matta, considerando que essa expressão pode ser lida como uma vertente básica do mundo social brasileiro, traz à tona essa discussão quando analisa a figura malandra de Pedro Malasartes e suas escolhas. Em seus estudos o autor distingue dois campos bem delineados: a “casa”, onde nos encontramos sob proteção dos nossos amigos a familiares; e a “rua”, o terreno próprio da competição, da luta contínua. Uma das razões da figura do malandro não estar “nem lá, nem cá”, se deve ao fato de que a malandragem procura, através do atributo do favor e do “jeitinho”, fazer da “rua” uma extensão da “casa”, onde as estruturas de compadrio e ausência de valores éticos são mantidos. Roberto da Matta em **Carnavais, Malandros e Heróis**. 1990, p.248

século XV, cujo nascimento foi propiciado pela Guerra dos Cem Anos. O “argot” teria representado a estirpe da malandragem francesa vivendo em bandos fora da sociedade, lutando contra ela continuamente, estabelecendo suas próprias leis, e exercitando uma linguagem para seu uso exclusivo. Na Espanha do século XVI, o tipo surgido foi chamado “pícaro”, que faz o acaso substituir o esforço e que se nega a trabalhar devido ao fato de a inflação e a administração feudal comerem os frutos do trabalho honesto. Os pequenos truques do “pícaro” imitam os grandes truques da diplomacia. “O ideal da política maquiavélica”, quando transportado para o mundo dos mendigos e ladrões, gera o assunto do romance picaresco¹³⁹. No século XIX, um tipo descoberto por Carlos Eugênio Líbano Soares é o “fadista” português. Esse tipo era o português de classe baixa, que circula na marginalidade lisboeta cantando fados e é conhecido pela sua agilidade e o uso da navalha¹⁴⁰. Os dois primeiros tipos, o “argot” e o “pícaro”, metamorfoseados, dão origem tanto a tipos rurais quanto a urbanos. Já o “fadista” - tem-se notícia de muitos portugueses pobres que imigram para o Brasil no século XIX - está mais diretamente ligado ao malandro carioca da época em que se passa a *Ópera do Malandro*. São muitas as possíveis origens para o tipo que, no Brasil, é relacionado ao capoeirista e ao sambista. O tipo boêmio, galanteador e de alta periculosidade.

- Eu sei que você não é mulher nem criança pra cair em conversa fiada.

Está se referindo à periculosidade, Max? Estou citando apenas algumas leituras feitas de certos tipos sociais que acabam desembocando na literatura, sob a forma de tipinhos e tipões. Zenir Reis ainda estabelece três vertentes básicas para o tipo malandro. A primeira traz o ladrão com honra de cavaleiro nobre, que é conformista em relação à ordem aristocrática; a segunda é composta pelos que negam o trabalho, para negar o trabalho

¹³⁹ Zenir Campos Reis, em *O mundo do trabalho e seus avessos: a questão literária*. In: **Cultura brasileira: temas e situações**, 1987, p. 46

¹⁴⁰ Sabe-se que as duas personagens (malandro e fadista) possuem um fundo cultural comum, que são frutos de uma sociedade violentamente excludente, e que alguns fadistas teriam imigrado para o Brasil na segunda metade do século XIX. O autor de *A negregada instituição* encontra similaridades inclusive no modo de vestir dos dois tipos: “calças boca-de-sino, cabelos em bandós (soltos, desalinhados), chapéu desabado, sapatos de salto de prateleira para o fadista lusitano equivalem às calças largas, paletó saco desabotoado, camisa de cor e chapéu de feltro do capoeira carioca.” Soares nos traz outro dado interessante: a vinculação entre o malandro carioca e os capoeiristas. O samba e a capoeira, em demasia reprimidos, já foram considerados sinônimos de malandragem. Carlos Eugênio Líbano Soares em **A negregada instituição: os capoeiras da corte imperial 1850-1890**. 1999, p.176

alienado, considerando que o produto do trabalho é apropriado pela burguesia e que a negação ao esforço seria uma forma de protesto; a terceira e última vertente aponta para um malandro surgido como necessidade de um sistema que dele se serve para a produção de excedente econômico e que procura neutralizar suas explosões de revolta¹⁴¹. Max Overseas parece tender à primeira versão, de malandro com a honra de nobre cavaleiro. O próprio sobrenome da alcunha do malandro confessa suas influências estrangeiras, que teriam vindo “do outro lado do oceano”.

- Eu sou um lobo do mar, baby...

Max também parece possuir parentesco com o “argot” francês, ou com os tipos malandros ibéricos, mas indica estar distante da realidade marginal que caracteriza o anti-herói no estrangeiro. Mantém, entretanto, o caráter de bandido, de fora-da-lei. Troca seu nome de Sebastião Pinto para Max Overseas para disfarçar sua origem humilde. Conduz a trama criando suas próprias leis (baseadas no aliciamento, na compra de influências...). Mas está tão imbuído de caracteres burgueses que se assemelha mais ao diplomata que faz grandes truques do que ao malandro que teria lutado pela sobrevivência.

- É baby, fui criado no mar.

Talvez essa afirmação seja verdadeira, pois quando a personagem Teresinha passa a tomar o controle dos negócios de Max, este explica para seus comparsas como devem se posicionar para receptor a mercadoria que está chegando. Max parece ter um bom domínio da terminologia marítima, usando expressões como “binóculos prismáticos” para receber alemães num “navio de porte médio” que “vai despontar no nordeste a uma velocidade de sete nós”¹⁴². Pelo menos o discurso da personagem convence, aliás quase toda a malandragem de Max é discursiva.

3.2 *Dialética da malandragem*

Bem, é interessante, depois de falarmos sobre os pícaros, voltar a Antônio Candido, que lança na teoria crítica algumas questões relativas ao advento da malandragem e do anti-herói na literatura brasileira. Aliás, a primeira representação romanesca dessa personagem

¹⁴¹Zenir Campos Reis, op. cit. p.47-50

¹⁴²Chico Buarque, op. cit., p. 109-110.

marca o nascimento da literatura brasileira¹⁴³. O autor foca seu estudo no romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, indicando a personagem Leonardo como o primeiro malandro da nossa tradição literária. Cândido afirma que a literatura brasileira, nascente com o romance de Manuel Antônio de Almeida, não se restringe a imitações de formas européias, mas indica as bases de algo novo. *Memórias de um sargento de milícias* “ não endossa qualquer das racionalizações dominantes na literatura brasileira”. Nem o indianismo, nem o nacionalismo, a estilística pomposa, nem a crença na grandeza do sofrimento ou na redenção da dor estão presentes na obra¹⁴⁴.

- Tá brincando.

Realmente não estou, Max. O romance suprime a figura do escravo e dos governantes, dois pólos extremos da sociedade brasileira do séc. XIX, e coloca em cena uma classe intermediária, num entrelugar. O autor de *Dialética da malandragem* indica que o malandro, como o pícaro, “ é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores”. Leonardo, como os pícaros e como Max, pratica “ astúcia pela astúcia” e manifesta um amor pelo “ joguem-si”. O contrabandista da *Ópera*, assim como outras personagens, parece estabelecer a vida como um jogo, de interesses, de alternância de poder, e de sobrevivência na corda bamba.

- São mesmo uns canibais.

Observando a estrutura do romance de Manuel Antônio de Almeida, Antônio Cândido afirma que o texto é constituído por “ veios descontínuos, mas discerníveis”, arranjados de tal modo que sua eficácia varia: primeiramente ele cita os fatos narrados, que envolvem as personagens; depois os usos e costumes que são descritos; e, finalmente, as observações do narrador e de certos personagens que possuem caráter judicativo. Há de se considerar que existem grandes diferenças entre a estrutura do romance e de peças teatrais, mas quando Antônio Cândido, buscando analisar o texto de Manuel Antônio de Almeida sob o viés da redução estrutural, fala de “ veios descontínuos”, percebo que é possível justapor a estrutura da peça e do romance.

¹⁴³ Solange Ribeiro destaca que a análise que Antônio Cândido faz “ concentra-se num jogo dialético entre ficção e realidade”, e determina um entrelugar histórico e social não enfocado antes em nossa literatura. Solange Ribeiro de Oliveira, op.cit., p. 9-12.

¹⁴⁴ Solange Ribeiro de Oliveira, op.cit., p. 68-70

A peça, como é observado, possui uma estrutura fragmentária (*a la Brecht*) em que os “fatos” não são necessariamente narrados, mas ficcionalmente vividos, com certa autonomia. Os “usos e costumes” descritos nas falas e nas canções, como as jogatinas e artimanhas do interesse pelo poder ou as atitudes “malandras” da peça, são passíveis de serem reorganizadas numa sequência lógica, apesar da autonomia das cenas. As personagens parecem julgar, mas suas atitudes e personalidades circulam por um campo vasto e frágil de valores, não há certo e errado, ordem ou desordem para as personagens da *Ópera*.

- **É, pois é.**

Na *Dialética*, é defendida a idéia de que quando o autor do romance organiza esses três pilares (fatos narrados, usos e costumes e observações judicativas das personagens) de modo integrado, o resultado é satisfatório e “nós podemos sentir a realidade”¹⁴⁵. Na falta dessa integração, é indicado que ocorre uma “justaposição mais ou menos precária de elementos não suficientemente fundidos” no romance. Observo que na peça de Chico Buarque essa integração “feliz” se dá nos momentos em que as canções são amalgamadas às cenas, e não como quadros distintos, como é o caso das músicas cantadas por João Alegre. São interessantes enquanto quadros isolados, mas não se comunicam diretamente com as cenas anteriores e posteriores. A canção *O meu amor* é um bom exemplo de música que se comunica com as cenas, pois as personagens Teresinha e Lúcia começam a discussão antes da música, continuam o desafio durante a canção até se atracarem, o que serve de fio condutor para a cena seguinte¹⁴⁶. Há diversos pontos de aproximação entre a leitura que Antônio Cândido faz de *Memórias de um Sargento de Milícias* e a peça em questão.

Leonardo, segundo Cândido, vive ao sabor da sorte, sem plano muito menos reflexão, e ao contrário dos pícaros, não consegue aprender com a experiência¹⁴⁷. O protagonista Max Overseas da *Ópera do malandro* parece se aproximar dessa

¹⁴⁵ Antônio Cândido, *op.cit*, p.9.

¹⁴⁶ Chico Buarque, *op. cit.*, p. 141-144.

¹⁴⁷ Antônio Cândido, *op.cit*, p.3.

caracterização pelo seu desprendimento com o trabalho, o sistema, e o fato de ser preso duas vezes pela sua relação compulsiva com as mulheres¹⁴⁸.

- O quê?

Exatamente o que lê, sua compulsividade causa, duas vezes seguidas, sua prisão. Na peça a sua personagem é descrita como um “tipo de homem que não se satisfaz com uma mulher só” e ainda afirma que “todas as mulheres da sua vida são importantes”¹⁴⁹. Antônio Cândido afirma que o pícaro tradicional não possui linha de conduta, não ama e, se vier a casar, casará por interesse, disposto, inclusive, às acomodações mais rudimentares¹⁵⁰. Max e Teresinha casam-se num grande galpão receptor de contrabando, e a peça não parece indicar que exista amor entre os dois e, além disso, a canção *Casamento dos pequenos burgueses* confirma o interesse mútuo.

- Interesse? É só nisso que você pensa?

Eu diria que é só nisso que a personagem Max Overseas pensa. A presença de palavrões e textos obscenos são uma outra característica apontada nos romances picarescos e presentes na peça de Chico Buarque.

- Espere aí, assim você me coloca em má situação.

Quando Antônio Cândido deixa de chamar Leonardo apenas de pícaro, para considerá-lo malandro, ele resgata um tipo historicamente original. E esta figura sintetiza: uma dimensão folclórica e pré-moderna - o trickster; um clima cômico datado – situado na produção satírica do período regencial; capta ainda uma intuição profunda do movimento social brasileiro. A análise de Cândido, além de abrir um leque de leituras para um romance, é justificada por livros que surgiram depois do romance de Manuel Antônio de Almeida com temática/estrutura parecida, como é o caso de *Macunaíma*.

Ele deixa de ver *Memórias* como uma comemoração do nacional, anunciando o realismo, para analisar o livro como uma possível leitura da sociedade contemporânea.

¹⁴⁸ Essa compulsividade por mulheres parece ser uma herança de Mac the Knife, que, segundo Sábato Magaldi, seria um “infatigável conquistador”. O autor argumenta que a personagem não possuiria uma “pletora sentimental que o escravizaria às mulheres”, mas como “satã em pessoa, carniceiro de um mundo convertido em gado, Max não resiste a uma fêmea”. “O invencível domador da humanidade é derrotado pelo sexo”. Está em a Personagem Mac Navalha, Sábato Magaldi, in: **Texto no Teatro**, p.284-289

¹⁴⁹ Chico Buarque, op. cit., p. 44, 119.

¹⁵⁰ Antônio Cândido, op. cit., p.4.

Sociedade esta visivelmente estabelecida há muito tempo no Brasil, mas pouco discutida até esta *Dialética*, uma sociedade malandra.

Há nas *Memórias de um sargento de milícias* dois estratos universalizadores. Um deles está voltado para a construção de tipos, arquétipos, que podem ser reconhecidos em qualquer cultura. O outro é universalizador num campo mais restrito, permeado pelo advento da ordem e da desordem, e passível de ser mais facilmente reconhecido no Brasil, pois essa relação ambígua entre o “estabelecido” e a “transgressão” constitui um dos pilares do modo de ser brasileiro. Nesse segundo estrato, estão reunidas “representações da vida capazes de estimular a imaginação de um universo menor”, o brasileiro¹⁵¹.

- **Como é que é isso?**

3.3 Ordem e desordem, redução estrutural

O sistema de relações das personagens indica a construção de “uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados”. Além disso, é perceptível que há uma correspondência profunda a “certos aspectos assumidos pela relação entre a ordem e a desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século XIX”¹⁵². No romance, as personagens estão organizadas, em conjunto, segundo “intuições da realidade social”. Há personagens, como é o caso do major Vidigal, que vivem com base nas normas estabelecidas, há outros que vivem em oposição a essa ordem (ou “integração duvidosa”). Leonardo se encontra entre eles, ora participando de um “hemisfério” (positivo ou negativo), ora compondo outro. O fim do livro é marcado pela absorção completa pelo pólo positivo, o da ordem. Apesar de exercitar durante quase todo o romance seu jeito malandro de ser, Leonardo Filho é aceito pelo sistema da ordem no final do livro. Na *Ópera do malandro*, essa linha divisória entre os hemisférios positivo e negativo (ordem e desordem), é mais sutil. Os valores estabelecidos são negados por muitas canções e até falas das personagens. A distância entre o bem e mal praticamente não existe na peça, todas as personagens estão num entrelugar, transitando entre a ordem burguesa e a transgressão completa da moral. O inspetor Chaves pode ser considerado um facsímile do Major Vidigal

¹⁵¹ Idem, p. 11.

¹⁵² Idem, ibidem.

pela posição que ocupa e pelo fato de ter o dever de fazer cumprir a lei, mas essa personagem perambula com facilidade entre os meandros da lei e da corrupção barata¹⁵³.

- Mas é um grande amigo.

Amigo de infância, não Max? Até canta contigo a canção *Doze anos*, um choro que mostra como uma mesma sociedade pode produzir seres aparentemente antagônicos, o policial e o bandido, que dão um “jeitinho” de continuarem próximos e ilegais. A personagem Chaves é um policial corrupto perito em confissões e torturas, é um mês mais moço do que seu amigo Max. Ambos torcem pro Vasco da Gama. Quando crianças, Chaves troca com Max uma namorada por três bolas de gude. Mas Chaves mente para Max, dizendo que seu sócio Duran cobra vinte por cento de juros sobre suas dívidas, enquanto o pai de Teresinha afirma ao telefone que cobra apenas dez por cento. A relação dos dois é um misto de admiração, inveja e malandragem. Max afirma que o inspetor sempre deu em cima de suas garotas e Chaves diz para Teresinha que está a disposição se ela quiser “mudar” de projeto, pois ele é “viúvo e adora uma falsa magra”. Um dos argumentos que Chaves utiliza para cobrar a dívida acumulada há dois anos por Max é o “drama” que vive em casa, com sua filha cleptomaniaca que o rouba para comprar doce. Tudo indica que é para o senhor Overseas que Lúcia repassa o dinheiro. Na hora de escolher entre a amizade ou a prisão de Max que o livra de um escândalo, Chaves não parece pensar duas vezes. Quando Max está preso ele afirma que a amizade continua, pois com ele na prisão “quase morando em sua casa”, eles poderiam se “divertir como nos doze anos”¹⁵⁴.

Nesse fluxo entre o que é lícito ou ilícito a personagem Barrabás traça um caminho interessante. A personagem é um bandido extremamente procurado por Chaves. Durante o jantar de casamento do seu patrão Barrabás afirma que “quem gosta de doce é formiga ou é veado”, o que ofende Chaves, pois esse gosta de doce. Barrabás desafia o inspetor dizendo

¹⁵³ Segundo Cândido, ordem e desordem se articulam solidamente, fazendo com que o mundo hierarquizado na aparência se revele essencialmente subvertido. Ordenação e caos se fundem rapidamente no romance, levando a duvidar inclusive do major Vidigal, que sai das alturas sancionadas da lei para acordos e concessões duvidosas com as camadas que ele reprime sem parar. O inspetor Chaves, por sua vez, escancara a falta de limites entre o sistema ordenado e a falta de valores absolutos. Para Antônio Cândido, o cunho especial do livro de Manuel Antônio de Almeida consiste numa certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do “homem como ele é”, mistura de cinismo e bonomia, que indica um equivalência entre o universo da ordem e da desordem. Antônio Cândido, op.cit, p.13.

¹⁵⁴ Chico Buarque, op. cit., p. 62, 65, 132.

que ele pode escolher se é formiga ou não, Chaves se irrita, saca a arma e faz o bandido dizer que ele é “macho”. E justamente esse bandido, no final da peça, vira um dos agentes de polícia a serviço de Chaves, agora se chamando Chagas. Quando Max é preso, chega a afirmar que é só olhar para quem está de que lado das grades para observar quem é mais malandro¹⁵⁵. Não há valores, os campos da ordem e da desordem são facilmente transpostos por todas as personagens. Na peça de Chico Buarque não há personagem que viva sob o crivo da ordem estabelecida, todos são corruptíveis, em escalas distintas. Esse fato parece indicar uma descrença no “modo de ser brasileiro”, ou até uma apropriação irônica de um discurso impregnado de preconceito e depreciação diante da brasilidade.

Silviano Santiago, em seu artigo *O entre-lugar do discurso latino americano*, propõe um conceito que me agrada na análise que faço. O autor estabelece uma trilha histórica entre a relação de superioridade existente entre povos e discursos até chegar à contemporaneidade neocolonialista para investigar a posição e a importância do discurso latino americano. Silviano Santiago ilustra seu estudo resgatando a imagem que os gregos tinham dos romanos, que eram bárbaros, mas o seu exército não se comporta como tal; cita os índios que consideram os europeus deuses enquanto esses os consideram animais; enfim, busca algumas roupagens para o sentido de superioridade na historiografia. Com o advento do renascimento colonialista, o autor destaca a relevância da mestiçagem, da mistura entre europeus e latino-americanos que começa a dar um outro tom para o discurso sobre a superioridade. A mudança de foco da pureza pregada pelas fontes artísticas européias dá sentido aos estudos etnológicos e a atenção que se volta para o fazer artístico latino-americano é uma das responsáveis pela quebra dessa unidade de pureza. O entrelugar que o discurso latino-americano assume, rompendo com a idéia de imitação das “fontes puras”, é como uma meditação silenciosa e traiçoeira, uma “escritura sobre outra escritura”. A fonte estrangeira serve como um pré-texto, sobre o qual a tradução do significante avança outro significado, sem inocência, num movimento quase imperceptível de conversão. Esse fato se assemelha com o que Chico Buarque faz em sua *Ópera*, as personagens podem ser lidas como “traduções filtradas” de suas versões européias, onde o filtro não as torna puras, mas hibridamente brasileiras, sem imitação. Santiago, nesse estudo sobre o discurso contemporâneo e neocolonialista, lembra ainda que é entre a prisão e a transgressão que se

¹⁵⁵ Idem, p. 75, 133, 165.

realiza o ritual antropofágico do escritor latino-americano. Ou seja, entre a ordem e a desordem¹⁵⁶.

Por isso digo que as personagens, tanto do romance quanto da peça, dançam entre o que é lícito e ilícito, sem que nos seja permitido dizer o que é um e o que é o outro, porque todos circulam de um para o outro com uma naturalidade que remonta ao modo de formação das famílias, dos prestígios e das fortunas urbanas, que no Brasil parte do século XIX. O que resta da relação entre lícito e ilícito é um “ar de jogo” numa “organização bruxoleante”¹⁵⁷.

A operação inicial do ficcionista consiste em reduzir os fatos e os indivíduos a situações e tipos gerais, aproveitando o caráter anedótico e popular desses fatos, que se comunicam facilmente com o universo do folclore. Dessa forma se assume a passagem da anedota para tradição popular sólida¹⁵⁸. É como capturar a estrutura geral do sistema de relações brasileiras e reduzi-la a partir de generalizações na obra literária. Aproveitar a fragilidade entre o que é legal ou ilícito no Brasil pra compor personagens e situações que reproduzem microcosmicamente elementos de uma relação assumida como nacional.

- Excelente.

Essa retomada de fatos ditos históricos, pode ser compreendida em termos do movimento da sociedade global. O que acontece no no contexto histórico pode ser compactado esteticamente para caber num âmbito ficcional. Quando retira o trabalhador (escravo) e os governantes (elite) da sociedade brasileira que descreve, Manuel Antônio de Almeida indica tematicamente um fator constitutivo das relações no Brasil, o entrelugar. Suas personagens estão lá e cá, e em nenhum dos lugares ao mesmo tempo. Eles são ordenados pelo sistema e negam essa ordenação através do atributo do favor e do “jeitinho”.

- Ah sei. Você é que bota os pingos nos ii.

Só agora percebeu? Bem, mas segundo o senso comum, os brasileiros são cordiais pela aceitação do que lhes é imposto e rebeldes pelas atitudes que vão desde um “furar filas” à sonegação de impostos. A esperteza e o individualismo têm sido elevados à

¹⁵⁶ Silviano Santiago, O entre-lugar do discurso latino americano In: **Uma literatura nos trópicos**, 1978, p. 11-28.

¹⁵⁷ Antônio Cândido, op.cit, p. 17.

¹⁵⁸ Idem, p.6.

categoria de virtude há muito tempo no Brasil¹⁵⁹. E assim estão dispostos fatos e tipos no romance de Manuel Antônio de Almeida, bem como na peça de Chico Buarque¹⁶⁰.

Para alguns outros malandros da peça, nem todas as características são cabíveis, mas procuro aqui seguir o raciocínio de Antônio Cândido para aproximar o texto de Chico Buarque da tradição literária da malandragem no Brasil, ao mesmo tempo que distancio a peça de alguns elementos picarescos.

Normalmente, o pícaro narra a história. Em *Memórias*, o texto é comunicado em terceira pessoa, o que marca um outro ponto de diferenciação desse romance da tradição picaresca. Em relação à peça, a estrutura de diálogos implica numa transformação radical da narração em primeira pessoa, tendo como foco que diálogos e canções conduzem o enredo.

- Tá brincando.

Max Overseas, como os pícaros, indica possuir origem humilde, daí talvez a decisão de trocar seu nome de Sebastião Pinto para o internacional Max Overseas.

- O quê? Calúnia.

Não se preocupe, Max, todos já sabem seu nome e Teresinha não está aqui para azucrinar. O passado de Max só nos chega ao conhecimento através da figura de Chaves, com quem canta *Doze anos*. A canção trata da vida de dois garotos aparentemente sem recursos financeiros elevados, o que se pode depreender das brincadeiras que praticavam (pipa, peão, futebol de rua, travessura, chutar lata).

¹⁵⁹ No Brasil, muitos dos maniqueísmos envolvendo o “eu” e os “outros” não são percebidos no cotidiano. Os grupos e os indivíduos aqui “nunca tiveram a obsessão da ordem, senão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho”. Os “choques entre anorma e a conduta” foram abrandados pelas “formas espontâneas de sociabilidade” (atuantes com “desafogo”), “tornando menos dramáticos os conflitos de consciência”. Antônio Cândido, op.cit., p.20.

¹⁶⁰ As duas obras estetizam a idéia de um “mundo sem culpa”, liberto do peso do erro e do pecado. Esse universo, sem culpabilidade nem repressão, aponta para uma visão muito tolerante, quase amena, em que pessoas tomam atitudes que podem ser “qualificadas como reprováveis”, mas executam também outras dignas de louvor, que as “compensam”. Como todas as personagens têm defeitos, ninguém merece censura. Essa explicação de Antônio Cândido parece explicar o ciclo quase interminável de corrupção e impunidade que assola o Brasil desde o período colonial. O favor como moeda corrente foi habilmente destacado por Manuel Antônio de Almeida e Chico Buarque pode ser lido como um continuador dessa tradição inaugurada pelas *Memórias* na Literatura Brasileira. Mas, além dos fatores elementares da dialética da ordem e da desordem, que consolida a redução estrutural nas obras, há outros elementos que distanciam os malandros dos pícaros. Antônio Cândido, op.cit., p.18.

- Rápido, vai.

Mantendo a tradição desses “quase malandros” ibéricos, as personagens das duas obras estão submetidos a uma espécie de causalidade externa, de motivação que vem das circunstâncias e torna a personagem um títere, caracterizado apenas pelos solavancos do enredo¹⁶¹. Não decidem nada, mas se deixam levar pelas situações em que são apresentados.

- Muito obrigado, você é um anjo.

São seus olhos, senhor Overseas, mas pode ficar calmo, a sua personagem tem diferenças importantes em relação aos pícaros. O pícaro é ingênuo em sua origem, e é a brutalidade da vida que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa¹⁶². Pela falta de referencial do passado de Max, não se pode determinar se ele teria nascido ingênuo ou não, mas o momento da peça nos traz um contrabandista formado. A letra da canção *Doze anos* também parece apontar para um “malandrinho” desde pequeno.

- Podem continuar, façam de conta que eu não estou aqui.

Isso te ofende? E o discurso de que se orgulha do que faz, páginas atrás? É mesmo uma personagem charlatã. Mas Antônio Cândido aponta um outro caminho, em seu estudo de *Memórias*, que parece ter relação com aspectos presentes na *Ópera do Malandro*¹⁶³. O autor afirma que o romance de Manuel Antônio de Almeida possui vínculos com a

¹⁶¹ Algumas afinidades de Leonardo Filho com os pícaros se dão pelo fato de que, como eles o protagonista de *Memórias* é de “origem humilde” e ainda como eles, “é largado no mundo”. Além disso, Leonardo e Max, como vários pícaros, são amáveis, risonhos, espontâneos no atos e “estritamente aderentes aos fatos que os vão rolando pela vida”. Antônio Cândido, op. cit.,p.3.

¹⁶² Apesar dessas afinidades entre as personagens e os pícaros, nem Leonardo nem Max indicam ter sofrido o embate áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui, talvez, a maior desculpa das picardias. No caso de Leonardo, “bem abrigado pelo Padrinho”, nasce malandro feito, como se fosse uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias. Antônio Cândido, op. cit.,p.3.

¹⁶³ O “trickster”, ou malandro, está presente em diversas culturas, as artimanhas para sobrevivência são atributos discursivos do ser humano há muito tempo, mas o que o romancista do século XIX recontextualiza é a inserção desse tipo num possível “modo de ser brasileiro”. Esse fato pode ser lido como um estímulo para uma gama de romances e peças teatrais, inclusive a *Ópera*. Antônio Cândido lembra também que *Memórias* é um “romance que possui traços de ópera bufa”. É um romance com diversas facetas e intertextos, mas não são as caricaturas, nem a “representação dos dados concretos particulares” que produzem na ficção o “senso de realidade”. O que aproxima esse romance do discurso sobre o cotidiano numa escala brasileira e reduzida, é o seu caráter de generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do contexto histórico quanto aos dados particulares do mundo assumidamente fictício. Antônio Cândido, op.cit. p.17

caricatura política surgida por volta de 1837 e com traços característicos da obra de Martins Pena. Estes são reproduzidos em *Memórias* pela “mesma leveza de mão, o mesmo sentido penetrante dos traços típicos, e a mesma suspensão de juízo moral”. Cândido situa o autor de *Memórias de um sargento de milícias* como um “amador de teatro”, que “não poderia ter ficado à margem de uma tendência tão bem representada”, refletida ainda na obra novelística e teatral de Joaquim Manuel de Macedo, “cheia de infra-realismo e caricatura”¹⁶⁴. É indicado então que o romance que inaugura a tradição da personagem “malandro” na literatura brasileira tem influências de textos dramáticos do teatro de costumes, guardando uma relação próxima do fato da *Ópera do malandro* conter características do Teatro de Revista. O fenômeno da revista no Brasil tem como precursor a figura de Martins Pena e sofre diversas transformações. A caricatura, paródia de tipos e de governantes é uma das características mais presentes nesse estilo teatral.

Chico Buarque pode ser lido à luz da *Dialética da Malandragem*, e parece injetar energia na tradição instaurada por *Memórias de um sargento de milícias*, para retratar as contradições apontadas por Cândido no período de formação do capitalismo moderno brasileiro. Como a *Dialética* e a *Ópera* foram escritas num período conturbado e de repressão, a década de 70, é possível que as duas obras tenham apontado sua crítica mordaz ao passado para discutir a sociedade ditatorial em que viviam seus autores. Daí a transcontextualização de um mundo sem culpa, amoral, presente no romance de Manuel Antônio de Almeida, analisada por Antônio Cândido e utilizado como tronco da peça de Chico Buarque.

O que une o contexto histórico ao ficcional no romance de Manuel Antônio de Almeida e na peça de Chico Buarque é a coerência das relações estabelecidas entre as personagens e sua área de atuação. Ordem e desordem parecem facsímiles, tanto quanto os malandros e os pícaros, as personagens das óperas e suas correlatas. Mas há diferenças, por vezes imperceptíveis nesse processo transcultural de representações. Malandros não são pícaros e a ficção, ou o discurso ficcionalmente construído, pode ser lido como uma redução de contextos históricos.

¹⁶⁴ Idem, p.7

3.4 *Pressupostos, salvo engano, de “dialéticada malandragem”*

Roberto Schwarz faz, em 1987, um estudo do texto de Cândido. Esse estudo é chamado *Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”*. Roberto Schwarz destaca o pioneirismo da forma de análise que o autor de *Dialética da Malandragem* faz do texto de Manuel Antônio de Almeida, além de chamar atenção para o tratamento dado ao conceito de dialética¹⁶⁵ que o ensaio observa no romance. O que Cândido faz, segundo Schwarz, é executar a passagem de uma crítica de edificação nacional a uma crítica estética. Esse recurso abre uma perspectiva que permite identificar, denominar e colocar em análise uma linha de força inédita até então para a teoria crítica, que é exatamente a linha da malandragem. O conceito de “dialética da malandragem”, segundo o autor de *Pressupostos, salvo engano* é a suspensão de conflitos ditos históricos através de uma sabedoria genérica da sobrevivência, que não os interioriza nem conhece convicções ou remorsos. Um modo geral de ver a sociedade construindo ficcionalmente um mundo sem culpa, fato que se repete na *Ópera do malandro*.

- Assim é que tinha que ser.

Roberto Schwarz afirma ainda que a reflexão dialética depende da análise formal, cujo referente não é o país do coração, mas sim país verdadeiro - o das classes sociais¹⁶⁶. A formalização estética de circunstâncias sociais, aliada à redução estrutural de um dado externo e à função contexto histórico na constituição da estrutura de uma obra são formulações que interessam a Antônio Cândido em seu ensaio, segundo Roberto Schwarz. Essas discussões em torno da redução estrutural e a imersão da realidade histórica na constituição da obra tocam muito proximamente a abordagem que faço da *Ópera do malandro*.

¹⁶⁵ Roberto Schwarz começa seu ensaio afirmando que a dialética entre forma literária e processo social é uma premissa fácil de lançar, mas muito difícil de cumprir. Essa premissa surge antes de 1964, com grande difusão, mas sem resultado crítico expressivo. O primeiro estudo literário propriamente dialético é escrito entre 1964 e o AI-5 e publicado em 1970 por Antônio Cândido. Roberto Schwarz, em *Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”* in: **Que horas são?: ensaios**, 1987, p. 129.

¹⁶⁶ A distinção entre o país verdadeiro e o país do coração é um contraponto que Schwarz faz de um Brasil “afirmação-de-identidade”, difundida no nacionalismo romântico a um outro Brasil, de “processo-social”, que não possui unanimidade possível, e pode ser observado na consciência moderna. Roberto Schwarz, op. cit., p.136.

Memórias de um sargento de milícias é o único livro de nosso século XIX que não expressa uma visão de classe dominante. O autor do romance suprime a figura do “trabalhador” e dos “controles de mando”¹⁶⁷. Roberto Schwarz afirma que Antônio Cândido reforça o procedimento que a crítica nacionalista tem desde seu surgimento, mas sem o patriotismo romântico de outrora. Apesar da afirmação de Cândido de que a literatura brasileira não é a repetição de formas criadas na Europa, mas é algo novo¹⁶⁸, há uma mudança no acento nacional por ele destacado. O que surge de novo ou brasileiro no romance de Manuel Antônio de Almeida não é um motivo de orgulho nacional, como teriam sido as temáticas indianistas. Esse aspecto da singularidade nacional é um fato da vida e pede crítica¹⁶⁹.

Antônio Cândido consegue captar o momento em que uma forma dita “real”, ou seja, posta pela vida prática, é transformada em forma literária. Estabelece, na teoria, um princípio de construção de um mundo imaginário. As conexões entre sociedade e literatura são um assunto antigo¹⁷⁰, mas a articulação da generalidade de suas estruturas é inaugurada no Brasil por Antônio Cândido, quando trata da redução estrutural¹⁷¹.

¹⁶⁷ Idem, p.136-144.

¹⁶⁸ Analisando essa afirmação de Antônio Cândido, Roberto Schwarz chama atenção para o fato de que as várias camadas de influências de onde o romancista busca estruturas para sua obra afastam o conteúdo europeu do texto, o que faz dele novidade. O folclore, o anedotário corrente, a tradição portuguesa e brasileira do poema cômico, a imprensa “nanica” da época, e a moda romântica das *physiologies* são algumas dessas influências Roberto Schwarz, op. cit., p.149.

¹⁶⁹ Idem, p. 134.

¹⁷⁰ Roberto Schwarz explica que a conexão sociedade – literatura não possui peso original para a teoria crítica por dificuldades quantitativas, substantivas e ideológicas. Muitas vezes, autores tentam estabelecer essa conexão sendo que só um dos dois campos está bem estruturado, o que faz com que o campo não-estruturado sirva de ilustração para o que é afirmado no campo estruturado. Uma boa estruturação do discurso social e do discurso literário faz com que a questão da ilustração desapareça e o que vêm à frente são as particularidades da articulação. Um outro obstáculo citado pelo autor é a institucionalização moderna do conhecimento, sobretudo na universidade. A divisão acadêmica do trabalho nos faz historiadores da literatura, lingüistas, sociólogos, filósofos, e geralmente cada uma dessas especificidades se sente pouco à vontade com a disciplina do outro, e o que Cândido faz extrapola essas barreiras de estruturação, uma das razões que faz seu estudo extremamente relevante. Roberto Schwarz, op. cit., p.145,146.

¹⁷¹ Essa articulação constitui um objeto teórico novo, com novas vistas. A dialética da malandragem surge como possível explicação para muitos textos da tradição literária brasileira, que oscilam entre a ordem e a desordem. Essa oscilação entre ordem e desordem é um princípio de generalidade que organiza profundamente tanto os dados da realidade quanto os da ficção, dando-lhes inteligibilidade. Entende-se por redução estrutural a apropriação de um dado social externo à literatura e pertencente ao discurso histórico e esta forma pode ser lida como o esqueleto de sustentação do romance *Memórias de um sargento de milícias*. Discutindo a redução estrutural,

A generalidade está presente nos dois campos e é nela que o ficcional e a realidade encontram sua dimensão comum. A relação entre os dois não é direta, como a “arte que imita a vida”, mas depende de uma série de mediações. É como construir o processo social em discurso literário, o que pode gerar sua descoberta pela teoria. Há três instâncias: a formação/elaboração de um fato pela sociedade; sua captura, por vezes inconsciente ou imperceptível na criação ficcional (na peça, por exemplo); e a “descoberta” de princípios de formação comuns nos dois espaços – discurso histórico e ficcional – pela teoria.

Roberto Schwarz, além de destacar que o romance é o único na sociedade oitocentista que não expressa uma visão da classe dominante, afirma que a obra está ligada a uma atitude muito brasileira, de tolerância corrosiva, que vem da colônia ao século XX, à qual se prende uma linha determinante de nossa cultura. Trata-se de uma recriação paródica e reduzida de nossa sociedade, elevando um modo de ser particular - a malandragem, o jeitinho, a dialética da ordem e da desordem - a um atributo nacional .

- Que azar!

Não sei se posso afirmar que um discurso construído e forçosamente implantado pode ser lido como azar, mas aceito o que diz. A caracterização da personagem central do romance como um malandro capta uma dimensão folclórica (o espertalhão da lenda) e um movimento dinâmico de alcance nacional. A evolução das personagens indica que a alternância entre ordem e desordem constitui a própria forma do romance. Essas personagens, que vivem num espaço social intermediário e anômico, em que não é possível prescindir da ordem nem viver dentro dela, lembram a fragilidade de que muitos países latino-americanos sofrem, como é o caso do Brasil¹⁷².

- Porque ele não tem condições de enfrentar uma concorrência.

O sistema atual de concorrências é muito desleal, Max. Nosso país não é nem um país miserável, nem um país dominador, mas um país no entrelugar. Essa relação é tratada

Roberto Schwarz afirma que os conteúdos de romance não são conteúdos reais e vê-los esteticamente é vê-los no contexto da forma, a qual por sua vez retoma -elabora ou decalca - uma forma social. Roberto Schwarz, op.cit., p. 132-143

¹⁷² Quando Manuel Antônio de Almeida resume a regra de vida de um setor capital da sociedade brasileira – o dos homens livres – ele lança pressupostos de toda condição brasileira, e talvez latino-americana. Assim, é possível ler o romance com fundo dito real e de estudar a realidade sobre fundo de romance. É preciso atentar também que a forma que une romance e realidade, é produzida primeiro pelo processo social, mesmo que ninguém saiba dela, e depois intuída pelo romancista. Roberto Swarz, op.cit., p.138-141

esteticamente em *Memórias* e na *Ópera do Malandro*. A malandragem em diversas camadas, é uma prática comum na sociedade brasileira, a própria história colonial de nosso país é marcada por uma estrutura de exploração corrupta em que o campo da ordem sempre foi o mais frágil.

- Não vai dizer que se impressionou com aquele forrobodó, vai?

O que você chama de forrobodó, por sinal uma peça musicada por Chiquinha Gonzaga¹⁷³ e que não possui toda a carga pejorativa que sua pergunta parece indicar, pode ser lido como uma marca negativa de nossa história social. Essa marca persegue nosso país como um senso geral, e é responsável por muitas atrocidades. Inicialmente, esse circuito cambiante da ordem e da desordem é construída enquanto experiência e perspectiva de um setor social, a classe dos homens livres, para posteriormente ser transformado num modo de ser do povo brasileiro¹⁷⁴. Manuel Antônio de Almeida assume ficcionalmente que todos os brasileiros se encontram no entrelugar, que nosso sistema moral e legislativo possui falhas graves inclusive porque o modo de agir dos indivíduos exploradores contamina as relações entre explorados e é retroalimentado por essas relações.

- The show must go on.

¹⁷³ Luiz Noronha considera que Forrobodó é a consagração do samba amaxixado criado por Sinhô antes do lançamento da revista. O samba amaxixado, um dos frutos da profissionalização de músicos e compositores negros, surge da mistura de alguns ritmos nas insipientes casas noturnas cariocas e é propagado por músicos como Donga, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres e a própria Chiquinha Gonzaga. O autor ainda destaca o pioneirismo de Chiquinha Gonzaga em inserir composições em espetáculos de revista, um fato que lhe deu celebridade e a conquista da posteridade. Luiz Noronha, **Malandros: notícias de um submundo distante**, 2003, p.76,77. José Ramos Tinhorão, por sua vez, lembra que foi observando o sucesso alcançado pela execução de seu tango “Não se impressione”, logo conhecido apenas como “Forrobodó”, que Chiquinha Gonzaga resolveu inserir num espetáculo de revista o seu clássico “Ó abre alas”. O título da canção se torna o título da revista lançada em 1913, um ano depois do lançamento da burleta Forrobodó, de autoria Carlos Bitencourt e Luís Peixoto, musicada por Chiquinha Gonzaga. José Ramos Tinhorão, **História Social da música popular brasileira**, 1998, p. 240,241.

¹⁷⁴ Roberto Schwarz afirma que o texto de Antônio Cândido não se refere a um ou outro ponto encontrado em nosso território, mas a um aspecto indescartável, ainda que complementar, dos bloqueios do país em seu conjunto. Essa transformação – do modo de ser de uma classe a uma perspectiva nacional - é uma das operações de base da ideologia, com a particularidade de não generalizar os ideais da classe dominante, mas de uma classe oprimida. O autor de *Pressupostos*, salvo engano afirma ainda que o argumento de Cândido indica que só no plano dos traços culturais malandragem e capitalismo se opõem. Dessa forma, a matriz de alguns dos melhores aspectos da sociedade brasileira está na sociabilidade desenvolvida pelos homens pobres, como alternativa para sobrevivência. Roberto Schwarz, op.cit., p.144-154

O que tinge o artigo de Antônio Cândido de originalidade ideológica, é o fato de que ele capta o modo de ser da classe baixa para intuir que é composto por atributos nacionais. Chico Buarque, ao afirmar que um malandro escreve o pedaço da história que lemos, parece concordar com a lógica da dialética ordem/desordem e com os escritos de seu pai sobre o “homem cordial” e o “jeitinho” descritos como fatores constituintes do modo de ser brasileiro. Roberto Schwarz chama atenção para o fato de que o texto de Cândido certamente foi escrito depois do golpe militar de 64 e publicado em 1970. O que Antônio Cândido traz sob a égide de um período ditatorial reivindica um “modo de ser brasileiro” que vai ao encontro de valores puritanos de que se nutrem as sociedades capitalistas. Além disso, a proposição de que as classes baixas possuem estratégias de sobrevivência que influenciam o “ser brasileiro”, pode ser concebido como um trunfo para a hipótese de nos integrarmos num mundo mais aberto¹⁷⁵. Portanto, a reivindicação da dialética da malandragem contra o espírito do capitalismo talvez seja uma resposta brutal à modernização que estava em curso. Essa modernização é fruto de um re-investimento¹⁷⁶ ocorrido num outro período ditatorial, a era Vargas, tempo ficcional da *Ópera do malandro*.

3.5 Surgimento do malandro carioca

Antes de investigar o projeto de modernização reelaborado ficcionalmente pela peça de Chico Buarque, é interessante analisar quais os primeiros passos dados pela República no intuito de tornar o Brasil um país moderno. Esses passos foram iniciados no Rio de Janeiro, capital brasileira à época da Primeira República, o que deu condições para que surgisse o mito do malandro carioca.

- Isso a gente vê amanhã, baby.

Não Max, o tempo urge e é importante ter noção de como uma cidade suja e desaparelhada como o Rio de Janeiro, com bairros crescendo ao ritmo de 120% por década,

¹⁷⁵ Roberto Schwarz, op. cit., p.152

¹⁷⁶ Desde meados do século XIX, houve vários surtos de industrialização que, mesmo esporadicamente, vinha mudando, antes da Abolição da escravatura, o perfil da mão-de-obra. Essa afirmação é de Luiz Noronha sobre um processo iniciado no Rio de Janeiro e que cria, nos primeiros anos do século XX, a figura mitológica do malandro carioca. O Rio de Janeiro, no início do século XX, ainda possui (e insiste em manter) muitos aspectos dos tempos do imperador, mas já indica a formação de uma face humana diferente. Luiz Noronha, op.cit., p.36. No período ditatorial de Getúlio Vargas, o processo de modernização foi acentuado de maneira violenta, fato que se repete na ditadura pós-64.

inicia seu processo de “modernização”¹⁷⁷. O cenário de reformas e desapropriações iniciado com o prefeito carioca Pereira Passos abre espaço para o surgimento de um tipo que seria, em pouco tempo, mitificado e elevado a símbolo nacional, o malandro.

- Parece ioiô.

Idas e vindas são importantes, Max, e em cada uma delas é possível fazer referência a outros tipos de malandros. O conceito, como já foi visto, é extremamente amplo, e constitui um elemento discursivo muito forte até os dias de hoje. Mas é interessante notar que a geografia, aliada à situação política e econômica do Rio de Janeiro no período pós-escravocrata é uma das únicas conjunções possíveis para o surgimento, no Brasil, desses tipos reiteradamente citados. A atenção que chamava a capital nacional no início do século, por suas casas noturnas, possibilidades de empregos e de ascensão, gerou um processo migratório muito grande. Esse fato, aliado aos surtos de modernização pelos quais passa a capital produz um número de desocupados de diversas origens e habilidades, todos rotulados - seja pela marginalidade, seja por profissões exóticas – de malandros¹⁷⁸. Mas daí

¹⁷⁷ Em 3 de Janeiro de 1903 o prefeito Pereira Passos assume a prefeitura do Rio de Janeiro e começa a implantar uma mega-reforma que lhe deu o título de “prefeito bota-abaxo”. Pereira Passos encontra o Rio de Janeiro “em convulsão” e à beira de um colapso, pedindo para ser “reinventado”. O prefeito promove uma série de reformas no sentido de re-urbanização, calçamento, e se torna conhecido também por suas atitudes sanitárias. A rua passa a significar fonte de luz, bem-estar, conforto, de modo que o carioca aprende, pela geração do prefeito, a perceber que as ruas podem “nascer como homens, num espasmo”. Mas todo o projeto de Pereira Passos é voltado para o bem-estar das elites, o que gera um número absurdo de desabrigados. Nos dois primeiros anos, estima-se que vinte mil pessoas foram desabrigadas. A fé inconfessa do “prefeito bota-abaxo” é de que a onda civilizatória, promovida através de construções e saneamento, por si só serve para expurgar os indesejáveis. Mas na verdade, a questão de moradia da população de baixa renda foi virtualmente ignorada por esta e por muitas outras reformas pelas quais passa o Rio de Janeiro. Luiz Noronha, op.,cit., 40-63.

¹⁷⁸ Luiz Noronha afirma que no espetáculo cotidiano das ruas do início do século XX, encontram-se os ciganos ou “proto-malandros”, de fraque e chapéu mole, que vendem artigos furtados ou de segunda mão. Os malandros verdadeiros são encontrados numa constelação de profissões: há os que vivem nas margens das grandes fábricas e da pequena indústria artesanal característica da cidade; há os que sobrevivem das sobras das ruas, como os caçadores, que apanham gatos para esfolar-lhes a pele e vendê-los aos restaurantes como coelhos; os trapeiros, que catam retalhos e trapos pelas ruas para repassar a uma pseudo-indústria de reciclagem ou vender para lustradores de móveis; os selistas, que passam o tempo perto das charutarias procurando nas calçadas selos de maços de cigarro ou anéis de charutos para repassá-los aos falsificadores; há os ratoeiros, que corriam às ruas comprando ratos da população para revendê-los aos agentes da diretoria da saúde pública; há também um tipo curioso de malandro no início do século, o caititu, aquele que faz de tudo para assinar co-autoria de sambas, inclusive coação, e para divulgar “seus” sambas, é capaz de subornar discotecários das rádios e chefes de orquestras. São tipos muito diversos, negros, brancos, mestiços, expulsos da normalidade pelas regras de uma nova sociedade, que os cria e os persegue ao mesmo

ao conceito de malandro, que é mutável, passar a definir a expressão de todo um povo implica em jogadas ideológicas. Estas visam conter os impulsos populares de individualização para que seja mais fácil ludibriar camadas da população através do discurso de que “somos todos igualmente malandros”, os de cima e os de baixo. Portanto, e aí voltamos ao efeito “ioiô”, ninguém tem culpa.

- Cuidado rapaz, vê lá o que você anda lendo.

Todo cuidado é pouco, Max, com o que se lê ou o que se diz, mas admito que considero vergonhoso um projeto político de modernização do Rio de Janeiro, completamente autoritário e distante das ruas, que põe o aparelho do Estado inteiro voltado para o combate das manifestações organizadas pelas classes baixas. Investe, esse e outros projetos, no isolamento, desistindo da incorporação. Disciplinando o comércio ambulante, tirando os cães vadios das ruas, o governo carioca do início do século assume a bandeira do darwinismo social. Elimina as casas populares do Centro da cidade, persegue o candomblé, o maxixe das gafeiras, os violões e os seresteiros, o jogo, a capoeira e a prostituição.

Perceba-se que todas essas manifestações populares estão ligadas, no discurso oficial à idéia de malandragem. O prefeito Pereira Passos, como todos os prefeitos e chefes de polícia do início do século XX, persegue a prática do candomblé e demais cultos religiosos de origem africana, investe contra as serenatas e a boemia, pessoas podem ser detidas simplesmente por carregar um violão. Muitos malandros estão associados à jogatina, espaço onde exercitam o blefe, usam dados viciados, cartas marcadas com goma, enfim, tudo menos sorte. O jogo do bicho é também um vício entre malandros das classes mais baixas. Alguns estudiosos afirmam que as classes altas arrefecem o teor que a ameaça da capoeira representa mais pela absorção que pela repressão. Diz-se que Floriano Peixoto, o Barão do Rio Branco e o chefe de polícia Sampaio Ferraz fazem parte de um grupo de jovens endinheirados que se interessa pela capoeira, essa arte de defesa pessoal tipicamente mestiça. A ligação entre a malandragem e a prostituição também se encontra em destaque.

tempo. O malandro carioca surge na virada do século e transita na zona de sombra entre as luzes feéricas dos novos tempos - representadas pelas reformas modernizadoras - e a escuridão da vida nas favelas. Geralmente é um marginal assumido, que dá as costas a toda possibilidade de integração para abraçar um estilo de vida regrado por normas próprias. Se a rua é o palco da modernidade, o malandro é o protótipo do *entertainer*, a personagem-espetáculo, o artista do cotidiano, fazendo do jogo da viração uma autêntica forma de arte. Luiz Noronha, op.cit., p. 64,92

É sabido que muitos dos tipos ditos malandros são cafetões e exploram prostitutas para manter os seus vícios e sua vida boêmia¹⁷⁹.

Esse projeto de modernização iniciado no Rio de Janeiro, por ser a capital do país, é repetido em diversas cidades e muitas políticas públicas contemporâneas são baseadas na operação de afastar os miseráveis da visão das elites. A história política do Brasil, quer imperial quer republicana, é composta por um artificialismo legal constante, e a postulação de normas inaplicáveis em nossa sociedade abre espaço para o arbítrio expresso no caudilhismo e em seus derivados clientelismo e o personalismo. No início da República, acredita-se que apenas um retorno à centralização política - através de um presidente, não um imperador - pode fortalecer o Estado e minimizar os efeitos nefastos causados pela série de reformas pelas quais passa o país que estava sendo redescoberto¹⁸⁰.

- Não faz diferença...

É Max, dessa vez sou obrigado a concordar com você. Não importa o quão centralizador seja o Estado para que as classes mais baixas sejam alijadas de seus direitos fundamentais. Mas esse Estado personalizado e forte surge na figura de Getúlio Vargas. A premissa inicial do presidente era lutar contra a dominação tradicional das oligarquias, principalmente a aristocracia responsável pela política do “café-com-leite”, que elege presidentes de Minas Gerais ou de São Paulo, devido à influência que o café paulista e o gado mineiro possuem na economia nacional. Vargas insiste no início de seu mandato em fortalecer o mercado interno¹⁸¹.

¹⁷⁹ Luiz Noronha, op. cit., p.60-117.

¹⁸⁰ É entre as décadas de 1920 e 1940 que muitos escritores descobrem e buscam valorizar o homem e a realidade nacional, embora um tanto quanto descrentes de que o Brasil possa alcançar a modernidade almejada. As características da formação sócio-política brasileira não são situadas como alvissareiras para nos conduzir à modernidade, apesar de muitos intelectuais não as desqualificarem, imaginando que o entendimento de suas origens pode fornecer orientação para a modernização do país. Em muitos discursos, a defesa de um Estado forte e centralizado é recorrente. A sociedade brasileira, que é, por formação histórica, insolidária e dominada pelo confronto entre o público e o privado, precisa de um Estado forte - pelo menos é o que se acredita - capaz de interlocução com a diversidade de poderes privados existentes para a consolidação do grupo nacional. Angela de Castro Gomes, A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In: **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**, 2000, p.506-511

¹⁸¹ As primeiras atitudes de Vargas - que recebe o governo em plena crise de superprodução de café - em vez de deixar o produto apodrecer nas árvores ou baixar os preços do artigo que representa setenta por cento das exportações do país, tem a idéia de manter os preços e estocar a produção, controlando sua entrada no mercado. Com esse estoque, o limite de crédito se amplia, a moeda se

Destinando seu ataque a uma certa oligarquia dominante, o presidente procura aumentar sua popularidade conquistando as camadas mais baixas da população e assegura os direitos de muitos trabalhadores para melhor controlá-los. O discurso oficial prega que a sociedade brasileira, cada vez mais, precisa de um governo em que não há intermediários entre o presidente e o povo. Para que se possa dispor de uma nova democracia, na qual a população tenha suas “vontades atendidas”, é preciso um presidente centralizador, que pusesse em harmonia os poderes e não os separasse.

- Perfeito, perfeito, assim está bem.

Isso é o que conquistou várias camadas da população, Max, que achava que podia ter voz com a formação dos sindicatos que algumas décadas depois ganham peso na conjuntura nacional. Mas naquele momento, estas instituições populares que pela primeira vez na história do Brasil tinham suas associações respeitadas pelo patronato, escondiam uma relação de unidade e tutela direcionada aos empregados no sentido de destruir, por vezes pela força, suas experiências organizacionais anteriores¹⁸².

A imagem de Getúlio Vargas pode ser justaposta a de um malandro, pois, como insistia a pilhéria da época, o presidente considerado “pai dos pobres” podia ser visto também como “mãe dos ricos”. Getúlio Vargas faz lembrar o genial equilibrista entre os mundos opostos de explorados e exploradores e talvez ninguém como ele tenha ilustrado melhor o que poderia se chamar de política malandra.

As acrobacias políticas do presidente subjazem ao texto da *Ópera do malandro* associadas às suas maiores áreas de atuação: a industrialização e a legislação trabalhista. O ditador é o proxeneta-mor, o malandro/ explorador aliado da burguesia. É um mau malandro que, em vez de recorrer à astúcia para defender-se da exploração, recorre à argúcia para servir ao empresariado local aliado a exploradores estrangeiros¹⁸³.

desvaloriza e as importações são encarecidas, o que aumenta o fluxo interno de capital. A partir de então, o presidente investe na formação de uma burguesia industrial no campo da iniciativa privada. José Ramos Tinhorão, op.cit., p.289,290.

¹⁸² O incentivo de Vargas aos sindicatos propõe um modelo mais voltado para uma publicização dos espaços privados de organização do que para a democratização do espaço público de tomada de decisões, embora pregasse essa contraface. A pluralidade e a liberdade sindicais tornam-se inviáveis nessa proposta, que se sustenta no monopólio da representação, tão crucial quanto a tutela estatal. Angela de Castro Gomes, op.cit.,p.519, 520.

¹⁸³ Solange Ribeiro, op.cit., p. 85, 89.

3.6 Popular elevado a nacional

Getúlio Vargas é um gênio, capaz de resolver os complexos problemas de nacionalidade em clima de segurança e tranquilidade. Com ele, o povo é “valorizado” e conduzido ao centro do cenário político. O discurso oficial do Estado Novo estimula a formação de uma “grande família”, o que eleva o próprio presidente a uma categoria mitológica¹⁸⁴. É Vargas quem busca elevar o mestiço a atributo básico de nacionalidade, bem como capta o híbrido samba como música nacional por excelência¹⁸⁵.

- Aposto que é.

Essa exaltação da mestiçagem é responsável também pela transmissão, em 1936, de um samba da Mangueira numa edição especial da *Hora do Brasil* transmitida diretamente para a Alemanha nazista¹⁸⁶. Além do samba, o malandro (ou melhor, o sambista malandro) também vira cartão postal de um Brasil “moderno” estado novista. Personagem caracterizada por uma simpatia contagiante, o malandro, que representa a recusa de trabalhos regulares e a prática de expedientes temporários para garantia da boa sobrevivência, ganha uma versão internacional em 1943 (ano em que se passa a trama da peça de Chico Buarque), com o lançamento, pela *Walt Disney*, da personagem Zé Carioca.

¹⁸⁴ A obra política de Vargas, com destaque para a social-trabalhista, é apresentada como testemunho desse equilíbrio perfeito entre razão e emoção, o que faz com que suas leis sejam ditadas pela sabedoria, mas nascentes do coração. Há várias falsas dicotomias em torno do presidente, que baila entre uma e outra com extrema genialidade. O “coração” traduz bem as qualidades de clarividência e generosidade de Vargas. Este é, sem muitas discussões, a primeira figura da República. Os motivos são dois: por não haver antecedentes que o rivalizem e por se constituir em mito, modelo exemplar do que é necessário a uma autoridade presidencial, autoridade máxima do país. O mito Vargas pode ser útil para se analisar algumas características do nosso sistema presidencial e do modelo de liderança que recobre o imaginário nacional. Angela de Castro Gomes, op.cit.,p.527-532

¹⁸⁵ A mestiçagem é considerada como referente negativo, um dos fatores do atraso brasileiro até o surgimento dos estudos de Gilberto Freire sobre o sistema de formação de nossa sociedade e principalmente depois que o governo pós-revolução de 30 tornou semi-oficial a política de miscigenação, valorizando inclusive alguns símbolos mestiços como o samba. Vargas sempre teve muita consciência do poder dos meios de comunicação. Ele aproveita o advento, nos anos 30, de várias gravadoras para utilizar as emissoras de rádio a serviço do governo, realizando, principalmente através do samba, uma colonização interna que elevaria esse ritmo influenciado pelo maxixe e pelo lundu à ritmo nacional. O Brasil sai do Estado Novo com o elogio – pelo menos ideológico – da mestiçagem nacional e na música popular, o país pode ser considerado o “reino do samba”. Hermano Viana, **O mistério do samba**, 2002, p.63,109,127.

¹⁸⁶ Hermano Viana, op.cit., 125.

Era o olhar vindo de fora que reconhecia no malandro a síntese local da mestiçagem, da ojeriza ao trabalho regular, da valorização da intimidade nas relações sociais¹⁸⁷.

- Mulher já não prima pelo intelecto.

Eu não ficaria muito certo disso, Max, os leitores sabem de que maneira fina e intelectual sua mulher tomou o controle de sua empresa e a inseriu no sistema capitalista internacional, colocando suas capacidades mentais no chinelo.

- Não exagera, tá?

Tudo bem Max, não continuo a exaltação da inteligência de sua esposa num capítulo que conta com sua híbrida presença. Mas convém lembrar que mesmo antes da personagem Teresinha fundar a empresa Maxtertex S.A. ela afirma, diante de um aparente ataque de ciúme que sua personagem é um “marinheiro de primeira viagem”¹⁸⁸. Mas quanto ao hibridismo ou mestiçagem ostentada como símbolo no Governo Vargas, não faltam exemplos: a feijoada portuguesa passa a ser vista como comida de escravos, para representar um prato nacional; o feijão e o arroz, metaforicamente, remetem aos dois grandes segmentos formadores de nossa população; a capoeira, reprimida e associada à malandragem desde o Código Penal de 1890, é transformada em modalidade esportiva em 1937; e como disse, o samba passa da repressão à exaltação, vai de “dança de preto” a “canção brasileira para exportação”¹⁸⁹.

É interessante notar que no plano cultural o aproveitamento das potencialidades brasileiras lançado pelo governo Vargas encontrava correspondente nos campos da música erudita com o “nacionalismo de inspiração folclórica” de VillaLobos; no da literatura com

¹⁸⁷ Lilian Moritz Schwarcz escreve mais adiante que no Brasil é comum confundir-se miscigenação com ausência de estratificação social, além da construção de uma idealização voltada para o branqueamento. O mestiço, além de sua identidade paradoxal, foi e é remanejado pelo sistema para camuflar as violentas desigualdades historicamente constituídas no Brasil. Daí surge a idealização do malandro, mais uma personagem criada para entreter o povo brasileiro e quiçá sintetizá-lo. A dimensão alcançada por essa personagem pode ser avaliada com base na ação do Estado Novo que, em oposição à divulgação de tal imagem, procura alterar a representação do trabalho e do trabalhador. Getúlio Vargas, a partir de 1938, utiliza o Departamento Nacional de Propaganda (DNP) para proibir a exaltação da malandragem. No início dos anos 40, achando que muitos sambas ainda faziam apologia da malandragem, o DNP “aconselha” os compositores a adotar temas de exaltação do trabalho condenando a boemia. A discussão sobre mestiçagem e o advento do malandro, de Lilian Moritz Schwarcz, encontra-se em *Nem preto nem Branco*, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade, in: **História da vida privada no Brasil: contrastes na intimidade contemporânea**, 1998, p.174-244

¹⁸⁸ Chico Buarque, op. cit., p. 52.

¹⁸⁹ Lilian Moritz Schwarcz, op.cit., p.198.

o regionalismo pós-modernista; e no da música popular com o acesso de compositores das camadas mais baixas¹⁹⁰ ao nível da produção do “primeiro gênero de música urbana” feito como nacional – o samba batucado, herdeiro das chulas e sambas corridos dos baianos migrados para a capital.

A música popular brasileira domina o mercado durante todo o período de Getúlio Vargas (1930-1945), em consonância com a política nacionalista de incentivo à produção brasileira e a ampliação do mercado interno. O papel político do produto “música popular” não escapa ao governo Vargas, que busca compreender como a música nacional pode simbolizar vitalidade e otimismo de nossa sociedade em expansão. A criação do programa informativo oficial - “A Hora do Brasil” - é um dos métodos que o governo tem de intercalar a propaganda oficial com números musicais dos mais conhecidos cantores, instrumentistas e orquestras populares da época¹⁹¹.

- Que papelão!

É uma estratégia que, para alguns, dá certo, o que a popularidade do presidente parece destacar. É o próprio Vargas quem determina as diretrizes para o uso de artistas populares em sua propaganda política, como indicam algumas situações envolvendo Carmem Miranda e o Bando da Lua¹⁹². E é esse cerceamento da política Vargas, esse controle excessivo que o governo procura ter da música popular, da propaganda e do trabalhador, uma das razões pelas quais a personagem malandra começa a sumir do quadro nacional enquanto tipo, para sobreviver como lenda.

Esse tipo não existe mais, essa personagem consagrada pela crônica nasce e atinge seu apogeu como uma espécie de “herói da metrópole moderna”. É um símbolo de transgressão e modelo de um certo tipo de cidade, tanto que vira ícone da cultura local, a ponto de sobreviver ao seu desaparecimento. O que resta do malandro é a lenda, do sujeito

¹⁹⁰ Há, nessa época, um tipo conhecido por seus dotes de valentia e esperteza, ou da exploração do jogo e de mulheres. É chamado bam-bam-bam e é a imprensa que traduz a expressão para o termo malandro. Esse tipo constituía um dos produtos da estrutura econômica incapaz de absorver toda a mão-de-obra que se acumula na área urbana. Esses jovens, sem condições de emprego condigno em virtude do pouco estudo regular – em geral três ou quatro anos de escola primária – e provenientes de famílias humildes, defrontam-se com três alternativas de inserção no sistema. A primeira é o trabalho braçal e mal remunerado. A segunda é o aprendizado de alguma atividade artesanal ou especializada como a marcenaria. A última alternativa é a livre disponibilidade para algum trabalho eventual, englobado na categoria de pequenos expedientes. José Ramos Tinhorão, op. cit., 290-292.

¹⁹¹ Idem, p.299.

¹⁹² Idem, p.300.

de andar gingado, paletó grande e desabotoado, sapato de bico fino, que sobrevive sem emprego fixo ou profissão, na ilegalidade ou no jogo, da prostituição e de pequenos golpes cotidianos. É a imagem do capoeirista que maneja navalha e frequenta tanto terreiros de macumba quanto cabarés que resiste ao tempo.

Quando surge, o tipo malandro é imediatamente absorvido pela arte – e essa talvez seja uma das razões de sua inserção no imaginário popular - aparecendo em crônicas publicadas nas dezenas de jornais que o Rio tinha na época. A arte reinventa o carioca em flagrantes do cotidiano da *Belle Époque*. Aparece na literatura comprometida com os ditames do realismo e naturalismo; e na nova música popular, talvez a mais completa tradução cultural do momento em que a cidade vivia. Naquele Rio, os vínculos entre policiais, políticos e esses tipos é constante. Muitos “malandros” conseguem emprego através de jornalistas, políticos e favores de policiais. O policial do Rio é uma espécie de primo/amigo/quase irmão do malandro que arrumou emprego com um político. Muitos policiais sofrem inquéritos internos e são afastados dos seus cargos em virtude de suas ligações “perigosas” Essa situação começa a mudar com a progressiva politização da polícia e a necessidade maior de treinamento e doutrinação, a partir de meados dos anos 30, sob Getulio Vargas, o que vai ser determinante na decadência da personagem do malandro carioca¹⁹³.

3.7 A ópera e a decadência do malandro

- **Eu estou sentindo medo, muito medo.**

Não precisa temer, senhor Overseas, o malandro em decadência do período Vargas é mais parecido com a caracterização do malandro João Alegre do que com a sua personagem. Como já disse, você compõe outro tipo de malandro e sei que a relação entre malandragem e corrupção policial te assusta, mas o malandro que tenho descrito se

¹⁹³ A trajetória do malandro no cenário carioca entra no crepúsculo a partir dos anos 30. O ambiente aparentemente permissivo e animado do Rio de Janeiro entre 1910 e 1930 esconde, no fundo, uma cidade dura, sangrenta, discriminatória e contraditória, com uma série de ambigüidades mal resolvidas. A mudança de foco da indústria de entretenimento na direção da comunicação de massas (com o domínio do rádio e depois da televisão) e a vida noturna se deslocando para opções mais sofisticadas na Zona Sul – primeiro os grandes cassinos, depois as boates de Copacabana – desconstrói o ambiente em que se cria o malandro. É um jogo de circunstâncias que uma vez serviu para dar vida à personagem na cena do submundo e que acabou determinando seu fim, num processo lento e silencioso. Sobram as lendas, muito poucas ainda vivas, ou o fantasma de algum malandro, pairando sobre uma Lapa com restos de marcas do passado. Luiz Noronha, op. cit., p. 129-130.

assemelha mais à figura do sambista. A nacionalização e a profissionalização dos cafés, bares e teatros da boemia urbana, ocorrida entre 1920 e 1940, e a cristalização do samba como gênero musical brasileiro, fez aparecer a figura do músico e artista popular, então associado ao malandro, que pouco a pouco adquire a capacidade de viver de sua produção¹⁹⁴. Os sambistas amam seu trabalho prazeroso porque não tem rotina, nem obrigação, nem horário, e eles próprios se classificam como malandros, seja por questão de *status* ou concordância com o discurso oficial.

Um discurso que homenageia e persegue ao mesmo tempo. Dessa maneira, um tipo como o malandro carioca não pode sobreviver por muito tempo, a não ser através da arte e do ideário comum. Chico Buarque tem consciência desse movimento social e a malandragem que aborda em sua peça é de outra ordem. A época da *Ópera do malandro*, 1943, já encontra um malandro – ingenuamente romântico – em decadência e principia a formação de outros tipos de malandragem.

- Acho que tá na hora.

Calma, Max, logo agora que começo a falar do tipo contrabandista, que é o seu caso, como uma figura distinta desse malandro historicamente criado? O bando contrabandista de Max assume nomes que remetem à nova forma de malandragem que começa a surgir. Johnny Walker, Big Ben, Philip Morris, diferente dos nomes de muitos malandros cariocas como Miguelzinho, Meia-Noite, Manduca da Praia, trazem nomes de empresas que dominam o cenário capitalista mundial em suas especificidades. É o inspetor Chaves quem desmascara essas falsas alcunhas citando os verdadeiros nomes do bando de Max. Ele chama Johnny Walker de Joãozinho Pedestre; Big Ben de Benê Mesbla; General Eletric de Geraldino Elétrico; e Philip Morris de Filipino Mata-rato. Mesmo tentando atribuir a si próprios nomes em inglês, nenhum deles fala a língua da “metrópole”. E quando Teresinha os despede da empresa que funda, as personagens não titubeiam em trair

¹⁹⁴ Lendo as biografias de muitos sambistas, é possível também perceber – seja nas relações entre eles, entre eles e as casas de música, entre os músicos e o governo – várias conotações do termo malandro que são muito pouco exploradas e que indicam erro em generalizar sua definição. O malandro boêmio cria, aprende música, toca, promove extensos circuitos de reciprocidade – músicas feitas juntas, exhibições em outros bairros, competições – e possui preocupações morais. Alba Zaluar, Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: **História da vida privada no Brasil: contrastes na intimidade contemporânea**, 1998, p.284-286

Max se juntando à passeata patrocinada por Duran¹⁹⁵. Da mesma forma que Max Oveseas procura esconder seu verdadeiro nome, Sebastião Pinto, toda sua gangue busca no estrangeiro inspiração para a forma como querem ser conhecidos. A atenção ao estrangeiro que desemboca num processo de americanização de muitos termos brasileiros depois da segunda guerra é captada em seu momento nascente pelo autor da *Ópera*.

- Olha aí, já passou da hora.

Na canção de João Alegre, *Homenagem ao malandro*, Chico Buarque fala desse processo de deterioramento da personagem romantizada, que não mais existe. O “malandro” que substitui esse tipo que busca apenas a sobrevivência, agora tem gravata e capital, está nas colunas sociais, é candidato e oficial. As duas malandragens – uma que quer sobreviver e outra que explora – coexistem desde muito tempo na história do Brasil, embora o discurso oficial negue a todo momento que as atitudes de políticos, ditadores e magnatas possam ser relacionadas ao banditismo ou à “malandragem”.

Luiz Werneck Vianna, no prefácio da *Ópera do Malandro* provoca: “Somos modernos, e daí?” Vianna fala da modernidade mestiça do Brasil, que não é “um” nem “outro” e ao mesmo tempo é “um” e “outro”. Fala do progresso almejado em detrimento da estagnação nas relações de poder. Fala da aflição inconsciente do mestiço brasileiro que sempre leva a pior, mesmo quando exaltado como símbolo de identidade nacional.

Nosso Código Penal, até os dias atuais, serve para coagir cidadãos pobres à execução de tarefas de interesse dos grupos privilegiados. Surpreendentemente, o sujeito totalmente inativo, mas dotado de propriedades e fortuna, não se enquadra como vadio ou malandro. O malandro que se recusa ao trabalho socialmente definido como tal, é, independentemente da cor de sua pele, um continuador da tradição negra da busca de liberdade. É herdeiro dos capoeiras, dos pobres, que se organizam em maltas para sobreviver. A industrialização de Vargas prolonga a situação de desemprego e estabelece uma definição genérica e depreciativa do brasileiro que até hoje veste a fantasia de malandro. Esse tipo surge como uma reação à República e pode ser considerado maioria no

¹⁹⁵ Chico Buarque, op. cit., p. 68-70, 111, 126.

Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX, mas sofre transformações drásticas com as reformas da capital e o período Vargas¹⁹⁶.

- É melhor eu cair fora logo.

Estou encerrando esse capítulo, Max e não se preocupe que não direciono mais o meu discurso para suas malandragens elitizadas. A malandragem que mais me interessa aqui se manifesta na aceitação, quase sem discussão, desse conceito de brasileiro. Usamos uma máscara social construída por interesses de classes privilegiadas e nossa auto estima fica comprometida pela dúvida entre o que se deve fazer e o que se deve evitar. Assumirmos uma malandragem generalizada, sem questionar as políticas públicas e os efeitos causados por uma corrupção sem tamanho reforça o atraso brasileiro e a desigualdade entre a aristocracia e as classes mais baixas.

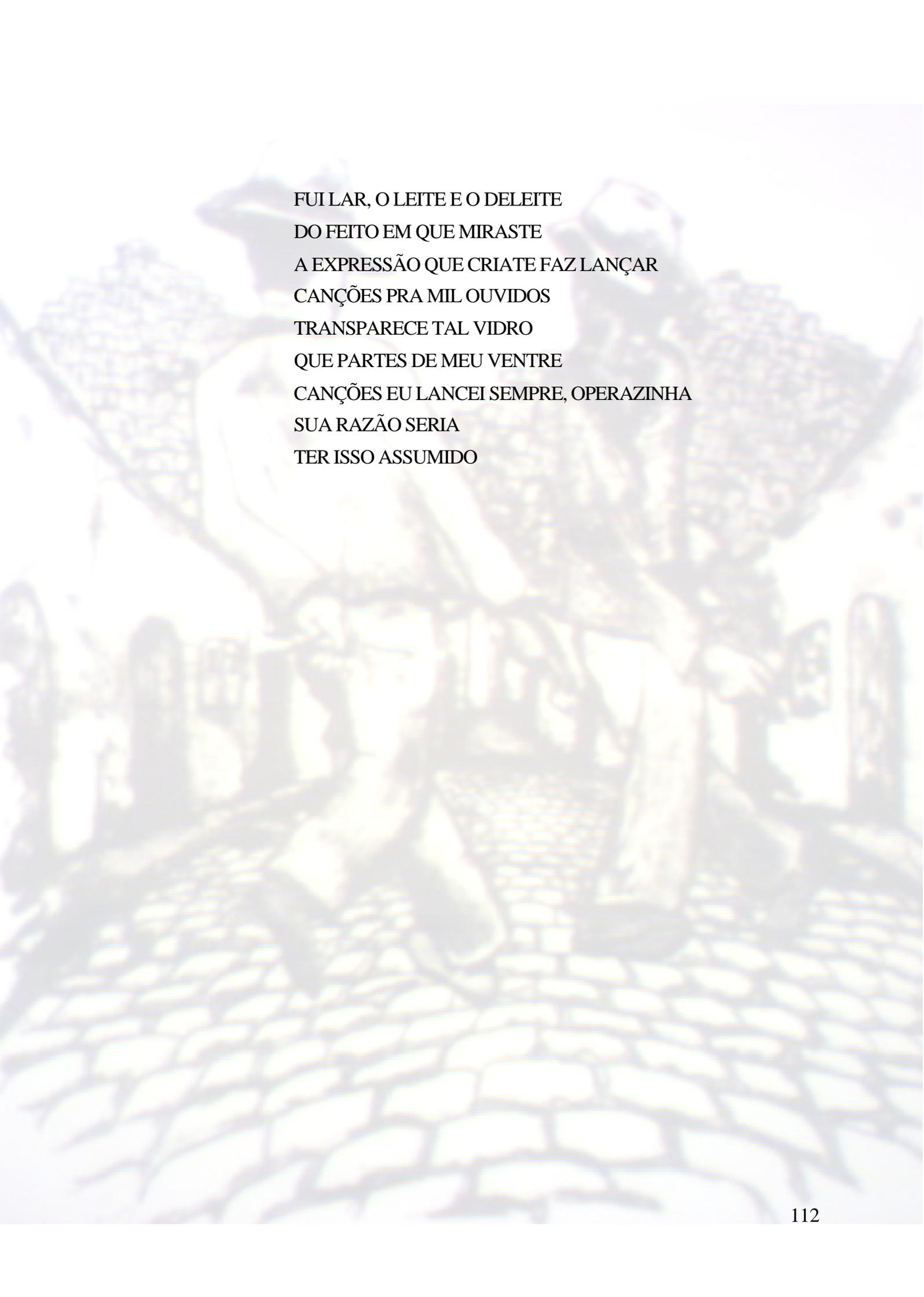
O malandro, agora, existe mais plenamente na arte e no imaginário, não concretamente, no contexto social. O Rio de Janeiro em que nasce o malandro carioca já não vive. Na crônica de costumes, na literatura e no teatro talvez esse tipo circule com mais propriedade e graça. Chico Buarque, trazendo vários tipos de malandros na peça e também na canção *Homenagem ao malandro* parece buscar diluir essa imagem estigmatizada que tanto tem prejudicado nossa imagem para nós mesmos. Max sintetiza uma tendência malandra que se americaniza e aceita com facilidade tudo o que vem de fora.

- E nessa eu caio fora.

Até mais Max, vou cumprir o prometido e mudar o foco de minha atenção para um malandro diferente. O melhor contraponto da personagem Max Overseas se encontra em João Alegre, um malandro autor, que diz fazer parte dos “fodidos” e representa o sambista que toca sua caixa de fósforos. Alguns músicos do início do século passado, por questões de *status* e insegurança quanto ao mercado de trabalho passam a usar “trajes de malandro” e navalha, apesar de não saberem manejar a arma e quererem apenas sobreviver de seu trabalho musical. Esse processo de representação, de se fazer passar por outro para ser

¹⁹⁶ Solange Ribeiro de Oliveira discute a questão da malandragem e a pobreza em muitos momentos de seu livro. Citando Alcir Lenharo, a autora afirma que a boêmia malandra tem sido interpretada monocordicamente nos últimos anos como rejeição ao mundo do trabalho, como exaltação ao ócio. Mas deixa-se de observar que o mercado, inclusive o musical, sempre foi avaro e seletivo para com esses atores sociais. Há muito tempo são criadas barreiras para que o artista possa viver em bases estáveis e propícias a sua própria atuação profissional. Virar as costas para o trabalho disciplinado nem sempre corresponde a uma opção. Solange Ribeiro de Oliveira, op.,cit., p. 10-13, 59, 133

melhor aceito continua a recobrir as atitudes do brasileiro, mas prefiro pensar, como nos mostram fenômenos teatrais a exemplo do Teatro de Revista, que lugar de representação é no palco.



FUI LAR, O LEITE E O DELEITE
DO FEITO EM QUE MIRASTE
A EXPRESSÃO QUE CRIATE FAZ LANÇAR
CANÇÕES PRA MIL OUVIDOS
TRANSPARECE TAL VIDRO
QUE PARTES DE MEU VENTRE
CANÇÕES EU LANCEI SEMPRE, OPERAZINHA
SUA RAZÃO SERIA
TER ISSO ASSUMIDO



Chico Buarque, em trajes de malandro

4.1 História do teatro de revista

“Revistar” com cores, revisitar o humor, rever costumes, revirar o cenário musical brasileiro. É o que se faz por um século na estrutura do discurso histórico do Brasil, através do teatro. O nome dado para esse movimento teatral que encanta gerações é Teatro de Revista. Este gênero de espetáculo musical surgiu no Brasil na segunda metade do século XIX, e, com o tempo, é considerado o mais importante e expressivo fenômeno teatral da primeira metade do século XX. Os textos da revista estão concentrados na recapitulação dos principais acontecimentos do país no ano precedente à estréia da peça. Estes acontecimentos são retratados de forma cômica, política e crítica, ou seja, transcontextualizada.

- Cuidado com o que diz!

Mais um querendo me mandar tomar cuidado. Bem, o(a) leitor(a) sabe que tenho tomado cuidado com o que é escrito aqui, não precisa se preocupar. A história indica que a paródia pode ser considerada um dos gêneros mais apreciados de teatro contemporâneo e o Teatro de Revista não foge a essa regra¹⁹⁸. É um gênero teatral paródico por excelência e portanto, tão malandro quanto a *Ópera* que estudo.

¹⁹⁸ Neyde Veneziano fala da importância da paródia no fenômeno da revista brasileira desde seu surgimento. Segundo a autora, a paródia define o gosto de toda uma geração. Em 1868, o autor e ator Vasques escreve *Orfeu na Roça*, uma paródia da opereta *Orfeu nos infernos*. Muitas peças homenageiam outros textos, e as cenas de paródia já fazem parte das revistas francesas e portuguesas. São cenas metalinguísticas que alcançam grande repercussão na revista brasileira, apesar da vida curta da paródia enquanto gênero isolado. Até a época de ouro da revista o recurso é

- Acredito que é tempo de abrímos os olhos para a realidade que nos cerca, que nos toca tão de perto e que às vezes relutamos em reconhecer.

Concordo com o que diz, senhor. Leitores, olhem só quem invade este capítulo: o famoso Fernandes de Duran. Talvez o representante mais ilustre da *Ópera do malandro*, envolvido nas críticas mais inteligentes da peça, realmente uma personagem de peso. E parece que veio para discursar.

O comerciante Fernandes de Duran, pai de Teresinha, está imbricado numa das críticas muito bem trabalhadas nas versões inglesa e alemã da peça. Buscando questionar o advento da pobreza e da exploração como natural, a *Ópera do mendigo* traz em sua trama o comerciante Peachum, que cumpre a função de delator oficial e controla uma gangue de ladrões a seu serviço. Na *Ópera dos três vinténs*, Peachum tem o controle do ofício de mendigos. As peças possuem uma verdadeira fábrica de ladrões/mendigos, em que todo e qualquer sujeito que quisesse exercer essa função ilícita ou mendigar teria que retirar licença junto à empresa de Peachum. Na peça de Brecht, teriam ainda que pagar pelos acessórios que estimulariam a piedade humana e ceder parte dos lucros para a empresa. Chico Buarque utiliza como equivalente para a fábrica de mendigos uma fábrica de prostitutas, onde mulheres vindas dos pontos mais distintos vêm retirar suas licenças para exercer a que talvez seja “a profissão mais antiga do mundo”. É interessante perceber nessas óperas que a idéia de uma marginalidade, de uma mendicância e de uma prostituição corporativistas, ajuda a redirecionar o nosso olhar para os conceitos de normalidade e aceitabilidade do normal. Em relação ao crime, é mais aceitável essa idéia de gangue ou crime organizado. Mas dificilmente se pensa em mendigos organizados. A prostituição possui agentes/cafetões, mas não em proporções estaduais/nacionais, por exemplo. É como afirmar que dramas sociais, como a miséria e a prostituição, fazem parte de uma grande rede de negócios, calcada num capitalismo globalizado.

- É, o que se há de fazer.

utilizado no Brasil. Neyde Veneziano cita Procópio Ferreira, que lembra que a utilização do recurso pelos comediógrafos não se dá como imitação, mas como aproveitamento do enredo, vivido por figuras jocosas dentro de situações alegres. A justaposição dos episódios deve lembrar sempre ao espectador a peça que origina a revista. As peças também contêm paródias de músicas populares e eruditas. Um exemplo é a paródia que Arthur Azevedo faz em sua revista *O Bilontra*, da ária *La donna è mobile*, da ópera *Rigolletto*, de Verdi. Neyde Veneziano, **O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções**, 1991, p.179

Eu sei bem o que se há de fazer. Argumentar no sentido de que a *Ópera do malandro* busca referências de diversas fontes: estrangeiras, como as peças matrizes; e nacionais, como a redução de uma sociedade descrita – pela antropologia e pelo discurso historiográfico. Entre essas referências ainda estão diversas características de um fenômeno teatral que tem quase cem anos de existência.

- Puxa!

Apesar desse período que, no Brasil, tem cerca de cem anos, as origens do Teatro de Revista podem ser encontradas na comédia grega, como em *Os Pássaros* ou *As Nuvens* de Aristófanes. Essas peças possuem uma trama muito simples e, aparentemente não há nenhuma ligação direta entre as cenas, são textos fragmentados. A Comédia Nova romana acompanha o fluxo das muitas manifestações populares proliferadas nas ruas¹⁹⁹. O estilo, aparentemente obscurecido na Idade Média, possui algumas características parecidas com o fenômeno da *Commedia dell'Arte* tocante ao humor e à tipologia das personagens, além da improvisação presente nos dois gêneros. Os séculos XVII e XVIII marcam o afrancesamento da *Commedia dell'Arte* o surgimento do termo *vaudeville*, que carrega muitas características revisteiras. E Gil Vicente pode ser considerado o primeiro grande dramaturgo a escrever revista em língua portuguesa²⁰⁰.

No Brasil a revista sofre alterações, transformando-se num gênero com cara própria, que possui regras e padrões de realização. Apesar do fato de ser importado, adquire aqui fisionomia brasileira com estruturas e convenções que se modificam com o passar do tempo. Estruturas e convenções que absorvem a seiva popular, peculiar à sua natureza²⁰¹.

A primeira revista brasileira data de 1859, estréia no Teatro Ginásio, no Rio de Janeiro e se chama *As surpresas do Senhor José da Piedade*. Trata-se de uma divertida recapitulação de fatos acontecidos em 1858, portanto uma revista de ano. As revistas

¹⁹⁹ Entre as manifestações populares encontradas nas ruas de Roma estão o fescenino, que possui elementos recitativos aliados à dança, ao canto e à improvisação; a satura, da qual se origina o termo sátira, e tem sua composição marcada pela presença de bufonarias, canto, dança e improvisação executados nas ruas e estalagens; as atelanas, que são sátiras de costumes representadas por tipos mascarados; e os mimos, oriundos da pantomima grega, com enredo vulgar e execução feita por atores com rostos enfarinhados. Neyde Veneziano, op. cit. p.22.

²⁰⁰ A utilização de personagens alegóricas e o comentário de fatos sob uma ótica crítica são algumas das características que aproximam *O auto da barca do inferno* do fenômeno revisteiro. Outra característica importante é a dupla de *compères*, o Anjo e o Diabo, que contemplam o desfile de figuras e tipos da sociedade lusitana. Neyde Veneziano, op. cit., p.23.

²⁰¹ Idem, op. cit., p.24.

apresentam alegorias como é o caso de personagens como a “Polícia”, a “Censura”, o “Mercantil”, o “Jornal do Comércio”, o “ano de 1859” e o “ano de 1858” presentes nesse roteiro pioneiro no Brasil²⁰². As apresentações dessa revista não têm muito êxito, são mal recebidas por um público que não está acostumado às críticas políticas que o texto instiga.

- Olha que isso é um perigo!

A *Ópera* também apresenta críticas políticas, Duran, inclusive envolvendo sua personagem. Mas esse é um assunto para daqui a alguns parágrafos. Por hora, é interessante pensar em como a ópera romântica abre terreno para a opereta e a revista quando envereda pelo caminho da popularização. Essa popularização se dá através dos ritmos de dança, do desprezo pelo tipo de voz barroca, do abuso das cenas de conjunto e da simplificação melódica que se utiliza de temas de fácil assimilação. Estes temas são capazes de levar as platéias a saírem assobiando as músicas ouvidas²⁰³.

A reforma no Rio de Janeiro no início do século (1902-1906, Prefeitura de Pereira Passos) que, como já vimos, produz outro padrão de carioca passa a interferir no gênero teatral. O novo cenário exige novos figurinos. Cartolas, chapéus baixos, sobrecasacas, paletós de casemira e chapéu de palha traz o toque *chic e art nouveau*²⁰⁴.

4.2 Estrutura

- Taí, gostei.

Gostou da reforma pseudo-modernizadora ou dos novos figurinos “impostos” ao Teatro de Revista? Certamente dos dois, não é Duran? Tudo o que remete ao “chique” ou ao choque drástico sobre a população de baixa renda parece te agradar. Mas a revista, diferente das reformas de Pereira Passos, agrada bastante a platéia. É o teatro popular que atravessa os séculos e sobrevive, brilhando através do sublime. O povo reconhece o

²⁰² Idem, p. 26.

²⁰³ Algumas dessas composições são curtas e fragmentadas, e servem para apresentar as personagens. São chamadas árias ou coplas de apresentação. Neyde Veneziano, op. cit, p. 154.

²⁰⁴ É interessante notar que apesar de assumir características e costumes advindos do processo de modernização, a revista – bem acompanhada pelas modalidades restantes de teatro musical como o *vaudeville*, a opereta e a ópera-cômica – é vítima de um preconceito que leva o gênero a um caráter marginal, numa trilha em que não circulam historiadores e críticos, pelo menos até pouco tempo. Há menos de meio século se encontram espetáculos de revista no programa obrigatório de todos os frequentadores do teatro. A revista dita modismos, mostra os encantos de um país sofrido, crítica a política, e hoje é matéria desconhecida da maioria. É um gênero sepultado no esquecimento de uma nação sem memória e sem amor aos arquivos. Neyde Veneziano, op. cit., p.14, 35.

material trabalhado pelos atores da revista porque está no seu cotidiano²⁰⁵. A linguagem livre que já está nas ruas e que a literatura só admite depois da Semana de Arte Moderna já se encontra nessa composição dramática mestiça que é a revista²⁰⁶. Pelas revistas do ano, enfocando a cidade do Rio de Janeiro, passeavam personagens-tipo que encarnam o perfil acabado do carioca, por vezes malandro, por vezes cômico. Algumas características do teatro popular²⁰⁷ são a tipificação, o não aprofundamento dos temas, a mistura de gêneros e o desinteresse pelo enredo contínuo²⁰⁸.

Apesar do desinteresse pela continuidade, as peças de revista sempre têm um fio condutor, geralmente frágil, ingênuo, mas serve de pretexto para o desenrolar das cenas, alternadas entre musicadas, sérias ou pândegas. Há também as personagens alegóricas e outras naturalistas, com os quais o público começa a se acostumar com o estilo teatral. A metalinguagem é importante para que a revista se imponha como gênero. É necessário haver explicações que permitem o espectador a compreensão do funcionamento da revista, com seus múltiplos quadros, suas mutações, suas sátiras²⁰⁹.

²⁰⁵ As artes cênicas brasileiras de inspiração popular, como a opereta e a revista também influenciam o público. No campo das sugestões musicais, por exemplo, revela-se marcante. Em 1910 com a explosão da opereta portuguesa *Viuva Alegre*, uma das músicas de Franz Lehar, que se destina à divulgação do espetáculo em pouco tempo serve de base para uma paródia, em forma de marchinha e cantada no carnaval. O Teatro de Revista também serve de ponte, muitas vezes, entre o ritmos negro-americanos que os Estados Unidos começam a explorar. José Ramos Tinhorão, op. cit., p.242

²⁰⁶ Idem, p.163,182.

²⁰⁷ Aqui, entende-se por teatro popular as diversas formas de espetáculos de variedades que podem ser separados em compartimentos, seções, sem que haja interferência de informação de uma seção para outra. Nesses espetáculos, uma esquete pode ser seguida de um quadro de malabarismo, por uma declaração sentimental ou por um número de dança. Seguem este modelo o circo, a pantomima, o music-hall, o cabaré, a ópera bufa, e o Teatro de Revista. Em qualquer dessas formas de expressão podem-se alterar alguns quadros. Neyde Veneziano, op. cit., p.20.

²⁰⁸ Quanto à idéia de desinteresse pelo enredo contínuo, torna-se evidente que o Teatro de Revista possui elementos encontrados na poética brechtiana, que diz que cada cena existe por si só e não em função das outras. A ação da revista difere da concepção aristotélica de ação dramática. Enquanto para Aristóteles a ação é desencadeada pelos conflitos internos e externos das personagens e recheada de emoções até subjetivas, a ação revisteira costuma ser impulsionada pelo movimento (físico) e mostra, ao narrar e comentar os fatos, um semblante próximo do épico-brechtiano. Neyde Veneziano, op. cit., p.20, 31, 91.

²⁰⁹ O público da época está acostumado a assistir espetáculos estrangeiros ou suas traduções, por isso precisa ser informado sobre o mecanismo da revista de ano. Depois de familiarizado com as convenções do gênero, o espectador pode captar melhor as críticas aí contidas e deixar-se levar pela fantasia. Neyde Veneziano, op. cit., p.31

- Alguém já disse que, quando o artista sente a necessidade de explicar sua arte ao público, um dos dois é burro.

Acredito que nem sempre essa premissa faz efeito. Nenhum dos dois, nem o público nem o artista possui intelecto desprivilegiado tanto que, com o tempo, o público não só entende como gosta dessa estratégia de falar da obra dentro dela. Todo o Teatro de Revista está baseado na explicação, recapitulação e no momento em que o fenômeno teatral dá seus primeiros passos, sendo a metalinguagem é de suma importância.

Outro elemento importante nas revistas é a música²¹⁰. Depois da explosão da Primeira Grande Guerra, a música que, até então, é incidental e reduzida a meras ilustrações, adquire o mesmo peso que o texto na constituição da obra. As composições passam a ser melhor cuidadas e esse apuro faz sentir que uma nova fórmula se configura. Uma fórmula brasileira, já distanciada do modelo luso-francês. A melodia torna-se parte integrante do conjunto²¹¹.

Um tema recorrente nas revistas de ano brasileiras é a perseguição. As personagens centrais caminham, correm, andam, procuram ou fogem. Há, continuamente, alguém que persegue e outro alguém que escapa por um triz²¹².

- Espera aí.

Não tenho tempo para esperar Duran, mas imagino o que a sua personagem está pensando. Esqueça por um momento. Esse tema pode ser considerado uma viga para a revista brasileira, é factual, como também é fato que os textos das revistas, no início, são divididos em três atos. Mas com o tempo, as peças deixam de fazer recapitulação de um ano, para re-visitar períodos maiores. E com isso cai a obrigatoriedade de três atos. A partir da primeira década do século XX começam a chegar revistas portuguesas em dois atos e o

²¹⁰ José Ramos Tinhorão explica que a partir da primeira década do século XX há uma preocupação demonstrada pelos compositores em procurar incluir suas músicas em números de revista, pois esse é o primeiro passo para tornar as canções nacionalmente conhecidas. Com o tempo, passa a haver uma alternância de relações entre a música popular e o Teatro de Revista. Em alguns momentos a revista lança músicas para o sucesso em todo o país, ou o sucesso nacional de certas músicas é aproveitado para atrair público para o teatro. José Ramos Tinhorão, op. cit., p.237

²¹¹ Neyde Veneziano, op. cit., p. 42.

²¹² Idem, p.88.

modelo se infiltra entre nós. A estrutura clássica com três atos e um tema central entra em crise a partir dos anos 40²¹³.

- E então?

E, então, coincidentemente no período Vargas²¹⁴, duas presenças muito fortes na *Ópera do malandro*, o próprio tipo malandro e as influências do Teatro de Revista começam a entrar em crise e iniciar o seu processo de desaparecimento. Mas, em breve, começo a traçar os paralelos entre a *Ópera do malandro* e o Teatro de Revista, pois acho que as informações que trago podem chocá-lo em demasia, mas volto a pedir, fique calmo, estou bem intencionado.

- O que você quer dizer com bem intencionado?

Quero dizer que é mais interessante analisar o movimento do Teatro de Revista antes de indicar as possíveis influências de seu tipo caricatural e também malandro.

- Já tô perdendo a paciência contigo, viu?

Controle sua ansiedade, Duran, não é nada tão grave assim. São apenas suposições, que ligam a *Ópera do malandro* à forma da moderna revista brasileira, que passa a ter depois de algum tempo, apenas dois atos. As revistas com dois atos possuem a seguinte estrutura: no primeiro ato há um prólogo ou número de abertura, que pode ser precedido por uma *overture* orquestrada e segue uma alternância entre *cortina*, quadro de comédia,

²¹³ A crise da revista brasileira, que ganha força descomunal a partir dos anos 40, começa com a chegada do cinema norte-americano em meados dos anos 20. O Teatro de Revista, nessa época, chega ao estágio de instituição com estrutura tipicamente brasileira e carioca, o que leva os revistógrafos a buscar fazer frente ao dinamismo do “teatro por sessões”. Esse modelo se torna responsável por um número sem precedentes de revistas, mágicas e burletas de uma hora e quinze minutos de duração, para que possam ser apresentadas muitas vezes. Com a dominação do mercado brasileiro pelo cinema, essa dinamização se potencializa, algumas revistas ficam mais curtas e os donos dos cine-teatros passam a contratar companhias de revistas e burletas rápidas para montar espetáculos de cerca de cinquenta minutos. Estes espetáculos servem para atrair público para os filmes. José Ramos Tinhorão, op. cit., p. 243.

²¹⁴ Como analiso no capítulo anterior, o próprio presidente pode ser considerado “malandro”. Solange Ribeiro o chama de “Malandro do Catete” e diz que sua figura se encontra nos bastidores da peça de Chico. A arguta e sinuosa atuação histórica do presidente explica os possíveis vínculos com a “malandragem”. A exaltação do tipo malandro pela música popular e o tom crítico e galhofeiro da revista são fatores que podem comprometer a postura do presidente. Solange Ribeiro, op. cit., p. 16.

quadro de fantasia até a apoteose do primeiro ato; o segundo ato não tem prólogo e é repetida a estrutura do primeiro de modo mais ligeiro²¹⁵.

Não há como se fazer uma revista sem o prólogo. Essa estrutura acompanha o fenômeno teatral desde seu período inicial até a revista moderna, de características bem brasileiras. Há muita atenção e cuidado nesses quadros de abertura por parte dos seus criadores. Uma das funções do prólogo é desencadear o movimento do fio condutor. Ele é construído geralmente em mais de um quadro, e costuma ser fechado sob um grande efeito feérico, como por exemplo um cavalo alado voando em direção à cidade do Rio em meio a fogos de artifícios. O diálogo no prólogo deve ser ágil, entremeado de música e, se possível, desenvolver-se em mais de uma fase para dar dinamismo ao espetáculo e não fazê-lo malograr logo no início. Há os prologos “quentes” e “frios”. O primeiro provém de uma boa idéia, é variado, engraçado e predispõe o desenvolvimento do primeiro ato, que deve ser o mais forte. Já o prólogo frio pode derrubar o espetáculo e sobrecarregar todos os demais quadros, cada qual trazendo consigo a responsabilidade de elevar o clima de agrado que o prólogo deve condicionar.²¹⁶

O teatro que comporta a revista tem sempre um pano de boca que fecha completamente o palco. Esse pano marca o início e o fim da peça. Atrás dele, há uma cortina que se abre horizontalmente. Na passagem de um quadro para o outro, essa cortina é fechada e alguns artistas realizam números curtos para passar o tempo. Podem ser cantores, cançonetistas, atores cômicos, ou atrações contratadas. É importante frisar que o cenário dos números de cortina não pode ser de grande importância. Talvez seja essa a única regra estabelecida que esse quadro obedece, pois esses números têm que caber em qualquer revista, fazer rir e esperar o tempo passar²¹⁷. A primeira cena da *Ópera do malandro*, em que o Produtor conversa sobre o espetáculo com a patronesse acontece diante das cortinas, da mesma forma que o entreato em que é cantada a canção *Homenagem ao malandro*²¹⁸.

²¹⁵ A primeira apoteosa, quando a revista tem três ou dois atos, sempre é a mais grandiosa. Aliás, o primeiro ato inteiro é mais importante, pois as personagens se apresentam através de suas árias e as relações entre elas se estabelecem. O segundo ato vem como um complemento, mais breve, ligeiro. Neyde Veneziano, op. cit., p. 110.

²¹⁶ Neyde Veneziano, op. cit., p. 95

²¹⁷ Idem, p.100

²¹⁸ Chico Buarque, op. cit., p. 19, 101.

As técnicas revisteiras no Brasil, principalmente quando a revista busca retratar as mazelas brasileiras ou faz incursões nacionalistas, apoiam-se em alguns quadros habituais. Há o quadro político, o quadro dos teatros, o quadro das doenças, o quadro da imprensa. A denominação quadro de comédia é uma nomenclatura geral de todos esses tipos, pois os quadros da revista primam pela comicidade. Quadros de fantasia utilizam referências alegóricas e feéricas. Apesar dessa primazia pela comicidade, a revista brasileira é baseada na lei do contraste. Se um ator fala pausadamente, um outro ator o contrapõe metralhando o texto. Na construção dramaturgica, uma cena muito agitada é antecipada por outra mais parada. O verdadeiro regente é o público, suas reações determinam a ordem dos quadros. Dessa maneira, alguns quadros tristes também são inseridos no fenômeno teatral. E pela lei do contraste, o gênero encanta, faz rir, mas também pode fazer chorar, embora isso não seja o mais comum²¹⁹.

Um outro componente presente na revista brasileira é o *double-sens*, expressões ou cenas de duplo sentido que aparecem em vários momentos do texto, ou seja, em letras de canções, em esquetes, em quadros diversos ou em números de platéia. O *double-sens* é acompanhado de gestos codificados, de olhares insinuantes e de pausas reveladoras. Apesar de estar previamente escrito, o duplo sentido vai além do próprio texto, completa-se na interpretação²²⁰.

- Tá aí, essa eu não entendi.

Não entendeu? A jocosidade e a malícia se completam no corpo, no ato presente da interpretação, os atores não só têm textos de duplo sentido como estão livres para se utilizar de diversos outros recursos que pudessem passar ambigüidade para o público. O recurso de duplo sentido é cada vez mais trabalhado pelos revisteiros e o imaginário da revista se manifesta e projeta principalmente em dois pólos: o erotismo e o exotismo. Inicialmente, o corpo da mulher é tratado como objeto exclusivo do prazer, velado e desvelado. Posteriormente, o erotismo se estende para o corpo masculino e se manifesta através de elementos visuais, musicais e textuais. Há figurinos que entre plumas, lantejoulas e sedas

²¹⁹ Neyde Veneziano, op. cit., p.107,166

²²⁰ É habitual no Teatro de Revista que os atores, ao final dos quadros, dêem um “limpada” no conteúdo de duplo sentido, insinuando que a malícia e a imoralidade se encontram na cabeça dos espectadores. Neyde Veneziano, op. cit., p.173, 175

deixam entrever pernas e seios²²¹. As danças têm um ritmo trepidante e sensual, com alusões carregadas de duplo sentido. Entendeu agora, Fernandes de Duran, como o duplo sentido se manifesta?

- Deve ter sido duro pra você. Mas eu gostei.

Não se preocupe, não é tão duro assim. E eu sei o quanto você, que vive da exploração do sexo alheio deve estar gostando dessa discussão. A revista, entretanto, também abordava assuntos sociais de maneira ferina e irreverente. A malícia é velada e brejeira, calcada no jogo de palavras e de gestos. A revista é fiel aos assuntos ligados ao erotismo, e o humor lascivo está tão presente quanto o comentário da atualidade. Com o tempo, o apelo erótico conquista um espaço maior, a ponto de se tornar o tema principal, já tratado sem duplos sentidos, com grosseria e mau gosto nas últimas décadas do fenômeno teatral no Brasil²²².

- Bem, assim também fica impraticável.

Que surpresa ler essa sua afirmativa, Duran! Você que prima tanto pela exaltação do sexo e deprecia as questões sociais. Sua personagem que tem desejo de “despertar o sexo exausto da humanidade” e fica nervoso só de ouvir falar em manifestação popular²²³. Esse apelo sexual exacerbado talvez tenha sido um dos motivos para a crise que se abate na revista brasileira e que culmina em sua extinção quase completa por volta de 1960. As revistas modernas da era Vargas, por exemplo, vêm carregadas de apelos muito mais eróticos, combinados a constantes entusiasmos ufanistas de caráter populista e nacionalista. E as riquezas do Brasil fornecem nesse período o tema de muitas apoteoses. Pedras preciosas, artes, monumentos, florestas, cidades, grandes homens, grandes mulheres, heróis e grandes inventos vêm representados pelas *girls* vedetes e os *boys*²²⁴.

²²¹ Em 1922, os conceitos estéticos sofrem transformações com a chegada no Brasil de algumas atrizes francesas esbeltas, que retiram a atenção das atrizes nem tão esbeltas que praticam no artístico. O nu daquela época, se resumia em colocar atrizes com pernas à mostra. A mesma época é marcada por uma mudança no conceito estrutural da revista. O texto e a música passam a emoldurar outro foco de interesse, a mulher. Elas estavam descobertas. Mas, apesar dos apelos eróticos e sensuais, a revista brasileira continua a manter sua relação com a atualidade. A sátira política, o humor ferino, a crítica a acontecimentos imediatos, não abandonam ainda os nossos palcos. Neyde Veneziano, op. cit., p.43,44.

²²² Neyde Veneziano, op. cit., p. 178.

²²³ Chico Buarque, op. cit., p. 32, 148.

²²⁴ Neyde Veneziano, op. cit., p. 111.

4.3 Temas e personagens-tipo

Em seu conteúdo, a revista se refere à atualidade, o aqui e agora. As revistas expõem o que se passa no ano ou nos anos anteriores. Esse compromisso fiel com o momento presente faz dela um teatro em constante mutação, tanto no fundo quanto na forma²²⁵. E quando passa a ser cerceada pela política oficial, quando fala mais de sexo do que das politicagens e assuntos sociais, começa a perder sua característica elementar. E assim como o tipo malandro, passa e encarnar uma crise que pode ser lida como uma trajetória para o final do gênero.

- Jura?

Não preciso jurar, gêneros teatrais em constante mutação e tipos em entrelugar descritos na sociedade brasileira já parecem um indicativo de transitoriedade. E é o que acontece, ou começa a acontecer no período em que governa Getúlio Vargas²²⁶. O tipos encontrados nas revistas brasileiras muitas vezes também se localizam num entrelugar, e o próprio tipo malandro ajuda a compor a gama de personagens-tipo que o gênero comporta.

Há um tipo interessante, chamado *compère* ou “compadre”. Essa personagem é uma espécie de aglutinador, apresentador, comentarista, dançarino, cantor, bufão, contador de piadas, enfim, um tipo que atravessa a revista de ponta a ponta. Esse tipo costura os diversos quadros, cristalizando a dinâmica do pacto com a platéia, característica própria do teatro popular. É certo que essa personagem que marcou presença em nossa primeira revista foi sepultado pouco antes da era Vargas, mas é um tipo que parece ter sido resgatado na *Ópera do malandro*.

O papel de *compère* é sempre reservado ao primeiro cômico da companhia, que o deve desempenhar com brilho, desenvoltura e com muita descontração, pois a necessidade do improvisado é recorrente. Um outro detalhe da figura do *compère* é que a personagem vem acompanhada de uma *comère* e são os dois que apresentam o espetáculo, fornecendo as primeiras explicações sobre o estilo. Mas os atores que fazem tipo “compadre” e sua

²²⁵ Idem, p. 115.

²²⁶ Esboça-se uma tentativa de revalorização da desacreditada mão-de obra com o governo de Getúlio. A Legislação Trabalhista dos anos 30 e a simultânea industrialização reforçam esse “incentivo”, mas as posturas sociais permanecem idênticas. Continuase a atribuir aos pobres uma indisposição para o trabalho disciplinado, quando na verdade é o mercado que não os suporta. As camadas mais baixas da população passam a ser chamadas de “malandras” e a perseguição realizada por Vargas ganha, também por essa razão, proporções gigantescas. Solange Ribeiro, op. cit., p. 74.

“comadre” podem executar outros papéis na revista²²⁷. Eles fazem a apresentação e encarnam outros tipos.

- Não acredito.

Pode acreditar, Duran, e como você mesmo diz, “precisamos abrir os olhos para a realidade que nos toca”. Entende que essas personagens estão localizadas num entrelugar?

- Não, não me interessa.

Que grosseria, Duran, sinceramente não compreendo o motivo de sua irritação. Os “compadres” não estão “nem lá nem cá”, como o malandro que estudo e que aparece na revista com grande frequência. Sabe-se que a construção desse tipo (o malandro) não nasce na revista e a história do teatro, desde os gregos, já é marcada pela presença desses tipos vadios trapaceiros e mulherengos. Na *Commedia dell'Arte* figura dos *zanni*, que exibe vários traços de personalidade preguiçosa e encantadora, são tipos correlatos ao malandro revisteiro. Apesar de trazer essa tradição da malandragem, volto a dizer que o malandro multifacetado brasileiro possui vários nomes, funções diferentes, imagens diversas, e está dentro da linha do “virador”. O “virador” é um clandestino, um ladrão, um trambiqueiro. Esse tipo tem um só objetivo: viver na “mamata”²²⁸.

- Tem que dar um basta nessa malandragem.

De novo irritado? Essa malandragem mais parece a ponta de um iceberg e nem de longe se compara a muitas outras malandragens como as que faz a sua personagem, Duran. Você sabe que o malandro revisteiro alcança seu apogeu na época do populismo

²²⁷ A dupla compère e comère da revista tem funções parecidas com a dos clowns circenses, onde o primeiro tende a ser mais bobo e o segundo vivo e esperto. Muitas vezes o tipo masculino é rústico, popular, grosseiro e sua parceira é requintada e refinada, fala francês e explica certos termos teatrais ao parceiro. Ele vem do povo, ela vem da alta sociedade para desvendar-lhe os mistérios do teatro. Neyde Veneziano, op. cit., p.117,118.

²²⁸ Artur Azevedo, por exemplo, busca nas ruas do Rio de Janeiro diversos tipos que desfilam em suas revistas de ano. Há caloteiros, trapaceiros, assaltantes, jogadores e para todos um padrão de atitude comum: vivem da bilontragem. Bilontra é uma classificação que Artur Azevedo dá para os seus tipos malandros. Os bilontras são constantes na revista brasileira. Oscarito, Grande Otelo e Zé Trindade podem ser lidos como os melhores performers da bilontragem. No momento histórico do Estado Novo, o malandro representa uma necessidade social. Ele desrespeita as duas maiores instituições do capitalismo: o trabalho e a família. O malandro revisteiro deixa entrever a alegria de ser marginal. A personagem desencadeia o jogo do mito popular: “nessa terra se virando tudo dá”. No sistema moral das revistas os trambiques, as malandragens, as marmeladas e os pequenos golpes nunca são punidos. No fim, tudo é resolvido através do “jeitinho” brasileiro. A malandragem, junto com a temática da mulher e do carnaval, constitui uma das facetas do Teatro de Revista. Neyde Veneziano, op. cit., p.123-124.

getulista²²⁹? Como eu disse no capítulo anterior, é no período em que o malandro começa a entrar em crise que a arte o captura com mais vigor do discurso social para imortalizá-lo. Dessa maneira a arte, seja no Teatro de Revista, nos sambas, ou na crônica do cotidiano²³⁰, assume seu caráter de resistência. E é a necessidade de sobrevivência do artista que o leva a incorporar no discurso artístico os mitos de formação de um povo, mesmo sabendo muitas vezes o quanto esse discurso corrobora o sistema de desigualdade em que vivemos. O artista fala das máscaras impostas ao brasileiro para chamar sua atenção para as injustiças do sistema, sabia Duran?

- **Não, mas já devia ter desconfiado há muito tempo.**

Deixe-me aproveitar o ensejo que a palavra “desconfiança” me dá para falar de um tema sobre o qual sua personagem parece “desconfiado”. Aqui começo a falar sobre caricatura viva, Fernandes de Duran.

- **Que é que tá esperando?**

4.4 Caricatura viva e o estilo brasileiro

As caricaturas vivas são uma convenção revisteira que consiste em retratar ao vivo pessoas conhecidas da política, das artes, das letras, enfim, da sociedade. O texto busca se aproximar do linguajar da pessoa real enfocada, com o cuidado que se deve ter para obter a forma adequada de expressão para vestir o conteúdo típico do caricaturado. Na encenação, copia-se a figura: o mesmo penteado, com a mesma indumentária e talvez os mesmos gestos. O resultado é hilariante, pois a platéia reconhece com facilidade o ridicularizado que geralmente aparece camuflado sob outro cognome²³¹.

²²⁹ Idem, p.123

²³⁰ As músicas inseridas na revista brasileiras já assumiam o papel de crônicas do dia-a-dia do país e principalmente do Rio de Janeiro. Nesse tipo de canção, os versos se dirigem ao público em sua própria linguagem, preferem simplesmente imitar a fala corrente do povo. O sucesso alcançado pelas canções compostas para os café-concertos leva ao aparecimento de cantores-compositores que assumem a veia cômica (alguns sendo mais comediantes que músicos) para usar o formato das músicas para fazer crônica da época. Luiz Noronha, op. cit.,p. 72.

²³¹ A caricatura viva foi proibida em Portugal pelo excesso de crítica política que incomodou os poderosos. Depois de muitas reclamações surge uma lei chamada *Lei de Lopo Vaz* que proíbe definitivamente a caricatura pessoal e as alusões políticas nos palcos. Getúlio Vargas, apesar de não proibir as representações, é severo contra qualquer tentativa mais ousada de ridicularização. E aos revisteiros de Portugal e do Brasil resta trocar a política pela malícia. Neyde Veneziano, op. cit., p.37,136.

É sabido, por exemplo, que Getúlio Vargas se diverte com as caricaturas de sua pessoa no palco, sabia Duran?

- É assunto de interesse dele.

Que pena que esse fato não interessa a você, mas acho que os leitores podem querer saber mais desdobramentos desse embate crítico que o presidente Vargas sofria – timidamente – com as revistas brasileiras. A figura do político em cena limita-se a sorrir e a acenar com a mão direita na tradicional postura populista, jargão do presidente do Estado Novo. O DIP e o período ditatorial de Vargas é severo, pois possui um governo autoritário. Mas Getúlio Vargas gostava do Teatro de Revista e há diversas histórias que se contam sobre sua frequência às casas de espetáculo. O presidente permite que o retratem, mas sem ridicularizações. Os mais ousados compõem sua caricatura citando pequenos trechos da fala do presidente, como o clichê: “Trabalhadores do Brasil”. Mas mesmo uma expressão comum dita por Getúlio Vargas não pode ser motivo de chacota, provocações, ou grosserias. O populismo não permite²³².

- Bravos, muito bem.

E a personagem Fernandes de Duran mais uma vez defende seus reais interesses. Pois saibam, Duran e leitores, que apesar de todas as retaliações que sofre durante o período de governo do contraditório Getúlio Vargas²³³, o movimento do Teatro de Revista

²³² O estilo de comicidade é a irreverência. Mesmo embaixo de muitos holofotes, a malandragem e o escracho comentam fatos do dia-a-dia, ainda que em meio às ameaças do DIP do Estado Novo. Pedro Dias, geralmente maquilado por Luís Peixoto, faz a caricatura de Getúlio Vargas dentro dos limites que o sistema permite. Na platéia o governante sorri complacente. A figura do populista enquanto personagem limita-se, com o charuto aceso, a acenar com a mão direita, ficando subentendido para o público que o poder resiste. Neyde Veneziano fala da relação de Getúlio Vargas com as caricaturas vivas e o Teatro de Revista e ainda destaca um episódio em que o autor Freire Junior põe na revista *Que é que há com teu peru?* um discussão entre Getúlio Vargas e Carlos Lacerda. A revista é uma paródia do drama circunstancial *O martir do calvário*, representado vários anos na Semana Santa. Oscarito faz Carlos Lacerda e Pedro Dias faz Getúlio Vargas, e os dois são representados como personagens do drama bíblico. Neyde Veneziano, op. cit., p.137-138, 181.

²³³ Apesar de muitas transformações negativas e retaliações ao Teatro de Revista e ao Brasil como um todo terem ocorrido no período getulista, Solange Ribeiro supõe que o processo de industrialização/modernização que abre as portas para o cinema é inevitável. O processo começa antes do governo de Getúlio e a contemporaneidade neo-liberal e globalizada que se espalha com velocidade gritante faz parte de um complexo plano internacional que não dá chances para recusas. Vargas como gestor do desenvolvimentismo nacional acerta pelo menos conduzindo o país a uma modernização inadiável. Nesse caso, propõe a autora, o presidente pode ser visto como a encarnação do malandro realista, exímio na arte da sobrevivência. Após a Revolução de 30, Getúlio Vargas parece ter apoiado duas reivindicações inconciliáveis. Uma delas é a reconstitucionalização

persiste comentando a contemporaneidade com bom humor e ironia. São realizadas diversas transformações, no sentido da carpintaria teatral, desde as revistas da segunda metade do século XIX até as montagens aparatosas das décadas de 40 e 50. Mas a resistência persiste durante todo o tempo. Os assuntos políticos resistem quanto à temática, certamente devido ao constante mau estado da economia no país e do sempre crescente custo de vida e das onipresentes manobras políticas.

- Também não delira...

Com certeza no Estado Novo essas questões envolvendo a política diminuíram, mas não é delírio afirmar que o Teatro de Revista pode ser lido como um pólo de crítica e de resistência capaz de inspirar outros movimentos teatrais que viveram períodos ditatoriais. Além disso, as revistas brasileiras são um veículo importantíssimo e em determinado tempo imprescindível e decisivo para a divulgação de uma autêntica música popular brasileira e de uma linguagem verdadeiramente cotidiana no teatro. O universo brasileiro sempre foi a principal fonte de motivos inspiradores. As revistas recolhem na farta messe política e na variedade de costumes, paisagens, usos e ritmos e nos apelos folclóricos, um enorme repositório de temas e encontros com o público. O caminho das revistas brasileiras pode ser comparado à trajetória moderna das escolas de samba no Carnaval²³⁴. Estas evidenciam a identificação com as constantes homenagens feitas a figuras vistas e aplaudidas no gênero

rápida do país enquanto a outra é calcada numa modernização autoritária, com mudanças radicais que devem ser introduzidas apenas num regime de exceção. Vargas, de maneira inteligente, permanece boa parte de seu governo em cima do muro. Durante a segunda guerra, ele faz diversos discursos pró-eixo, enquanto consegue com o governo americano (representante maior dos Aliados), empréstimos que trazem desdobramentos decisivos para o nosso crescimento econômico. A dificuldade de julgamento de Getúlio serve para evidenciar o quanto, mais do que qualquer outro político, ele encarna a figura do malandro no poder. Ninguém mais contraditório, pois o presidente é progressista do ponto de vista econômico mas adota uma política ultra-reacionária. Solange Ribeiro, op. cit., p 90-93.

²³⁴ A popularização do entretenimento da revista força os revisteiros a buscar identidade com a platéia, formada cada vez mais por uma mescla difusa de cores, de etnias e de classes sociais. As revistas e os espetáculos populares passam a incorporar cada vez mais os tipos das ruas, como o ambulante, o matuto, a mulata, a baiana, o funcionário público e claro, o malandro. Todos esses tipos em cena têm que cantar e dançar no embalo do maxixe, do lundu e do samba, o que abre diálogo entre os espetáculos de revista e o carnaval de rua. Passa a ser possível a profissionalização dos compositores, por exemplo, dado o trânsito constante que as composições fazem e o sucesso que alcançam. A marchinha, o primeiro ritmo realmente carnavalesco antes do advento do samba, é o gênero que melhor percorre o circuito palco-esquina. O Teatro de Revista cresce enquanto indústria de entretenimento e reina absoluto na cena carioca até a invasão de Hollywood a partir do fim dos anos 20 e os golpes da ditadura Vargas no pós-30. Luiz Noronha, op. cit., p. 76-77

teatral que já se distancia no tempo, mas continuam refletidas em modelos transpostos à rua²³⁵.

Num país de miscigenação, com as camadas populares em formação aliado a uma sociedade pequeno burguesa em ascensão, não é difícil imaginar que haja uma platéia receptiva para fenômenos como o Teatro de Revista e o próprio carnaval. E os revisteiros seguem as premissas de muitas formas de teatro popular, em que tudo pode ser personificado, desde que seja apresentado de maneira correta. O público merece todas as explicações, pois ele é o “deus”, tem que compreender tudo²³⁶.

- Tem graça...

E essa compreensão não tem relação apenas com as alegrias que o país pode trazer, mas com as situações de menosprezo em que o povo brasileiro e sua arte são colocados.

- No dia que todo brasileiro trabalhar o que trabalho, acaba a miséria.

A indústria da exploração sexual feminina e até juvenil deve ser uma atividade rentosa, mas apenas para os que conseguem uma posição de mando. Durante muito tempo as artes cênicas em geral são lidas como possuidoras de vínculos com a prostituição e a revista já destaca esse fato. Uma correta revista de ano, por exemplo, é obrigada a comentar a situação do pobre teatro brasileiro da época, em seus quadros de teatro. É um quadro que possui certa ênfase inclusive por interessar mais de perto os autores. E talvez seja possível, através de alguns quadros de teatro criados por Artur Azevedo traçar um perfil preciso do teatro brasileiro do final do século XIX²³⁷.

Mas apesar de se poder imaginar que os textos de revista brasileiros são capazes de fornecer um perfil seguro do teatro em algumas décadas, não se pode deixar de lembrar que o compromisso maior desse gênero não é com a posteridade, mas com seu público. Não se

²³⁵ Neyde Veneziano aponta que é fundamental que se estude e se enumere os procedimentos mais constantes deste teatro que, embora tenha se originado fora do país, ganha aqui características próprias. Suas leis dramáticas que casam com a brasilidade precisam ser elaboradas. A revista brasileira recebe na sua trajetória duas duras críticas. Uma delas a caracteriza como uma imitação de segunda classe do musical americano e a outra a acusa de baixa moralidade. Realmente coube à revista o papel de corromper o musical americano através da sua natureza mais intrínseca que é o escracho. Refletindo a autêntica gozação brasileira ao colonialismo cultural, é perceptível que a revista desestrutura-o, critica-o. E nunca é demais dizer que o que seria, à primeira vista, imitação, transforma as referências alienígenas em humor nacional. Neyde Veneziano, op. cit., p. 17, 49.

²³⁶ Idem, p. 25, 157.

²³⁷ Neyde Veneziano, op. cit., p.166.

pode pensar o texto como uma obra de arte apagada ou isolada²³⁸. A compreensão do processo de comunicação pelo teatro leva o revistógrafo a encará-lo como algo cujo fim é o momento da encenação e não a duração da obra artística. O Teatro de Revista não é propriamente literatura, mas um gênero teatral que é prolongado pelo espetáculo e que vive do efêmero.

Pode-se dizer que a revista brasileira é uma das grandes responsáveis pelo surgimento de um “estilo brasileiro de representar”. A construção dos textos é sempre em função do espetáculo, do ator e o momento da encenação é dedicado ao público. Nesse momento, não há introspecção. Um ator da revista não tem apoio apenas no seu companheiro de palco, mas pode trazer o olhar do público como cúmplice da cena. O ator dialoga com sua platéia, dominando a técnica de triangulação com naturalidade. São requisitos indispensáveis saber dançar, cantar e possuir tempo de comédia. Muitos atores conquistam sua irreverência através do referencial circense, como é o caso de Oscarito e Grande Otelo. E estes são apenas alguns dentre uma geração inesquecível de atores brasileiros de Teatro de Revista²³⁹.

- Isso aí é realmente uma minoria insignificante.

Agora eu recomendo tomar cuidado com o que diz, Duran, pois alguns atores das revistas estão entre os melhores atores brasileiros, principalmente no sentido de completude no palco. As diversas habilidades dos atores os tornam mais aptos ao fazer teatral e fenômeno da revista também funciona como vitrine para diversos compositores. A revista brasileira contribui ainda para a descolonização cultural do teatro brasileiro, pois através dela fixamos nosso tipo, nosso cenário, nossos costumes e através de sua linguagem

²³⁸ Texto e encenação caminham juntos nesse gênero teatral, a partir da primeira idéia. As equipes de produção se organizam com o elenco ao mesmo tempo em que as parcerias de autores e músicos compõem cenas, diálogos, versos e canções. A criação é voltada para as pessoas que podem vir a representar os quadros, de modo que é possível valorizar a performance de determinada vedete ou cômico da companhia. É preciso tirar proveito dos dotes artísticos de cada um dos membros. Os cenógrafos representam um papel muito importante nos processos de manufatura da revista. Cada equipe desenvolve, simultaneamente, sua criação. Por isso não é um ato isolado. Neyde Veneziano, *op. cit.*, p. 183-184.

²³⁹ O ritmo alucinante de crescimento das grandes cidades e as gerações que crescem assistindo à televisão modificam o gosto do público. A velocidade dos acontecimentos impossibilita que uma revista em três atos atraia pessoas. O jornalismo ligeiro sob a fachada lúdica das revistas de ano passa aos veículos de comunicação de massa, que o fazem, não anualmente, mas diariamente. Não se está mais disponível para a ingênua invocação à alegria. E o passado de glórias ecoa apenas melancólico. Neyde Veneziano, *op. cit.*, p. 184-185

cotidiana e despojada instala-se um modo peculiar do “falar à brasileira”. Pelas críticas revisteiras se consegue um preciso relato do país e se os números atestam ter sido esta a forma teatral mais expressiva brasileira, deve-se questionar o desprezo absurdo e o obsessivo preconceito de que o gênero é vítima.

- Depois de tanto sacrifício, tanta dedicação pela causa pública, morrer na praia por tão pouco.

Concordo com você, Duran, formidável. Mas chamo atenção para um fato que sei que percebe há algum tempo: como falar de um desprezo pela forma da revista que tanto encanta o Brasil, se Chico Buarque, alguns anos após a extinção do gênero recupera a forma da moderna revista brasileira em sua *Ópera do malandro*?

- Como é que você se atreve?

4.5 *Ópera Do Malandro* como re-visão

Como me atrevo a propor que não são coincidências as séries de semelhanças entre a *Ópera* e a revista brasileira? Ora Duran, essa indicação não diminui o valor da obra que re-infiltra num momento complicado do contexto político-social brasileiro uma tradição teatral que marca profundamente nosso país.

Solange Ribeiro assume algumas vezes a ligação entre a *Ópera* e o Teatro de Revista, mas parece não dar muita atenção para as aproximações entre a peça e o gênero. A autora aponta como uma transformação na peça de Chico Buarque em relação aos textos precedentes, com enredo semelhante, o aproveitamento na encenação de experiência tipicamente brasileira. Ela fala dos microfones da primeira montagem que remetem aos programas radiofônicos de auditório, que brilharam na década de 40, convivendo com a chanchada e o Teatro de Revista. Solange Ribeiro diz ainda que a apoteose final da *Ópera* é semelhante às do teatro de revista e que Chico Buarque não tem o mesmo problema que Brecht – este quer canções com complexos efeitos para seus textos dramáticos – pois trabalha na tradição da revista brasileira, mais próxima do realismo e com um amálgama maior entre letra e melodia²⁴⁰. O texto de Solange Ribeiro de Oliveira talvez seja uma das mais completas análises da *Ópera do malandro*, mas parece ignorar uma série de conexões entre a peça e o fenômeno da revista brasileira.

²⁴⁰ Solange Ribeiro, op. cit., p. 50, 99, 116.

Como eu disse, a revista moderna tem dois atos onde o primeiro é mais importante inclusive pela presença de árias de apresentação, e o segundo mais ligeiro. Excetuando-se as árias – pois as músicas da peça de Chico Buarque não são exatamente “coplas” de apresentação – a forma da peça publicada em 1979 não lembra o gênero que conquista o Brasil por praticamente um século? Prólogo em algumas fases, primeiro ato contextualizando o espetáculo e as personagens, segundo ato com diálogo ligeiro e apoteótico. Talvez uma diferença seja a presença de um prólogo para cada ato e o segundo fim de ato apoteótico parecer maior. Um outro fator que chama a atenção é o desinteresse pelo contínuo que analiso estar presente na obra de Brecht e é um componente importante do Teatro de Revista brasileiro. A peça de Chico Buarque parece ter captado a estrutura geral de um gênero marcado pela comicidade.

- Que bomba!

Posso ser mais bombástico e falar do tipo malandro, que compõe o nome da peça. A trama do espetáculo se passa numa época em que esse tipo social começa sua trajetória mítica, sendo absorvido pela arte e pelo senso comum e deixando de existir enquanto auto-denominação de alguns tipos cariocas. Como disse antes, há sambistas e pessoas que sobrevivem de subempregos que insistem em se auto-denominar malandros para adquirirem *status* ou pela carga negativa que o trabalho manual possui em virtude do processo escravista pelo qual passamos²⁴¹. O malandro é uma representação, cujo maior problema é que, com o tempo, é aceita como representação do nacional. É uma personagem do espetáculo da vida que é levado ao Teatro de Revista e transcontextualizado por Chico Buarque, que indica que a malandragem está em todas as classes, inclusive no lenocida Fernandes de Duran.

A idéia de vida como espetáculo pode ser lida em Roberto da Matta. O autor afirma que tal como ocorre com autores teatrais, a sociedade também determina seus atores. Ela não inventa somente a peça, o enredo, o cenário e o palco, como fazem os teatrólogos. Vai além disso, criando também os papéis e os atores, bem como as condições em que a peça deve ser encenada, e como é recebida. De modo que, ao estudarmos a dramatização – que é,

²⁴¹ Os centros urbanos do Rio de Janeiro na década de 40 se encontra repleto de grupos sociais liminares que buscam encontrar ocupações incertas ou temporárias, sem horário ou remuneração fixos, mas até certo ponto autônomas e afastadas da rotina fabril. Entre esses tipos encontramos o barbeiro, o alfaiate, o pequeno comerciante, a doceira, o mascate, o biscateiro e o sambista. Solange Ribeiro, op. cit., p. 13

como sabemos, um modo coletivo de expressão – estudamos conjuntamente os papéis sociais e os atores. As regularidades que sujeitam o drama sustentam também as motivações mais profundas dos atores, uns e outros submetidos às mesmas regras e trajetórias. Eles se auto-reproduzem em níveis diversos, o que, deve-se também dizer de modo claro, provoca os desníveis que finalmente conduzem àquilo que percebemos como mudança social²⁴².

Outra característica que a *Ópera* capta junto à revista brasileira é o tema da perseguição. É a personagem Fernandes de Duran que assume o papel do perseguidor, e quer a todo custo colocar o senhor Max Overseas na cadeia pelo fato de ele ter seduzido sua doce filha.

- Em nossa família não pode caber um sanguessuga.

Como se não fossem todos sanguessugas, a sua personagem, a personagem Vitória Régia, a personagem Teresinha, representantes de uma burguesia decadente envolvida num jogo de perseguição cômico em que um malandro, o Max, sempre escapa por um triz.

A esposa Vitória afirma que Duran “se arde em hemorróidas” causadas também pelo esforço intelectual que tem que fazer em virtude das funcionárias. Vitória Régia parece ser subserviente ao marido durante boa parteda peça, afirma que teria se enganado casando com ele, mas fala para a filha que se sente realizada no casamento. Demonstra a mesma gana capitalista do marido e da filha quando resolve exigir que Fichinha pague setenta e não os cinquenta por cento dos lucros propostos por Duran. A personagem parece invejosa, é atrapalhada, cheira rapé em alguns momentos da peça, indica ser racista quando fala de um casal de amigos que tem “o pé na cozinha” e quando se refera ao malandro João Alegre como “crioulo” ou “preto safado”. Seu casamento não tem amor, “nem bate nem alisa”. A esposa de Duran indica ser bastante religiosa em algumas falas, mas transparece tão exploradora quanto seu marido em outras²⁴³.

Este no desenrolar da trama cumpre a função de sanguessuga tentando explorar comercialmente sua filha e as mil quatrocentas e trinta e duas funcionárias que vendem o corpo para seu lucro pessoal.

- Já mexe com a minha família! Interfere no meu patrimônio!

²⁴² Roberto da Matta, op.cit., p.210.

²⁴³ Chico Buarque, op. cit., p. 33, 37-48, 79-84, 87-91.

A personagem Fernandes de Duran afirma que sua filha é o seu maior investimento e que se tivesse um mínimo de “tino comercial” saberia que “cinquenta quilos de carne não são para qualquer um comer de graça”. Sua esposa defende a filha dizendo que Duran a subestima e que ela gosta de levar vantagem em tudo²⁴⁴. Parece ter puxado o pai. Para a personagem Duran, família e patrimônio são expressões correlatas.

Um patrimônio alicerçado no sexo, ou na exploração do sexo. Este por exemplo é um tema que passa a ser explorado tardiamente na revista de ano e que Chico Buarque lê de forma muito inteligente²⁴⁵. Há cenas e canções que remetem ao corpo e ao prazer físico e são vivenciadas por praticamente todas as personagens. A ironia é uma outra constante do texto, como vimos, e a quantidade de frases de duplo sentido é muito grande, algumas fazendo referência também ao sexo. As discussões sobre o sobrenome verdadeiro de Max de Max; o sindicato SMOELA feito pelo casal Duran para suas funcionárias são bons exemplos dessas expressões de duplo sentido²⁴⁶.

Numa das falas de Duran o andamento do texto se assemelha a uma narração de futebol. A personagem começa seu texto descrevendo o desfile que quer organizar no estádio de São Januário. Fala da descrição de suas funcionárias que trabalham à meia-luz, na calada da noite e que fazem diferença quando saem com instrumentos de trabalho durante o dia. A partir desse momento do texto, a personagem utiliza frases curtas para descrever a passeata, valendo-se de expressões como: “ah, a arquibancada vai se levantar! Vai ser gol do Diamante Negro”. A frase não tem uma relação direta com a sexualidade, mas é um bom exemplo de como o duplo sentido pode ser trabalhado de diferentes formas.

Viver do amor, Tango do Covil o Casamento do Pequenos Burgueses, Geni o Zepelim, Folhetim, Ai, se eles me pegam agora, O meu amor, Se eu fosse teu patrão e Teresinha, possuem referências diretas ao sexo ou ao prazer corpóreo e muitos quadros da peça possuem palavras obscenas. Geni fala que nos bons tempos levava “cinco noites de enfiada” dos marujos com bastante disposição, mas agora uma noite só a deixa podre; Max

²⁴⁴ Idem, p. 38-39.

²⁴⁵ Solange Ribeiro, comparando o erotismo na *Ópera do Mendigo*, na *Ópera dos três vinténs* e na *Ópera do malandro*, afirma que o texto brechtiano distingue-se pelo conteúdo pornográfico, sombrio e contundente, diverso do alegre erotismo de Gay. A autora aponta que nesse aspecto a *Ópera dos três vinténs* diverge ainda mais da *Ópera do malandro*, onde implicações paródicas e referências sexuais explícitas se deixam permear por inegável lirismo. Solange Ribeiro, op. cit., p. 149

²⁴⁶ Chico Buarque, op. cit., p. 33, 74.

e Chaves, antes da canção *Doze anos* discutem sobre a posse de uma “punheta” praticada em função de uma senhora que conheceram na infância; uma das expressões utilizadas por Max Overseas quando se encontra preso diante de Lúcia é que ele queria “comê-la com grade e tudo”, pois “amor de pica é amor que fica”²⁴⁷.

A peça parece possuir uma malícia constante e apesar de se inspirar em Brecht, Chico Buarque retira muito da carga marxista que possui a *Ópera dos três vinténs* para investir no sexo e na sensualidade como tema principal. Até uma canção como *Doze anos* traz indicativos da descoberta do sexo por adolescentes, que vêem “mulher nua” pela fechadura, entre uma brincadeira e outra. Mas é notório também que a crítica social continua, e a sensualidade é um recurso para disfarçar os efeitos que possuem as ferinas caracterizações feitas por Chico Buarque, seja na figura da prostituta em *Folhetim*; ou na expansão do conceito de malandragem em *O malandro* e *Homenagem ao malandro*; ou ainda na quebra do sentido de paternidade e maternidade – enfim, família – em *Uma canção desnaturada*, apenas para citar algumas letras.

- Pois é.

Mas Fernandes de Duran, seu papel como pai de família e lenocida está, como já disse, envolvido numa das mais inteligentes críticas da peça, mas é interessante que os leitores possam conhecer mais a outra personagem que representa na peça, a figura não menos interessante do produtor teatral.

- Pode ser, vou pensar no seu caso, vamos dialogar.

Dialoguemos. Poderia me dizer o que a *Ópera do malandro* representa?

- Eu, pessoalmente como produtor deste espetáculo, devo dizer que ele representa uma nova vereda para nossa companhia teatral.

É uma companhia bem sucedida?

- Nunca demos mau exemplo.

E quem trabalha nessa companhia? São pessoas conhecidas, artistas famosos...

- Pra trabalhar comigo, só grandes artistas.

Obrigado, senhor produtor. Leitores, faço questão de dizer que esse breve diálogo serve para ilustrar outra relação entre a revista e a *Ópera*, pois acabei de conversar com meu “compadre” Duran. A peça de Chico Buarque, bem como a revista, se utiliza bastante

²⁴⁷Idem, p. 40-41, 63, 138.

de recursos metalinguísticos para explicar a trama teatral que nos envolve. A personagem do Produtor e da Patronese – que depois se transformam no casal Fernandes e Vitória Régia de Duran – parecem assumir a função do *compère* e da *comère* que os revistógrafos inserem nos primeiros textos de revista. Note-se que no período ficcional em que se passa a trama da peça – a era Vargas – esses tipos praticamente somem. São tipos cômicos que apresentam o espetáculo e depois assumem outros papéis na trama. Suponho com isso, que Chico Buarque não se utiliza apenas do modelo “moderno” de revista, vigente nas décadas de 40 e 50 do século XX, mas se comunica com toda a tradição do Teatro de Revista desde os seus primórdios. Esse fato nos remete a uma possível apropriação consciente do *gestus* brechtiano. Perceba-se também que esse processo de buscar uma personagem do início da tradição revisteira para inseri-lo numa peça com formato de revista moderna é transcontextual. O Produtor como “compadre” não pareceu tipo rústico, camponês que aparece nas primeiras revistas. A personagem é um produtor teatral e a função da *comère*, que nas primeiras revistas explica a terminologia do teatro para o *compère* e para o público, passa a ser, através da personagem Vitória Régia, o recebimento da bilheteria do espetáculo beneficente. Ela, como indica a tradição das “comadres” é fina e requintada. Como se sabe, as comadres costumam falar francês e Chico Buarque, de maneira inteligente, parece captar essa nuance da personagem quando a esposa de Fernandes de Duran – já não mais a Patronese, mas a segunda personagem da peça feita por uma mesma atriz – fala que sua mãe é legítima francesa.

- A ligação é muito mais profunda do que a gente imaginava.

Com certeza, Duran, mas a semelhanças não param por aí. E gostaria da sua ajuda para ilustrar mais uma aproximação.

- Te impressionei, hein?

Confesso que sua personagem sempre me impressionou, mas eu só queria fazer algumas perguntas rápidas para poupar aos leitores algumas imersões na peça de Chico Buarque a fim de analisar o seu discurso.

- Bem, eu vou examinar com a maior boa vontade.

Enquanto a sua personagem examina se tem interesse em me responder questões, continuo as analogias. Uma das características mais “brasileiras” ou “originais” do nosso Teatro de Revista é colocar a música com o mesmo peso dos diálogos. As falas das

personagens e as canções de Chico Buarque indubitavelmente possuem um peso equivalente. Muitas músicas alcançam grande repercussão no país e como já foi visto, algumas possuem forte carga de dramaticidade. Na letra da canção *O malandro*, o processo de transcontextualização consegue reduzir estruturalmente uma imensa rede de relações internacional que vai do indivíduo – ou tipo malandro – à “metrópole representada pelos ianques. Uma outra argumentação nesse sentido recai sobre o fato de que muitas dessas músicas são conhecidas por boa parte da população de classe média brasileira e muitas vezes ninguém liga as canções às tramas para as quais foram compostas. A revista brasileira também é responsável pelo lançamento de muitas músicas no ideário nacional, e inclusive de muitos compositores. Há músicas que fazem sucesso nas revistas e são absorvidas pelo carnaval e o movimento contrário é recíproco. A “unanimidade” atribuída a Chico Buarque no início de sua carreira é reafirmada com as primeiras montagens da *Ópera do malandro*, que lançam no cenário nacional intérpretes como Elba Ramalho e Tânia Alves.

Muito bem, Duran, estou preparado para começar a fazer as perguntas. São curtas e espero que não ofendam sua personagem, pois vê-lo irritado de novo é algo que não quero.

- **Ah, vai ser um espetáculo e tanto!**

Como é o seu negócio, Duran?

- **É sólido como um banco.**

Você se acha um explorador de suas funcionárias?

- **De jeito nenhum!**

Você não compreende a postura malandra que tem e a manipulação que faz de suas prostitutas agenciadas no intuito de obter ganhos pessoais e desonestos?

- **Que é isso? Duvidando da minha honestidade?**

De maneira alguma, eu só estou tentando entender a lógica do seu discurso para que eu possa argumentar com mais segurança. O que comprova para sua personagem que suas funcionárias estão sendo bem tratadas? Que vantagens elas têm?

- **IAPS, SAPS, IAPTEC²⁴⁸, salário mínimo, tudo em ordem, conforme a legislação trabalhista.**

²⁴⁸ Getúlio esculpe seu próprio mito através da intensificação da propaganda e cria várias instituições como o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que censurava a mídia. O mito

E esses fatores garantem um bom tratamento para suas agenciadas? Você realmente acredita nisso?

- Minha bíblia é a constituição da república e as leis trabalhistas são o meu breviário.

Obrigado, Duran, é exatamente isso o que eu quero ler. Leitores, analisando o discurso da personagem Fernandes de Duran exposto acima, arrisco-me supor que Chico Buarque tenha feito, em sua *Ópera do Malandro*, uma caricatura viva do presidente Getúlio Vargas. Duran representa na peça a figura do “pai”, e compreendo que isso é pouco para ligar a imagem da personagem à tipificação do “Pai dos Pobres”. Mas o discurso da personagem sobre as leis trabalhistas e a constituição parecem indicar uma aproximação do discurso getulista. É Duran, como se pode ler algumas páginas atrás, quem diz que “tem que dar um basta nessa malandragem”, como Getúlio Vargas se faz pronunciar através do DIP. Parece que a personagem Fernandes de Duran, além de “compadre”, possui trejeitos presidenciais.

A personagem faz questão de contratar suas funcionárias e está nas letras miúdas do contrato o fato de que elas pagam por todo e qualquer ônus causado em seus prostíbulos²⁴⁹, o que pode ser lido como uma metáfora do que acontece com a falsa modernização

se consolida através de certas medidas, , como a medida populista de instituir o Serviço de Alimentação da Previdência Social – SAPS, com sua rede popular de refeitórios. Maria Lucia Vitor Barbosa, em seu artigo Um novo Estado Novo?, <http://www.ternuma.com.br/estado1.htm>. O sistema de saúde brasileiro no século XX segue a trajetória de países latino-americanos, como México, Chile, Argentina e Uruguai. Com a *Lei Eloy Chaves*, em 1923, institui-se o sistema de Caixas de Aposentadorias e Pensões (CAP's), financiadas de forma tripartite, pelos empregados, empresas e governo. Estas caixas são organizadas por empresas ou categorias profissionais e excluem muitos segmentos da população. Embora fosse regulado pelo Estado, o rápido crescimento do sistema de caixas não permite ao governo monitorar seu funcionamento, especialmente ao longo do fim da República Velha (anos 20), quando o Estado é desprovido quase totalmente de instâncias de fiscalização das ações da sociedade civil. Com a crise dos anos 30 e o advento da revolução liderada por Getúlio Vargas, ocorrem muitas mudanças, aumentando o centralismo estatal. Os setores de saúde e previdência não fogem a esse movimento. Ao longo dos anos 30, a estrutura das CAP's foi adicionada pela dos Institutos de Aposentadorias e Pensões (IAP's) autarquias centralizadas no governo federal, supervisionadas pelo Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. Estas estruturas, organizadas por ramos de atividade, absorveram a maioria das antigas CAP's, embora algumas tenham sobrevivido até os anos 60. Ao longo dos anos 30 foram criados os institutos de marítimos (IAPM), comerciários (IAPC), bancários (IAPB), estiva e transporte de cargas (IAPTEC) e industriários (IAPI). Nos anos 40 foi criado o último desses institutos - o dos servidores do Estado. André Cezar Medici, *Evolução da Estrutura do Sistema de Saúde*, <http://www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/polsoc/saude/estsist/apresent.htm>.

²⁴⁹ Chico Buarque, op. cit., p. 93

getulista, em que o brasileiro paga pelo ônus das reformas deixadas pela ditadura. Duran fala do voto feminino, trama e manipula suas funcionárias até o ponto culminante em que canta com elas a canção *Sempre em Frente*. A letra da canção possui versos em que “Nós daremos nossos braços/ Nós daremos nossas pernas (...) / A serviço da cabeça/ Que conduz o corpo são”, sendo que essa cabeça é o patrão Fernandes de Duran. E quando afirma que suas funcionárias possuem IAPTEC, vale a pena lembrar que esse instituto de aposentadoria é destinado a estiva e transporte de cargas²⁵⁰.

Solange Ribeiro parece estabelecer pontos em comum entre a figura de Duran e a de Getúlio Vargas, embora não assuma que possa se tratar de uma caricatura viva do presidente. A autora lembra que Duran propõe organizar um sindicato para as mulheres por ele exploradas fazendo referência ao modo como Getúlio co-optou os sindicatos e suprimiu as organizações operárias espontâneas. O proxeneta equipara a “constituição fascista” elaborada por Francisco Campos às conquistas trabalhistas, e acena ironicamente para um substrato religioso – “a Constituição da República é minha bíblia”. Solange completa sua argumentação com o fato de que Duran não esquece o novo plano de classificação do DASP, que reorganiza o serviço público, as leis de aposentadoria e os desfiles de primeiro de maio. Quando Duran provoca suas funcionárias para fazer uma passeata denunciando a amizade entre Chaves e Max, ele se refere a elas como “nossas trabalhadoras do Brasil”, remetendo ao tradicional vocativo dos discursos de Vargas: “trabalhadores do Brasil”²⁵¹.

- Mas quem sou eu?

Uma personagem, Duran. Uma personagem que parece ter uma série de ascendentes importantes no discurso artístico e no discurso histórico. E recorro a mais um argumento para reforçar a idéia de que Duran é uma caricatura de Vargas. Em entrevista para uma edição especial da revista *Caros Amigos*, em tributo aos 50 anos do suicídio de Getúlio Vargas, a atriz revisteira Dercy Gonçalves fala do presidente afirmando que ele é o primeiro governante que dá atenção aos artistas. Ele dá para os artistas brasileiros uma posição que não têm, pois antes são tratados como cachorros. Com Vargas, o ator no Brasil

²⁵⁰ Idem, p. 93, 99, 100.

²⁵¹ Solange Ribeiro, op. cit., p. 87.

passa a compor uma classe teatral. Antes dele as atrizes são “putas”, são tratadas como lixo²⁵².

- Puta, é?

Exatamente, “compadre”, prostituta. Sabe-se que no início do século as atrizes tinham em sua carteira de trabalho a mesma inscrição que as prostitutas, e com Getúlio Vargas podem assinar sua carteira de trabalho como atrizes. A personagem do produtor teatral que se transforma num lenocida parece fazer o movimento contrário do que o executado pelo presidente: Duran transforma as atrizes de sua companhia em personagens prostitutas. E agora temos uma caricatura viva transcontextualizada, imbuída de forte teor irônico. A ironia se completa quando Duran e sua esposa induzem as funcionárias da empresa “A brasileira”, a fundar um sindicato, que Vitória chama de SMOELA: Sindicato de Mão-de-Obra Especializada da Lapa. Será que Chico Buarque é capaz de transcontextualizar a formação “imposta” dos sindicatos brasileiros como sendo uma SMOELA/esmola do governo do Estado Novo?

- A gente está diante de um fato consumado...

Suponho que sim, Duran. Há vários indícios de que Chico Buarque talvez tenha feito no período ditatorial pós-64 um a re-vista ou re-visão de outra ditadura, a era Vargas. E daí mais uma aproximação da revista moderna que deixa de ser anual para revisitar períodos maiores. Chico Buarque revisita toda uma ditadura, importante para a cristalização de uma série de mazelas contemporâneas.

O autor flagra o momento ditatorial em que se inicia a crise de um mito depreciativo para o brasileiro, mas que se perpetua: o malandro. O mesmo período marca uma série de transformações num gênero teatral importante no Brasil que em alguns anos é esquecido. É interessante imaginar por que o discurso oficial e o senso comum conseguem manter o estigma social da malandragem como uma característica essencialmente brasileira, enquanto o tom galhofeiro, irônico e crítico-político da revista não se torna um fio condutor do modo de ser brasileiro. Ou talvez eu esteja sendo ingênuo ao supor que não é exatamente esse o nosso “fio condutor”. Talvez fingir que vestimos a máscara da malandragem seja uma forma de driblar a opressão que nos deprecia.

²⁵² Dercy Gonçalves, na entrevista Dercy, quarenta anos de teatro. In: **Caros Amigos Especial: Getúlio, 50 anos do suicídio**, agosto de 2004, p. 27

- Então é aí que fica caracterizado um problema de classe.

Eu digo que não é tão simples assim. Há diversas classes vestindo máscaras para tentar uma sobrevivência mínima. É certo que há algumas classes que têm consciência desse baile de máscaras e até escolhem as máscaras de outras classes. Enquanto continuamos comprando as idéias massificantes de uma democracia e de uma modernização que nunca chega, deixamos de exercer dignamente nossa pluralidade. Tudo aquilo que nos faz brasileiros faz parte de um grande discurso de nação que não nos dá garantias concretas ou ao menos perspectivas de problemas solucionados.

- Tá pensando que é malandro, rapaz?

Não Duran. E é exatamente isso o que não quero pensar para mim. Chega de insistir em fantasias sem questioná-las. Chico Buarque indica compor uma *Ópera* que questiona onde estão os mitos que devemos aceitar como brasileiros. Ele critica um processo de modernização iniciado na Era Vargas e não concluído de forma plena até a contemporaneidade. Uma parte do país é moderno e consome, enquanto a maioria está na classificação geral de “malandros” por terem o despeito de não se integrarem ao sistema de trabalho calcado no capitalismo. São tantos mitos, tantas falácias que não percebemos os mandos e desmandos de uma estrutura falha e sem horizontes.

- Com um futuro tão promissor...

Não dá pra pensar no futuro. O presente bate insistentemente à nossa porta e temos que fazer escolhas que, juntamente com uma série de outros fatores nos faz mais felizes ou mais culpados. A culpabilidade desenvolvida pelo brasileiro e sua baixa-estima não nos permite observar estratégias possíveis de resistência. Uma resistência talvez silenciosa, escrita, artística, mas dialética e humana. Um bom começo para isso é enxergar o nosso círculo de relações de forma diferente e não comprar todas as idéias que nos oferecem. Um outro passo é, como Chico Buarque faz, fazer da sua história e da sua obra um complexo autoral tão individual e só seu, que ninguém consegue dizer que o seu teatro não é da sua nação.

- Afinal, teatro é cultura!

5. HOMENAGEM AO EPÍLOGO²⁵³

EU VIM FAZER DISCURSO SOBRE A IMAGEM
DESSA TAL “BRASILEIRAGEM”
COMENTADA EM PEÇAS E JORNAIS
DEI CARA A TAPA PARA LER MENSAGEM
QUE A ÓPERA DEIXA EM PASSAGEM
POR NOSSOS UMBRAIS

É HORA JÁ DE LER O TAL
DISCURSO SOBRE AUTOR, ATUALIDADE E ESTRUTURAL
DISCURSO SOBRE A PARÓDIA TRANSCONTEXTUAL
DISCURSO DE MALANDRO LITERÁRIO E SOCIAL
DISCURSO DE REVISTA E TRADIÇÃO ORIGINAL
DISCURSO CONCLUSIVO SEM BRAVATA NO FINAL
SEM SER LEVADO A MAL

MAS BRASILEIRO A VALER
ENCALHA
POIS SE HÁ UM BRASIL QUE O VALHA
VIVE EM CADA UM DE FORMA IGUAL
CORPOS A MÍNGUA NOSSA PÁTRIA ESPALHA
QUEM MORA LONGE ATRAPALHA
SÓ NO CARNAVAL

²⁵³ Paródia da canção *Homenagem ao malandro* – Anexo I, p. 169

5.1 Contemporaneidade da peça

Acabada a contagem regressiva. Estamos no ponto zero, signifique isso um fim ou um recomeço. Não há mais fotos expressivas e o que nos resta é apenas a sombra de um mito malandro que acompanha cada página dessa história recontada. E o mito reconta junto com a história, parecendo vivo, parecendo onipresente, mas deixando as dores culposas para quem não atinge a mitificação. O que dizer de nosso país? O que faz com que sejamos brasileiros? O que faz da *Ópera do Malandro* uma peça brasileira? Ter sido escrita num Brasil é um bom começo. Ser obra de um brasileiro um outro elemento. Mas principalmente por conseguir captar através de divesas fontes, pontos de vista sobre o “ser brasileiro”. E é com prazer que chego a esse capítulo para dizer que escrevo mais de cem páginas para concluir o óbvio: a *Ópera do malandro* é um texto originalmente arquitetado e brasileiro.

Brasileiro por ser contemporâneo e atual, gerando filas imensas para uma nova montagem quase trinta anos depois que foi escrito. As canções (embora seja fato que poucos conhecem a sua valoração dentro da peça) são cantaroladas pelas ruas, praças, escolas, universidades, enfim, está na boca de uma classe média heterogênea, mestiça, que não sabe ao certo que rumos dar para sua vida, mas canta e gosta do Chico. Nacional pelo fato de ter sido escrita por um intelectual aclamado por muitas gerações que arquiteta para o país uma arte singular e de incontável valor, a não ser quando se resolve pronunciar as cifras da indústria fonográfica e do mercado editorial.

A peça é original porque se utiliza de duas fontes estrangeiras com um enredo semelhante e dá para elas uma cara brasileira, suingada, repleta de trancontextualizações inteligentes. Parece repetir, mas transcende. Homenageia sem ridicularizar. Capta referências estéticas que atravessam a história e as faz dançar através de nossos ritmos com maestria, como se esses referenciais tivessem sido sempre nossos. Vai ao imaginário

popular e o insere, sem pedir licença, num fluxo contínuo e estratégico de recriações. Crítica de maneira mordaz, exatamente onde parece reativar uma fórmula que dá certo. E diverte, os quase pequenos e os grandes que intuem não se poderem realizar mudanças efetivas e radicais apenas através do discurso ficcional.

A tradição literária possui – graças a Chico Buarque – mais uma redução estrutural da conjuntura brasileira, focada na antiga capital nacional e com floreios capazes de serem expandidos para toda nação, como realmente é feito. Chico Buarque reconstrói em sua obra um Rio de Janeiro que deixa saudades e ávido por transformações, que não vêm da forma esperada, mas já minimiza os malefícios que os olhos elitistas sentem em ver a sujeira. O Rio reconstruído tem a opção de só olhar para a sujeira quando quiser ou quando as mazelas retiram o fone de seu ouvido, os óculos escuros de sua cara e gritam com alma. Chico relê os mitos e as muitas falhas em nosso sistema de relações.

O autor da *Ópera do malandro* rememora toda uma tradição teatral que o discurso oficial do cinema norte-americano e das redes de comunicação em massa sepultam sem a devida indenização. A *Ópera* faz o Brasil cantar suas músicas, torcer por suas personagens, se imaginar fazendo seus tipos através de uma “revista ditatorial”. A peça e o gênero possuem diversos pontos em comum que se ligam de maneira sutil, sorrateira e não assumida. A malandragem aí se revela um personagem, um tipo construído na revista brasileira, assim como muitos outros. Só que um tipo internacionalizado, com uma história pregressa recheada de confusões perseguições e aclamações que o elevam à categoria de símbolo.

A *Ópera* é um mosaico de citações e de referências. A junção desses pedaços dispersos da história é original e muitos desses pedaços passam com propriedade como sendo “brasileiros”. Mas na verdade – se é que ela existe – a peça é brasileira por ser plural, mestiçamente composta de uma complexa rede de relações históricas e “transhistoricizadas”, ou melhor, inseridas como fato onde a fatos não é permitido durar muito tempo. É brasileira porque questiona um país sem memória que acredita estar novamente às portas do primeiro mundo quando vive o sufocamento e a violência de uma outra ditadura que toma remédio controlado – doses homeopáticas de modernização. E me despeço leitora ou leitor, e peço desculpas se esse meu discurso final parece inflado e cheio

de utopia ou desesperança ingênua. Peço perdão se prometi na paródia *Homenagem a o epílogo* um discurso conclusivo sem bravata. Acabo aqui.

- Não, nunca, de jeito nenhum!

5.2 Resgatando capítulos e personagens

Grande João, o autêntico representante das rodas da malandragem. A única personagem da peça a qual se referem como sendo negra. Tudo bem que só é chamado por Vitória Fernandes de Duran de “preto safado” e “crioulo”, mas mesmo assim é um afro descendente assumido no discurso da peça. A personagem se auto-denomina representante dos fodidos, cuja sina ,para Jussara Pé-de-anjo foi inventada dum “jeito batata” pelos homens. Para os “fodidos” não têm certo ou errado e o corpo do fodido está desarranjado de maneira tal que “sente com a cabeça, pensa com a barriga ecaga pelo coração”.

Acho que a leitora ou leitor sabe que Chico Buarque afirma em algumas cenas que é exatamente a personagem João Alegre quem escreve a peça.

É esse malandro-autor, segundo Chico Buarque em sua peça, quem focaliza um momento histórico brasileiro de suma importância para a transição de um país colonizado, com estrutura agrária ancorada na escravidão, para uma nova ordem capitalista, contraposta ao modelo agroexportador. O foco é o governo Vargas, que acelera o processo de industrialização, promulga e, contra a resistência dos patrões, implanta a Legislação trabalhista. É interessante lembrar que, para muitos, essa tão aclamada legislação é imposta, autoritária e se destina a suprimir as reivindicações e os movimentos operários do passado. É um aparato legislativo que não visa a proteção dos trabalhadores, mas a expansão do capitalismo²⁵⁴.

Mas as personagens da peça, com exceção de Chaves, que possui um cargo público, e do juiz, que aparece em algumas cenas, não podem ser enquadrados no rol de “trabalhadores”. Praticamente todos assumem suas atividades ilícitas, inclusive Chaves e o juiz. São todos companheiros seus de malandragem, não é João?

Converso com alguns deles aqui. Primeiro com o malandro vendedor de produtos de beleza contrabandeados, Genival. Bem espirituoso ele. Ele sabe tudo, sempre, mas guarda as informações até o fim até que seja bem pago. Como a sua personagem, João, Geni faz uma ponte entre os marginalizados e os burgueses da peça. Ele, ou talvez prefira ser

²⁵⁴ Solange Ribeiro de Oliveira, op. cit., p.57

chamado de “ela”, transita por todos os espaços da *Ópera*, como sua personagem deve saber.

Confesso que me irrita um pouco com Teresinha, que possui um ímpeto exacerbado pelo controle das situações e exerce uma malandragem de “alta classe”. É ela quem lança a empresa do marido no mercado internacional e facilita o conchavo entre o dinheiro de seu pai e Max Overseas. Teresinha é prática e inteligente, difere muito da imagem de boa filha e boa esposa recatada que distribui entre sorrisos e frases de efeito. Suas últimas falas são quase proféticas, pois a personagem diz que seu pai, o inspetor Chaves, a Lapa e as falcatruas, enfim todo esse mundo está morto e caindo aos pedaços. Teresinha ainda apóia a passeata que não quer calar, dizendo que os “fodidos” estão certos em desabafar porque ninguém agüenta o clima de sufoco que permanece. A aclamação por um mundo novo vai mais longe quando a personagem fala que está todo mundo precisando de uma coisa nova, mais limpa e mais arejada. “Os malandrinhos e os bandidinhos”, segundo Teresinha, os que acham que “sempre é possível dar-se um jeitinho, esses vão apodrecer debaixo da ponte”²⁵⁵. É realmente um desabafo o que é colocado nas falas dessa personagem e ela contribui bastante com minha *Ópera-ação Transcontextual*.

O marido dela é metido a malandro. Diz que sabe coisas que não sabe, diz que faz coisas que não faz. Sua principal malandragem se dá pelo discurso, pela vangloriação do que é alheio a suas capacidades. Pelo seu peso na peça pode ser considerado o tipo anti-herói melhor descrito, pois muito da trama gira em torno dele. Max seduz Teresinha, Max é perseguido, Max é traído por Geni, Max é preso pelo amigo Chaves, etc. Segundo Chico Buarque, na história que você escreve já se fala tanto de “Max isso, Max aquilo” que parece normal que ele utilize a premissa de se vangloriar pelo que não faz. É quase como o sambista que de tanto ser chamado de malandro passa a andar com navalha sem nem saber usar o instrumento. Faz o tipo malandro, mas só assusta quem não conhece a peça.

Já Fernandes de Duran é ardiloso, machista, explorador, preconceituoso mas, em raros momentos, finge comoção por algo. Sua filha herdou dele a inteligência e o tino para os negócios, com a diferença que Duran, talvez por causa da idade, se deixa abater facilmente, e se irrita por qualquer motivo. Essa pode ser lida como uma fraqueza do malandro. Mas dizem por aí que ele leva jeito pra presidente, acredita? É falso também, tem

²⁵⁵ Chico Buarque, op. cit., p.169-170.

duas caras e é capaz de trair qualquer um para realizar seus interesses. É um malandro magnata que tem o lucro exorbitante como foco maior de sua trajetória enquanto personagem da peça. Nem preciso dizer que tem um poder de persuasão que desbanca muitos políticos.

Sei que há o malandro Chaves, policial corrupto e covarde. Há uma série de prostitutas: Dóris Pelanca, Fichinha, Dorinha Tubão, Shirley Paquete, Jussara Pé-de-anjo e Mimi Bibelô. Elas são, em geral apaixonadas por Max e exploradas pelo sistema encarnado em Fernandes de Duran. Dóris Pelanca é caracterizada como velha, que não escova os dentes desde o começo da Segunda Guerra, parece revoltada, questiona o que recebe de Duran, seu nome verdadeiro é Conceição dos Santos Filha. Dóris é demitida por Duran por discutir com o magnata e perto do final do espetáculo ela retorna afirmando que havia sido estuprada e espenacada por cinco moços²⁵⁶.

Fichinha é a prostituta que é agenciada por Duran no início da peça. Numa cena ela afirma que se chama Raimunda, noutra diz que é Margareth. É prostituta há mais ou menos sete anos, deve ter umas 18 ou 19 doenças venéreas, tem 17 anos de idade. É nordestina e ignorante²⁵⁷.

Dorinha Tubão possui uma posição de liderança entre as funcionárias da empresa “A brasileira”. É ela quem organiza o borderô para levar ao patrão, é apaixonada confessa pela personagem Max. Ela tem ginásio e trabalha com Duran há doze anos, talvez por isso a liderança. Ela questiona os acessórios que usam, mas Duran não se importa. Quando é fundado o sindicato, é eleita presidente. É extremamente conformada²⁵⁸.

Shirley Paquete engravida sete vezes de Max, e o defende no episódio em que ele faz uma despedida de solteiro no prostíbulo onde trabalha. Como as outras, reclama dos acessórios e permanece muito tempo indignada com a profissão que tem²⁵⁹.

Jussara Pé-de-anjo questiona a autoridade de Duran e a personagem aparenta ter bastante consciência do espetáculo, pois sabe que as personagens principais ganham dez vezes mais que as figurantes²⁶⁰.

²⁵⁶ Chico Buarque, op. cit., p.94-98, 127.

²⁵⁷ Idem, p. 28-39, 119.

²⁵⁸ Idem, p. 89-99.

²⁵⁹ Idem, p. 89-95.

²⁶⁰ Idem, p. 128, 179.

Finalmente descrevo Mimi Bibelô, que é estuprada por policiais, possui um namorado no Itamaraty, chora compulsivamente e questiona se o governo permite uma embaixadora sem cabaço²⁶¹.

Essas mulheres parecem reproduzir aspectos de sofrimento e violência que não são facilmente encontrados em muitas personagens, pelo menos à primeira vista. Elas também seriam, nesse contexto, representantes dos “fodidos”. Além delas, lembro que há um bando de contrabandistas que fazem pequenas malandragens. Mas é diferente ter a presença, no último capítulo, de um autor. Realmente é um prazer poder escrever para – e poder ler o que escreve – o “verdadeiro malandro da peça”²⁶². Podemos bater um papo rápido sobre a sua personagem?

- Com todo o prazer, doutor.

A sua personagem parece representar exatamente o músico explorado que, para não fugir à imagem que dele se construía, era levado a constituir sua auto marginalização. O tipo que frequenta as festas chiques, pois com seu trabalho musical é capaz de atrair políticos, jornalistas e intelectuais e, ao mesmo tempo, ganha mal, come mal e vive pessimamente. A personagem João Alegre é uma espécie de mediador entre os marginalizados e os grupos sociais dominantes²⁶³.

5.3 João Alegre, o malandro autor e a brasilidade recorrente

Quando repito o óbvio destacando a brasilidade da *Ópera do malandro*, a sua figura na peça reforça sobremaneira meu argumento. Nem peça de John Gay, *Ópera do mendigo*, nem a *Ópera dos três vinténs* de Brecht possuem uma personagem única que sintetize as

²⁶¹ Idem, 89, 117.

²⁶² É Solange Ribeiro de Oliveira quem propõe essa alcunha para a personagem João Alegre. Ela diz que a terminologia “verdadeiro malandro” não se encontra em acepção pejorativa e que a personagem representa o artista explorado, o criador incansável e, finalmente, um idealista revolucionário. João Alegre é uma figura metonímica coroada de alegria e de lirismo e acaba por representar, através de suas contradições, a própria identidade nacional. Os “falsos malandros” da *Ópera* são todos os exploradores aliados à corrupção. Aí se encaixam Duran, Max e seus comandados, que são representantes, respectivamente, da exploração industrial e comercial. Teresinha se propõe a modernizar e internacionalizar o exercício da corrupção pela modernidade. O delegado Chaves representa a institucionalização da corrupção policial. Cabe a João Alegre, sambista/poeta/compositor, encarnar a “verdadeira” malandragem, lembrando a imagem do artista antenado nas angústias de uma coletividade. A personagem exhibe a criatividade, a vocação para a liberdade e para a sobrevivência. Solange Ribeiro, op. cit., p. 38, 129-130.

²⁶³ Solange Ribeiro, op. cit., p. 14.

contradições, esperanças e temores de suas nações ao ponto de ser projetado, como o malandro no Brasil, como símbolo nacional. E, nesse sentido, a peça de Chico é a mais abrangente e a que mais claramente demarca um espaço cultural²⁶⁴. Por sua causa, João, uma personagem rica em poderosas ressonâncias históricas, uma figura sem correspondentes no imaginário inglês ou alemão²⁶⁵.

E os sambas de sua personagem são memoráveis. É você quem canta o samba introdutório do primeiro ato, denuncia a cadeia fechada pelos exploradores em torno dos oprimidos. É uma espécie de redução estrutural do capitalismo que ganha cada vez mais força no Brasil depois do período ficcional da peça. O samba-prólogo do segundo ato com certeza não é menos significativo, pois expõe um pedaço da história da Lapa nos anos 30 e 50. A letra celebra uma Lapa longínqua, perdida no tempo, mas evidentemente não homenageia o malandro mafioso, explorador. A sua personagem canta, João, o malandro/artista explorado e sua luta para não ser “otário” e um outro homenageado é o “malandro pra valer” operário carioca que, para trabalhar, enfrenta os riscos do trem da Central²⁶⁶. Sua última música é bastante instigante e antes de falar dela prefiro refletir sobre como a peça em questão procede com a ambiguidade do conceito de trabalho e com a autoimagem do brasileiro.

- Ah, isso não dá.

Claro que dá, João, não me decepcione, sei que todas as personagens, segundo a teoria brechtiana, possuem seu lado bom e ruim, mas quase te chamo de herói reproduzindo as palavras de Solange Ribeiro, precisa demonstrar já essa impaciência?

- Mas não tive a intenção de ofender..

Tá, não vou fazer eu também o papel de impaciente. Vou tentar continuar nossa conversa amigável, afinal não é sempre que me deparo com um malandro-autor com ares de “verdadeiro”. Conta para a leitora e o leitor, João, como se dá essa parceria com Chico Buarque. A sua personagem escreve as músicas e Chico Buarque os diálogos, como vocês trabalham?

²⁶⁴ Idem, p.39.

²⁶⁵ Idem, p. 59.

²⁶⁶ Idem, p. 130,134

- A gente tá na onda do partido alto. Então, o puxador dá o mote e nego vai tirando o que pintar na mentalidade. É uma jogada que dá um pé na quadra e eu achei que no teatro ficava original.

E como ficou João! A peça desse “partideiro” Chico Buarque desempenha um papel muito maior do que simples entretenimento. A Ópera contribui para desenredar a ambigüidade da noção de malandro, criando diferentes grupos de personagens e cada um corresponde a um dos sentidos da palavra. Entre as imagens retratadas, a peça focaliza os grandes exploradores, passando pelos explorados, até atingir o artista revolucionário²⁶⁷.

Quanto à figura do artista como malandro, é interessante pensar no quanto o conceito de trabalho possui também um efeito camaleônico. Alguns sambistas, além de outras profissões, possuem dedicação, são persistentes e produtivos, mas suas atividades não são consideradas trabalho. Isso faz lembrar o momento da Abolição, quando escravos e homens livres pobres, esquivando-se ao trabalho na fábrica, buscavam alternativas mais criativas e menos massacrantes de sobrevivência. E em termos de criatividade, o malandro-autor João Alegre, que representa na peça todos os oprimidos acrescenta-lhe um colorido político, ao revelar-se revolucionário utópico. O corpo martirizado que João Alegre canta em o *Malandro n° 2* parece ressucitar de forma misteriosa, o que faz renascer a esperança, que sobrevive à derrocada das grandes utopias²⁶⁸.

O campo de contraditoriedade em que circulam os conceitos de malandragem e de trabalho é um dos responsáveis pela imagem que os brasileiros fazem de si mesmos. Aparentemente, tem havido uma mudança no conceito de arte como trabalho, por exemplo. O brasileiro tem indicado gostar de trabalhar, mesmo em atividades antes consideradas “vadiagem”²⁶⁹. A personagem João Alegre pode ser considerada um trabalhador nato e ainda tem muito o que trabalhar, não é João?

- Pessoal, eu volto já.

Faço essa provocação para João porque sei que ainda é difícil para os que vivem a ditadura getulista relacionar o conceito de trabalho às atividades que desempenham com tamanho esforço e dedicação. Ainda hoje é possível encontrar pescadores que levantam às quatro horas da manhã todos os dias para pescar, gostam de pescar, mas conseguem afirmar

²⁶⁷ Idem, p. 191.

²⁶⁸ Idem, p. 190,191.

²⁶⁹ Idem, p. 191-192.

que o que fazem não é trabalho. Mas é bom que João tenha se afastado um pouco para que eu possa falar de um outro mundo, que a personagem não conhece e que pode chocá-lo.

Falo que o conceito de malandragem tem sido lido como correspondente dos conceitos de marginalidade e de crime organizado. As cidades atualmente têm suas imagens tomadas pela deterioração da qualidade de vida urbana, em que o temor da vitimização, tanto quanto sua experiência direta, desmonta os operadores simbólicos com os quais se praticam os jogos sociais. As constantes ameaças à segurança destroem o equilíbrio das tensões em que se monta a paz social, o que vem a alimentar os círculos viciosos da violência cotidiana em que os pobres se tornam os mais acusados e também os mais temidos. E o pior é que esse fato parece justificar a violenta e injusta repressão sofrida pelas camadas mais baixas da população²⁷⁰.

Mais uma contradição se instaura quando os que mais padecem enquanto vítimas da violência difusa e privatizada são também os mais apontados como seus agentes. A pobreza determina, ora a vitimização, ora a ação violenta. A cidade muda no imaginário da mídia e das pessoas do nosso vasto território. O Brasil não é mais a terra do samba, modernizador, vitorioso apresentado em muitos discursos, mas se torna a terra da violência e do crime. A figura do malandro, antes associada à figura do compositor popular, passa a ser no discurso oficial e midiático extensão e causa do banditismo atual²⁷¹.

Chico Buarque, dizendo escrever sob a pena de João Alegre, traz para sua peça um momento divisor entre o romantismo de um malandro que começa a dar passos para a extinção e a formação agora quase incontrolável de quadrilhas e a banalização da violência.

- Foi só um improviso, sem maldade...

Eu sei João, não precisa se preocupar, não estou aqui acusando sua personagem de nada, muito menos Chico Buarque. Acho que a *Ópera do malandro* é realmente um marco na moderna dramaturgia brasileira. Esse pedaço da história é recontado com propriedade e os finais do texto já apontam para conjunturas das quais Chico Buarque já pode ver o esboço em 1978. Na canção *Ópera*, por exemplo, há diversos indicativos da pseudo-modernização do Brasil, que se dão através da invasão de produtos estrangeiros em nossa economia. Chico Buarque parodia várias árias européias para indicar em seu “Epílogo

²⁷⁰ Alba Zaluar, op.cit., p.252.

²⁷¹ Idem, p.290

ditoso” que o Brasil pode comemorar o fato de estar saindo da situação de miséria para se inserir num mercado internacional. E é um samba da personagem João Alegre que interrompe a execução das árias.

A última cena da peça é certamente influenciada por fatores extratextuais e pelo momento histórico relativo ao final da década de 70. Solange Ribeiro afirma que a interrupção das óperas internacionais pelo samba do malandro está associado com a esperança de uma inserção promissora do Brasil na economia mundial, buscando atenuar as desarmonias ciclópicas do capitalismo mundial²⁷².

Chamo atenção para os últimos versos da última canção cantada pela personagem João Alegre, *O malandro n° 2*: “O cadáver/Do indigente/É evidente/Que morreu/E no entanto/Ele se move/Como prova/O Galileu”. Chico Buarque parece assumir a morte do malandro enquanto tipo que é cooptado pela arte e pelo senso comum que o mitifica. Talvez essa permanência do mito do malandro seja a movimentação proposta na letra. Indo um pouco mais fundo, podemos pensar na figura de Galileu Galilei, um cientista que descobre que a terra não é o centro do universo e é forçado pela Inquisição a negar suas descobertas para ficar vivo. É como o sambista que ressalta e valoriza o trabalho formal nas suas canções para ser aceito pelo discurso oficial. Há de se pensar ainda que Bertolt Brecht escreve uma peça que se chama Galileu Galilei, discutindo exatamente o que é “se entregar” ao sistema quando a vida está em jogo. Essa peça de Brecht é montada pelo Grupo Oficina em 1968, ano de instituição do AI-5. A censura não consegue justificar porque proibir uma peça que havia sido escrita e representada décadas antes. Chico Buarque parece novamente comunicar-se com o movimento teatral, executando a mesma estratégia do Grupo Oficina para reler um enredo escrito meio século antes a fim de driblar a censura. De que Galileu Chico Buarque fala, se do cientista, da personagem brechtiana, da montagem do Oficina não é o mais importante. É importante perceber o quanto a análise de apenas uma frase da *Ópera do malandro* pode nos remeter a tão distintos referenciais, dada a quantidade de transcontextualizações que a peça no traz. Acho que esse pedaço bem digerido da história ainda pode ser recontado muitas e muitas vezes. E realmente acabo aqui.

- O que tá feito, tá feito.

²⁷² Solange Ribeiro, op.cit., p. 80.

6. BIBLIOGRAFIA

ABEL, Lionel. **Metateatro: uma visão nova da forma dramática**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ALLENCASTRO, Luiz Felipe(org.) **História da vida privada no Brasil: império- corte e modernidade nacional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB: a história da música popular de sua origem até hoje**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARRIGUCCI Jr, Davi. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo:Compahia das Letras, 1990.

BENDER, Ivo - **Comédia e riso**. Porto Alegre: PUCRS/UFRGS, 1997.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas, Vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas, Vol. 3, São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. **O Teatro engajado**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

_____. **A experiência viva do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BERGSON, Henri. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BORNHEIM, Gerd A. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. **Brecht. A estética do teatro**. São Paulo: Graal, 1992.

_____. **Teatro: A cena dividida**. Porto Alegre: L.P.M., 1983.

BRAITH, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: UNICAMP, 1996

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético: ensaios**. Selecionado e introduzido por Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (Teatro Hoje)

_____. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. **Teatro Completo, vol 3**. 2.ed.. Traduzido por Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa. São Paulo: Paz e terra, 1992.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1999.

_____. **Fios do tempo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000

CACCIAGLIA, Mário. **Pequena história do teatro brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 1986.

CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2000.

CÂNDIDO, Antônio. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. 7.ed..São Paulo: Ática, 1999.

_____. *Dialética da malandragem: caracterização das “Memórias de um Sargento de Milícias”*. In: **Revista de estudos brasileiros**, nº 8. São Paulo: USP, 1970.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. São Paulo: Unesp, 1997.

DORT, B. - **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

GALEANO, Eduardo. **De pernas pro ar: a escola do mundo ao avesso**. traduzido por Sérgio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 1999.

GASSNER, John. **Mestres do teatro**. 2 v. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FARIA, João Roberto. **O teatro na estante**. São Paulo: Ateliê, 1998.

FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

GAY, John. **The Beggar’ s opera (1728)**. Oregon: University of Oregon, 1992.

GUMBRECHT, Hans Ulrich(editor). **Materialities of communication**. Califórnia: Stanford University Press, 1994.

_____. **Modernização dos sentidos.** São Paulo: 34 Letras, 1998.

_____. *O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação.* In: **Corpo e Forma.** Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

_____. *Minimizar identidades.* In: JOBIM, José Luís. **Literatura e identidades.** Rio de Janeiro:UERJ, 1999.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** 26.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

HOLANDA, Chico Buarque de. **Ópera do malandro.** São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

_____. **Budapeste.** 2.ed. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 7.ed. Traduzido por Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Organizado por Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil.

HUTCHEON, Linda. **Irony' s edge: the theory and politics of irony** New York: Routledge, 1994.

_____. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX.** Traduzido por Teresa Louro Pérez, 1985. Rio de Janeiro: Edições 70,1985.

LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas.** Chapecó: Argos, 2001.

MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.) **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 5.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

_____. **A casa & a rua**. 5.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **O que faz do Brasil, Brasil?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro, entre 1838-1888**. São Paulo: Ática, 1982.

_____. **O negro e o teatro brasileiro entre 1889-1982**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

MENEZES, Adélia Bezerra de. **As figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. Traduzido por Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

NOGUEIRA, Daisy Aparecida. **A figura feminina no teatro de Chico Buarque & Cia**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFF, 1995.

NORONHA, Luiz. **Malandros: notícias de um submundo distante**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. **De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay: uma leitura transcultural.** Ouro Preto: UFOP, 1999.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à Dramaturgia.** São Paulo: Ática, 1988.(Série Princípios)

_____. **Dramaturgia: a construção do personagem.** São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** Traduzido por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando - **Ópera e encenação.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

PIGNATARI, Décio. **Comunicação Poética.** 2.ed.. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

PRADO, Décio de A. **O teatro brasileiro moderno (1930-1980).** São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. **História concisa do teatro brasileiro (1570-1908).** São Paulo: USP, 1999.

RABELO, Adriano de Paula. **O teatro de Chico Buarque.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 1999.

REIS, Ana Virgínia F. Do Heine. **Mito e História no teatro de Chico Buarque.** Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC, 1987.

REIS, Zenir Campos. *O mundo do trabalho e seus avessos: a questão literária.* In: BOSI, Alfredo (organizador) - **Cultura Brasileira, temas e situações.** São Paulo: Ática, 1987.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. **Texto/Contexto.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Texto/Contexto II.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **Teatro moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **Prismas do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROUBINE, Jean-Jaques. **Introdução às grandes teorias do teatro.** Traduzido por André Telles. Riode Janeiro: Zahar, 2000.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural.** São Paulo: Perspectiva, 1978 (Debates).

SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.) **História da vida privada no Brasil: contrastes na intimidade contemporânea.** São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são? : ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEVCENCO, Nicolau(org.). **História da vida privada no Brasil: república - da belle époque à era do rádio.** São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A negregada instituição: os capoeiras na corte imperial- 1850-1890.** Rio de Janeiro: Access, 1999.

SOUZA, Tárík de. **Tem mais samba: das raízes à eletrônica.** São Paulo: Ed. 34, 2003.

SUSSEKIND, Flora. **O negro como arlequim: teatro e discriminação.** Rio de Janeiro: Achiamé/Socci, 1982.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. Lisboa: Caminho, 1990.

VENEZIANO, Neide. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas: UNICAMP, 1991.

WISNICK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 2.ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque: para todos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval** Traduzido por Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

A faded, sepia-toned photograph of a man and a woman walking on a cobblestone street. The man is on the left, wearing a light-colored shirt and a wide-brimmed hat. The woman is on the right, wearing a dark dress and a hat. They are walking towards the camera. The street is paved with irregular cobblestones. In the background, there are buildings and a street sign.

7. ANEXOS

Anexo I: Letras das canções da peça *Ópera do malandro*

Pequeno roteiro introduzindo as canções²⁷³: estamos no Rio de Janeiro dos anos 40. O comerciante Fernandes de Duran e sua mulher, Vitória Régia, exploram uma cadeia de bordéis na Lapa, empregando centenas de mulheres. O casal tem uma filha, Teresinha de Jesus que é criada e envernizada com todos os requisitos para arranjar um casamento vantajoso. O chefe de polícia, o inspetor Chaves, controla a moral e os bons costumes da cidade e, por coincidência, aceita presentes e gratificações de Duran. E o contrabandista Max Overseas chefia uma quadrilha que age por aí, sem maiores embaraços, até que essas figuras se cruzam e a historinha dá no que dá.

1) Antes de abrir o pano, o produtor do espetáculo apresenta ao público o autor dessa ópera, um malandro chamado João Alegre. Vestido a caráter, João canta um samba que descreve a longa trajetória de uma pequena malandragem.

O malandro

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

²⁷³ O presente roteiro encontra-se reproduzido no LP *Ópera do malandro* com a maioria das canções da peça gravado em 1979 e no Cd de mesmo título remasterizado em 1993.

Dá um trambique/De cem mil réis

O usineiro/Nessa luta
Grita (ponte que partiu)
Não é idiota/Trunca a nota
Leso 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 proibem/Os soldados
Aliados/De beber

A cachaça/Tá parada
Rejeitada/No barril
O alambique/Tem chique
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 garçon

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

2) Fernandes de Duran, cidadão zeloso da lei, todas as manhãs exercita seu hino, dura advertência aos contraventores do mundo inteiro.

Hino de Duran

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

Se trazes no bolso a contravenção
Muambas, baganas e nem um tostão
A lei te vigia, bandido infeliz
Com seus olhos de raio-x

Se vives nas sombras, freqüentas porões
Se tramas assaltos ou revoluções
A lei te procura amanhã de manhã
Com seu faro de dobermann

E se definitivamente a sociedade só te tem
Desprezo e horror
E mesmo nas galeras és nocivo
És um estorvo, és um tumor
A lei fecha o livro, te pregam na cruz
Depois chamam os urubus

Se pensas que burlas as normas penais
Insuflas, agitas e gritas demais
A lei logo vai te abraçar, infrator
Com seus braços de estivador
Se pensas que pensas (etc.)

3) A experiente Vitória Régia Fernandes de Duran é responsável pela educação moral e física das profissionais admitidas pelo marido. Aqui ela fornece algumas noções básicas a uma recém-contratada.

Viver do amor

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

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

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

É por isso que se há de entender
Que o amor não é um ócio
E compreender
Que o amor não é um vício
O amor é sacrifício
O amor é sacerdócio
Amar
É iluminar a dor
- como um missionário

4) Infelizmente, Duran e Vitória ficam sabendo que Teresinha, a filha única, a princesinha do lar, fugiu do lar para se casar com o estelionatário, muambeiro e inimigo público nº 1, Max Overseas. Daí o casal amaldiçoa a filha com uma canção denaturada.

Uma canção desnaturada

Por que cresceste, curuminha
Assim depressa, e estabanada
Saíste maquilada
Dentro do meu vestido
Se fosse permitido
Eu revertia o tempo
Pra reviver a tempo
De poder

Te ver, as pernas bambas, curuminha
Batendo com a moleira
Te emporcalhando inteira
E eu te negar meu colo
Recuperar as noites, curuminha
Que atravesssei em claro
Ignorar teu choro
E só cuidar de mim

Deixar-te arder em febre, curuminha
Cinquenta graus, tossir, bater o queixo
Vestir-te com desleixo
Tratar uma ama-seca
Quebrar tua boneca, curuminha
Raspar os teus cabelos
E ir te exibindo pelos
Botequins

Tornar azeite o leite
Do peito que mirraste
No chão que engatinhaste, salpicar
Mil cacos de vidro
Pelo cordão perdido
Te recolher pra sempre
À escuridão do ventre, curuminha
De onde não deverias
Nunca ter saído

5) O casamento de Teresinha com Max será celebrado no esconderijo do contrabandista. Enquanto o padrinho não chega, Max apresenta a noiva a seus subordinados que, nas horas vagas, também são compositores. Chegaram mesmo a participar do último Festival de Presidiários de Ilha Grande. E agora dedicam uma canção inédita a Teresinha.

Tango do covil

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

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

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

Ai, quem me dera ser Gardel
Tenor e bacharel



Francês e rouxinol
Doutor em champinhom
Garçom em Salvador
E locutor de futebol
Pra te dizer febril
Bem-vinda
Tua beleza é quase um crime
Tu és a bunda mais sublime
Aqui deste covil

6) Quando finalmente aparece o padrinho, os convidados de Max saem correndo. É que se trata do inspetor Chaves, o famigerado Tigrão, o chefe de polícia que, pelo que se vê, é amigo de infância de Max.

Doze anos

Ai, que saudades que eu tenho
Dos meus doze anos
Que saudade ingrata
Dar banda por aí
Fazendo grandes planos
E chutando lata
Trocando figurinha
Matando passarinho
Colecionando minhoca
Jogando muito botão
Rodopiando pião
Fazendo troca-troca

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
Pé-de-moleque, paçoca
E, disputando troféu
Guerra de pipa no céu
Concurso de piroca

7) Terminada a cerimônia os recém-casados cantam.

O casamento dos pequenos burgueses

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

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

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

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

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

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

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



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

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

8) Quando Duran descobre que o inspetor Chaves, seu velho devedor, é o padrinho de casamento e melhor amigo do inimigo nº 1, ameaça armar um escândalo fatal para a reputação de um chefe de polícia. Conhecedor do caráter de Chaves, não tem dúvida de que, a ser demitido do emprego público, ele vai preferir renunciar à amizade de Max Overseas. E eliminar sumariamente o ex-amigo. É o que Teresinha escuta, entre outras delicadezas, quando passa na casa dos pais para apanhar uns trecos. E, interpelada pela mãe sobre os motivos que a levaram a casamento tão desastroso, sai-se com uma resposta mais desastrosa ainda: casou-se por amor.

Teresinha

O primeiro me chegou
Como quem vem do florista
Trouxe um bicho de pelúcia
Trouxe um broche de ametista
Me contou suas viagens
E as vantagens que ele tinha
Me mostrou o seu relógio
Me chamava de rainha
Me encontrou tão desarmada
Que tocou meu coração
Mas não me negava nada
E, assustada, eu disse não

O segundo me chegou
Como quem chega do bar
Trouxe um litro de aguardente
Tão amarga de tragar
Indagou o meu passado
E cheirou minha comida
Vasculhou minha gaveta
Me chamava de perdida
Me encontrou tão desarmada
Que arranhou meu coração
Mas não me entregava nada
E, assustada, eu disse não

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

E antes que eu dissesse não
Se instalou feito um posseiro
Dentro do meu coração



9) O autor da peça, João Alegre, volta ao palco e pede licença para se auto-homenagear.

Homenagem ao malandro

Eu fui fazer um samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais

Eu fui à Lapa e perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais

Agora já não é normal
O que dá de malandro regular, profissional
Malandro com aparato de malandro oficial
Malandro candidato a malandro federal
Malandro com retrato na coluna social
Malandro com contrato, com gravata e capital
Que nunca se dá mal

Mas o malandro pra valer
- não espalha
Aposentou a navalha
Tem mulher e filho e tralha e tal

Dizem as más línguas que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central

10) Teresinha diz a Max que o Tigrão virá prendê-lo, sob pressão de Duran. Promete cuidar dos negócios enquanto ele tira umas férias. E é num bordel do próprio Duran que Max vai procurar refúgio. Max goza de excelente prestígio entre as raparigas de Duran. Como a Mimi Bibelô, por exemplo, que o recebe cantando com falso desdém.

Folhetim

Se acaso me quiseres
Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
Uma noitada boa
Um cinema, um botequim

E, se tiveres renda
Aceito uma prenda
Qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa
Um sonho de valsa
Ou um corte de cetim

E eu te farei as vontades
Direi meias verdades
Sempre à meia luz
E te farei, vaidoso, supor
Que és o maior e que me possuis

Mas na manhã seguinte
Não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim

11) Mas o prestígio de Max não impede que essas mulheres aceitem ordens superiores. Duran induziu-as a participar de uma passeata estrondosa, e elas estão preparando cartazes com o seguinte poema: abaixo a corrupção! Max e Chaves na prisão!” Max tenta comprá-las com promessas mirabolantes. E brinda as meninas com meias de náilon, última novidade do mundo civilizado. É a festa.

Ai, se eles me pegam agora

Ai, se mamãe me pega agora
De anágua e de combinação
Será que ela me leva embora
Ou não

Será que vai ficar sentida
Será que vai me dar razão
Chorar sua vida vivida
Em vão

Será que faz mil caras feias
Será que vai passar carão
Será que calça as minhas meias
E sai deslizando
Pelo salão

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

Ai, se papai me pega agora
Abrindo o último botão
Será que ele me leva embora
Ou não

Será que fica enfurecido
Será que vai me dar razão
Chorar o seu tempo vivido
Em vão

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

Será que me põe de castigo

Será que ele me estende a mão
Será que o pai dança comigo
Ou não



12) Talvez alertado por algum alcagüete, o inspetor Chaves, seguido de Dona Vitória, entra no bordel e prende Max. Dona Vitória faz questão de exhibir os cartazes da passeata, para que o Tigrão fique ciente de que lhe convém executar a tarefa até o fim. Max está abandonado. Seus próprios comparsas, despedidos pela nova patroa – a executivíssima Teresinha Overseas – estão às ordens de Duran para a eventualidade de se concretizar a passeata. Alguém comenta que aquilo é uma traição a Max. Mas a opinião geral, entre a arraia-miúda, é a de que patrão é tudo igual. E o patrão agora é Duran.

Se eu fosse o teu patrão

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

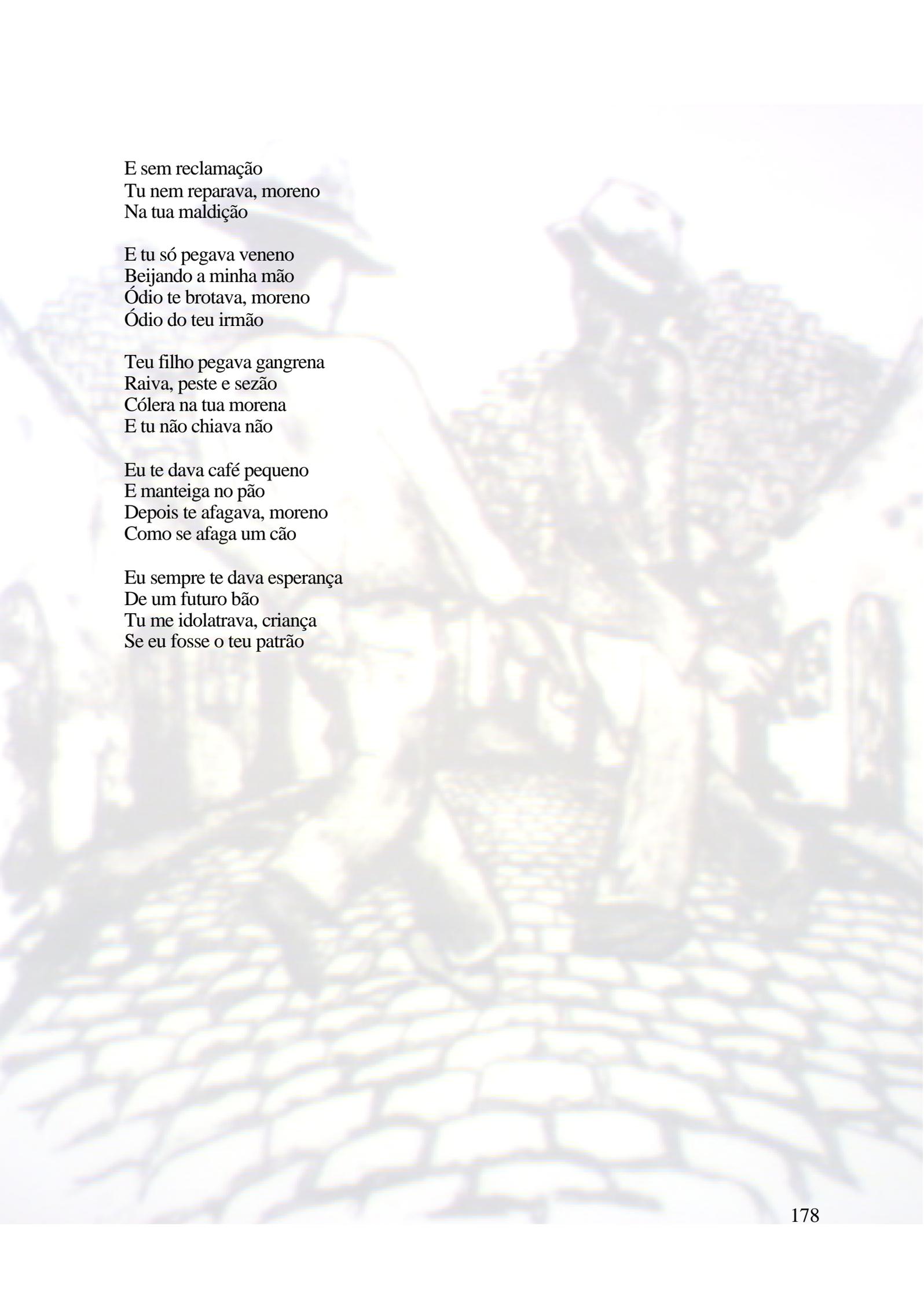
Ai, eu te tratava
Como uma escrava
Ai, eu não te dava perdão
Te rasgava a roupa, morena
Se eu fosse o teu patrão

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

Quando tu quebrava
E tu desmontava
E tu não prestava mais, não
Eu comprava outra morena
Se eu fosse o teu patrão
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
De um futuro bão
Tu me idolatrava, criança
Se eu fosse o teu patrão

13) Com a prisão de Max, o inspetor Chaves vai pedir a Duran que suspenda a passeata. Mas Duran ainda não está satisfeito. Ele quer ver Teresinha viúva, urgentemente. Enquanto isso, a filha do Tigrão, Lúcia Chaves, visita Max na cadeia. Lúcia, para Max, é como se fosse uma sobrinha. Lúcia é um velho xodó de Max que, aliás, cansou de carregá-la no colo, ou por outra, Lúcia é bastante íntima de Max e por sinal está esperando um filho dele. Max promete levá-la ao altar e ao cartório, pretendendo mesmo passar a lua-de-mel em Hollywood, desde que ela o liberte. Lúcia está quase cedendo quando entra Teresinha. Lúcia e Teresinha não se dão bem.

O meu amor

O meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
E que me deixa louca
Quando me beija a boca
A minha pele toda fica arrepiada
E me beija com calma e fundo
Até minh'alma se sentir beijada, ai
O meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
Que rouba os meus sentidos
Viola os meus ouvidos
Com tantos segredos lindos e indecentes
Depois brinca comigo
Ri do meu umbigo
E me crava os dentes, ai
Eu sou sua menina, viu?
E ele é o meu rapaz
Meu corpo é testemunha
Do bem que ele me faz
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 malfeita
E de pousar as coxas entre as minhas coxas
Quando ele se deita, ai
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 deixar em brasa
Desfruta do meu corpo
Como se o meu corpo fosse a sua casa, ai

Eu sou sua menina, viu?
E ele é o meu rapaz
Meu corpo é testemunha
Do bem que ele me faz

14) Teresinha é enxotada e Lúcia não resiste a Max. Solto, Max dá-lhe um beijo e some. Tigrão tem uma crise de nervos, manda revirar a cidade, mas não encontra Max. Vai à casa dos Duran que estão igualmente enfurecidos. Com a fuga de Max, a passeata sai mesmo e o inspetor estará arruinado. A não ser que por milagre...É quando surge Genival um funcionário de Max, passador de perfumes, jóias, sedas e cristais. Genival às vezes também se chama Geni e gosta de trocar confidências com Dona Vitória. Rápida, Vitória pergunta pelo paradeiro de Max. Geni quer tomar um conhaque. Duran insiste em saber de Max. O chefe de polícia implora, aos prantos. Falta uma hora para sair a passeata, mas Geni não tem pressa. Exige recompensa, com juros, por várias informações anteriores. Pede outro conhaque e vai cobrando o que quer. É atendido em tudo. Enfim, o clima está maravilhoso para fazer um swozinho. E, para desespero de seus ouvintes, canta uma história que não acaba mais.

Geni e o Zepelim

De tudo que é nego torto
Do manguê e do cais do porto
Ela já foi namorada
O seu corpo é dos errantes
Dos cegos, dos retirantes
É de quem não tem mais nada
Dá-se assim desde menina
Na garagem, na cantina
Atrás do tanque, no mato
É a rainha dos detentos
Das loucas, dos lazarentos
Dos moleques do internato
E também vai amiúde
Co'os velhinhos sem saúde
E as viúvas sem porvir
Ela é um poço de bondade
E é por isso que a cidade
Vive sempre a repetir
Joga pedra na Geni
Joga pedra na Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni

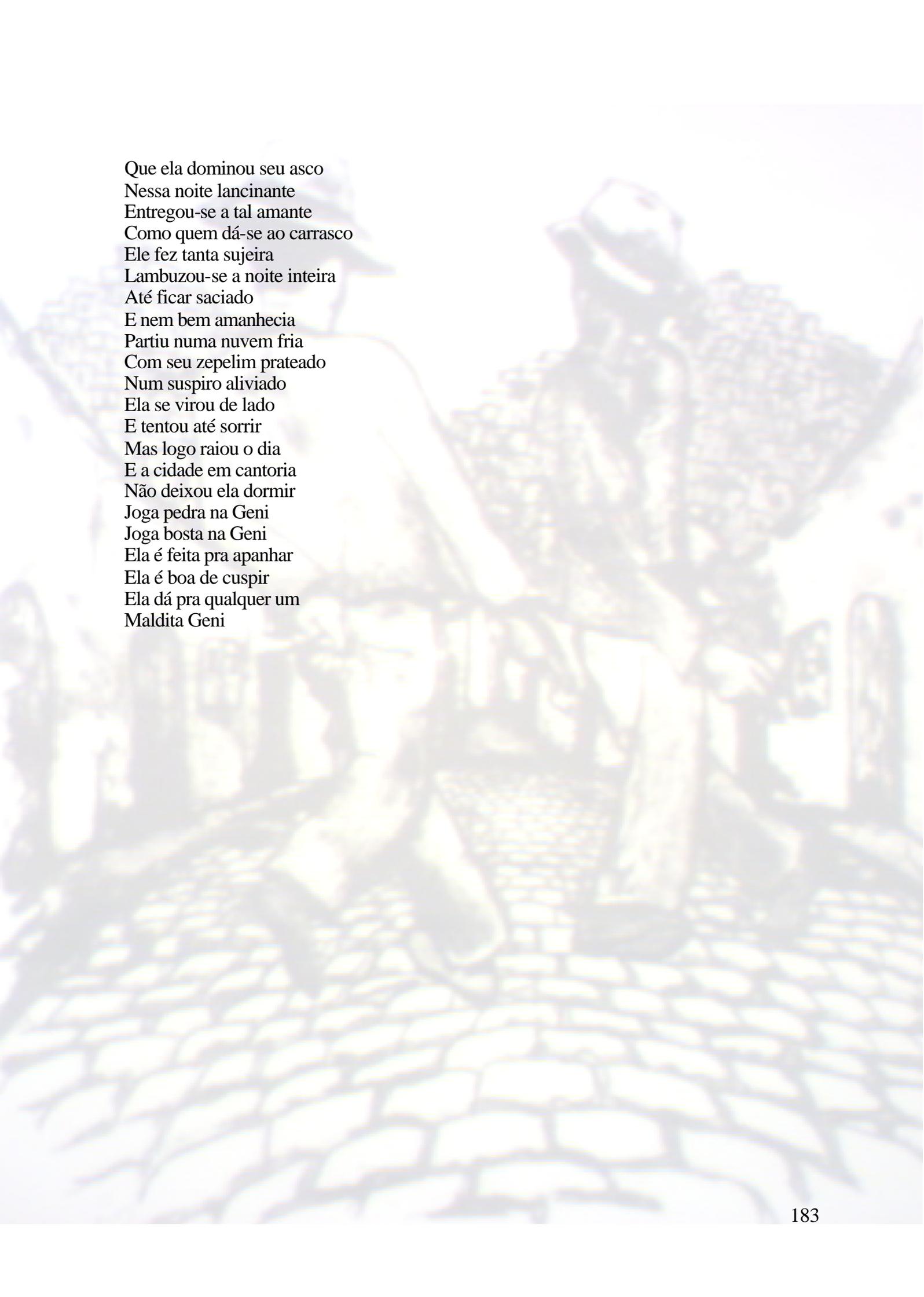
Um dia surgiu, brilhante
Entre as nuvens, flutuante
Um enorme zepelim
Pairou sobre os edifícios
Abriu dois mil orifícios
Com dois mil canhões assim

A cidade apavorada
Se quedou paralisada
Pronta pra virar geléia
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

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

Foram tantos os pedidos
Tão sinceros, tão sentidos



Que ela dominou seu asco
Nessa noite lancinante
Entregou-se a tal amante
Como quem dá-se ao carrasco
Ele fez tanta sujeira
Lambuzou-se a noite inteira
Até ficar saciado
E nem bem amanhecia
Partiu numa nuvem fria
Com seu zepelim prateado
Num suspiro aliviado
Ela se virou de lado
E tentou até sorrir
Mas logo raiou o dia
E a cidade em cantoria
Não deixou ela dormir
Joga pedra na Geni
Joga bosta na Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni

15) Capturado, Max reconhece que está no fim. Nem se comove com a visita de Teresinha que veio lhe participar da criação de uma promissora firma de importações, a Maxtertex S.A.. O casal se despede para sempre.

Pedaço de mim

Oh, pedaço de mim
Oh, metade afastada de mim
Leva o teu olhar
Que a saudade é o pior tormento
É pior do que o esquecimento
É pior do que se entrevar

Oh, pedaço de mim
Oh, metade exilada de mim
Leva os teus sinais
Que a saudade dói como um barco
Que aos poucos descreve um arco
E evita atracar no cais

Oh, pedaço de mim
Oh, metade arrancada de mim
Leva o vulto teu
Que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto
Do filho que já morreu

Oh, pedaço de mim
Oh, metade amputada de mim
Leva o que há de ti
Que a saudade dói latejada
É assim como uma fisgada
No membro que já perdi

Oh, pedaço de mim
Oh, metade adorada de mim
Lava os olhos meus
Que a saudade é o pior castigo
E eu não quero levar comigo
A mortalha do amor
Adeus

16) Tigrão só espera a dissolução da passeata para liquidar Max. Vitória e Duran vão dispersar a multidão. Só que a multidão, a essa altura, ninguém mais dispersa. Aos assalariados de Duran, juntaram-se todos os marginais e descontentes do Rio de Janeiro, ou seja, por baixo, 90% da população. Incapaz de conter a massa, Vitória suspende o espetáculo. Mandar descer o pano, acender as luzes, cortar o som e multar os atores. Duran vai catar o autor da peça e passa-lhe uma descompostura. João Alegre é aconselhado a refazer o final do espetáculo, criar um happy end, um gran finale de acordo com o que se espera de uma ÓPERA.

Ópera

João Alegre: Telegrama
Do Alabama
Pro senhor
Max Overseas
Ai, meu Deus do céu
Me sinto tão feliz

Terezinha: Chegou a confirmação
Da United coisa e tal
Que nos passa a concessão
Para o náilon tropical

Max: Então nós vamos montar
Em São Paulo um fabricão

Teresinha: Depois vamos exportar
Fio de náilon pro Japão

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

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

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

Max: Que tal juntarmos

Esses capitais
Pra abrir um banco
Em Minas Gerais

Teresinha: Que brilhante idéia, meu amor
Que plano original
Com fundos do exterior
Você fundar
Um banco nacional

Capangas de Max: E eu que já fui
Um pobre marginal
Sem documento
E sem moral
Hei de ser um bom profissional
Vou ser quase um doutor
Contínuo da senhora
E do senhor
Bancário ou contador

Coro: Que sucesso
O progresso
Corta o mal
Pela raiz
Ai, meu Deus do céu
Me sinto tão feliz

Chaves: Irmão
Nem começar eu sei
Receio te inibir

Max: Tua vontade é lei
É falar
É mandar
É exigir

Chaves: É que
Num mundo tão cruel
Cheio de inveja e fel
Não lhe fará mal
Ter à mão
Proteção
Policia
Quer os meus préstimos?

Max: Eu acho ótimo

Barrabás: Serve um acólito?
(auxiliar de Chaves)

Max: Também vou te empregar

Lúcia: Eu não
Tenho com quem deixar
Meu filho que já vem

Max: Barrabás é um par
Exemplar
Quer casar
E adora neném

Coro: Maravilha
Que família
Dois pombinhos
E um petiz
Ai, meu Deus do céu
Me sinto tão feliz

Vitória: Só tenho um único
Breve reparo
A tão preclaro
Genro viril
É o esquecimento
Do sacramento
Afinal
Se casou
Só no civil
Oh oh oh
Oh oh oh
Só no civil
Oh oh oh
Oh oh oh
Só no civil

Max: Mas nesse íterim
Mudei de crença
Já peço a bênção

No santo altar

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

Duran: Duran
Minha filha eu desejo pedir teu perdão

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

Duran: 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

Coro: Que alegria
Quem diria
Como os grandes
São gentis
Ai, meu Deus do céu
Me sinto tão feliz

Duran: Não quero ser
Nas suas costas um fardo
Porém, talvez
Eu necessite um resguardo

Max: Tua instituição
Tão tradicional
Vai ter um padrão
Moderno
Cristão e ocidental

Funcionárias de Duran: Vamos participar
Dessa evolução
Vamos todas entrar
Na linha de produção
Vamos abandonar
O sexo artesanal
Vamos todas amar
Em escala industrial

Todos: O sol nasceu
No mar de Copacabana
Pra quem viveu
Só de café e banana
Tem gilete, Kibon
Lanchonete, Neon
Petróleo
Cinemascope, sapólio
Ban-lon
Shampoo, tevê
Cigarros longos e finos
Blindex fumê
Já tem Napalm e Kolinós
Tem cassete e rai-ban
Camionete e sedan
Que sonho
Corcel, Brasília, plutônio
Shazam
Que orgia
Que energia
Reina a paz
No meu país

Ai, meu Deus do céu
Me sinto tão feliz

17) João Alegre dá seu último recado.

O malandro nº 2

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

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

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

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

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

O cadáver/Do indigente
É evidente/Que morreu
E no entanto/Ele se move
Como prova/O Galileu

Anexo II: Cd com as canções do disco gravado em 1979

1. O malandro
2. Hino de Duran
3. Viver do amor
4. Uma canção desnaturada (cuja letra dá origem à paródia *Uma revista desnaturada* – Capítulo IV)
5. Tango do covil
6. Doze anos (cuja letra dá origem à paródia *Trocentos anos* – Capítulo III)
7. O casamento dos pequenos burgueses
8. Teresinha (cuja letra dá origem à paródia *Transcontextuazinha* – Capítulo II)
9. Homenagem ao malandro (cuja letra dá origem à paródia *Homenagem ao epílogo* – Capítulo V)
10. Folhetim
11. Ai, se eles me pegam agora
12. Se eu fosse o teu patrão
13. O meu amor
14. Geni e o Zepelim (cuja letra dá origem à paródia *Gênese e o fim* – Capítulo I)
15. Pedaco de mim
16. Ópera
17. O malandro nº 2