

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Diana Pessoa de Almeida

Por um teatro dialético: a crítica política no teatro musical de Chico Buarque

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo
2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Diana Pessoa de Almeida

Por um teatro dialético: a crítica política no teatro musical de Chico Buarque

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Professora Doutora Maria Aparecida Junqueira.

São Paulo
2015

Banca Examinadora:

Dedicatória

Ao meu marido, João Paulo, por dividir e viver esse sonho comigo, sempre me apoiando de todas as maneiras possíveis.

Aos meus pais, João Messias e Luci, por terem acreditado em mim.

À minha irmã, Simone, por me ouvir e me ajudar em todos os momentos de minha vida e, principalmente, ao longo do curso de mestrado.

Agradecimentos

À professora doutora Maria Aparecida Junqueira, por me acolher como orientanda, pela orientação, que sempre contribuiu para o amadurecimento deste trabalho, e pelas aulas inesquecíveis.

Ao professor doutor Wagner Madeira Martins, pelos apontamentos precisos e fecundos não só no Exame de Qualificação, mas desde os meus primeiros passos na pesquisa ainda na Graduação.

Ao professor doutor Carlos Gardin, por compartilhar sua fascinante experiência com teatro e pelos apontamentos no Exame de Qualificação, que tanto contribuíram para as reflexões acerca da obra de Bertolt Brecht e de Chico Buarque.

À professora doutora Vera Bastazin, pelo apoio ao longo de todo o processo e pelas aulas memoráveis.

Aos professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC – SP, pelas aulas magnificas, pelo exemplo como pesquisadores e pelo carinho.

À Ana Albertina, secretária do Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária, por sempre ter a palavra certa no momento oportuno.

À minha família, por estar sempre ao meu lado, incentivando e apoiando-me, compreendendo minha ausência durante a realização do Curso.

Aos amigos, pelo constante incentivo.

À CAPES, pela bolsa concedida.

Minha asa está pronta para voo,
Preferiria retroceder se também seguisse
Como tempo vivido seria infeliz

Gerhard Scholem

ALMEIDA. Diana Pessoa de. **Por um teatro dialético: a crítica política no teatro musical de Chico Buarque**. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2015. 146 p.

Resumo

O objetivo desta pesquisa é analisar o modo como as teorias brechtianas foram absorvidas por Chico Buarque de Hollanda em sua produção teatral **Ópera do Malandro**, encenada em 1978 e publicada em 1979. Para isso a problematização pergunta: até que ponto **Ópera do Malandro**, valendo-se de recursos cênicos e literários, como propostos por Brecht, garante uma narrativa dialética ao mesmo tempo que propõe uma nova maneira de fazer teatro em um contexto histórico marcado pela ditadura militar de 1964? Propomos as seguintes hipóteses: a **Ópera do Malandro** (1978) busca, no teatro brechtiano, uma ação transformadora, seja da cena, seja do espectador; a dialética brechtiana absorvida pelo teatro brasileiro implicou um fazer teatral novo ao respeitar as exigências contextuais de suas épocas; a ironia e a paródia são procedimentos que geram o distanciamento do público da encenação, permitindo uma ação transformadora. No que diz respeito ao desenvolvimento da temática, nossa pesquisa emprega como estratégia metodológica um estudo comparativo dessa obra de Chico Buarque e a **Ópera dos Três Vinténs**, de Brecht. Como fundamentação teórica, valemo-nos das teorias brechtianas e às reflexões acerca da representação cênica. Destacamos os textos de Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld, Antonio Cândido, Mikhail Bakhtin, além de textos teóricos do próprio Bertolt Brecht. Entre os resultados da pesquisa, ressaltamos que Chico Buarque e sua equipe veem na obra de Brecht uma ferramenta que os permitiu driblar a censura que se estabeleceu no Brasil do início dos anos 1960 até meados de 1980. Desse modo, o diálogo com a obra de Brecht denuncia o autor como o próprio malandro anunciado pelo título da peça.

Palavras- Chave: Chico Buarque, **Ópera do Malandro**, Bertolt Brecht, **Ópera dos Três Vinténs**, distanciamento, malandragem.

Abstract

The objective of this research is to analyze how Bertolt Brecht's theory were absorbed by Chico Buarque de Hollanda in his play **Ópera do Malandro**, played in 1978 and published in 1979. To do so, the problem asks: how Chico Buarque, drawing on theatrical and literary resources, as the ones created and discussed by Bertolt Brecht, guarantee a dialectical narrative while proposes a new way of theater in a historical context marked by a dictatorship in Brazil. To achieve our goal, we propose the following hypothesis: **Ópera do Malandro** (1978) seeks, in Brecht's theater, a transforming action both of the scene and of the spectator; Brecht's dialectical theory absorbed by Brazilian theater implied a new theater by respecting the demands of each historical context; the irony and parody are procedures that generate a distancing effect on the audience allowing a transforming action. Regarding the development of the theme, our research aims to analyze comparatively the plays **Ópera do Malandro**, Chico Buarque, and **Ópera dos Três Vinténs**, Brecht. Some texts about Brecht's theory and theatrical representation were important to guide our steps. We highlight the importance of the following scholars: Anatol Rosenfeld, Antonio Cândido, and Mikhail Bakhtin, besides texts of Bertolt Brecht himself. Among the research results, we emphasize that Chico Buarque and his team seek in Brecht's work a tool that would allow them to pass the strict censorship that took place in Brazil from 1960 and the mid 1980s. All and all, the dialog with Brecht's play presents Chico Buarque as the *malandro* announced by the title of the play.

Key-words: Chico Buarque, **Ópera do Malandro**, Bertolt Brecht, **The Threepenny Opera**, distancing effect, *malandragem*.

Lista de Figuras

Figura 1 - Chico Buarque na contracapa da edição de 1979 da Ópera do Malandro	57
Figura 2 - Imagem da capa da edição de 1979 de Ópera do Malandro	75
Figura 3 - cena do prólogo da edição de 1979 de Ópera do Malandro	71
Figura 4 - Grande Otelo com seu chapéu-palheta, acessório indispensável para o malandro da década de 30.....	86
Figura 5 - Madame Satã costumava usar além do característico chapéu, roupas chamativas que também se tornariam símbolo da malandragem brasileira.....	87
Figura 6 - cena do prólogo da Ópera do Malandro , na qual o produtor canta a canção “O Malandro”.....	88
Figura 7 - Chico Buarque na contracapa da edição de 1979 da Ópera do Malandro	89
Figura 8 - Ary Fontora, Maria Alice Vergueiro e Cidinha Milan na montagem de 1978 de Ópera do Malandro (foto disponível na edição de 1979).....	106
Figura 9 - Marieta Severo e Otávio Augusto na montagem de 1978 de Ópera do Malandro (foto disponível na edição de 1979).....	108
Figura 10 - cena três, primeiro ato, montagem de 1978 de Ópera do Malandro (foto disponível na edição de 1979).....	109
Figura 11 - cena três, primeiro ato, montagem de 1978 de Ópera do Malandro (foto disponível na edição de 1979).....	110
Figura 12 - momento em que Max é amparado pelas putas por Geni, após ser denunciado por seu sogro (foto disponível na edição de 1979 de Ópera do Malandro).	111
Figura 13 - Emiliano Queirós, Marieta Severo e Otávio Augusto na montagem de 1978 de Ópera do Malandro (foto disponível na edição de 1979).....	112
Figura 14 - cena do casamento de Teresinha e Max na montagem de 1978 de Ópera do Malandro (foto disponível na edição de 1979).....	113
Figura 15 - momento em que Teresinha, a esposa, e Lúcia, a noiva, visitam Max na prisão (foto disponível na edição de 1979 de Ópera do Malandro).	114
Figura 16 -- João Alegre e o resto do elenco cantam o epílogo ditoso (foto disponível na edição de 1979 de Ópera do Malandro).	114
Figura 17 - João Alegre e o resto do elenco cantam o epílogo ditoso (foto disponível na edição de 1979 de Ópera do Malandro).	116

Sumário

Introdução.....	11
Capítulo 1 - Teatro dialético: experiências e influências.....	16
1.1 - Pressupostos da estética brechtiana	19
1.2 - Brecht à brasileira	31
Capítulo 2 - Homens do teatro em tempos sombrios: Bertolt Brecht e Chico Buarque.....	37
2.1 - Bertolt Brecht: a trajetória de um dramaturgo	40
2.2 - Chico Buarque: “afasta de mim esse cálice”	47
2.3 - Distanciar para driblar.....	56
Capítulo 3 - A malandragem em dois atos: Ópera dos Três Vinténs e Ópera do Malandro	72
3. 1 - O malandro na ópera.....	73
3.2 - A ópera carnavalizada.....	75
3.3 - O malandro de Pabst na malandragem de Chico	93
Capítulo 4 - Ópera do Malandro: por um teatro antiilusionista	98
4.1 - O texto que se vê	100
4.2 - Samba na ópera: a música na Ópera Do Malandro	118
Considerações Finais	137
Referências	141

Introdução

A vida é de certa forma não dramática. Ela não conhece sim ou não, branco ou preto, tudo ou nada.

Bertold Brecht

O teatro é uma das mais antigas formas artísticas. Desde as pantomimas de caça dos povos da era do gelo, a representação cênica tem provocado fascínio no homem. A possibilidade de se transformar em outra pessoa, mesmo que por um período breve de tempo, apresentando aos olhos do público um outro eu, que revela e ao mesmo tempo esconde segredos, fez e ainda faz com que o teatro possua um caráter de encanto mágico. Encanto que não é mágico por ser alienante, mas que se torna mágico por conjurar outra realidade. Uma realidade mais verdadeira.

Se considerarmos o teatro do ponto de vista da evolução cultural, percebemos que a maior diferença entre as representações teatrais primitivas e as mais atuais está no número de acessórios e sua disposição. Enquanto as culturas mais primitivas tinham no próprio corpo e em cocares, chocalhos e peles de animais seus maiores recursos cênicos, a ópera barroca movimentava todos acessórios e objetos cênicos disponíveis na época. Giacomo Torelli (1640), prestigiado cenógrafo, considerado o “grande mágico” do barroco, ampliou consideravelmente as possibilidades de produção cênica, criando sistemas de alavancas e contrapesos que permitiam a mudança instantânea do cenário. Desse modo, ultrapassou sistemas inventados anteriormente, como os pensados por Aleotti e desenvolvidos por Sabbatini.

A decisão de Aleotti sobre a ampliação da porta central do palco e seu espaço cênico até a parede de fundo deu maior importância à construção cênica com planos deslizantes e máquinas de palco proporcionando uma “decisiva ruptura formal com a área de ação transversal do prosaetno da Renascença.” (Berthold, 2001, p. 335) Os painéis pintados, os periaetos articulados e as máquinas cênicas permitiram a eficiência da estética ilusionista. A cena abriu-se para o olhar do espectador iniciando o conceito de caixa ilusória largamente utilizado nos teatros à italiana (URSSI, 2006, p. 35).

Na contramão das produções teatrais do século XX, que começa a praticar a arte da redução, musicais contemporâneos, como os vistos na Broadway, dispõem de uma série de aparatos cênicos (placas luminosas, trocas de vestuários, cenários

móveis e muitos outros acessórios) que tiram o foco somente da performance do ator.

Apesar das inovações no que tange à montagem teatral, percebemos que não há forma teatral ou antiteatro que seja tão moderno a ponto de não possuir referências que nos remetam ao passado. Mesmo a mais contemporânea das salas de espetáculo possui uma estrutura física que foi primeiramente constituída no passado. A criação mimética aristotélica determinou o teatro e sua cenografia como espetáculo da representação criativa, textual, interpretativa e cênica, um lugar no qual o homem pode construir significados. O *theatron*, lugar de onde se vê, é constituído por degraus e semicírculo desde os primeiros espaços cênicos gregos organizados por Polykleitos em Epidauro em 340 a.C. Urssi (2006, p. 21) escreve que “o *theatron* é constituído por degraus em semicírculo no alicerce de uma colina e por isso com excelente acústica natural, podendo abrigar uma plateia de cerca de 14 mil espectadores”.

Dos grandes questionamentos filosóficos e existenciais às grandes batalhas e guerras enfrentadas pela humanidade, o teatro tem suscitado reflexões e controvérsias desde seus primórdios. Sem elas, o teatro seria menos vivo. Margot Berthold (2011, p. XI) afirma:

O teatro pulsa de vida e sempre foi vulnerável às enfermidades da vida. Mas não há razão para se preocupar, ou para previsões como as de Cassandra. Enquanto o teatro for comentado, combatido - e as mentes mais críticas têm feito isso sempre - guardará seu significado.

Para que ele se mantenha em movimento, como um organismo vivo, é preciso que continue a se alimentar das polêmicas e conflitos, como os maiores dramaturgos do século passado fizeram. O início do século XX foi marcado por duas guerras decorrentes de conflitos ocorridos nas duas últimas décadas do século anterior. Enquanto a Alemanha se configurava como uma oligarquia financeira compacta, formada por monopólios poderosos, a classe operária passava por momentos que eclodiriam em movimentos contra o regime burguês. Fernando Peixoto (1974, p. 19) afirma que “A situação da classe operária tornava-se cada vez mais difícil. Um movimento revolucionário tomava vulto, enfrentando, em tímidos confrontos, às vezes armados, o regime burguês”. A luta contra o capitalismo e o imperialismo seria, portanto, a mola propulsora da obra de Bertolt Brecht, poeta, escritor, teórico de teatro e dramaturgo alemão do início do século passado. A

situação do homem num mundo dividido em classes seria tema de muitas de suas peças teatrais. Para Brecht, o teatro deveria apresentar à sociedade fatos cotidianos de modo a despertar no espectador momentos de reflexão.

O teatro épico, assim como o teatro didático proposto por ele, evidencia a construção de uma teoria que fundamenta a representação teatral no distanciamento do ator. Era preciso deixar claro o caráter social e mutável do que era mostrado.

Desde suas primeiras produções artísticas e teóricas, Brecht aparece como um dos escritores e intelectuais mais importantes do século XX. Sua obra tanto literária e teatral quanto teórica tem influenciado muitos dramaturgos e escritores mundo afora. No Brasil, o famoso distanciamento proposto por Brecht influenciou principalmente as peças do **Teatro de Arena**. Isso quanto ao que se refere às personagens e à permuta de papéis durante a fase de elaboração do espetáculo. A diferença é que o **Teatro de Arena** integrava o conceito de máscara no espetáculo à vista do público, enquanto o dramaturgo alemão aconselhava somente como exercício preparatório, visando, contudo, a ressaltar a perspectiva social ou a máscara social.

Em 1978, a peça **Ópera do Malandro**, de Chico Buarque, tem sua estreia no Rio de Janeiro. Ela surge a partir de estudos feitos, coletivamente, como propunha Brecht, principalmente das obras **Ópera do Mendigo (The Beggar's Opera)**, de John Gay (1728), e **Ópera dos Três Vinténs**, de Brecht (1928). As três óperas se assemelham no que tange à crítica social, que é revelada, principalmente, por meio da construção de suas personagens.

Foi o diálogo tanto discursivo quanto procedimental entre a peça de Chico Buarque e a ópera de Brecht que chamou atenção para esta pesquisa. Não pela simples constatação de uma intertextualidade, mas pelo fato de que ambas buscam na mesma representação artística e nos mesmos recursos cênicos despertar seus espectadores para uma reflexão crítica. Desse modo, **Por um teatro dialético: a crítica política no teatro musical de Chico Buarque** pretende retratar o modo como as teorias brechtianas foram absorvidas por Chico Buarque de Holanda em sua produção teatral **Ópera do Malandro** de 1978. Para isso, a problematização pergunta: até que ponto essa obra, valendo-se de recursos cênicos e literários, como propostos por Brecht, garante uma narrativa dialética ao mesmo tempo em que

propõe uma nova maneira de fazer teatro, no Brasil, em um contexto histórico marcado pela ditadura militar?

Na tentativa de responder ao problema, foram selecionadas as seguintes hipóteses: a **Ópera do Malandro** (1978) busca, no teatro brechtiano, uma ação transformadora, seja da cena, seja do espectador; a dialética brechtiana, absorvida pelo teatro brasileiro, implicou um fazer teatral novo ao respeitar as exigências contextuais de suas épocas; a ironia e a paródia são procedimentos que geram o distanciamento do público da encenação, permitindo uma ação transformadora.

No que diz respeito ao desenvolvimento da temática, nossa pesquisa emprega como estratégia metodológica um estudo comparativo da obra selecionada de Chico Buarque e da **Ópera dos Três Vinténs**, de Bertolt Brecht. Procuramos comparar as duas obras, observando pontos convergentes e divergentes, assim como acréscimos e supressões que ocorreram no processo de incorporação textual. Dolores Pulga Alves de Sousa (2005, p. 3) lembra que é necessário considerar para a análise não somente a realização do espetáculo, mas também o texto dramático. Isso porque "elementos característicos de sua estrutura poderiam demonstrar, mesmo que de maneira imaginativa, a vontade do autor sobre a performance. Como vestígio de uma encenação passada e mapa de todas as encenações futuras". Nesse sentido, esta pesquisa busca no texto escrito da obra de Chico Buarque, assim como no texto da obra de Brecht, elementos que fomentem a reflexão e a análise aqui proposta.

Como fundamentação teórica, foram selecionados obras e textos que tangem às teorias brechtianas e às reflexões acerca da representação cênica. Destacamos os textos de Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld, Antonio Cândido, Mikhail Bakhtin, além de textos teóricos do próprio Bertolt Brecht. Procuramos colocar em diálogo esses pensadores no decorrer de quatro capítulos.

O capítulo I, intitulado "Teatro dialético: experiências e influências", está dividido em duas partes. A primeira compreende um breve panorama da obra e das principais teorias de Brecht, que influenciaram a produção teatral brasileira. A segunda busca observar o modo como a obra teatral e teórica do dramaturgo alemão foi compreendida pela produção artística brasileira desde as primeiras apropriações feitas pelo Teatro Arena até a absorção do conceito do distanciamento pelo cinema brasileiro.

O capítulo II, denominado “Homens do teatro em tempos sombrios: Bertolt Brecht e Chico Buarque”, está dividido em três partes que procuram contextualizar historicamente o contexto em que Brecht e Chico Buarque viveram e produziram suas obras. A primeira parte traz os tempos sombrios, marcados pelas duas grandes guerras do século XX e o modo como influenciaram os textos e o pensamento de Bertolt Brecht. A segunda traça um paralelo entre a vida e a obra de Chico e o momento de repressão e censura durante os anos da Ditadura Militar de 1964. O terceiro item, nomeado “Distanciar para Driblar”, trata do modo como Chico transpõe a ação da peça para o período do Estado getulista, mais precisamente o Estado Novo de 1937, com a finalidade de driblar os censores da época da ditadura.

O capítulo III, nomeado “A malandragem em dois atos: Bertolt Brecht e Chico Buarque”, levanta questões acerca da representação da malandragem nas duas peças que são objeto de análise deste capítulo: **Ópera dos Três Vinténs** (1928) e **Ópera do Malandro** (1978). Estudo também o conceito de carnavalização pensado por Mikhail Bakhtin, importante para que possamos compreender a construção das personagens. O conceito de ópera e o modo como esse tipo de produção artística foi absorvida nas peças de Brecht e de Chico são motivo de estudo.

O capítulo IV, intitulado “**Ópera do Malandro**: por um teatro antiilusionista”, propõe uma investigação dos procedimentos e elementos brechtianos no texto dramático de Chico Buarque. Busca apreender o modo como Chico se apropria do teatro de Bertolt Brecht para provocar reflexões críticas em uma plateia que vive os dias mais duros da ditadura militar brasileira.

Capítulo 1 - Teatro dialético: experiências e influências

Somos marionetes cujas cordas são puxadas por mestres desconhecidos.
Büchner

Desde as primeiras produções teatrais da Antiguidade, controvérsias, escândalos e brigas têm sido ingredientes importantes da arte dramática. Aristófanes instigava, e incomodava os atenienses com suas polêmicas provocações. Mais importante representante da *Comédia Antiga*, principalmente por suas obras serem das poucas a chegar integralmente até nós, Aristófanes não era visto com bons olhos pelos eruditos alexandrinos, pois suas peças satíricas atingiam, claramente, membros dos mais altos patamares políticos. Suas obras, entretanto, foram conservadas por serem fonte mais pura do dialeto ático antigo.

Críticas mais pesadas à sociedade e ao sistema se tornaram mais frequente, quando a arte passou a se colocar contrariamente à pressão e à opressão niveladora da sociedade industrializada. Sob o lema *Paz às cabanas! Guerra aos palácios!*, o pensador, poeta e dramaturgo alemão Georg Büchner respondia à injustiça social e à repressão no antigo Grão-Ducado de Hessen-Darmstadt. Margot Berthold (2011, p.475), em **História Mundial do Teatro**, afirma que

O drama expressionista alemão respondia à crise da autodestruição com um grito. Pesadelos e utopias, o determinismo por trás das decisões individuais, as visões socialistas do povir, o conflito entre o instinto livre e restos castradores de religião - tudo isto foi se somando a um fardo tão pesado que rompeu a linguagem coerente. Êxtase, confissão, protesto explodiam, numa condensação frenética da linguagem, em dinâmicas estridentes do som: no grito.

Os dramaturgos expressionistas, como Büchner, viam no palco a possibilidade de captar cenicamente a violenta investida dos que até então dormiam ou que pareciam viver sonâmbulos. A iluminação, mais do que apenas um recurso técnico, era tida como um meio de encenação de luz, um meio que possibilitava discutir a crise intelectual, emocional e política que a sociedade vivia. O artista expressionista possuía pretensão universal. O espaço cênico expressionista era configurado em torno da subjetividade, que se tornaria mola propulsora de impulsos ancestrais que polarizavam o “novo homem”. Observemos, então, a “dramaturgia do eu”:

O palco expressionista, entretanto, o recusa em geral, tornando-se o espaço interno de uma consciência. Apenas o protagonista tem existência efetiva e

os demais, inclusive objetos, luz, música, natureza física, são suas projeções exasperadas. [...] São flashes alucinados justapondo o passado, os desejos frustrados, as aspirações futuras, as armadilhas enganadoras da memória. A intenção é “projetar a realidade” essencial” de uma consciência reduzida às estruturas básicas do ser humano em situação extrema” (FRAGA, 1998, p. 146).

Com a Revolução Russa, o teatro assistiu ao nascimento do *teatro engajado* e à ruptura mais radical e duradoura com a tradição. Após 1917, a pressão para que a cena teatral se colocasse a serviço da luta política cresceu consideravelmente. Com o intuito de divulgar ideias ou a fim de intervir efetivamente no processo por meio da agitação e da propaganda, enormes comícios, com coros falados e canções, eram teatralmente montados por amadores ou por pessoas com experiência no teatro. Era preciso celebrar a Revolução e disseminar seus ideais. Pretendia-se representar o espírito do povo, mostrando uma massa atuante que assalta obstáculos e os vence. Meierhold (1874- 1940), discípulo rebelde de Stanislávski, defendia que o teatro não deveria ter como objetivo a apresentação de uma obra acabada, mas apresentar uma arte da qual o espectador possa se tornar cocriador. Em 7 de novembro 1920, em Petrogrado, a peça **A Tomada do Palácio de Inverno**, uma das maiores realizações de massa do período, celebrou o terceiro aniversário da Revolução com direito a salvas de canhão e fanfarra.

Margot Berthold (2011, p. 499) afirma que “A Revolução Russa tentou esclarecer um novo princípio que uniria todos os povos. O proletariado e muitos intelectuais europeus animavam-se com o ideal de uma sociedade sem classes e sem estado”. É sob esse prisma que Erwin Piscator, conclama a criação do *Teatro Proletário* em 1919. Apesar de não ter desenvolvido uma dramaturgia própria, Piscator desenvolveu uma atividade sistemática no teatro logo após a Primeira Guerra Mundial. Ele tinha a consciência da necessidade de um saber técnico, de uma profissionalização e da relação viva com o público. Acreditava na transformação da sociedade e, para isso, buscava na dramaturgia um modo de alcançá-la. Há quem diga, porém, que seu objetivo não era o de fazer arte, mas propaganda efetiva para conquistar as massas ainda politicamente hesitantes e indiferentes. Em **Teatro Político**, Piscator (1929) apaga a palavra arte, nomeando seus espetáculos “Manifestos” com o objetivo de fazer política e não divertimento para a classe burguesa. Era preciso lutar por um teatro que tivesse influência direta

na transformação da vida e que fomentasse a informação e a tomada de consciência dos *porquês* e *comos* do dia a dia do homem.

Para as eleições parlamentares de 1924, Piscator, montou a *Revue Roter Rummel* (Revista do Barulho Vermelho), com textos de sua autoria e de seu futuro colaborador, Gasbarra. (...) A técnica de Piscator, livre de considerações estruturais, de martelar o leimotiv político constantemente repetido com saraivada de exemplos, era conhecida como “ação direta”, palavra muito em voga na época (BERTHOLD, 2011, p. 500).

Ainda em 1924, Piscator monta o espetáculo **Fahnen** (Bandeiras), considerado por muitos percussor do teatro épico. Nessa montagem, ele utiliza de maneira inovadora plataformas, montagens, quadros laterais, projeções de fotografias e legendas comentando essas projeções. Procurava um novo estilo de representar para seus atores, um estilo “neorealista”, que deveria estar em harmonia com o estilo “construtivista” dos seus cenários. Para ele, o ator deveria explorar a sua função como membro de uma estrutura social e política e não como um ser privado e individual. Foi em 1931 com a estreia do espetáculo **Tai Yang erwarcht** (O despertar de Tai Yang) que ele finalmente inaugura o estilo épico de representação. A partir de então, desenvolve técnicas (movimento rítmico, mímica e dança) que dialogam com suas experiências expressionistas.

O teatro épico, porém, finca raízes no cenário mundial com Bertold Brecht. Luiz Carlos Maciel (MACIEL, 1967, p. 4) lembra que

O livro, o disco, a reprodução em papel *couché*, a tela grande do cinema e a pequena televisão são produtos industrializados de venda segura porque não passam de substitutos mais ou menos eficientes para os entorpecentes ilegais. Essa é a grande descoberta de Brecht, a que lhe abriu as portas para a larga estrada de um teatro do futuro. O teatro que conheceu, o teatro burguês, também é- como ele percebeu- um substituto para o entorpecente. Sua missão como pensador foi a de arrancar o teatro dessa condição e retribuir-lhe um sentido efetivo. Sua missão como artista, a de fazer uma realidade dessa ideia. Desde que o teatro, comparado com os outros, é um entorpecente fraco, cumpre descobrir sua força no exercício de outra função.

Para Brecht, a encenação dinâmica se constituía como uma solução provisória que só se configuraria como verdade enquanto não fosse possível uma transformação radical do teatro pela base. Afastando-se do *mileu como destino* naturalista e do *pathos* expressionista, Brecht passa a dedicar sua obra à busca por um teatro que não tivesse como fim provocar emoções, mas apelar para a ação crítica do espectador. Um teatro que deveria proporcionar atividade mental por meio do conhecimento e não emoções por meio de vivências.

1.1 - Pressupostos da estética brechtiana

Eugen Berthold Friedrich Brecht foi poeta, romancista, autor, ator e diretor teatral. Nasceu em Augsburg em 10 de fevereiro de 1898. Apesar de sua morte em 14 de agosto de 1956 aos 58 anos, continua sendo um dos maiores autores e diretores teatrais do século XX. Fernando Peixoto (1974, p.13) diz que

Brecht é um dos escritores fundamentais deste século: por ter revolucionado teórica e praticamente a dramaturgia e o espetáculo teatral, alterando de forma irreversível a função e o sentido social do teatro, utilizando a arte, concebida como um resultado de um processo de criação coletiva, como uma arma de conscientização e politização destinada a ser sobretudo divertimento, mas de uma qualidade específica: quanto mais poético e artístico, mais momento de reflexão, verdade, lucidez, espanto, crítica.

Os estudos marxistas e sociológicos realizados por Brecht têm importância fundamental no desenvolvimento de sua obra. Anatol Rosenfeld (2002, p. 147), em **O Teatro Épico**, explica que

Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo.

Brecht aprofundou seus estudos marxistas entre 1927 e 1929, o que o levou a abandonar uma postura anárquica advinda das vanguardas para assumir a teoria marxista em sua cientificidade. Mostrava-se um homem preocupado com as questões da ciência e, principalmente, com um *eu* que fosse social. O cientificismo aparece em duas fases do seu trabalho. A primeira, em textos da sua juventude que demonstram uma forte ligação com a noção de causa e efeito. A segunda fase, em textos mais maduros que demonstram um maior envolvimento do dramaturgo com o marxismo, passando de uma abordagem simples do humano e do social para uma apreensão mais dialética do real.

Brecht (1929) reflete sobre a representação em **Diálogos sobre a Arte de representar**, que é uma transcrição de um diálogo imaginário entre dois atores (sendo um deles ele próprio). Ao ser questionado sobre estar ou não satisfeito com os atores em suas peças, responde convictamente que “não”. Tentando explicar os motivos da resposta negativa, o dramaturgo diz:

- Suponha que tenham de representar uma despedida. Eles se colocam no estado emocional correspondente. E querem introduzi-lo na plateia. Se são bem sucedidos, esta acaba por não ver nada, além disso, ninguém

apreende lição alguma e, na melhor das hipóteses, são tomados por recordações. Em suma, todo mundo sente (BRECHT, 1967, p. 42).

A explicação de Brecht parece nos levar a uma visão científica. Porém, como ele mesmo deixará claro mais adiante no texto, não se trata de tornar o teatro científico, mas de analisar e intelectualizar o ato de representar para que se possa distanciar ao mesmo tempo em que tornar estranho o sentimento, as sensações e os acontecimentos.

Ao ser perguntado como deveria ser a atuação do ator em uma de suas peças, Brecht (1967, p. 43) responde:

Cerebral. Litúrgico. Um ritual. O espectador e o ator não deveriam aproximar-se mas distanciar-se um do outro. E cada um deveria distanciar-se de si próprio. De outra forma, o elemento de terror necessário para a tomada de consciência fica faltando.

O efeito a que Brecht se refere deve ser produzido em um homem da época científica que, como tal, assume uma atitude investigativa e transformadora diante da natureza. Para ele, cabe ao teatro formular uma abordagem baseada nesta atitude, não apenas para que o teatro fale a língua do homem de seu tempo, mas também para que o teatro incite este homem a estender tal atitude ao mundo social. Dessa forma, cabe tanto ao ator quanto ao espectador abrir e desfiar as sensações, intelectualizando-as de modo que não haja uma total identificação e com isso se possa refletir sobre si mesmo e sobre o mundo.

Dialogicamente, o pensamento de Brecht muito se aproxima da teoria de seu contemporâneo Walter Benjamin, principalmente no que tange à maneira de pensar a história. *Bordin e Barros (2006, p.72)* corroboram:

Brecht pareceu a Benjamin a expressão de uma correta ligação com Marx, isto é, com o primeiro que tinha trazido novamente à luz da crítica as “relações sociais de trabalho” vistas como “relações de produção e de reprodução do capital”, e enquanto relações antagônicas camufladas pela ideologia burguesa.

Inicialmente a produção de Brecht dialogava, em certa medida, com tendências do expressionismo, principalmente no que diz respeito à polêmica contra os valores da burguesia da época e ao gosto pelo grotesco. Porém, se afastava das vanguardas expressionistas à medida que descartava a sublimação religiosa e caminhava em direção a uma análise lúcida na perspectiva do materialismo histórico de Marx.

Desse modo, Brecht surge com uma visão que percebe a arte como atividade

humana que dispensa a contemplação lírica das coisas e por isso leva à fruição ativa da história, impulsionando as escolhas humanas e morais, para a verificação dos valores tradicionais e a contestação das estruturas em crise no mundo. É a partir dessa ideia, de oposição ao teatro burguês, isto é, a um teatro que aposta na identificação do espectador com o herói e com a ação e que renuncia à razão para se resolver num sonho romântico, que nascem as primeiras concepções do teatro chamado inicialmente de didático e que, posteriormente assume, o *status* de teatro épico. Esse teatro defendido por Brecht possui, contrariamente ao teatro burguês, um caráter participativo e ativo do público. Ao mesmo tempo em que distancia, envolve a plateia sem deslocá-la de si mesma.

O termo teatro burguês, originalmente, estava ligado à ideia de um teatro produzido para e pela burguesia, no qual se representavam seus pequenos dramas de maneira suntuosa: “o teatro burguês assinala atualmente o advento de uma arte culinária baseada na riqueza e na expressividade, onde tudo é quantificável (...)” (PAVIS, 2008, p. 376). Todavia, o teatro burguês, ao qual nos referimos neste texto, é o teatro produzido dentro de uma estrutura econômica de rentabilidade máxima e destinado, por seus temas e valores, a um público, que vem consumir uma ideologia e uma estética que lhe são caras e familiares. Segundo Pavis (2008, p. 376),

O termo [teatro burguês] é, portanto, antes negativo, sendo empregado sobretudo pelos adeptos de um teatro diferente, experimental¹ e militante². Como no caso de um *slogan* ou de um insulto, não é fácil descrever seu campo semântico; ele reflete, no entanto, uma oposição ideológica que recusa as categorias puramente estéticas e designa o inimigo político por uma noção globalmente negativa, tanto no plano do modo de produção e do estilo quanto naquele da temática das peças.

-
- 1- O termo teatro experimental está intrinsicamente ligado aos termos *teatro de vanguarda* e *teatro laboratório*. Esse teatro se opõe ao teatro burguês que visa a rentabilidade financeira e que se baseia em modelos artísticos prontos e/ou clássicos sem acarretar a ele qualquer reflexão quanto ao fazer artístico. Não é somente um gênero, também, se constitui como uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial. Experimentar significa que essa arte aceita tentativas, vendo no erro a oportunidade de ampliação e revelação de verdades ocultas. (PAVIS, 2008, p. 389)
 - 2- O teatro militante é aquele que levanta uma bandeira política e que procura por meio de sua prática teatral o combate político até o ponto de dissolver a forma teatral no debate de ideias. (SOUZA, 2007, p. 160)

Brecht não queria estimular o sentimentalismo e a emoção mais forte, uma vez que desviam e turvam a consciência. O teatro dialético defendido por ele, tinha a intenção de desconstruir o encantamento e o enlevo, o entusiasmo e o êxtase que a apresentação tradicional procurava alcançar, visto que o mundo a ser conquistado estava nas ruas, na vida real que estava à espera de todos, quando as portas do teatro se fecham ao encerrar a sessão. A encenação do teatro dialético era instrumento para atingir uma massa de espectadores cada vez maior, sendo que as técnicas utilizadas estavam inteiramente a serviço da difusão.

Apesar da função didática³, Brecht defende que o teatro ainda deve continuar plenamente teatro, não negando ao público seu caráter de diversão. Porém, para aqueles que nasceram em uma época de eminente cientificismo, não há diversão melhor do que a de adotar uma atitude crítica em face às histórias que narram o convívio social.

O intuito didático do teatro brechtiano é inato ao gênero épico. Tinha a intenção de apresentar uma obra capaz de esclarecer o público sobre as necessidades de transformar a sociedade, incitando ao mesmo tempo uma ação transformadora. A ilusão⁴ e o impacto mágico propostos pelo teatro burguês são deixados de lado. Essa intensa identificação emocional, que leva o público a esclarecer-se de tudo, representa-se como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e da descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas. Tudo tinha que revelar clareza, saber e consciência. A encenação do teatro épico era instrumento para atingir uma massa de espectadores cada vez maior, sendo que as técnicas utilizadas estavam inteiramente a serviço da difusão. Ao combater a ilusão, o dramaturgo se opõe a uma estética que defende a arte como ser redentor do homem, como sedativo da vontade, como apassivador em face das dores do mundo. Combate, sobretudo, a ópera excessivamente ilusionista de Wagner.

3- Patrice Pavis (2008, p. 386) afirma que “é didático todo teatro que visa instruir seu público, convidando-o a refletir sobre um problema, a entender uma situação ou a adotar uma certa atitude moral ou política”.

4- A ilusão teatral está ligada à postura dos atores em cena e do espectador que tomam como verdadeiro o que se passa como ficção. Ela se baseia no reconhecimento psicológico e ideológico de fenômenos já familiares ao espectador. Pavis (2008, p. 203) afirma que “a ilusão e a identificação extraem prazer do sentimento de que aquele que percebemos não é senão um outro (...). Fica agradável assistir impunemente a acontecimentos que, na vida real, seriam penosos”.

Louis Althusser (1968) diz que em dois de seus textos **Un entretien socialiste** (1953) e **Écrits sur le théâtre** (1964), nenhum deles traduzido para o português, Brecht afirma que seu teatro seria um teatro filosófico no sentido mais comum desse conceito. Para ele, não basta se focar em dar uma interpretação ao mundo, é necessário, ao interpretá-lo, também transformá-lo. Walter Benjamin (2012, p. 251) assinala que “pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada”.

Em **Sobre o Conceito de História**, Benjamin (2014) contrapõe radicalmente o materialismo histórico ao historicismo. Ao longo de suas teses, construídas quase como uma espiral, na qual cada elemento acresce-se ao anterior, completando, a cada volta, uma subida em direção ao mesmo fim, o autor demonstra sua visão oposta ao ideal de pesquisa que descreve a História Universal de modo linear tanto espacial quanto temporalmente. Esse tempo espacializado se divide igualmente, conferindo ao tempo uma noção de momento também igual. Benjamin denomina esse tempo “homogêneo vazio”.

O historicismo baseia-se em uma noção de progresso que, segundo Benjamin, estava enraizada na perspectiva da historiografia burguesa e da social democracia. Essa concepção se apoia em uma ideia de progresso que nega o progresso de ordem técnica que pode levar a uma melhoria de vida. O historicismo acredita que o progresso é um processo inerente ao ser-humano por estar ligado a sua constante capacidade de aperfeiçoamento.

Diametralmente oposta ao historicismo, a visão de história descrita por Benjamin e nomeada por ele de materialismo histórico, não concebe o tempo de maneira linear, nem temporal nem espacialmente. O tempo deixa de ser percebido de forma quantitativa e passa a ser compreendido de maneira qualitativa. Ao olhar para os diferentes momentos históricos procurando uma identificação entre os sujeitos, o historicismo demonstra seu caráter não crítico. Isso porque exige uma investigação, por parte do historiador, que descarta as diferenças e dialoga apenas com as semelhanças, o que acaba por impedir a projeção do sujeito que investiga sobre o sujeito investigado. Ao não questionar e não pensar os próprios pressupostos metodológicos da tarefa do historiador, o historicismo deixa de lado uma postura

crítica.

A perspectiva historicista, por não se questionar sobre a importância do investigador na reconstrução que sua pesquisa pretende realizar e por considerar o progresso como condição inerente à humanidade, parece privilegiar a história contada pelo ponto de vista dos vencedores, dos que vencerão e dos que ainda estão vencendo. O materialismo histórico caminha em direção extremamente oposta. A história contada busca mostrar as experiências pelo prisma dos que fracassaram. Não há uma celebração aos mais fortes, contrariamente procura resgatar para sua pesquisa a vivência dos que perderam.

Na contramão da história contada nos livros oficiais e na tentativa de descrever a história da classe dominada em detrimento a da classe dominante, o historiador materialista caracteriza a modernidade por meio de figuras poucos convencionais para a historiografia da época, como o flâneur, o dandy, o colecionador ou a prostituta. Esse investigador traz a memória dos fracassados tal qual ela é lembrada hoje. Procura resgatar as projeções que existem a respeito do presente enquanto esse ainda se constitui como uma simples intenção para o futuro. Ao dialogar com o passado, resgatando desejos não realizados, o presente parece dar uma resposta ao passado. Desse modo, o materialismo histórico escuta e observa o passado para só depois olhar para o futuro.

Assim como observamos na concepção benjaminiana, o teatro de Brecht também conta a história dos que fracassaram. Os grandes protagonistas de suas obras são os contraventores, os sedutores, os andarilhos, os mendigos e as prostitutas. Em **O Mendigo ou Cachorro Morto**, Brecht (1919) descreve o encontro de um imperador vitorioso e um mendigo. Nessa peça, escrita imediatamente após o final da Primeira Guerra Mundial, a sabedoria simples e popular do mendigo, para quem o seu cão morto vale mais do que um rei, deixa o soberano desconcertado por revelar o ódio do povo às pompas insensatas dos poderosos. Na peça **Ópera dos Três Vinténs** (1928), o mendigo volta a ser protagonista, mas desta vez, vem acompanhado por contrabandistas, prostitutas, policiais corruptos, e outras figuras que configuram o submundo londrino. Em **Santa Joana dos Matadouros** (1929-1931), Brecht põe em cena a crise do capitalismo. Os protagonistas desse enredo são a massa trabalhadora, empregada ou desempregada, os donos da indústria da carne, os especuladores, os comunistas e os Boinas Pretas, uma espécie de

Exército da Salvação.

Para Benjamin, o caráter participativo do espectador brechtiano garante a excelência do seu teatro. Isso porque possibilita de maneira envolvente uma experimentação político imaginária. É importante ressaltar que o teatro épico cria uma situação que psicologicamente envolve a plateia sem deslocá-la de si mesma. Essa ideia parece ir ao encontro da proposta benjaminiana para a condição do crítico literário e seu poder de interferir no texto. Segundo Benjamin (2012), a crítica deve ser um ato de reflexão no qual haja uma autorreflexão sobre a atividade do próprio crítico, sobre o local e o papel da crítica na sociedade. Parece haver em sua própria crítica, assim como na de Brecht, uma reflexão sobre a história da arte e da literatura. Lembramos que Benjamin, dentro de uma forte tradição alemã, desenvolveu, muitas vezes, o tema da teoria dos gêneros literários.

Pensar o passado para então olhar para o futuro também aparece no pensamento de Bertolt Brecht. Para o dramaturgo do começo do século XX, ao se distanciar historicamente, se produz na plateia um estado de surpresa que leva à investigação científica e ao conhecimento, resultando, conseqüentemente, em uma ação transformadora. Brecht acreditava que o teatro era um acontecimento histórico assim como cultural. Não pretendia negar o teatro e suprimir suas regras antigas, já que defendia que eram justamente essas regras que possibilitaram que o teatro fosse e ainda seja teatro. Apesar de todas as proposições políticas e sociais ligadas ao teatro brechtiano, o dramaturgo alemão dizia que o teatro deve continuar a ser teatro, ou seja, continuar a ser arte.

Foi a partir de 1926 que Brecht começou a chamar seu trabalho de “teatro épico”, deixando de lado o termo “drama épico” utilizado por ele até então. Primeiramente, é preciso que se compreenda a concepção do gênero épico como, em linhas gerais, um gênero mais objetivo do que o lírico. Enquanto o gênero lírico trata essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, o narrador épico se afasta da subjetividade. Por isso, mesmo quando as personagens dialogam em discurso direto é o narrador ainda quem descreve suas reações e indica quem fala através de observações que introduzem o diálogo.

Em seu texto **O Teatro Épico e Suas Dificuldades**, Brecht (1967, p. 41) afirma:

O ponto essencial do teatro épico é, talvez, que ele apela menos para os sentimentos do que para a razão do espectador. Em vez de participar de uma experiência, o espectador deve dominar as coisas. Ao mesmo tempo, seria completamente errado tentar negar emoção a esta espécie de teatro. Seria o mesmo que tentar negar emoção à ciência moderna.

Apesar do termo “teatro épico” ser anterior a Brecht, a origem conceitual e didática do teatro épico remonta do círculo de Piscator, ele aceita a atribuição à invenção do princípio épico que lhe é conferida por Lion Feuchtwanger, em 1924. Segundo Brecht (1967, p. 40), “do ponto de vista estilístico, o teatro épico não é nada particularmente novo, com caráter expositivo e sua ênfase no artístico, ele é aparentado ao antigo asiático”. Todavia, entendemos como teatro épico brechtiano, o teatro que tem como quintessência da encenação e representação o efeito de distanciamento.

Anatol Rosenfeld (2002, p.155) reafirma dizendo que

distanciar é ver em termos históricos. Um dos exemplos mais usados por Brecht para exemplificar esta maneira de ver é o de Galileu fitando o lustre quando se pôs a oscilar. Galileu estranhou essa oscilação e é por isso que lhes descobriu as leis. O efeito procura produzir, portanto, aquele estado de surpresa que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento.

O efeito de distanciamento procura produzir um estado de surpresa que leve à investigação científica e ao conhecimento, resultando, conseqüentemente, em uma ação transformadora. A peça, portanto, deve narrar uma situação de maneira a relativizá-la historicamente, demonstrando a sua condição passageira. Pavis (2008, p.106) afirma que “para Brecht, o distanciamento não é apenas um ato estético, mas sim, político: o efeito de estranhamento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica”.

O distanciamento se efetua, simultaneamente, em vários níveis de representação teatral. A fábula conta duas histórias: uma é concreta e a outra é a sua parábola abstrata e metafórica; o cenário apresenta o objeto a ser reconhecido, por exemplo: se o cenário é uma fábrica, a crítica a ser feita é a exploração dos operários; a gestualidade informa sobre o indivíduo e sua pertinência social, sua relação com o mundo do trabalho; a dicção que atribui ao texto ritmo e fatura artificial; a atuação do ator que não encarna a personagem, ele a mostra, mantendo distância; e dirigir-se ao público, *songs* e mudanças de cenários à vista do público são outros tantos procedimentos que quebram a ilusão.

Desse modo, observamos, ao longo da análise de nosso objeto, o modo como o texto de Chico conta duas histórias, não por meio da fábula, mas pela paródia de dois momentos históricos análogos; a atuação do ator que se dirige ao público fazendo interrupções e se distanciando da personagem; e a importância das músicas na garantia de uma obra que passa do plano do procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da obra.

A forma dramática e a forma épica, porém, não representam pólos opostos, mas divergências de acento. A primeira prioriza atuar, envolvendo o espectador em uma ação cênica e possibilitando-lhe emoções e vivências. Já a segunda prioriza o narrar, tornando o espectador um observador desperto a sua atividade e forçando-o a formar uma concepção de mundo e a tomar decisões.

Visando não ao entretenimento, mas ainda ao prazer do público, o teatro brechtiano enfocou-se no lado de fora dos palcos e não no de dentro, na tomada das praças e não no fascínio pelo tablado. Insurgiu-se, então, contra a secular tradição ocidental da encenação vinda desde Aristóteles (que propunha a unidade de ação, o clímax e a catarse). Não rompeu, porém, com as lições herdadas de Lessing, que defendia que a criação devia refletir todos os graus da vida comum e da experiência, sendo que tudo o que fosse pomposo, ornamental ou formas emprestadas, devia ser banido, colocando-se a sinceridade como primeiro requisito.

Aliada à função comunicativa, a linguagem épica permite ao narrador maior propriedade para desenvolver com mais amplitude o que é narrado. Aí, o uso de uma sintaxe mais lógica e o emprego de recursos sonoros e rítmicos. O narrador se distancia do mundo narrado e, portanto, não finge estar em união com as personagens. Geralmente, finge apenas que presenciou os acontecimentos ou que está perfeitamente a par deles. De algum modo, mostra-se de maneira a conhecer até o íntimo de suas personagens, levando a conhecimento do leitor até mesmo seus pensamentos e emoções. É desse desejo não só de apresentar relações inter-humanas individuais, mas também as determinantes sociais, que nasce o teatro dialético.

Não são os diálogos e a causalidade das ocorrências narrativas que levam à ação, mas o método dialético do narrador que conta o caso. Os diálogos apenas se inserem no amplo quadro narrativo que firma a circunstância do experimento, as condições sociais. Quando o diálogo se inflama a ponto de envolver o espectador, o

autor freia os atores e interpõe resistências épicas de serenidade e ironia a fim de mantê-la na atitude observadora e crítica do público. Este efeito de alienação, novamente, distancia a plateia do fato narrado, principalmente porque se trata de temas distantes dela pelo tempo-histórico. Não identificado com o mundo cênico, o espectador vê a sua própria situação social como de fora, refletida no palco.

Essa estrutura narrativa associada à própria estrutura da peça acarreta-lhe o efeito chamado ironia. Os eventos são relativizados por meio da ironia, distanciando o espectador/ leitor pela ligação irônica estabelecida na frase. A paródia é outro recurso utilizado. Podemos defini-la como um jogo consciente com inadequação entre forma e conteúdo. É essa relação inadequada que torna estranhos o texto e as personagens, obtendo-se um desmascaramento que amplia o conhecimento pela estranheza.

Esses processos literários são, em sua maioria, de ordem cômica.

O cômico por si só, como foi demonstrado por Bergson (*Le Rire*), produz certa anestesia do coração momentânea, exige no momento certa insensibilidade emocional, requer um espectador até certo ponto indiferente, não muito participante (ROSENFELD, 2002, p.157).

Para que se possa rir da desgraça alheia, é preciso que não se identifique e se mantenha distante das personagens e de seus desastres. É necessário, pois, que saia de seu estado comum por meio do distanciamento para que se possa incorporar um juízo crítico e reencontrar a função criativa e transformadora.

A combinação entre elemento cômico e didático resulta em sátira. O grotesco é um dos recursos satíricos usados. A essência desse elemento é tornar algo estranho pela associação do incoerente, do insólito. Brecht usa do grotesco, tornando o mundo não familiar, com isso explica e orienta. Esses momentos grotescos só se caracterizam no palco. Para isso, tem-se o uso da máscara e do estilo de movimentação inspirado em Meyerhold, no teatro asiático e na “Comédia dell’arte”. As máscaras usadas pelo dramaturgo alemão não apresentam nem expressão petrificada, grandes distorções e deformidades dos narizes, orelhas, cabeças, queixos, nem expressões de desespero e susto como era típico das máscaras da Antiguidade e de parte da Ásia. São elas parciais e mostram distorções que atingem apenas as classes superiores da sociedade.

Recursos cênicos e cênico-literários se fundem. O teatro brechtiano, se por um lado, tende a teatralizar a literatura ao traduzir nas suas encenações os textos

literários, por outro, “literariza” o teatro ao exigir que se use orações escritas nas ações. Todavia, tais orações não constituem parte integrante da ação, mas fazem com que o espectador não seja absorvido pelo desenvolvimento da encenação. Cartazes e projeções de textos comentam o enredo e esboçam o pano de fundo social.

Os recursos cênico-musicais são um dos aspectos mais importantes do teatro épico de Brecht. É quando o autor se dirige ao público por meio de coros e cantores. Essa função musical na obra de Brecht se correlaciona com as tendências modernas em geral, objetivando comentar o texto, tomar posição em face dele e acrescentar-lhe novos horizontes, neutralizando a ação. Com isso, o ator-narrador é capaz de revelar sua opinião sobre a própria personagem incorporada por ele. O desempenho, portanto, torna-se uma tomada de posição do ator em relação a sua personagem, assumindo uma atitude crítica que revele a sua consciência, assim como a da personagem e a do narrador. Em **O Teatro Moderno**, Anatol Rosenfeld (1977, p.159) afirma:

Por vezes, canto e música brotam da própria ação, caracterizando uma personagem ou entrando em choque dialético com o sentido ou a moral do respectivo episódio, de conformidade com o desejo do autor de incitar o público à reflexão. Muitas vezes, porém, ocorrem intercalações sem relação direta com a ação cênica. Em tais casos, faz-se mister marcar bem a transição.

O fato de o ator se apresentar como narrador completa os recursos já expostos, ajudando na obtenção do efeito desejado. O ator épico deve identificar-se totalmente com seu papel. Deve manter certa distância da personagem, mais narrando-a do que representando-a, estabelecendo um diálogo não só com as outras personagens, mas também com o público. A todo o momento, deve estar preparado para desempenhar o papel de narrador e narrado. Assim, ao se separar da personagem e se portar como porta-voz do autor, deixa de lado o espaço e o tempo fictícios do enredo. O artista, porém, não se despe por completo da personagem ao se dirigir à plateia. “Este apenas finge falar como ator real e desempenha, ainda agora, um papel - o papel do narrador que pronuncia palavras de um ator talvez já falecido” (ROSENFELD, 2002, p.162).

Em 1928 a **Ópera dos Três Vinténs** estreou em Berlim. O texto revela uma peça alegre com diálogo falado e interlúdios musicais, forma intermediária entre ópera e comédia, que antecipa de certo modo a opereta e o musical moderno. Assim

como a ópera de Gay, que se dirige contra a ópera da época, sobretudo à wagneriana e à de Handel, a ópera de Brecht segue, em linhas gerais, a peça do dramaturgo inglês, particularmente no que se refere à trama que envolve:

O herói e bandido Macheath em amores com Polly (filha de Peachum que não é recebedor dos ladrões e sim chefe dos mendigos) e Lucy (filha de Brown chefe de polícia); amores que o levam por duas vezes quase à força; quase, pois, como afirma Gay, uma ópera que se preza deveria ter um happy end. Brecht, no entanto, introduziu novas cenas, (...), e reescreveu por inteiro o diálogo, mais seco, mais áspero e ainda mais cínico que o de Gay (ROSENFELD, 1977, p.162).

Assim como a ópera de Gay, a de Brecht, além de constituir-se como paródia à ópera tradicional, também é uma sátira social. A peça trata de uma sociedade que, em vez de observar os preceitos morais, teria se especializado em usá-los para fins amorais. Em alguns aspectos, a obra de Brecht é bem comportada apesar da agressividade e do cinismo que está evidente, principalmente, em alguns dos *songs*. Em um dos mais importantes momentos da obra, este moralismo do dramaturgo se exprime, manifestando um dos seus temas fundamentais. Este ideal mostra a experiência e a intuição humana que revelam os abismos da maldade do homem.

O êxito da ópera deve-se, em grande parte, à música de Weil, que seguiu muitas vezes os ideais musicais do alemão ao compor os *songs* que integram a obra. A função da música, assim como a do texto e de outros elementos da peça deveria comentar e criticar a fim de evitar que o espectador seja levado pelo caminho da empatia. Nesta peça o autor ainda procura unir divertimento e moral, tornando saborosa a lição. A música, que no atrito com os outros elementos do conjunto, deveria ser fator importante de distanciamento didático, tornou-se a melhor parte do espetáculo, acontecendo de um modo emocional e não renunciando aos costumeiros estímulos que deveriam revelar a sua mentira e a do mundo.

A inovação do teatro épico melhor sucedida foi o espetáculo de **A Ópera dos três Vinténs** em 1928. Pela primeira vez, usou-se a música no teatro segundo um novo ponto de vista. A inovação mais marcante era a separação estrita entre a música e todos os outros elementos de entretenimento. (...) A música simplesmente porque tomava uma atitude emocional e utilizava todo o estoque das seduções narcotizantes habituais, tornou-se um colaborador ativo da tarefa de desnudar o corpo da ideologia burguesa. Tornou-se, por assim dizer, um desmistificador, encarregado de provocar e denunciar (BRECHT 1967, p. 82).

Desse modo, percebemos que o teatro épico emancipou-se das suas limitações. À medida que ao protagonista não cabe mais a posição majestosa no centro do universo, o homem assume uma posição mais modesta, ultrapassando, no

entanto, a limitação das esferas psicológicas ou sociocêntricas.

1.2 - Brecht à brasileira

A primeira montagem de uma peça brechtiana, no Brasil, se deu em 1951 com a encenação de **A Exceção e a Regra** pela **Escola de Arte Dramática de São Paulo**. Nessa época, ainda não havia muitos textos de Brecht traduzidos para o português e por isso a circulação das obras e da teoria brechtiana em terras brasileiras ainda era muito tímida.

Em 1958, o **Grupo Teatro Popular de Arte** trouxe pela primeira vez uma montagem profissional de uma peça de Brecht para os palcos brasileiros. Ao ser encenada no Brasil, a peça **A alma boa de S-tsuan** (1941), escrita na época em que o dramaturgo vivia no exílio da Alemanha nazista, ajudou a transformar Brecht em um dos dramaturgos mais lido, estudado, interpretado e discutido no país.

Raúl Antelo (1987, p. 82) acredita que os modernistas tenham sido os primeiros leitores de Brecht no Brasil. Ele ressalta, por exemplo, a obra de Aníbal Machado como sendo esteticamente muito próxima à estética brechtiana. Uma das maiores provas do contato do modernista com os textos de Brecht aparece em uma publicação de Machado (apud, ANTELO, 1987, p. 82) no periódico do PCB de 1956:

Brecht restituiu ao teatro o sentido que lhe estava faltando. As plateias não se contentavam em ver no palco apenas a reprodução dramática e sufocante de seus conflitos e paixões; queriam também respostas às suas interrogações, esclarecimento e indicações para resolver seus problemas.

Nesse texto, Aníbal Machado discorre sobre o aspecto renovador com que Brecht atualiza a tradição teatral. Para ele, o dramaturgo alemão faz isso sem deixar de lado o caráter didático de suas peças.

Grupos como o **Teatro Oficina** desempenharam papel importante não só por renovar a linguagem cênica em seus muitos âmbitos, mas também por promover uma nova consciência dos aspectos sociais e políticos do Brasil. O olhar sempre atento da companhia à realidade brasileira, aliado a uma postura crítica e contestadora aos valores éticos do capitalismo e às instituições do ocidente, promoveu o impulso necessário para que toda a produção cultural brasileira pudesse caminhar em direção à afirmação de uma identidade nacional e colocar-se em confronto com produções internacionais. Reynuncio Napoleão de Lima (1987, p.96) observa:

No caso do Oficina, pode-se especular sobre o nível de eficácia da mensagem de Brecht em nosso país, mas não se pode dizer que ela opera no sentido da permanência do processo de colonização, de subdesenvolvimento e dependência.

Lima (1987, p.88) expõe que a *devoração* de Brecht no Brasil é, na verdade, uma busca da identidade brasileira.

Em 1960, O **Centro Popular Cultura** surgiu da aglutinação de intelectuais, artistas, jornalistas e estudantes em torno da montagem da peça **A Mais-Valia Vai Acabar**, de Vianinha. O alvoroço não ficou apenas em torno da montagem cênica, mas também em torno do texto, que trazia uma incursão radical da forma épica, tanto na dramaturgia quanto na concepção cênica. As personagens representavam, alegoricamente, as classes sociais em luta e a narrativa colocava em jogo, de maneira anti-aristotélica, o processo de acumulação capitalista, a origem do lucro e os mecanismo de exploração do trabalho e de concentração de riqueza. Maria Sílvia Betti (2013, p. 185), em **História do Teatro Brasileiro II**, diz que:

O objetivo era analisar em cenas as questões que originavam a miséria, procurando discutir as relações e estruturas que a tornaram crônica. Buscando ferramentas de caráter radicalmente antidramático (projeções slides, cartazes, canções, efeitos de desnaturalização interpretativa e cenográfica, humor e técnicas circenses e de teatro de revista), a peça procurava superar as contradições detectadas por Vianna no trabalho dramático produzido dentro do Arena e dos Seminários de Dramaturgia, colocando em foco não a situação que ilustravam a crônica, mas o exame crítico das condições e mecanismos ideológicos que a perenizavam.

Um dos momentos mais importantes da produção teatral de Brecht no Brasil, entretanto, ocorreu entre 1968 e 1969 com as encenações de **Galileu Galilei** e **Na Selva das Cidades**. Mesmo tendo sido os anos de chumbo da Ditadura Militar, coincidindo com a instauração do Ato Institucional nº 5, José Celso Martinez Corrêa conseguiu contornar a severa censura e apresentar ao público brasileiro uma produção crítica e contestadora. Os efeitos de distanciamento proporcionaram uma quebra da expectativa, provocando um efeito de estranhamento. O espectador se viu, então, em frente a uma experiência sócio-estética. Brecht foi recriado e os oprimidos do mundo brechtiano se chocaram e se arrolaram aos oprimidos da realidade de quem assistia às peças.

No Brasil, o famoso distanciamento proposto por Brecht influenciou principalmente as peças do **Teatro de Arena**. Isso no que se refere às personagens e à permuta de papéis durante a fase de elaboração do espetáculo, como visto anteriormente. De acordo com Décio de Almeida Prado (1996, p.74):

O distanciamento aplicar-se-ia às demais personagens interpretadas sucessivamente pelo elenco, à maneira de **Arena Conta Zumbi**, fazendo-se incidir sobre elas o espírito crítico dos espectadores. Em palavras mais claras: Tiradentes, herói positivo, com o qual o público deveria simpatizar, era visto como indivíduo, considerando a sua personalidade e seus traços físicos do princípio ao fim; os seus companheiros de conspiração não passariam de “máscaras sociais”, (...), simbolizando, negativamente, categorias econômicas ou humanas.

As peças do **Teatro de Arena** não tinham a pretensão de seguir rigorosamente as lições propostas pelo teatro épico, mas integrar alguns aspectos às dramaturgias originais, adaptadas às condições específicas do grupo e do Brasil. **Arena Conta Zumbi** (1965) e **Arena Conta Tiradentes** (1967), escritas por Boal e Guarnieri, foram umas das primeiras a tomarem como pretexto político a história do país. Contando, a sua maneira (a de se esquivar da censura), a luta de dois heróis nacionais (Zumbi e Tiradentes), o grupo pôde evocar questões antes sufocadas violentamente. Essas duas peças tiveram grande influência em outras companhias, por trazerem inovações não só no aspecto social, mas também no aspecto teatral. A música popular, que começava a conquistar, artisticamente, a juventude brasileira, passou a ter papel importante nas peças, ajudando na tarefa de narrar coletivamente um acontecimento coletivo. Os atores não interpretavam mais uma só personagem, mas passavam por todas conforme a circunstância. Para diferenciá-las usavam máscaras, mas não as físicas como as usadas no Carnaval e sim as sociais. Caracterizavam-nas pelo modo de falar e se mover. É nesse sentido que a influência de Brecht se faz mais presente:

Não custa reconhecer (...) a influência do famoso distanciamento proposto por Brecht. Ele mesmo sugeria a permuta de papéis durante a fase de elaboração do espetáculo, como meio de objetivar a personagem, desvinculando desta interpretação particular (PRADO, 1996, p. 72).

O distanciamento proposto por Brecht aparece, também, nas produções cinematográficas brasileiras. Observa-se que diretores como Ruy Guerra, Jabor, Glauber Rocha e Júlio Bressane adotam procedimentos semelhantes ao de Brecht em suas obras. **O Anjo Nasceu**, de Bressane (1969), que homenageia explicitamente o lugar de nascimento do cinema, é um exemplo dessa absorção brechtiana no cinema brasileiro. Não se diz que esse filme seja o mais brechtiano de todos, mas nele é possível perceber diálogos tanto no âmbito do conteúdo quanto no âmbito da forma.

Observa-se, nele, uma série de distanciamentos que vão desde desenhos de peixes (grandes e pequenos) que se repetem ao longo do filme até o sangue que

escorre pela pedra. O final do filme traz uma cena na qual se observa a câmera parada por cerca de dez minutos sem que nada aconteça, o que traduz o potencial estético de Brecht no cinema.

Chico Buarque traz, em 1978, aos palcos brasileiros a comédia musical **Ópera do Malandro**. Selma Rodrigues (1987, p. 99) ressalta que é com esse texto que “Chico se encontra definitivamente com o teatro épico de Brecht, ao retomar a **Ópera dos Três Vinténs** (Die Dreigroschenoper, 1928) e também a **The Beggar’s Opera** de John Gay (1728)”. Do trabalho colaborativo para escrita do texto, que envolveu artistas como Mauro Sette, Marieta Severo, Rita Murinho, Carlos Gregório e Maurício Arraes e estudiosos como Luiz Antônio Martinez Correa, à incorporação de técnicas brechtianas, como o efeito de distanciamento, **Ópera do Malandro** dialoga de maneira contundente com o teatro épico de Brecht. Nessa produção, Chico trabalha com o deslocamento espaço-temporal da ação que acaba por acentuar o distanciamento épico. Ao centrar a ação no Brasil do Estado Novo, época de Getúlio Vargas, nos anos 1940, o autor visa a atingir criticamente os anos da Ditadura Militar no Brasil. Desse modo, assimila e absorve o propósito de um teatro que pretende ser dialético ao convidar seus espectadores a saírem de seus lugares comuns, saírem do estado passivo de inércia para se tornarem sujeitos ativos da história.

Segundo Selma Calasans Rodrigues (1978, p.101), “Chico Buarque capta reelabora em termos brasileiros o verdadeiro espírito de crítica social e política dos seus antecessores: sobretudo a de Brecht”. Isso pode ser percebido pelo fato de que, além de dialogar intertextualmente com a **Ópera dos Três Vinténs**, incorporando pontos do enredo, a peça de Chico atualiza elementos do teatro brechtiano, dentre eles, o distanciamento histórico, o estranhamento pelo grotesco e o prólogo como movimento afastador do encantamento e da alienação.

É preciso destacarmos, porém, que antes de ser dramaturgo, Chico é poeta e músico. Seu texto está intrinsicamente ligado à sua produção poética e musical. As peças produzidas por ele são como expressões em ação teatral daquilo que expressa por meio da música. Desse modo, compreendemos que apesar de Chico captar e reelaborar a teoria brechtiana de maneira surpreendente, não podemos abordar sua obra do mesmo modo que abordamos a obra de Brecht. Isso porque a

obra do escritor alemão está intrinsicamente atrelada e centrada no teatro na medida em que desenvolve um corpo teórico a respeito da dramaturgia.

Atualmente, Brecht continua a ser visitado e revisitado pela produção teatral brasileira. A Companhia do Latão, grupo teatral de São Paulo, é exemplo de como a produção teatral brasileira continua a buscar na teoria brechtiana um modo de refletir criticamente sobre a sociedade atual. Em 1997, o diretor Sérgio de Carvalho reúne um equipe em torno do projeto *Pesquisa em teatro dialético*. Nos dois primeiros anos de permanência do grupo no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, em São Paulo, a equipe realiza estudos da obra teórica de Bertolt Brecht como um modelo para o teatro épico-dialético no Brasil. O projeto estreia com a leitura de **A Santa Joana dos Matadouros**, de Brecht (1929). Sérgio de Carvalho (2006, p. 167), no texto **Questões sobre a atualidade de Brecht**, afirma:

Até então, vivíamos numa espécie de fase intuitiva do interesse pela junção entre teatro e política, mas sabíamos que qualquer aprendizado nessa área teria que passar pelo estudo da obra de Brecht. Assim, os eixos daquele nosso primeiro projeto de pesquisa dialética teatral visava aspectos complementares da produção brechtiana, a teoria e a dramaturgia.

Após estudos que confrontavam a teoria de Brecht com experiências e observações realizadas nas ruas de São Paulo, a Companhia apresenta ao público o espetáculo **Ensaio sobre o latão** (1997). Segundo Carvalho (2006, p. 167),

Nosso interesse, desde o início não estava, portanto, só em Brecht, mas na junção artística entre ficção e teoria (esboçada já no espetáculo **Ensaio para Danton**) e numa possível leitura crítica do teatro épico no Brasil de hoje, o que o trabalho de Pasta Jr. e Schwarz nos sugeria ser uma necessidade da própria postura dialética do autor.

A estreia em agosto de 2006 de **O círculo de giz caucasiano**, com direção de Sérgio de Carvalho, comprova a permanente reflexão da Companhia acerca do trabalho de Brecht. Esse espetáculo traz pela primeira vez experimentações envolvendo recursos audiovisuais. O grupo ganha reconhecimento internacional, reforçado pelo convite a Sérgio de Carvalho para uma conferência na Casa Brecht de Berlim sobre a experiência em teatro dialético da Companhia do Latão.

O próprio Sérgio de Carvalho aponta para uma certa aversão de alguns críticos e dramaturgos à obra de Brecht. Porém, em texto publicado no site da Companhia, chamado **A Atualidade de Brecht**, o diretor afirma que é nas críticas dos que ele denomina “inimigos e detratores de Brecht” que podemos localizar suas ideias mais vivas. O diretor da Cia do Latão discute ainda que “Para um autor que

trabalhava com matéria negativa”, que fazia bom teatro com o pior da sociedade, a análise das rejeições que ele suscita pode conter algo de interessante”. Carvalho sugere que a postura adversa a um projeto artístico que tem na inteligibilidade seu maior recurso nos leva a entender o porquê o Brecht mais encenado no Brasil é o da primeira fase, o jovem niilista febril das peças de **Tambores da Noite** (1922) e **Baal** (1923). O diretor ressalta que a maior oposição a Brecht se faz, entretanto, no nível político:

Se hoje o capitalismo deixou de se fundar no idealismo burguês, para se tornar, ele próprio, materialista - ao assumir sem pudor que o móvel primeiro das relações é econômico - a sua alternativa, por outro lado, já não está tão ao alcance da mão. A grande pergunta sobre a atualidade de Brecht é também uma pergunta - como observou Roberto Schwarz - sobre qual o ponto de vista a adotar para o distanciamento, na medida em que as coordenadas de classe que permitiam o agrupamento já não são as mesmas.

O que se pode dizer, diante disso tudo, é que a atualização de Brecht pressupõe uma ampla pesquisa da sociedade contemporânea. De que outros autores deste século se poderia dizer o mesmo?

A resposta para a pergunta está no fato de que em Brecht o distanciamento não está somente a serviço do riso ou da crítica. Também não se faz presente para tornar a cena estranha. Em Brecht, o efeito de distanciamento aparece como um mecanismo que permite a toda obra se manter em movimento intencional. Desse modo, é possível que a peça se ponha em questão, ao se mostrar, simultaneamente, próxima e distante.

Capítulo 2 - Homens do teatro em tempos sombrios: Bertolt Brecht e Chico Buarque

A pessoa que não consegue enfrentar a vida sempre precisa, enquanto viva, de uma mão para afastar um pouco de seu desespero pelo seu destino [...] mas com sua outra mão ela pode anotar o que vê entre as ruínas, pois vê mais coisas, e diferentes, do que as outras; afinal está morto durante a vida e é o verdadeiro sobrevivente.
Franz Kafka

A história da humanidade é marcada por diversos períodos de tempos sombrios. Entre guerras, disputas por territórios e poder, regimes totalitários, ditaduras e repressão, o homem vêm se constituindo como indivíduo cada vez mais fragmentado e dual. O famoso poema de Bertolt Brecht (1977, p. 53), “À Posteridade”, cita a desordem e a fome, os massacres e o desespero em tempos de guerra, revelando um eu-lírico tão conflituoso quanto a época em que vive:

Não há dúvida que vivo numa idade escura!
Uma palavra sem malícia é um absurdo. Uma fronte suave
Revela um coração duro. Aquele que está rindo
Ainda não escutou
As terríveis notícias.

Ah, que tempo é este
Em que falar de árvores é quase um crime
Por ser de certo modo silenciar sobre injustiças!
E aquele que tranquilamente atravessa a rua
Não está fora do alcance de seus amigos
Em perigo?

(...)

Gostaria de ser sábio.
Os livros antigos nos informam o que é sabedoria:
Evita os embates do mundo, vive tua curta vida
Sem temer ninguém
Sem recorrer à violência
Pagando o mal com o bem -
Não a satisfação do desejo mas o alheamento
Passa por sabedoria.
Eu não posso fazer nada disso:
Não há dúvida que vivo numa idade escura!

(...)

O homem que vive em tempos sombrios, também vive em tempos ambíguos, no qual o entrave não está apenas no campo de batalha. O conflito transborda às trincheiras e explode no ser, no sujeito, que quer ser sábio: “Os livros antigos nos

informam o que é sabedoria/ Evita os embates do mundo/ vive tua curta vida”, mas que vê no silêncio um crime quase tão grave quanto a própria guerra: “Em que falar de árvores é quase um crime/ Por ser de certo modo silenciar sobre injustiças!”. Este tempo é míope, e cega o sujeito. Uma cegueira turva, desfocada do real, na qual “Aquele que está rindo/ não escutou/ as terríveis notícias”.

Se o teatro, como expressão artística, baseia-se, originalmente, numa distinção entre mimese e diégese, o que dizer do espetáculo teatral em momentos de catástrofes políticas e desastres morais? Deve o teatro calar e fazer rir, já que a humanidade já tem muito com o que chorar? Ou deve ele escutar as terríveis notícias e tomá-las como assalto para a transformação?

Brecht viveu em uma era de eminente conflito. Em 28 de julho de 1914, a Primeira Grande Guerra do século chegou e não foi embora até 11 de novembro de 1918. A Primeira Guerra Mundial envolveu as grandes potências de todo mundo, que se organizaram em duas alianças opostas: os Aliados (com base na Tríplice Entente entre Reino Unido, França e Império Russo) e os Impérios Centrais (originalmente Tríplice Alianças entre Império Alemão, Áustria-Hungria e Itália). Mais de nove milhões de combatentes foram mortos, em grande parte por causa de avanços tecnológicos que determinaram um crescimento enorme na letalidade de armas. O número de civis mortos não se pode precisar, mas se acredita que foram mais de seis milhões. A Segunda Guerra Mundial trouxe, pela segunda vez, terríveis notícias aos europeus e ao mundo todo. O conflito, que aconteceu entre 1939 e 1945, trouxe novamente as principais potências do mundo para os campos de batalha, deixando um grande número de civis mortos. Acredita-se que o número esteja entre 50 e 70 milhões de civis mortos. Eventos como o Holocausto e a Bomba de Hiroshima contribuíram enormemente para a crescente desse número. Ao final da Segunda Guerra Mundial, a Europa Ocidental, que até então ditava os rumos da política e da economia mundial, viu-se devastada:

Dentro de mais três décadas – prazo realmente curto nos parâmetros do sistema de grandes potências – o mesmo continente da Europa se encontraria dilacerado, e vários de seus membros se aproximariam do colapso. Mais outras três décadas, e o fim teria sido completado: grande parte do continente estaria economicamente devastado, parte dele em ruínas, e seu futuro nas mãos dos responsáveis pelas decisões em Washington e Moscou (KENNEDY, 1989, p.192).

Não foram todos que deram ouvido aos desastres de uma humanidade em guerra. O próprio teatro, reduzido à mercadoria, por muitas vezes, mostrou-se surdo.

Na primeira metade do século XX, a produção teatral desceu a uma cotação baixa, devido ao amadurecimento da sociedade capitalista. Em tempos de crescente industrialização, produção em série e destruição do original artístico único, o teatro fora convertido em mero instrumento de diversão e entretenimento para a burguesia. Walter Benjamin (2012, p. 87) afirma que a idade da indústria destruiu a aura da obra de arte.

Observamos que é da luta por um teatro vivo que surge um dos dramaturgos mais importantes do século XX:

Toda a obra de Brecht virá a ser a luta contra o capitalismo e contra o imperialismo. A reflexão sobre a situação do homem num mundo dividido em classes. A análise do comportamento ético e social do indivíduo diante da repressão. O estudo do relacionamento entre homens, condicionado pela situação econômico-política em que vivem. Uma ânsia de pacifismo, de um novo humanismo, fundamentado na sociedade sem classes. A busca de um mundo mais justo onde a bondade venha a ser possível, a impossibilidade de ser bom no mundo em que vivemos. A análise da revolta contra a exploração do homem pelo homem (PEIXOTO, 1974, p. 19).

Em **Homens em Tempos Sombrios**, Arendt (2010) reúne uma série de artigos que escreve ao longo de doze anos. Apesar de não terem sido escritos para formar uma obra única, já que muitos textos foram feitos para publicação em jornais e revistas acadêmicas, esses artigos tem em comum o retrato das vidas de várias personagens históricas, como Rosa Luxemburgo (1871- 1919), Walter Benjamin (1892- 1940) e Bertolt Brecht (1898- 1956), em tempos de guerra, perseguição e repressão. Arendt (2010, p. 7) lembra, ao se referir aos pensadores de quem sua obra trata e à época em que viveram, que “embora essa era tenha matado alguns deles e determinado a vida e a obra de outros, poucos foram atingidos e nenhum deles pode dizer que foi condicionado por ela”. Nenhum deles pisou no campo de batalha, nem mesmo sofreram as dores físicas e psicológicas de quem viveu em meio ao caos. Travaram batalhas, não com fuzis, mas sim com palavras e ideias, que penetram surdinamente territórios hostis.

O mesmo pode-se dizer a respeito da vida e obra de Chico Buarque, importante compositor, poeta, dramaturgo e escritor brasileiro. Adélia Bezerra de Meneses (1982, p. 18), em **Desenho Mágico– Poesia e Política em Chico Buarque**, comenta:

Importa, no caso da obra de Chico Buarque, recuperar os elementos da biografia de uma geração, apontando o paralelo: evolução política/ evolução poética. Em outras palavras, descobrir aí uma poesia que conta a história do seu tempo, ao contar a história do homem. Pode-se ver aqui em que medida uma biografia individual pode ser reveladora de uma crônica social.

O começo da carreira artística de Chico Buarque no início dos anos 1960 já mostrava sua preocupação com o aspecto social. Isso porque sua trajetória no cenário artístico começara no mesmo período em que a ditadura militar se instalara no Brasil. Os governantes, a princípio, não se atentaram aos conteúdos das manifestações artísticas, porém, a ditadura se tornou mais rígida em relação ao campo cultural a partir do ano de 1968, com o AI-5, e Chico, que já havia mostrado sua preferência por trabalhos de temática social, passou a ser alvo constante da censura e da repressão.

A repressão constituiu instrumento particular dos militares que garantia a plena autonomia do governo Federal. Em meados de 1969, com o aparelho de repressão definitivamente montado, os militares desencadearam uma guerra contra aqueles que se opusessem a eles. Uma vez tendo combatido os revoltosos, o terrorismo de Estado garantiu, pelo medo, o imobilismo das remanescentes massas de reserva capazes ainda de se engajar na luta.

As produções culturais passaram a ser submetidas à avaliação do governo, que tinha aparatos censórios específicos para controlar o conteúdo do que era produzido. Ao mesmo tempo, o país passava por transformações nos mais diversos setores, a ditadura se ocupava de levar ao exterior a imagem de um Brasil tranquilo, amparado pela euforia das conquistas esportivas e do “milagre econômico”. Por essa razão, os artistas teriam de ser “observados de perto” para se evitar possíveis contradições entre o que era passado para a população em geral e o que realmente acontecia.

Eram esses “tempos sombrios”. Tempos diferentes daqueles vividos por Brecht, mas sombrios:

Os “tempos sombrios,” no sentido mais amplo que aqui proponho, não são em si idênticos às monstruosidades desse século, que de fato constituem uma horrível novidade. (..) Que mesmo no tempo mais sombrio temos o direito de esperar alguma iluminação, e que tal iluminação pode bem provir, menos das teorias e conceitos e mais da luz incerta, bruxuleante e frequentemente fraca que alguns homens e mulheres, nas suas vidas e obras, farão brilhar em quase todas as circunstâncias e irradiarão pelo tempo que lhes foi dado na Terra (...) (ARENDE, 2010, p. 9).

2.1 - Bertolt Brecht: a trajetória de um dramaturgo

Brecht nasceu em um momento decisivo para o século XX: o imperialismo surgia como etapa superior e última de um capitalismo em desenvolvimento; a

burguesia alemã assumia confortavelmente o posto de potência econômica; uma nova divisão de mundo começava a se configurar; as contradições entre a Alemanha e a Inglaterra se intensificavam; e o ideal democrático, já fragilizado pelo fracasso da revolução de 1848, passava pouco a pouco a ser abandonado, principalmente, pela burguesia alemã. No âmbito cultural, o pangermanismo, movimento político do século XIX que defendia a união dos povos germânicos da Europa central, se destacava como ideologia, também, na literatura, na filosofia e na música.

Uma série de conflitos, em diversas partes do mundo, prenunciava o acontecimento de uma grande guerra mundial. Alianças antagônicas haviam sido formadas ao longo das últimas décadas do século XIX. A Alemanha se constituía como uma oligarquia financeira estável e compacta, devido à união do capital bancário com o capital industrial que formava poderosos monopólios. A classe operária era colocada cada vez mais em situação de desvantagem. Movimentos revolucionários começavam timidamente a se colocar contra o regime burguês.

Criado para assumir os negócios do pai, que era industrial, Brecht (1977, p. 98) se colocaria contra sua própria classe, usando como arma - papel, caneta e palavras:

Eu era filho de pessoas que tinham posses.
Meus pais puseram um colarinho engomado ao redor do meu
[pescoço
E me educaram no hábito de ser servido
E me ensinaram a arte de dar ordens.
Mas, mais tarde, quando olhei ao redor de mim,
Não gostei das pessoas da minha classe
Nem de dar ordens, muito menos de ser servido.
E abandonei as pessoas da minha classe
Para viver ao lado dos humildes.

Suas primeiras publicações datam de 1914, quando ainda jovem. Um dos seus primeiros contos, **Guerra dos Balcãs**, já revelava sua postura crítica ao trazer o *juiz* popular, figura recorrente em sua obra, dando como sentença uma lição de moral feita de maneira irônica contra a forma como a justiça é habitualmente exercida. A guerra foi tema de muitos de seus primeiros poemas. “O Convocado Voluntário” conta o episódio de um homem que não era bem quisto pela população porque seu filho havia cometido um má ação, porém, após ser transformado em soldado alemão, é recebido por essa mesma população com louvor e rosas. A Primeira Guerra viraria tema para o jovem Brecht:

Brecht está impregnado, em seus nervos, em seu sangue, do horror de sua época. Esse horror cria uma atmosfera pálida, uma meia-luz, em torno dos homens e das coisas... Brecht sente fisicamente o caos e a pútrida decadência dos tempos. Donde a inigualável força de suas imagens. Esta linguagem pode ser sentida na língua, no paladar, nos ouvidos, em nossa espinha... (IHERING apud ESSLIN, 1979, p. 30)

Hannah Arendt (2010) diz que Brecht pertencia ao que poderíamos chamar de a primeira das três gerações perdidas:

Os homens de sua geração, cuja iniciação no mundo foram as trincheiras e os campos de batalha da Primeira Guerra Mundial, inventaram ou adotaram essa expressão pois sentiam que haviam se tornado incapazes de terem vidas normais; a normalidade era uma traição a toda experiência do horror e à camaradagem em meio ao horror, que os convertera em homens, e ao invés de trair o que mais indubitavelmente constituía o seu patrimônio, preferiam se perder - perder-se para si e para o mundo (ARENDR, 2010, p. 236).

Aos 15 anos, ainda em 1914, Brecht publica sua primeira experiência como autor de teatro. **A Bíblia**, peça assinada como Bertolt Eugeun, traz a história de um velho protestante holandês, que prefere morrer ao renunciar à sua crença. É interessante observarmos que, por mais contraditório que se possa soar, já que Brecht se dizia ateu, ele tinha a Bíblia como principal influência literária.

“A vigorosa linguagem da Bíblia de Lutero penetra os escritos do ateu e blasfemo Brecht, que logrou uma utilização magistral das construções bíblicas: a justaposição de meias frases contrastadas, o paralelismo, a repetição e a inversão” (PEIXOTO, 1974, p. 34).

Em 1916, Karl Liebknecht, dirigente revolucionário, vestido com um uniforme militar, gritou às massas na praça Posrdam, em Berlim: “Abaixo o governo! Abaixo a guerra! Viva o socialismo!”. Havia se passado dois anos desde o início da Primeira Guerra Mundial. O movimento operário alemão agia timidamente, mas com força cada vez mais crescente, desde a revolta de caráter democrático-burguesa de 1905, na Rússia. A vitória da Revolução Proletária de 1917 teve repercussão até mesmo nos campos de batalha. Soldados alemães e russos confraternizavam-se. Movimentos políticos em toda Alemanha saudavam a vitória do movimento Bolchevista. Fernando Peixoto (1974, p. 23) diz que “começam a serem forçados conselhos de deputados e soldados, nos moldes dos *soviets*. Todos pedindo, sobretudo, paz.” Somente em 1918, com a constatação da impossibilidade de vitória e com a entrada dos Estados Unidos na Guerra, trazendo maior poder bélico para a Entente, a Alemanha e os Impérios Centrais assinaram sua rendição, dando fim à Primeira Grande Guerra do século XX.

Em novembro de 1918, é constituído o primeiro governo comunista da República Baviera. Em 9 de novembro, manifestações formadas por operários tomam as ruas e os jornais, em Berlim, pedindo a abdicação de Guilherme II. Brecht participa da revolução como estudante de medicina, chegando a ser eleito para um conselho operário. A revolução alemã, conhecida como Revolução Espartaquista, enfraquece quando dois de seus maiores expoentes, Liebknecht e Rosa Luxemburg, são assassinados no zoológico de Berlim. Os operários acabam sendo brutalmente massacrados, restando à classe operária a clandestinidade. Peixoto (1974, p.26) afirma que

A experiência da guerra de 1914 e da frustrada Revolução Espartaquista, foram fundamentais para Brecht. Seu primeiro encontro concreto com dois dos temas centrais de sua obra: guerra e revolução. Seus primeiros poemas e suas primeiras peças são reflexão da trágica situação de uma geração desiludida.

Ainda em 1918, Brecht escreve, ou melhor, compõe oralmente, o poema “Lenda do Soldado Morto”. O poema traz a imagem de um soldado morto que, após quatro anos de guerra, é desenterrado. A mando do imperador, inquieto com o número crescente de mortos, o cadáver é julgado em condição para o combate. O corpo morto é vestido, pois está apodrecido e mal cheiroso, e levado para desfilar pelas ruas, em meio aos gritos de entusiasmo da população, latido de cachorros, miados de gatos e acompanhado por uma fanfarra militar. As imagens sugeridas pelo poema são tão poéticas como fortes e concretas, além de mostrarem uma ironia agressiva e um vigor satírico. Esse poema é o principal responsável pela colocação do nome de Brecht em quinto lugar na lista negra dos que seriam assassinados se o *putsch* de Hitler em 1923 tivesse vencido.

Em 1933 Hitler assume o poder, dissolvendo, em 31 de janeiro, o Parlamento (*Reichstag*) alemão. Heinrich Mann, Kathe Kollowitz e outros artistas e intelectuais, tentam manter a unidade de esquerda em vão, já que comunistas e socialistas não conseguem chegar a um acordo. Brecht defende a fundação de uma unidade única contra o nacional-socialismo. Há tempos, Brecht vinha enfrentando a justiça e a censura: uma das apresentações de **A Decisão** foi interrompida pela polícia; o filme **Kuhle Wampe** quase foi impedido de ser realizado por ter sido acusado de ameaçar a segurança do Estado. Desde a publicação de uma lista de escritores proibidos por incitarem uma “cultura decadente”, qualquer obra que apresentasse um caráter levemente liberal era acusada de “Bolchevismo Cultural”.

A década de 1920, na Alemanha, foi marcada pela alta da inflação e pelo aumento do número de bares, cinemas, salas de concertos, teatros, cafeterias e cabarés. A população lotava esses estabelecimentos, tentando esquecer, mesmo que por alguns minutos, a vida cheia de dificuldades. Mesmo sabendo que nos *Amusmang*, em alemão fuga da realidade, não morava a solução para seus problemas, buscavam nesses locais apenas sonhos, prazer e diversão. Os *vaudevilles* constituíam a diversão dos proletários, enquanto os teatros de revista eram os locais mais frequentados pela classe média. Muitos teatros atraíam o público com gigantescos letreiros luminosos e com diversas atrações, que iam de contorcionistas, mágicos a garotas com pernas bem torneadas dançando o *can-can*. Secretamente, nos clubes fechados, podia-se encontrar todos os tipos de drogas ilícitas e prostitutas. Marco Antonio de Menezes (2013) afirma:

A efervescência revolucionária que pôs fim ao antigo regime na Alemanha, misturada com a pobreza e a inflação no período do governo Socialdemocrata, abriu espaço para o consumo de diversões efêmeras como se a vida esvoaçasse igual à borboleta amarela prestes a morrer. Berlim se transformou na capital da diversão e em seus salões homens e mulheres tinham pressa de viver cada minuto como se fosse o último. A cidade rapidamente se transforma na capital do cabaré com seus travestis, dançarinas e cantoras.

Como muitos intelectuais, Brecht era frequentador assíduo do *Romanische Café* (o Café Romântico).

No *Romanische Café* os artistas- entre eles George Grosz, Emil Orlik e Max Slevogt- tendiam a se reunir principalmente na sala menor, a piscina. O pessoal literário preferia a sala maior, o poço. Nela podiam ser encontrados Bertolt Brecht, Heinrich Mann, Billy Wilder ou Sinclair Lewis e sua esposa Dorothy Thompson (ECKART, 1996, p. 41).

Em 27 de fevereiro de 1933, os nazistas ateiam fogo no **Reichstag** e atribuem o crime aos comunistas, o que levou à prisão e à perseguição de artistas e intelectuais, de membros da esquerda e de militantes do partido comunista. Brecht, que havia se casado e tido sua primeira filha um ano antes, decide fugir com toda sua família para o exílio. Em março do mesmo ano, uma lei concede plenos poderes a Hitler. Em 10 de maio, os nazistas organizam a primeira queima de livros considerados por eles subversivos. Todo material de Brecht encontrado pelos membros do partido nazista é queimado. Brecht perde sua cidadania alemã e tem todos os seus bens confiscados. Um ano depois, a queima de livros é comemorada com a fundação da **Biblioteca Alemã da Liberdade** em Paris. Bernard Dort (2010, p. 314) diz que, com o exílio, Brecht acaba por romper sua ligação direta com a vida

material do teatro e com a realidade alemã, mas que seu teatro será a negação do exílio e a recusa do mundo hitleriano. Anos mais tarde, Brecht (apud. PEIXOTO, 1974, p.145) escreve um poema que traz a história de um poeta que, ao perceber que suas obras não estão sendo queimadas, escreve uma carta aos incendiários:

Me queimem- escreve rapidamente- me queimem!
Não me deem este golpe! Não me deixem de lado!
Não relatei sempre a verdade em meus livros? E agora
Vocês me tratam como mentiroso! Eu vos ordeno:
Me queimem

A Hitler, Brecht direcionava muito de seus poemas não publicados, mas que transitavam clandestinamente pelo território alemão. Nesses escritos, Brecht colocava todo seu ódio sobretudo contra o **fuhrer**, a quem chamava de ‘pintor de paredes’.

Datam desta mesma época, as primeiras histórias do **Senhor Keuner**, um dos mais curiosos e intrigantes personagens de Brecht. As histórias de Keuner são em sua maioria parábolas curtas, recheadas por um senso de humor sensível ao mesmo tempo que agressivo na expedição de uma ética baseada na dialética e na coragem de quem enfrenta inimigos poderosos, mas que encontra uma maneira de enganá-los e fazer-se valer. Em **O amor à pátria, o ódio às pátrias**, o narrador diz:

O sr. K. não achava necessário viver num determinado país. Ele dizia: “Posso passar fome em todo lugar”. Mas um dia passou por uma cidade que era ocupada pelo inimigo do país no qual vivia. Então cruzou com um oficial do inimigo, que o obrigou a descer da calçada. O sr. K. desceu, e notou que estava aborrecido com esse homem, e não apenas com ele, mas sobretudo com o país ao qual ele pertencia, de modo que desejou que esse país desaparecesse da face da Terra. “Por que me tornei nacionalista por um minuto?”, perguntou o sr. K. “Por ter cruzado com um nacionalista. É por isso que se deve eliminar a estupidez, porque ela torna estúpido aquele com quem cruza” (BRECHT, 2008, p. 19).

Os primeiros textos que Brecht escreveu com essa personagem datam de 1926 e os últimos são de 1956. São, portanto, textos redigidos ao longo de trinta anos e publicados de maneira aleatória ao longo de sua vida. Nunca chegou a compor uma obra única com os escritos do Senhor Keuner, porém, a observação desses textos nos permite perceber a versatilidade de Brecht: ora ele se aproxima da parábola bíblica, ora da literatura chinesa, ora das *short-stories* norte-americanas.

Ao deixar a Alemanha, Brecht partiu para Praga, acreditando que seu retorno seria breve. De Praga, seguiu para Viena. Aconselhado a sair da Áustria, pois a invasão nazista era eminente, Brecht parte para Zurich, aonde conhece Anna Seghers, Henrich Mann e Walter Benjamin. Como não conseguiu legalizar seus

papéis na Suíça, partiu com a família para a França, aonde também não ficaria muito tempo, pois pretendia ficar mais próximo da fronteira com a Alemanha. Apesar da constante mudança, Brecht não gostava da palavra “imigrante”, pois dizia ter sido expulso e por isso era, na verdade, um proscrito. Convivia estranhamente bem e sem perder o vigor ideológico ou o humor, entretanto, em relação à situação de exílio afirmava:

E aqui estamos nós, inquietos,
O mais perto das fronteiras,
Aguardando o dia do retorno.
(apud. PEIXOTO, 1974, p. 156)

Fernando Peixoto (1974, p. 156) confirma que “não é fácil o exílio para um escritor: permanece prisioneiro da língua. E um dramaturgo necessita de teatros, atores e diretores. A fuga física, entretanto, reforça o vigor poético, moral e intelectual de Brecht.” Desse modo, Brecht não se calou como muitos fizeram. Ele usava seus textos, que clandestinamente chegavam à Alemanha, como instrumento de crítica e oposição. Nos sete anos que viveu na Dinamarca, escreveu diversas peças: **Os Sete Pecados Capitais da Pequeno-Burguesia** (última peça em parceria com Kurt Weill), **Horácios e Cyriácios, Terror e Misérias do III Reich, Os Fuzis da Senhora Carrar, A Alma Boa de Se-Tsuan** e a primeira versão de **A Vida de Galileu**.

A contínua conquista territorial do nazismo é tema principal de várias de suas peças escritas na Escandinávia na primavera de 1939. **Quanto Custa o Ferro?**, peça em que Brecht, para driblar perseguidores nazistas, assina como John Kent, foi encenada, em Estocolmo, por jovens atores operários. Essa peça mostra personagens que representam países: o vendedor de porcos Dansen é a Dinamarca, o comerciante de tabaco Lautrichien é a Áustria, a de sapatos Sra. Tscheck é a Tchecoslováquia, o vendedor de ferro Svendson é a Suécia, e o cliente é a Alemanha, mais especificamente Hitler.

Em **O Diálogo dos Exilados**, um fugitivo, personagens da obra, diz que:

A melhor escola para a dialética é o exílio. Os dialéticos mais penetrantes são exilados. Foram forçados a se exilarem por causa das transformações e por isso não se interessam senão pelas transformações. A partir de ínfimos sinais, com a condição é claro de que sejam capazes de refletir, deduzem os mais fantásticos acontecimentos. Se seus adversários vencem, calculam o preço que deverão pagar pela vitória. E estão com os olhos voltados para as contradições. Viva a dialética! (BRECHT, apud. PEIXOTO, 1974, p. 211).

Esse texto publicado em 1941, quando Brecht ainda vivia na Finlândia, é considerado, por muitos estudiosos como Fernando Peixoto e Hannah Arendt, um grande exercício de dialética. Isso porque, ao aplicar à reflexão do exílio a análise dos significados da guerra, da ascensão do nazismo e da educação viciada das escolas alemãs, Brecht discute também o comportamento do homem diante da repressão e do capitalismo, assim como a falta de liberdade na URSS, o significado de heroísmo e virtude, o conceito perigoso, segundo ele, da palavra povo, a pornografia, a ordem, o papel dos intelectuais e das ideias, ideologia e trabalho, comércio e economia, e democracia e ditadura.

Em julho de 1941, Brecht desembarca nos Estados Unidos. Hannah Arendt (2010, p. 223) lembra que

Quando Bertolt Brecht procurou, e encontrou, refúgio neste país em 1941, foi em Hollywood “para se reunir aos vendedores” no “mercado onde se compram mentiras”, e onde fosse ouvia as palavras “Soletre seu nome”. Ele fora famoso nos países de língua alemã desde o início dos anos 1920 e não gostou muito de ser novamente pobre e desconhecido.

Em sua passagem pelos Estados Unidos, viveu com menos intensidade a vida intelectual. Escreveu três peças: **As visões de Simone Machard**, **Schweick na Segunda Guerra Mundial** e **O Círculo de Giz Caucasiano**. Trabalhou, para seu sustento, com roteiros de cinema, sinopses de argumentos, contos e poemas. Em 1947 foi chamado pela Comissão contra Atividades Antiamericanas. Foi liberado por ser cooperativo, com a condição de deixar o país. Ao retornar à Europa, o dramaturgo tenta se estabelecer na Alemanha Ocidental, porém, as autoridades militares lhe negaram a autorização necessária. Em 1949, estabeleceu-se em Berlim Oriental, onde recebeu o cargo de direção de um teatro e, pela primeira vez na vida, a oportunidade de observar de perto a variante comunista. Lá, morre em agosto, deixando inúmeros escritos, que continuariam a inspirar artistas, intelectuais e estudiosos por muitas gerações.

2.2 - Chico Buarque: “afasta de mim esse cálice”

Em junho de 1944, quando Brecht, já com 46 anos de idade e exilado nos Estados Unidos, escrevia poemas, roteiros e contos para se manter, nascia Francisco Buarque de Hollanda, filho do ilustre intelectual paulista Sérgio Buarque de Hollanda e da pianista amadora carioca Maria Amélia Alvim de Hollanda.

Estimulado pelo pai, que lhe presenteava com livros desde muito pequeno, Chico Buarque, como passaria a ser conhecido, entra em contato com a literatura francesa e depois, por interesse próprio, passa a ler autores russos e brasileiros:

A minha tentativa de aproximação com meu pai foi através da literatura. Ele vivia fechado na biblioteca, e eu, que tinha medo de penetrar naquele território, comecei a ler algumas coisas. Ele me indicava desde clássicos, como Flaubert, até Céline, Camus e Sartre. Li, ainda em Francês (...) Dostoiévski, Tolstói (...). Mais prosa do que poesia: meu conhecimento de francês sempre foi suficiente para a prosa e insuficiente para a poesia (HOLLANDA, apud. FERNANDES, 2004, p. 25).

Inicia a faculdade de arquitetura na USP em 1963, mas, já envolvido e apaixonado pela música, não viria a concluí-la. Todavia, Chico Buarque (apud. FERNANDES, 2004, p. 25) garante que foi na faculdade, estimulado por seus colegas, que lhe questionavam do porquê da falta de interesse pela literatura brasileira, que tomou gosto por autores brasileiros, como Mário de Andrade.

No ano de 1964, Chico participa do programa **Primeira Audição**, piloto do programa **O Fino da Bossa** da TV Record. Esta apresentação foi responsável por fincar de vez a parceria de Chico Buarque com a música brasileira. No mesmo ano, lançou-se um movimento que aparentemente pretendia livrar o Brasil da corrupção e do comunismo, visando à restauração da democracia. Vários atos institucionais (AI) começaram a mudar o país. O AI-1 manteve a constituição vigente desde 1946, porém com algumas modificações. Várias ações tinham como principal objetivo reforçar o Poder Executivo, reduzindo o campo de ação do Congresso. De acordo com Boris Fausto (2002, p.256),

Embora o poder real se deslocasse para outras esferas e os princípios básicos da democracia fossem violados, o regime quase nunca assumiu expressamente sua feição autoritária. Exceto por pequenos períodos de tempo, o Congresso continuou funcionando e as normas que atingiram os direitos dos cidadãos foram apresentadas como temporárias. O próprio AI-1 limitou sua vigência até 31 de janeiro de 1966.

Sob pressão de setores da sociedade brasileira, Castelo baixou o AI-2 em outubro de 1965, estabelecendo em definitivo que a eleição para presidente e vice-presidente da República seria realizada pela maioria absoluta do Congresso Nacional. Reforçou ainda mais os poderes do presidente da República ao estabelecer que ele poderia baixar decretos-leis em matéria de segurança nacional. O governo passou a legislar sobre assuntos relevantes por meio de decretos-leis, ampliando o conceito de segurança nacional. Outra medida importante do AI-2 foi a extinção dos partidos políticos. Os militares consideravam que o sistema

multipartidário era um dos fatores responsáveis pelas crises políticas. Desse modo, deixaram de existir os partidos criados no fim do Estado Novo que exprimiam diferentes correntes da opinião pública.

Também 1965 foi o ano em que Chico deu seus primeiros passos no teatro, musicando o poema de João Cabral de Mello Neto **Morte e Vida Severina**, quando ainda era estudante de arquitetura em São Paulo. A peça foi encenada, primeiramente, no **TUCA**, Teatro da Universidade Católica e, posteriormente, na Europa. Ainda, lançou seu primeiro disco, um compacto contendo “Pedro pedreiro” e “Sonho de Carnaval”.

Em outubro de 1966, o Congresso foi fechado, possibilitando que em 1967 os poderes conferidos ao Executivo fossem ampliados. Foi adotada, então, uma política de liberação restrita. Ainda em 1967, com a estreia de **Roda Viva**, Chico garantiu lugar na dramaturgia brasileira. A peça, com aspirações tropicalistas, trouxe à tona a discussão a respeito da posição do artista diante das grandes máquinas da indústria cultural que buscam criar ídolos e manipular a opinião pública. A peça, que conta a história de um artista popular triturado pelos mecanismos do *show biz*, reflete de modo irônico sobre a própria imagem de ídolo nacional que o músico tinha. Chico participou de diversos festivais dos quais venceu pelo menos quatro deles. Em outubro de 1966, “A banda” ganha, juntamente com “Disparada” de Geraldo Vandré e Théo de Barros, vencem o II Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record. Sobre “A banda”, Carlos Drummond de Andrade (apud. FERNANDES, 2004, p. 27) diz, em crônica publicada no *Correio da Manhã*, dias após a canção ser premiada:

A felicidade geral com que foi recebida a passagem dessa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a ideia de como andávamos precisando de amor.

No mesmo período, Nelson Rodrigues afirma, em O Globo, que, ao ouvir a marchinha de Chico, teve vontade de sair de casa se “sentar no meio-fio e chorar”. Rubem Braga (apud. FERNANDES, 2004, p. 27), por sua vez, diz considerar Chico “a coisa mais importante em matéria de música popular”. Conclui afirmando que “a banda é algo que todo mundo entende e que emociona todo mundo... é boa crônica, cheia de poesia”. Era, nesse momento, firmada a posição de Chico como

unanimidade nacional. Unanimidade essa colocada a prova pelo próprio artista em **Roda Viva**.

A peça prenunciava também a posição antidramática e antiilusionista de Chico que abordava suas ideias e críticas sociais de maneira alegre e bem humorada. Nesse texto, o autor deixou de lado o “romantismo revolucionário” ou a “busca pelo autêntico homem nacional” reveladas pelo **Teatro de Arena**. A aproximação com a teoria brechtiana começava a se tornar evidente, principalmente no que tange ao princípio de que o teatro deve divertir, ser repleto de imaginação e humor, e ter na música o elemento estrutural de comentário da ação. Zé Celso transportou o texto de **Roda Viva** para os palcos de modo especialmente provocador, o que acarretou ao espetáculo um tom agressivo, no qual “referências religiosas foram radicalizadas, chegando a incluir simulações sexuais com uma Virgem Maria e insultos a outros símbolos da Igreja Católica” (MACIEL, 2004, p. 233). A montagem de **Roda Viva**, que teve seu texto liberado sem muitos problemas, a não ser por alguns palavrões que tiveram de ser modificados, foi alvo de muitos protestos e acabou na mira do CCC (Comando de Caça aos Comunistas). Cenários foram destruídos e atores espancados. A peça acabou sendo proibida de ser encenada em todo território nacional.

A partir do AI-5, de dezembro de 1968, estabeleceu-se na prática a censura aos meios de comunicação. O presidente voltou a ter poderes para fechar provisoriamente o Congresso, o que a Constituição de 1967 não mais autorizava. Boris Fausto (2002, p. 265) reforça que “o AI-5 foi o instrumento de uma revolução dentro da revolução ou de uma contra-revolução dentro da contra-revolução. Ao contrário dos Atos anteriores, não tinha prazo de vigência”. A tortura passou a ser parte integrante dos métodos do governo. Foram presos jornalistas e políticos que haviam se manifestado contra o regime, entre eles, o ex-presidente Juscelino Kubitschek, o ex-governador Carlos Lacerda, além de deputados estaduais e federais do MDB e mesmo da ARENA. Seguiu-se a passos largos o curso de uma ditadura militar.

Grupos armados passaram a ser formados. A esquerda começou a adotar atitudes radicais, como sequestros de membros do corpo diplomático estrangeiro. Os radicais objetivavam a troca de tais diplomatas por prisioneiros políticos. Esses métodos da oposição levaram o governo a medidas extremas. Uma pena de

banimento do país é aplicada a todo brasileiro que “se tornar inconveniente, nocivo ou perigoso à segurança nacional” (FAUSTO, 2002, p.267). Mortes por execuções ou por decorrência de torturas eram apresentadas ou como resultante de choques entre subversivos e as forças de ordem, ou como desaparecimentos misteriosos.

Em meados de 1969, Emilio Garrastazu Médici foi escolhido para presidente. Seu governo foi além da repressão. Dividiu a sociedade entre adversários do regime, que eram uma pequena parcela, porém significativa da população, e cidadãos que viviam de maneira aceitável a prosperidade econômica do país. A repressão se destinou ao primeiro grupo. A classe artística, principalmente aqueles que tinham a opinião pública nas mãos, sofria com a falta de liberdade de expressão, já que toda e qualquer produção cultural tinha de passar por rígidos censores. Intelectuais que possuíam algum envolvimento com os movimentos operários e camponeses se tornaram principais alvos de perseguição. Chico Buarque, em entrevista disponível em seu site oficial, assinala o modo como a censura foi imposta a seu trabalho:

É evidente que, uma vez proibido, ficava marcado. Eu e outros autores, que tínhamos uma ou outra música proibida, ficávamos numa espécie de index da censura. Então a música que chegava com o meu nome chamava a atenção. E eu comecei a sofrer uns cortes bastante arbitrários.

Em janeiro de 1969, Chico Buarque, exilado voluntariamente, muda-se para Europa, aonde faz uma série de shows com Toquinho. Retorna ao Brasil em 1979, quando compõe “Apesar de Você”, que acabaria se tornando um hino contra a ditadura. O samba seria uma “homenagem” ao presidente Garrastazu Médici. Interrogado sobre a quem a canção se dirigia, Chico (apud. FERNANDES, 2004, p. 32) responde que “você”: “É uma mulher muito mandona, muito autoritária”. O compacto do qual a canção fazia parte é retirado das lojas, sendo destruído, mais tarde, pelo Exército. Em 1971, lança o disco **Construção**, em que a crítica social passa a ser ainda mais forte. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna (2004, p. 162), “Construção” inaugura uma nova fase do autor/compositor :

Na segunda fase, o poeta já não se deixaria levar pelos instantes da festa e música da vida, arrebatado pela banda ou pelos cordões carnavalescos; aqui se manifesta o profissional no exercício da construção musical, articulando tijolo com tijolo num desenho lógico; o lirismo de “A Banda” cede à dramaticidade do “Cotidiano” e a tragédia da “Construção”.

Como meio de driblar a censura, Chico Buarque cria Julinho da Adelaide, pseudônimo que permitiu que suas músicas de cunho político, como “Acorda Amor” (1974), “Jorge Maravilha” (1974) e “Milagre Brasileiro” (1975) passassem pelos

rígidos censores. Desde o endurecimento da censura no Brasil, Chico Buarque começara a encontrar dificuldades para lançar suas músicas. De cada três músicas enviadas para a Censura, somente uma era liberada. Na maioria dos casos a censura era política, mas em outros era moral, como no da canção “Existe Pecado ao Sul do Equador” (1972/1973).

Umas das principais censoras de Chico Buarque, Marina Brum Duarte, conta, em entrevista disponível no site oficial de Chico Buarque, sobre sua reação ao se deparar com “Cálice” (1973): “Pensar que eu não ia deduzir que aquele cálice não era uma taça, e sim uma referência ao silêncio... francamente. O que ele achou? Que eu era trouxa?”. Hoje, com mais de 80 anos, Marina Brum reflete sobre o ofício que exerceu durante os anos da ditadura militar: “Fui uma rameira do sistema. Eu não condeno quem age em má situação financeira. Eu me vendi por dinheiro”. Ela lembra ainda que “a censura foi eivada de coisas horrorosas” e que todas as músicas que eram assinadas por Chico Buarque eram duplamente analisadas, dissecadas palavra por palavra.

Em setembro de 1974, o jornal **Última Hora** publica uma entrevista exclusiva com Julinho da Adelaide. A ideia partiu de Mário Prata, jornalista, escritor e amigo de Chico, que percebeu que Adelaide começara a se tornar figura comentada no meio artístico, assumindo status de mito. O mito, todavia, seria desmistificado com essa entrevista. A personagem criada por Chico, finalmente, mostraria a sua cara, ou melhor, ganharia voz, já que se recusou mostrar a cara, devido a sua pretensa feiura. Desse modo, Chico apresenta Julinho como uma espécie de espelho invertido de si próprio. Os gostos e crenças de um seriam inversamente opostos ao do outro. Adelaide se torna o compositor feio, possuía uma cicatriz, que não permitia ser fotografado e não estampava as capas de seus discos com fotos suas. Em entrevista disponível no site oficial de Chico Buarque, Julinho da Adelaide diz:

Eu posso até gravar um disco um dia, entende? Ai a minha foto vai atrapalhar a vendagem do disco, não é? É claro que eu não vou botar na capa do disco a minha foto. Mas se já estiver a minha foto ligada a minha pessoa, amanhã, sei lá, menininhas dessas bonitas aí da Rua Augusta e tal que... podem comprar pensando que é um sujeito bonito e vende mais o disco, acho, não é? Pelo menos com a minha cara ligada a minha pessoa vende menos. Então, é melhor não ter cara do que ter a cara que eu tenho.

Adelaide, ao contrário de Chico, deixava claro seu respeito pelos censores, o que fez com que suas obras fossem vistas com olhares mais brandos, simpáticos e

condescendentes, olhares menos críticos. Julinho declara, em entrevista, também disponível no site oficial de Chico Buarque:

Então com relação à censura eu tenho essa posição. Eu acho bobagem a pessoa falar que a censura prejudica, quando eu acho que o negócio é fazer samba, tem que fazer muito samba mesmo, entende? Eu faço muito samba, quer dizer, faço vários por dia mesmo. Tanto que o sujeito que trabalha lá, o trabalho dele é censurar música, eu respeito muito o trabalho do cara, quer dizer, ele terminou o dia... quantas músicas você censurou hoje? Ele fala: 7. O cara que disser 17, por exemplo, vai ser promovido logo. Eu também, meu trabalho é fazer samba, quantos samba você fez hoje? Oito, nove? No dia que eu faço dez vou dormir em paz com a minha consciência, entende? Cada um no seu ramo [...] O rapaz que trabalha na censura é um homem, pai de família e tem que trabalhar, (todos falam) como eu. Ele está lá cumprindo seu trabalho. Se ele parar de proibir, vai perder o emprego, porque fica um trabalho inútil. Assim como se eu parar de fazer samba, eu deixo de ser sambista. Então, o censurador deixa de ser censor quando ele parar de proibir. Então, vamos nos unir, né, num grande abraço. Então, o censor censura e a gente faz música e o censor censura e a gente faz música.

Julinho da Adelaide era empresariado por seu irmão, Leonel Paiva, outra personagem criada por Chico, caracterizada por ser influente nas rodas da malandragem no Rio de Janeiro e por transitar com tranquilidade pelas camadas sociais. Numa clara crítica aos empresários que exploram o artista e ao artista que se deixa explorar pelo empresário, Chico Buarque promove um arrombo de inocência em Julinho da Adelaide, como pode ser vista em entrevista disponível no site oficial de Chico Buarque:

UH - Então já está pintando um dinheirinho?

JA - Diz o Leonel que sim. Eu ainda não pus a mão nesse dinheiro porque o Leonel tem procuração minha para fazer tudo. Ele acha que não é bom pegar o dinheiro e fazer logo alguma coisa. É melhor empregar e ele empregou meu dinheiro. E parece que o dinheiro já vai dar agora um dividendo, uma coisa assim...

UH - Mas, e aquela casa que você está construindo lá na Barra? É com dinheiro de vendagem?

JA - Não sou eu que construí... Quem comprou um terreno na Barra foi o Leonel e vai construir uma casa lá. Mas isso é problema do Leonel, ele tem os bicos dele por fora. Leonel tem participação nos meus lucros e ele faz com o dinheiro dele o que ele bem entende... E só porque ele ganha 50%. E dizem que os empresários normalmente têm 20 só. Aqui no Brasil, porque diz que lá fora tem dez. Agora, ele não é só um empresário. Se fosse só um empresário, tá legal, ganhava 20%. Ele não é meu empresário. Ele é meu conselheiro e meu irmão, entende? Então, a gente divide irramente as partes. Acho justo isso. E tem mais, ele ainda aplica nos mercados de capitais os meus lucros.

De 1969 a 1973, o Brasil viveu o período chamado “milagre econômico”. Houve um extraordinário crescimento econômico. A inflação foi reduzida a níveis baixos. O PIB cresceu em uma média anual de 11,2%. Porém, apesar do avanço na economia a expansão industrial claramente favoreceu socialmente as classes de

renda alta e média enquanto os salários dos trabalhadores de baixa renda foram comprimidos. O regime militar passou a ser mostrado nos meios de comunicações como um veículo de ordem e progresso. Não faltaram oportunidades para demonstrar ao mundo o crescimento do país, incentivando a entrada de capital externo, por empréstimos e investimentos no mercado interno.

Em 1973, A censura, que se mostrava mais rígida do que nunca, proibiu a montagem da peça **Calabar: o elogio da traição**, escrita por Chico Buarque e pelo cineasta Ruy Guerra, assim como a publicação de suas músicas e até mesmo o uso do nome *Calabar*, na capa do disco de Chico. O texto, que inicialmente havia sido aprovado pelos censores, comenta uma parte da história do Brasil, a invasão Holandesa. Nesse episódio da história brasileira, o mulato Domingos Fernandes Calabar é executado como traidor por ter ficado do lado dos holandeses contra os lusos. O título da peça anuncia uma indagação proposta pelos autores: poderia ou não um traidor da causa portuguesa ser considerado, ao contrário da lógica vigente, não um anti-herói, mas um defensor da liberdade? Podemos elogiar a traição, dependendo do contexto em que ela ocorre?

Na peça, Calabar não aparece em cena. Suas ideias são relatadas por Bárbara, sua mulher. Selma Rodrigues (1987, p.98) observa que “Calabar é julgado não a partir do ponto de vista do colonizador para quem é um traidor: invertendo a ótica comum se indaga afinal o que é bom para o Brasil”. A teoria brechtiana parece estar cada vez mais próxima e presente na perspectiva buarquiana do teatro. Em **Calabar**, o passado parece servir de pano de fundo à crítica da sociedade da época em que a peça foi escrita. Em entrevista, disponível no site oficial de Chico Buarque, o compositor declara que ele e seu parceiro Ruy Guerra fizeram uma extensa pesquisa a respeito da invasão holandesa ocorrida no Brasil no século XVII, entre os anos de 1630 e 1654. Os autores buscavam estabelecer uma analogia entre Calabar e Carlos Lamarca, Capitão do exército que desertara em 1969 para integrar a guerrilha armada e foi encurralado e morto por agentes da repressão em 1971, no sertão da Bahia.

A partir de 1974, começou, com a posse de Geisel, um lento e gradual processo de abertura política, resultado de pressões exercidas pela oposição, que se mostrava cada vez mais independente e forte. A Igreja Católica e o Estado andavam também em constantes confrontos. Por isso, o Governo tratou de

estabelecer vínculos com a Igreja, partindo de um ponto em comum que era a luta contra a tortura. As Forças Armadas eram o órgão que apresentava maior embate com o Poder. Isso porque o poder foi tomado pelos órgãos de repressão o que acabou por distorcer os princípios básicos da instituição, trazendo riscos a sua integridade. Fausto (2002, p.271) afirma que “Para restaurar a hierarquia, tornava-se necessário neutralizar a linha dura, abrandar a repressão e, ordenadamente, promover a volta dos militares nos quartéis”.

Em 1975, estreia no Rio de Janeiro **Gota d'água**, escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes, com direção de Gianni Ratto. Esse foi o primeiro espetáculo de Chico Buarque a chegar aos palcos depois de um longo período de censura e proibições. Segundo Diógenes André Vieira Maciel (2004, p. 234), o espetáculo “acabou se tornando a possibilidade de (re)estabelecimento da tradição do nosso teatro crítico realista, travando um diálogo com o público sobre as condições do país e buscando aliar-se às “concepções de mundo e vida” do povo”. A peça foi taxada por muitos críticos, como Silviano Santiago, de populista. Maciel (2004, p. 234), aponta que

Tal rótulo recaía sobre a discussão da vez: a ineficácia do teatro enquanto veículo para tratar de temas como luta de classes e realidade nacional, tendo em vista a mediação da bilheteria que permite, ou nega, o acesso ao conteúdo, por mais revolucionário que ele seja.

Contrariamente, outros críticos, como Carlos Nelson (1974), defendem que peças como **Gota d'água** possibilitaram o resgate da tradição do teatro político, até então abalada pelo golpe de 64. A peça é uma tragédia doméstica. Entretanto, a medida que retrata o drama de Joana, uma moça destemidamente apaixonada por Jasão, que se vê trocada por Alma, a filha de um homem rico e poderoso capaz de alavancar a carreira de sambista de seu genro; a peça também expõe questões relacionadas com o destino da comunidade. Dolores Pulga Alves de Souza (2005, p. 12) lembra que "atualmente a tragédia coloca-se particularizada e voltada para a vida de uma só pessoa, vê-se necessário enxergar, por meio do pessoal, a intervenção do social, controlada não por deuses, mas por instituições ou por classes dominantes". As professoras Maria Luiza Atik e Lilian Lopondo (2013, p.117) ressaltam:

Podemos apreender um duplo movimento de tempos históricos a apropriação que o teatro brasileiro faz da tragédia grega Medeia de Eurípides e a redefinição dos sentidos do texto-fonte na releitura de **Gota D'água**, como forma de expressão da resistência democrática durante a ditadura militar.

Somente em 1978, ano da primeira publicação e encenação de **Ópera do Malandro**, iniciou-se encontros do Governo com líderes da oposição e da Igreja, para encaminhar a restauração da liberdade pública. Como resultado, em 1979, o AI-5 deixou de vigorar, trazendo de volta os direitos individuais e a independência do Congresso. Em outubro do ano seguinte, o general Figueiredo assumiu o poder. Ao mesmo tempo em que caminhava a ampliação da abertura política, caminhava o agravamento da crise econômica. O petróleo sofreu choque com a elevação dos preços. As taxas internacionais de juros continuaram subindo. A obtenção de novos créditos no exterior passou a ser cada vez mais difícil. Por isso, adotou-se, até os fins de 1980, uma política econômica de recessão. Fausto (2002, p. 270) completa:

Em maio de 1985 a legislação restabeleceu as eleições diretas para Presidência da República e aprovou o direito de voto dos analfabetos, assim como a legalização de todos os partidos políticos.

2.3 - Distanciar para driblar

A **Ópera do Malandro**, estabelecendo diálogo não só com a ópera de Brecht, mas principalmente com o teatro pensado por ele, consegue retratar um momento histórico, a Ditadura Militar de 1964, ao encenar um outro contexto histórico, a Era Vargas. No final dos anos 1970, período em que a peça é publicada e encenada, assim como em meados dos anos 1940, o Brasil começa a sair de um longo período ditatorial e a buscar a normalização do processo político em bases democráticas. Todavia, apesar do aparente começo de abertura política, ainda era preciso que as produções artísticas se submetessem à censura. Nota-se que Chico Buarque, que vinha sendo perseguido e tendo dificuldades para publicar suas produções, vê no Estado Novo um momento análogo ao momento histórico que ele vivia.

Desse modo, ao transpor a ação da peça para o Governo de Getúlio Vargas, Chico consegue driblar a censura. Agora é o próprio artista, que já havia usado de outro nome, Julinho da Adelaide, para passar suas músicas pelos censores, usando da malandragem para fazer sua obra chegar ao público, que dribla. A contra capa da edição de 1979 de **Ópera do Malandro** comprova o posto de malandro de Chico Buarque:



Figura 1 - Chico Buarque na contracapa da edição de 1979 da **Ópera do Malandro**

Chico estabelece uma relação paródica entre o contexto histórico em que ele vive e o contexto da ação.

A paródia de uma peça não se restringe a uma técnica cômica. Ela institui um jogo de comparações e comentários com a obra parodiada e com a tradição literária ou teatral. Constitui um metadiscorso crítico sobre a peça de origem. Por vezes, ao contrário, reescreve e transforma a dramaturgia e a ideologia da peça imitada (PAVIS, 2008, p. 279).

Nesse sentido, percebemos que a paródia na obra de Chico Buarque se estabelece mais fortemente pela transposição de características da Ditadura Militar de 1964 para o momento da ação, que recupera o período do Governo de Getúlio Vargas. O resgate aos anos do Estado Novo permite, ao mesmo tempo, garantir que a peça passe pela censura e distanciar o espectador, proporcionando a ele um momento de reflexão e transformação de si e da sociedade em que vive.

A ação se desenrola em um momento de grandes mudanças na sociedade brasileira do séc. XX, O Estado Novo. Em seu livro **Estado Novo: Ideologia e Propaganda Política**, Nelson Jair Garcia (1982, p.44) traça um panorama da época, mostrando sua sociedade, economia, política e principalmente sua ideologia: “O Estado Novo lograva assegurar a unidade da sociedade brasileira, garantindo a coesão das classes dominantes e a submissão das classes subalternas”. O

presidente apresentava seu Governo como uma fórmula que permitiria realizar as tarefas de unificar o país, promover o desenvolvimento econômico e criar uma nova representação das classes produtoras e dos trabalhadores.

Economicamente, priorizou-se o mercado interno dando ênfase ao setor secundário (indústria e comércio). O regime representou uma aliança da burocracia civil e militar e da burguesia industrial. Estabeleceu-se como ponto fundamental a implantação de uma indústria de base, principalmente a siderurgia, considerada indispensável à industrialização do país. A burocracia civil defendia que esse era o verdadeiro caminho para a independência do Brasil. Os militares, por sua vez, acreditavam que a instalação de uma indústria de base fortaleceria a economia e se tornaria um importante componente de segurança nacional. Os industriais, por seu turno, foram levados a acreditar que esse processo dependia diretamente de uma intervenção do governo.

A natureza autoritária do regime político de Getúlio muito se assemelhava a alguns regimes vigentes na época no leste Europeu. Não era fascista apesar de assim ter sido definido pela sua oposição. O Estado Novo foi, portanto, implantado no melhor estilo autoritário. Os movimentos popular e comunista tinham sido sufocados e não podiam reagir. A classe dominante aceitava o golpe como benéfico ao país. As oligarquias agrárias e a burguesia industrial não se opunham ao governo já que eram beneficiadas por ele. A constante ameaça de repressão sufocava a oposição tanto por parte da classe média quanto pela classe operária. Esse controle garantia a manutenção do equilíbrio necessário à condução da economia.

As relações internacionais brasileiras mudaram com o advento da Segunda Guerra Mundial. Com o crescimento da guerra foi inevitável que o Brasil saísse da posição neutra que havia adotado até então. No início de 1942, durante conferência dos países sul-americanos no Rio de Janeiro, decidiu-se condenar os ataques feitos por japoneses aos norte-americanos. Foi, então, que Brasil e Estados Unidos assinaram um acordo pelo qual o governo norte-americano se comprometeu a financiar a construção de uma grande usina siderúrgica brasileira - Companhia Siderúrgica Nacional - em Volta Redonda, Rio de Janeiro, em troca da permissão para a instalação de bases militares e aeroportos no Nordeste e em Fernando de Noronha.

A face repressiva do regime foi ainda mais agravada com a entrada do país na guerra. Qualquer um que se opusesse às ideias do governo era considerado comunista. Milhares de pessoas foram presas e torturadas sobre a acusação de comunismo.

A fim de alcançar o objetivo de controlar a informação e de promover a imagem do governo, outros órgãos de caráter repressivo foram criados. O instrumento principal desse objetivo foi o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939. Segundo o historiador Boris Fausto (2006, p.17),

O DIP exerceu amplas funções, utilizando e controlando o cinema, o teatro, a imprensa, a literatura social e política. No esforço por sanear as mentes e calar os inimigos do regime, proibiu-se a entrada no país de publicações “nocivas aos interesses brasileiros”, agiu-se junto à imprensa estrangeira no sentido de evitar que fossem divulgadas informações nocivas ao crédito e à cultura do país. O DIP censurou desde músicas carnavalescas até jornalistas, subvencionou jornais, dirigiu a transmissão radiofônica diária da Hora do Brasil.

Houve uma valorização do nacionalismo e do trabalho. Tentou-se promovê-los de inúmeras formas, utilizando desde texto escritos até incentivo a compositores de música popular. Nesse sentido, nota-se a série de sambas-exaltação de Ary Barroso e as canções de promoção ao trabalho, de diversos outros autores, que condenavam a malandragem. Em 1940, o DIP aconselhou os compositores a adotarem temas de exaltação ao trabalho e de condenação à boemia. Diretrizes incentivavam composições que tratassem de um malandro arrependido.

O Estado Novo foi arquitetado como um Estado autoritário e modernizador que deveria durar anos. No entanto, teve seu tempo de vida menor do que se previa. Os problemas do regime resultam mais da inserção do Brasil no quadro das relações internacionais do que das condições políticas internas do país. Essa situação impulsionou a oposição e abriu caminho para divergências no interior do governo.

As manifestações culturais, principalmente o teatro, não ficaram alheias a essas inquietações. Em Pernambuco e São Paulo no ano de 1943, criou-se o Teatro do Proletário, que fazia uma propaganda pró-sindicalização geral de todos os trabalhadores. No ano seguinte, formou-se o Movimento em Prol da Recreação dos Operários, que visava à organização de concertos e do teatro proletário. Apesar de tanta agitação, Garcia (1999, p.108) garante que

Não há muitas referências quanto à utilização de teatro como instrumento de difusão da ideologia do regime. Mário Lago esclarece que o DIP

estimulava, indiretamente, peças de crítica política em que Getúlio Vargas aparecesse como “grande malandro”, já que o povo ficava tranquilo porque tinha um malandro que tomava conta deles.

Décio de Almeida Prado (1996, p. 53), em **O Teatro Brasileiro Moderno**, também dá conta dessa época. Com relação ao teatro, afirma que:

... a perspectiva também mudara. A pequena abertura ensaiada logo após 1930 desaparecera. Caíra sobre o nosso palco, tão acostumado à censura em seu penoso calvário histórico, um dos mais pesados regimes censórios que ele já conheceu. Durante alguns intermináveis anos, tudo seria proibido, até referências à guerra de que então o Brasil já participava. Talvez por isso, talvez pelo modo ambiente moral e intelectual imperante, de conformismo em face do inevitável conflito internacional, inclinava-se à dramaturgia brasileira para outros gêneros, menos comprometidos e menos comprometedores.

Era esse o fim da opereta e dos artistas portugueses no palco brasileiro. Ao final da década de trinta, o teatro vivia dias não muito favoráveis. O teatro comercial não conseguira realizar nenhum de seus intentos. Não resistira ao impacto do cinema, perdendo terreno no que se refere à diversão popular. Não conseguira passar adiante, como era desejado, as ideias revolucionárias de Marx e Freud. Porém, alguns progressos foram feitos. O espetáculo ganhara amplitude e flexibilidade. Pretendia-se, agora, formar outro tipo de público, que tivesse a visão do teatro enquanto arte, não divertimento popular.

Foi uma época em que o amadorismo superara o profissionalismo. Segundo Almeida Prado (1996, p.38)., “somente a partir de 1940 é que o amadorismo começa a ganhar consistência, à medida que a prática, mais que a reflexão teórica, obrigou-o a delimitar com precisão os seus objetivos”. Esse ciclo estendeu-se até 1948, quando se percebeu que o teatro não podia mais viver de festa.

A partir da encenação de **Vestido de Noiva**, de Nelson Rodrigues, em 1943, nasce o moderno teatro brasileiro, não só do ponto-de-vista da dramaturgia, mas também da encenação. O caráter inovador da peça dá-se, principalmente, por deslocar o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo. Pela primeira vez, via-se no palco atores transitando entre outros modos de andar, falar e gesticular, incorporando o real através da representação e do imaginário. O teatro deixou de ser, então, julgado como arte de segunda categoria.

Entre 1973 e 1974, a diretora de cinema Ana Carolina Teixeira Soares lança o documentário **Getúlio Vargas**, que serviria de objeto de estudo e pesquisa para

Chico Buarque e sua equipe no processo de escrita e montagem da peça **Ópera do Malandro**. Em nota à ópera, Chico (1979, p. 17) esclarece:

A equipe cooperou na realização do texto final através de leituras críticas e sugestões. Nessa etapa do trabalho, muito nos valeram os filmes “Ópera dos Três Vinténs”, de Pabst, e “Getúlio Vargas”, de Ana Carolina, os estudos de Bernard Dort (O Teatro e sua Realidade.), as memórias de Madame Satã, bem como a amizade e o testemunho de Grande.

O diálogo entre a **Ópera do Malandro** e os estudos de Bernard Dort (2010) será tratado posteriormente. Nesse momento, nos dedicaremos à observação da relevância do documentário **Getúlio Vargas**, de Ana Carolina Teixeira, para a construção da ópera de Chico Buarque.

O filme dirigido pela cineasta Ana Carolina Teixeira foi produzido a partir de material filmado entre as décadas de 1920 e 1950. É importante observarmos que ele se insere na categoria de *filme documentário* ou, segundo os franceses, *filme de montagem*. Conforme Passek (1986, p. 448), esses são

filmes dos quais a banda imagem é inteiramente realizada numa sala de montagem (a exceção das trucagens, créditos, títulos etc.) a partir de elementos pré-existentes: documentos de arquivos, filmes de atualidade, filmes antigos ou produzidos por amadores etc, que eventualmente completados pela inserção de documentos e entrevistas que contribuam para inteligibilidade do tema e da própria obra.

O filme inicia com imagens da cerimônia de posse de Café Filho, vice que assume o governo após a morte de Getúlio Vargas. Enquanto cenas da crise de agosto de 1954, que culminaram no suicídio do presidente, são exibidas, a narração da *Carta Testamento* é feita por Paulo Cesar Pereiro:

Mais uma vez, as forças e os interesses contra o povo coordenaram-se e novamente se desencadearam sobre mim. Não me acusam, insultam-me; não me combatem, caluniam-me, e não me dão o direito de defesa. Precisam sufocar a minha voz e impedir a minha ação, para que eu não continue a defender, como sempre defendi, o povo e principalmente os humildes.

Sigo o destino que me é imposto. Depois de decênios de domínio e espoliação dos grupos econômicos e financeiros internacionais, fiz-me chefe de uma revolução e venci. Iniciei o trabalho de libertação e instaurei o regime de liberdade social. Tive de renunciar. Voltei ao governo nos braços do povo. A campanha subterrânea dos grupos internacionais aliou-se à dos grupos nacionais revoltados contra o regime de garantia do trabalho. A lei de lucros extraordinários foi detida no Congresso. Contra a justiça da revisão do salário mínimo se desencadearam os ódios. Quis criar liberdade nacional na potencialização das nossas riquezas através da Petrobrás e, mal começa esta a funcionar, a onda de agitação se avoluma. A Eletrobrás foi obstaculada até o desespero. Não querem que o trabalhador seja livre.

Não querem que o povo seja independente. Assumi o Governo dentro da espiral inflacionária que destruíra os valores do trabalho. Os lucros das

empresas estrangeiras alcançavam até 500% ao ano. Nas declarações de valores do que importávamos existiam fraudes constatadas de mais de 100 milhões de dólares por ano. Veio a crise do café, valorizou-se o nosso principal produto. Tentamos defender seu preço e a resposta foi uma violenta pressão sobre a nossa economia, a ponto de sermos obrigados a ceder.

É interessante observarmos o modo como o discurso de Getúlio e aspectos de seu governo estão em diálogo com “O Malandro” , a primeira *song* do espetáculo. O prólogo da **Ópera do Malandro** traz João Alegre, uma das personagens, narrando as desventuras do 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
Dá um trambique/De cem mil réis

O usineiro/Nessa luta
Grita(ponte que partiu)
Não é idiota/Trunca a nota
Lesa o Banco/Do Brasil

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

Mas os ianques/Com seus tanques
Têm bem mais o/Que fazer
E proíbem/Os soldados
Aliados/De beber
(HOLLANDA, p. 1979, p.21-23)⁵.

5- HOLLANDA, Chico Buarque de. **Ópera do Malandro** - comédia musical. 2ª ed., São Paulo: Cultura, 1979. Todas as outras citações, quando não devidamente indicadas, foram extraídas dessa edição e vêm acompanhadas somente da indicação da página.

O trecho mostra alguns fatos ocorrentes na Era Vargas. Na primeira estrofe, há a presença do malandro. É esse quem desenrola a ação que ao final prejudica os cofres públicos. Nos versos “Senta à mesa /Do café/ Bebe um gole/ De cachaça”, há a referência a dois produtos de exportação tipicamente brasileiros. Percebemos, porém, que há uma ironia aqui, pois a cachaça constitui um rebaixamento do produto de exportação. O alvo é evidente: a relação imperialista entre Estados Unidos e Brasil.

Lembramos que essa foi uma época em que a modernização começou a instalar-se no país por meio do setor secundário (comércio e indústria), trazendo a industrialização, de fato, ao mercado interno, por isso, a menção ao “usineiro”. Foram as usinas que receberam maiores investimentos por parte do governo federal da época, além das siderurgias, acreditando-se que, por meio delas, se poderia alcançar a tão sonhada industrialização.

Percebemos que a ação do malandro, ao não pagar a conta, lesa não só o garçom, mas também o usineiro que, por sua vez, transmite o prejuízo ao Banco do Brasil. O simples ato de não pagar a conta resulta na alta dos preços, que leva, então, a um dos motivos pelo qual o malandro deixa de pagar por ela: o preço alto.

Um outro fato, no âmbito internacional, é retratado nesse trecho: a Segunda Guerra Mundial. Esse momento histórico é percebido na última estrofe, principalmente pela palavra *Aliados*. Podemos dizer que faz referência aos países participantes da Segunda Guerra Mundial, inicialmente liderados pela França e pelo Reino Unido, que lutavam contra o regime nazista. Em 1941, os Estados Unidos da América entram na guerra como Aliado, após o ataque japonês a Pearl Harbor, e fazem um acordo com Getúlio Vargas para enviar o Brasil para a batalha em troca da industrialização do país. O Brasil envia as Forças Expedicionárias Brasileiras (FEB). É nesse momento que a guerra e os Estados Unidos passam a interferir com maior força nos aspectos econômicos e sociais no Brasil.

A palavra *ianque* retoma a denominação dada pelos colonos revoltosos da Nova Inglaterra, da América do Norte. Hoje, esse nome é dado pelos sulistas aos norte-americanos. Ao ouvi-la, o espectador é levado a retomar a relação com os Estados Unidos da América.

Em diversos momentos a guerra é retratada no peça. Em certo trecho, Geni mostra como o cenário mundial influenciava o comércio internacional, principalmente

as importações, ao dizer a Vitória o motivo pelo qual o perfume que encomendara estaria em falta: “Deve ser por causa dessa porcaria de guerra. O Max disse que os alemães ocuparam as fábricas de perfume francês e agora só vão produzir ácidos e gases venenosos” (p.41).

A relação modernização e Estados Unidos, que começara na Segunda Guerra, também é mostrada na fala da personagem Vitória: “Que ignorância, Duran! Não sabe que luva de vidro é como a gente chama essas luvas daquele tecido novo, importado, como é mesmo? É náilon, isso, luvas de náilon, náilon autêntico importado dos Estados Unidos” (p.37). Há, nesse momento, uma importação dos valores e costumes norte-americanos, como houve décadas e décadas antes em relação aos costumes franceses. Roupas passaram a ser trazidas ao Brasil, além de expressões, como demonstram as ditas por Max (*good night, baby, my boy*), mesmo filmes e atitudes.

É discutida, também, a maneira como o americanismo havia virado uma estética seguida, principalmente, pelas classes altas da sociedade brasileira. Levantou-se a questão de que o mimetismo da moda demonstrava uma falta de raízes das elites.

Sabemos que a peça mostra o fim de um momento e o início de outro: a malandragem por ela mesma passa a ser “malandragem nacional”, ou seja, o malandro deixava os bares da Lapa para ocupar o Brasil em âmbito geral. É a decadência da Lapa e o princípio da industrialização do país, que se despedia de vários aspectos tradicionais da própria cultura para dar espaço à cultura americana. Questiona-se, portanto, o conservadorismo da burguesia, por ser hipócrita, uma vez que ela passa a ser a grande “malandra” da história.

Como sabemos o lugar é a Lapa, no Rio de Janeiro, palco, até então, da boemia e da malandragem. As personagens principais são cafetões, prostitutas e malandros. Dessa maneira, percebe-se que, no ambiente em questão, assuntos como moralidade, ética e outros mais comuns à vida burguesa são deixados de lado. Há uma moral que rege o comportamento das pessoas, mas que, certamente, não seria aceita em outros meios mais conservadores.

A peça traz em si algumas questões importantes. Nota-se o desejo de ascensão à alta sociedade por parte da classe baixa, como é o caso da família Duran. Vitória, a esposa, faz questão de comprar produtos importados que a deixem

com a aparência mais “nobre”. Sua filha, Teresinha, com vergonha dos negócios do pai, finge ser parte de uma família criadora de gado. Logicamente, vê-se a ironia presente na questão do gado. Isso porque a moça faz questão de dizer que seus pais trabalham com carne viva, metaforicamente as prostitutas dos bordéis do pai.

Observamos a idolatria que o povo tinha, na época, pela figura do presidente Getúlio Vargas. A figura política, na obra, é João Alegre. O intuito político da obra desenvolvida por ele fica claro ao término quando ele transforma o palco em um grande comício para sua candidatura a vereador. De maneira também política, o autor/ personagem convida, no início da obra, a presidente da Morada da Mãe Solteira para integrar seu elenco, mostrando-se, de maneira populista, sua face bondosa e caridosa.

As relações de trabalho são discutidas, evidenciando-se uma crítica ao sistema capitalista. A negociação de salário com Fichinha, logo no início da obra, é um exemplo: “Vou te dar um salvo-conduto provisório para entrar na ronda. Sobre cada dez mil-réis que você receber, a agência cobra cinco de comissão, certo?” diz Duran que completa “E mais dez por cento pelos acessórios” (p.32). Evidencia-se, portanto, uma sociedade regida pelo dinheiro e que, muitas vezes, visa à exploração para consegui-lo.

Na **Ópera do Malandro**, no final do primeiro ato, Duran descobre que o inspetor Chaves, seu velho devedor, é o padrinho de casamento e melhor amigo de seu maior inimigo, Max Overseas. Irado, Fernandes Duran ameaça armar um escândalo fatal para a reputação de um chefe de polícia. Ele acredita que, ao ser demitido do serviço público, Chaves preferirá renunciar à amizade de Max. Planeja, então, fazer uma passeata com as prostitutas, que levarão faixas denunciando a corrupção, em pleno desfile do dia do trabalhador:

VITÓRIA: E por falar em autoridades, Duran, depois de amanhã é o dia do trabalhador. Dia de desfile, estádio repleto, chefe da nação e tudo. Quer melhor oportunidade para nossas funcionárias saírem numa passeata ordeira, pacífica e legítima? (p. 99-100)

Lembramos que passeatas, manifestações ou protestos de rua são uma forma de ativismo político, na qual um grupo de pessoas interessadas numa causa se reúne num local público ou desfila pela rua em locais de alta visibilidade ou de valor simbólico, a fim de expressar apoio ou insatisfação, protestando, pressionando, divulgando e mobilizando pessoas em favor da causa, geralmente política ou social. Nas décadas de 1960 e 1970, os movimentos estudantis,

principalmente os universitários, mobilizaram-se socialmente, transformando-se em importante foco de ativismo político. Sua força adveio da capacidade de mobilizar expressivos contingentes de estudantes para participarem da vida política do país. Os movimentos estudantis possuíam várias organizações representativas: os DCEs (Diretórios Centrais Estudantis), as UEEs (União Estaduais dos Estudantes) e a UNE (União Nacional dos Estudantes). Com suas reivindicações, protestos e manifestações, o movimento influenciou significativamente os rumos da política nacional.

Em **Ópera do Malandro**, apesar da passeata organizada por Vitória e Duran não parecer, num primeiro momento, um movimento genuinamente em prol da massa, nesse caso em prol das prostitutas, já que ele deseja se vingar e afastar Chaves de Max, ela se coloca contra o sistema e a instituição, representada pelo Chefe de Polícia. Duran diz, ao convocar as prostitutas para a passeata: “Somente unidos, aglutinados, articulados, membros, de um corpo sadio e altivo, poderemos caminhar em frente!” (p. 100). Somente unidos, poderiam lutar contra o sistema. A canção “Sempre em frente”, que é cantada para incentivar as meninas de Duran a participar do movimento, inicia-se com Duran e Vitória. Aos poucos, as prostitutas aderem à ideia e cantam a canção junto A seus patrões:

Sempre em frente
Sempre em frente
Mãos-de-obra sem temor
Mãos ardentes
Em corrente
Prum futuro esplendor
Nós daremos nossas pernas
Nós daremos nossos braços
Ao senhor dos nossos gestos
Ao senhor dos nossos passos
Somos a musculatura
Nervos, tripas e pulmão
A serviço
Da cabeça
Que conduz um corpo são
Sempre em frente
Sempre em frente
Etc.
(p. 100)

A canção chama a massa, mais especificamente os trabalhadores “mãos-de-obra”, para a luta em ritmo de marcha militar. A música militar está, originalmente, ligada à ação militar. Pedro Sinzig (1947, p. 75) afirma:

Nos princípios do século 18, os instrumentos musicais militares eram charamelas, cornetas, clarins, trompas, fagotes, serpentões, pífanos e tambores; isto da infantaria; a cavalaria trotava ou galopava somente ao som de trombetas e atabales. Mais tarde as charamelas foram substituídas por clarinetes e oboés, juntando-se-lhes também os tambores.

Desde os tempos remotos, a marcha militar é usada como meio de comunicação no campo de batalha e como elemento psicológico, animando as tropas e aterrorizando os inimigos. No caso da marcha entoada por Duran e suas meninas, o ritmo serve não para ação militar, mas exatamente contra ela. Ela é cantada não só para animar e chamar a massa para luta, mas principalmente para ironizar e denunciar às autoridades militares que governavam o país desde os anos 1960. Não só as personagens da peça são convocadas, mas também o espectador, que percebe o diálogo que a canção estabelece com o contexto histórico e se vê compelido a refletir e a se unir pela luta: “Somos a musculatura/ Nervos, tripas e pulmão/ A serviço/ Da cabeça/ Que conduz um corpo são” (p. 100)

“Sempre em frente” traz, ainda, um aspecto importante, que diz respeito tanto à Era Vargas quanto à Ditadura Militar de 1964: o papel do trabalhador na luta contra o Governo, que privilegia o rico em detrimento do pobre. Em 1931, Lindolfo Collor, Primeiro Ministro do Trabalho, cria os pilares do sindicalismo oficial no Brasil, ao promulgar a Lei sindical de 1931 (Decreto 19770). Essa lei definia o sindicalismo como órgão de colaboração e cooperação com o Estado. Entretanto, somente vinte e cinco por cento dos sindicatos aderiram a ela. Nesse ano, movimentos grevistas se intensificaram, conseguindo algumas conquistas como: Lei de Férias, descanso semanal remunerado, jornada de 8 horas de trabalho, regulamentação do trabalho da mulher e do menor, entre outras. Em 1934, junto com as lutas sindicais crescem também as mobilizações das massas trabalhadoras. Nesse mesmo ano, é fundada a Aliança Nacional Libertadora, dirigida pelo PCB, já com Luís Carlos Prestes. O site da SINTSEF (Sindicato dos Trabalhadores do Serviço Público Federal) informa que a Aliança Nacional Libertadora “foi citada no VII Congresso da Internacional Comunista como exemplo de frente popular democrática- 400.000 membros”. A ANL organiza seu primeiro comício ainda em 1973. O Governo responde, reprimindo e baixando o decreto de Lei de Segurança Nacional, que proibiu direito de greve e dissolveu a Confederação Sindical Unitária.

Ao longo dos anos 1950, o movimento sindical, liderado pela aliança das militâncias comunista e trabalhista, obteve grandes avanços no que tange à

organização e mobilização, resultando em grande participação dos trabalhadores na sociedade e na vida política nacional. O estabelecimento da Ditadura Militar, em 1964, se configuraria, todavia, como um duro golpe à estrutura organizacional sindicalista, que havia passado por uma década de constante fortalecimento e crescimento. Lideranças foram presas e militantes perseguidos. Aos olhos de Marco Aurélio Santana (2008, p. 2),

O problema maior é que a implantação do regime militar abriu, no seio da esquerda em geral, e no interior do até então partido hegemônico da esquerda em particular, o Partido Comunista Brasileiro (PCB), um duro e sério debate acerca dos caminhos percorridos antes e depois do golpe. Da crítica e autocrítica resultou uma série de outros grupos e concepções dos novos rumos a serem trilhados.

A chamada de Duran, na peça, à massa trabalhadora, coincide com o momento no qual os movimentos sindicais tentam fortalecer a causa no Brasil. Em maio de 1978, as máquinas param e a classe operária volta em cena. Na ópera de Chico, Duran convida suas funcionárias a refletir sobre a causa sindical, durante uma conversa com as prostitutas e sua esposa:

DURAN: Agora vocês precisam é se organizar. Não adianta nada uma desgraçada vir fazer escândalo aqui na minha casa. Os acessórios estão velhos? Pode ser, vou pensar no caso, vamos dialogar. Mas sem gritaria no meu ouvido! Vocês têm que fazer valer seus direitos de maneira civilizada.

VITÓRIA: Isso eu também acho! E a primeira providência a tomar é o título de eleitor. Vocês já tiraram o seus? Ô, suas retardadas, já faz dez anos que mulher pode votar no Brasil!

DURAN: Sabe o que vocês precisam? É dum sindicato. Um veículo legal para suas reivindicações. se as reivindicações são justas, serão atendidas. Táí, gostei. vou organizar um sindicato para vocês.

VITÓRIA: Eu voto na Dorinha Tubão. Dorinha pra presidenta do SMOELA. Sindicato de Mão-de-Obra Especializada da Lapa (p. 98 e 99).

Vitória ainda observa a necessidade de se possuir um título de eleitor. Em um momento histórico no qual a votação não era feita de forma direta, ou seja, o processo eleitoral não garantia a participação do povo, a menção ao título de eleitor levanta a discussão à necessidade de mudança e da participação da massa para garantir essa mudança. Ademais, percebemos a importância das minorias, como os trabalhadores e as mulheres nesse processo de abertura política.

A situação da mulher da época também é narrada, principalmente, a nova posição que esta assumia na sociedade. Teresinha é o retrato dessa nova mulher na peça. Impõe ao seu pai e ao seu marido novos padrões de conduta, também em parte importados das grandes revoluções feministas acontecidas no mundo. Mostra maturidade para assumir e enfrenta riscos diante de situações novas. Grande

exemplo disso é o fato de casar-se sem a permissão do pai, deixando de lado a velha conduta diante do casamento. Em discussão com os pais, a moça mostra suas novas ideias frente aos acontecimentos do mundo: “(...) ele parou no tempo de Artur Bernardes, enquanto ele vende filipeta ao Conde d’Eu, desconta promissória do Borba Gato e cria vaca em sociedade com Caramuru, Max e eu entramos de peito aberto na era industrial” (p. 88).

No Estado Novo, as mulheres viviam sob as frescas conquistas resultadas de muita luta. Foi quando se conseguiu efetivamente o direito ao voto às mulheres e em seguida surge a legislação trabalhista de proteção ao trabalho feminino. Como resultado dessas conquistas e de todos esses movimentos, surgiram várias associações, clubes, ligas e organizações em favor dos direitos femininos. Durante os anos da Ditadura Militar, as mulheres organizaram-se, independentemente de partidos políticos, idade e classe social, formando uma militância contra o regime militar. Em 1975, a ONU organizou o “Ano Internacional da Mulher”. Marlene de Fáveri (2014, p. 8) aponta que “na Conferência, a ONU anuncia a Década da Mulher e aprova um Plano de Ação, com os temas centrais: igualdade entre os sexos; integração da mulher no desenvolvimento; e promoção da paz”. A partir de então, a questão da mulher passou a ser tema de discussão nas universidades e em meio aos profissionais liberais. No mesmo ano, dois importantes movimentos aconteceram: o Congresso Internacional da Mulher no México e, simultaneamente, no Brasil. Aqui, o movimento organizou a Semana de Pesquisa Sobre o Papel e Comportamento da Mulher Brasileira. Como resultado desse movimento criou-se, em setembro de 1975, o Centro da Mulher Brasileira, um órgão institucionalizado, responsável por intermediar e articular os objetivos feministas. Muitas mulheres haviam sido exiladas no exterior e voltavam com grandes contribuições para o CMB. O Centro da Mulher Brasileira propôs um centro de estudos que promoveu seminários e grandes discussões e pesquisas sobre a condição da mulher. Daí surgiram várias publicações em jornais e revistas, além da produção de livros.

Em outra cena do documentário de Ana Carolina Teixeira, Getúlio Vargas é apresentado como o responsável por colocar o país nos trilhos. É retratado como competente “condutor da história brasileira”, que, em pouco tempo, e respeitando as regras do jogo democrático, acumulou importantes conquistas para o povo brasileiro. A imagem traz ao fundo um trem decorado com uma bandeira brasileira. O trem é

saudado em seu caminho por populares que também se aglomeram nas estações para ouvir e proclamar discursos. A capa da edição de 1979 da **Ópera do Malandro** traz uma imagem que dialoga com a exaltação da figura de Getúlio demonstrada no documentário. A ilustração da capa, todavia, apresenta Getúlio Vargas em comparação com o malandro, de que trata a peça. As metades das faces de Getúlio e do malandro parecem se fundir, em única imagem. Na imagem de Getúlio, vemos a população, composta basicamente por crianças, segurando bandeiras do Brasil e olhando para seu líder com ar de admiração. Os olhares, entretanto, confundem quem os observa, já que, apesar de parecerem olhar Getúlio, também parecem olhar a cena boêmia retratada pela metade que cabe ao malandro. O malandro, negro e caracterizado com roupas típicas, parece ganhar a cena, o que nos leva a entender a representação do momento em que não só o morador da Lapa é o malandro, mas também todo o país e, principalmente, seu governante.

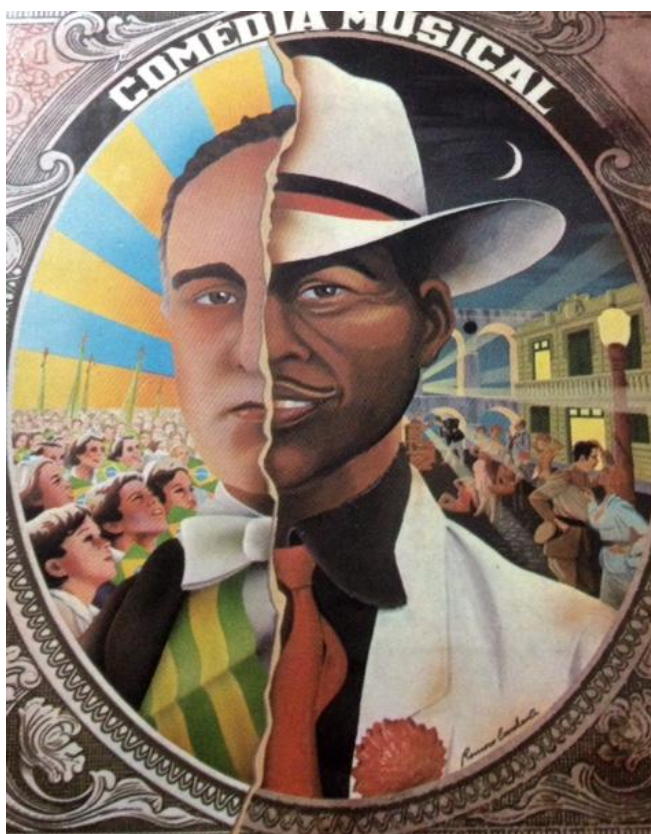


Figura 2 - Imagem da capa da edição de 1979 de **Ópera do Malandro**

A cena do prólogo traz João Alegre, batucando em uma caixa de fósforos e cantando a canção “O Malandro”. Atrás de João, um cartaz revela uma nota de dez cruzeiros, mas o que realmente chama a atenção do leitor/espectador é a imagem

do rosto de Getúlio Vargas, impressa na nota, bem ao centro da cena. A iluminação foca em João alegre e na figura do governante. A música, que é quase uma ode à malandragem, apresenta seu maior e mais importante malandro: Vargas.

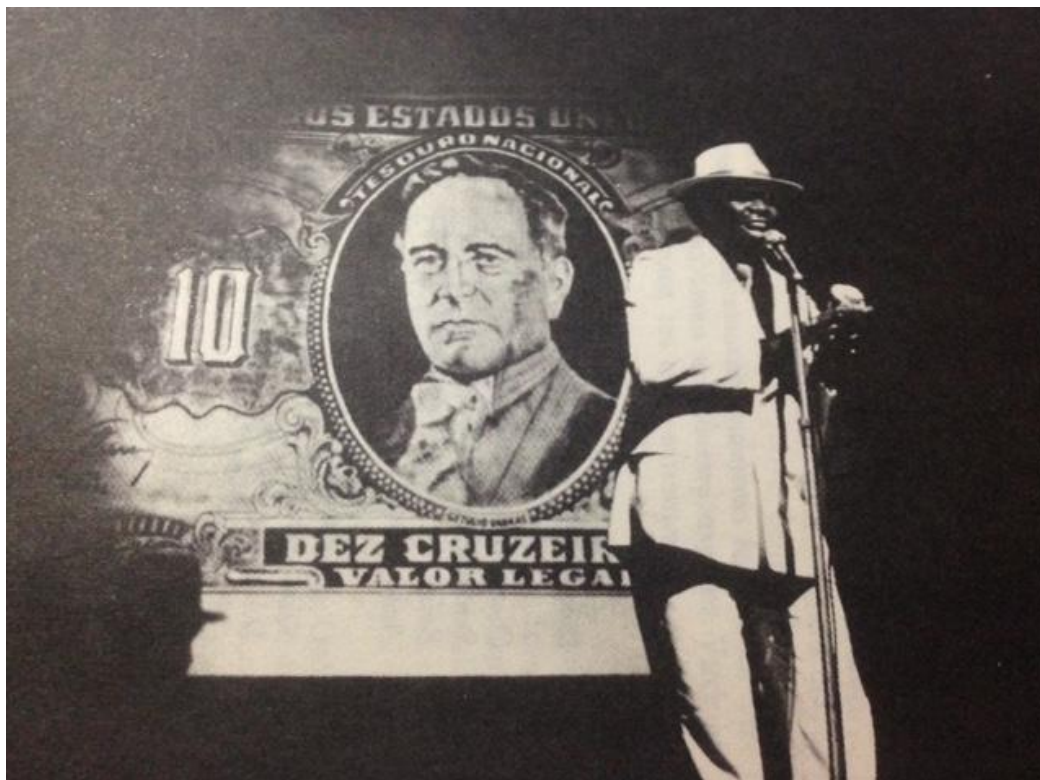


Figura 3 - cena do prólogo da edição de 1979 de **Ópera do Malandro**.

Produzido em 1974, em plena ditadura militar, o filme de Ana Carolina, contudo, apresenta Getúlio Vargas como um exemplo de resistência às “forças reacionárias” que ameaçavam o país na década de 1930. Sua reflexão, entretanto, parece não questionar o autoritarismo que caracterizou esse personagem e os regimes que ele liderou. Desse modo, percebemos que o estudo que Chico e sua equipe realizaram do documentário não transpõe à **Ópera do Malandro** um caráter saudosista e nem exalta o período governado por Getúlio. Contrariamente, Chico Buarque absorve a exaltação à figura de Getúlio de modo a ironizá-la.

Capítulo 3 - A malandragem em dois atos: Ópera dos Três Vinténs e Ópera do Malandro

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...
Chico Buarque

Em **Dialética da malandragem** (Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias), Antonio Candido (1988) inaugura a “sociologia da malandragem” no âmbito da crítica literária. Esse texto se constitui como o primeiro estudo literário brasileiro verdadeiramente dialético. Ao explicar a importância das **Memórias de um Sargento de Milícias**, Candido evidencia não somente a figura do herói/ antiherói, mas também evoca aspectos gerais da sociedade brasileira. Segundo Roberto Schwarz (1987, p. 129),

No estudo de Antonio Candido o ato crítico (a justificativa racional de um juízo literário) reúne: uma análise de composição, que renova a leitura do romance e o valoriza extraordinariamente; uma síntese original de conhecimentos dispersos a respeito do Brasil, obtida à luz heurística da unidade do livro; a descoberta, isto é, a identificação de uma grande linha que não figurava na historiografia literária do país, cujo mapa este ensaio modifica; e a sondagem da cena contemporânea, a partir do modo de ser social delineado nas Memórias.

Nele, Candido contrapõe algumas críticas sobre **Memórias de Um Sargento de Milícias**, descritos por alguns estudiosos como romance picaresco, e por outros como romance documentário. Ele propõe que oensem como um romance representativo no qual a malandragem, que é tema principal, constitui uma metáfora da instabilidade presente na sociedade de então. Para ele, o livro de Manuel Antônio de Almeida caminha em uma via dupla, já que, de um lado, caracteriza o romance malandro, representando uma versão nacional popular brasileira de uma espécie de aventureiro astucioso e, de outro, caracteriza o romance representativo, apresentando-se como uma ficção que imita a realidade social do século XIX.

Negando o mundo do trabalho, ou seja, o mundo do controle e do mando, Manuel Antônio de Almeida foca o espaço ocupado pelas classes populares. Entre a ordem e a desordem (o lícito e o ilícito), estão o malandro e todas as outras personagens do romance, ou seja, todos transitam entre o que é certo fazer e o que

não é. Assim também fazem Brecht e Chico: seus heróis transitam entre o “bem e o mal”, o “certo e o errado” e o “moral e o amoral”.

3. 1 - O malandro na ópera

O título dado a qualquer obra, seja ela teatral, teórica, seja literária, serve de porta de entrada para o leitor. É por meio dela que o leitor toma conhecimento do tema ou assunto a ser tratado e estabelece uma relação, que pode ser máxima ou mínima de identificação com a obra. Desse modo, os títulos das obras de Brecht e Chico trazem ao leitor duas ideias, que podem nos parecer opostas: ópera e três vinténs; ópera e malandro. Nesse sentido, o primeiro questionamento que os títulos sugerem é: Por que ópera?

Tradicionalmente, *ópera* é considerada música para ser representada, encenada. Segundo Fernando Peixoto (1985, p. 15), a ópera materializada, seja em espaço e imagem, seja em espetáculo singular e fascinante, é contraditória e complexa, justamente porque integra uma unidade concreta de diversos elementos aparentemente conflitantes. A ópera pode ser entendida como a ressignificação do fazer teatral, por conter em sua própria estrutura, elementos plásticos, cênico-corporais e musicais. É importante notarmos que a melodia reforça o sentido dramático presente no enredo. Por meio da ópera, a música é elevada a um patamar diferenciado em relação a outros eventos artísticos, todavia, sem negá-los.

A ópera se origina na Itália no final do século XVI, porém o gênero operístico, como teatro dramático e musicado, pode ser encontrado nos registros culturais das mais antigas civilizações. As produções operísticas podem ser consideradas trágicas ou bufas, dependendo do seu caráter trágico ou cômico. Na contemporaneidade, percebemos um processo de reteatralização do espetáculo operístico, sem perder de vista o papel hegemônico da música. O teatro dramático é o principal componente desse processo de reteatralização por libertar-se de uma série de preconceitos que sacralizam a dramaturgia tradicional e que tentam impedir o surgimento de novas expressões. Por muitos anos, mais especificamente até os anos 1960, a ópera se manteve refém de uma falsa noção e concepção de tradição, que tinha no gênero operístico tradicional o modelo a ser seguido. A ópera, porém, deve ser vista como uma fonte inesgotável de possibilidades de expressão, o que nos permite, hoje, a libertação dos limites impostos pela tradição.

Fernando Peixoto (1985) afirma que Bertolt Brecht consegue atualizar a ópera, ao relacionar o desejo de transformação e inovação a uma problemática que muitos preferem evitar: o significado social e mutável da ópera. Originalmente, o gênero ópera surge juntamente com o requinte da burguesia renascentista, que deseja se sentir identificada com os dramas representados no palco. Desse modo, os dramas representados devem ser os dramas burgueses. Na contemporaneidade, os dramas burgueses continuam sendo representados do mesmo modo que eram representados no Renascimento, sem considerar que a burguesia contemporânea passou e ainda passa por muitas transformações. No âmbito da política, Brecht discute o sentido imutável de ópera em uma sociedade que é histórica assim como transitória. A ressignificação da ópera coincide com a sua emancipação. Nesse sentido, percebemos que Brecht procura refletir a respeito do próprio fazer operístico em suas peças, esquetes e óperas.

O texto do inglês John Gay (1728), **The Beggar's Opera**, cuja música é atribuída ao alemão John Christopher Pepusch, constitui uma paródia das óperas de Handell, que tratavam da vida de nobres e ricos. Gay, ao ridicularizar as figuras das classes dominantes, coloca poderosos, ladrões, capitalistas, emergentes e marginais em nível de igualdade. São os assaltantes, mendigos, prostitutas, assaltantes e policiais que entoam as baladas populares, que possuem roupagem operística:

John Gay com seu talento crítico faz uma sátira explícita à Inglaterra de Walpole. O personagem principal do **The Beggar's opera**, Peachum é uma caricatura do primeiro-ministro, bem como Lockit, de Lord Townshend, acólito de Walpole, assim todos outros personagens são à *clef*. (...) A primeira ária será cantada por uma mulher velha no escritório de Peachum. Ela faz elogio da malandragem, da fraude da patifaria, estabelecendo desde logo que advogados e homens de Estado não são melhores que os velhacos, ladrões, mendigos e malfetores personagens que entrarão em cena (RODRIGUES, 1987, p.100).

Observamos que John Gay mantém o nome ópera num jogo irônico com as obras de Handell. A ópera de Gay, ao contrário das obras de Handell e das óperas tradicionais, não traz a encenação somente por meio da música. Sua obra mescla momentos de fala e canto, inserindo-se na categoria de *singspiel*. *Singspiel* é uma peça teatral com interlúdios vocais conectados por diálogos falados, com origem no teatro medieval, sendo uma das antecessoras das operetas e da comédia musical moderna. A **Ópera dos Três Vinténs**, assim como a **Ópera do Malandro** se configura como um *singspiel*, incorporando o jazz e transformando as árias em canções de grande força melódica. A ópera de Chico, por sua vez, incorpora e

subverte (mais subverte do que incorpora) o sentido tradicional de ópera ao mesclar gêneros musicais brasileiros, como o samba e a bossa-nova, com cenas faladas.

Desse modo, percebemos que a incorporação do gênero operístico tanto pela **Ópera dos Três Vinténs** quanto pela **Ópera do Malandro** não acontece de maneira apropriativa, mas de modo irônico. Se John Gay, em 1728, ao incorporar os elementos da ópera ao sua peça, pretendia criticar a ópera que representa e exalta os ricos e poderosos da alta-burguesia, Brecht e Chico vêm nesse gênero a maneira de criticar não somente a ópera tradicional, mas também a sociedade que tende a exaltar os princípios capitalistas, deixando na marginalidade a grande massa.

3.2 - A ópera carnavalizada

Para que o discurso de poder seja eficaz e possa arrebanhar seguidores, assim como castrar e coagir a sociedade, é preciso que ele demonstre seriedade e imutabilidade. O riso se coloca, por sua vez, em contraposição à austeridade desse discurso, ao dessacralizá-lo, relativizá-lo e até mesmo rebaixá-lo. Bakhtin (2010, p. 173) afirma:

O carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados. Essa cosmovisão que liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona do contato familiar livre), com o seu contentamento com as mudanças e sua alegre relatividade, opõe-se somente à seriedade unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social.

Podemos dizer que a carnavalização se configura como a transposição do espírito do Carnaval para as artes. É um dos elementos dos gêneros sério-cômicos que são: o *diálogo socrático* e a *sátira menipéia* principalmente. “Essa percepção carnavalesca coloca a palavra numa relação particular com a realidade. Tudo é visto numa relatividade alegre” (FIORIN, 2008, p.90). Observamos que ela não se apegue à tradição clássica. De certo modo, a literatura carnavalizada recontextualiza a tradição.

Há, nessa literatura carnavalesca, um diálogo de sentidos entre o mundo organizado, representado aqui pelas regras impostas pela sociedade e pelo papel social que o sujeito desempenha nela, e o mundo da desordem, no qual não há a

ausência da ordem, mas sua negação que é expressa por uma visão carnalizada e através do riso. Segundo Bakhtin (1996, p.43),

O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades

Percebemos que há na sociedade um discurso monológico que propõe a divisão em seus vários grupos. Foucault (2004, p. 4) afirma:

Pois, ainda nos poetas gregos do século VI, o discurso verdadeiro — no sentido forte e valorizado da palavra —, o discurso verdadeiro pelo qual se tinha respeito e terror, ao qual era necessário submeter-se, porque reinava, era o discurso pronunciado por quem de direito e segundo o ritual requerido; era o discurso que dizia a justiça e atribuía a cada um a sua parte; era o discurso que, profetizando o futuro, não apenas anunciava o que haveria de passar-se, mas contribuía para a sua realização, obtinha a adesão dos homens e desse modo se entretinha com o destino.

A visão carnavalesca dissolve essa ordem, possibilitando um mundo dialógico ao invés do monológico, que pode vir a instaurar a ordem ou a desordem. Isso não configura dizer que o mundo dialógico representa o mundo em desordem. Isso porque, segundo o teórico russo, esse diálogo carnavalesco se dá por um período de tempo e com rituais de festa, em ambiente no qual os papéis e discursos se misturam por um momento.

Os textos **Ópera dos Três Vinténs** e **Ópera do Malandro** apresentam elementos que comprovam a hipótese de que há um diálogo textual e discursivo entre eles que transpõe um mundo carnalizado. Como ponto de partida, destacamos um trecho escrito por Chico Buarque (1979, p. 17) que faz parte da Nota a sua ópera:

O texto da Ópera do malandro é baseado na “Ópera dos Mendigos” (1728), de John Gay, e na “Ópera dos Três Vinténs” (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill. O trabalho partiu de uma análise dessas duas peças conduzida por Luís Antônio Martinez Correa e que contou com a colaboração de Mauricio Sette, Marieta Severo, Rita Murtinho, Carlos Gregório e posteriormente, Maurício Arraes.

A leitura desse excerto nos permite observar as diversas fontes que puderam ajudar o autor na tarefa de escrever sua peça. Nesse contexto, contou com estudos das óperas de John Gay e Bertolt Brecht para produzir o sentido desejado. Essas duas obras, a primeira do século XVIII e a segunda de duzentos anos depois, contam com uma estrutura que trata o teatro de uma forma diferente da tradicional vigente nas suas épocas: a sátira menipéia.

Esse gênero tem sido renovado e modificado até os dias de hoje desde o seu aparecimento no séc. I a.C. O nome se deve às sátiras do filósofo Menipo de Gádara (séc. II a.C.), porém vale lembrar que esta é anterior ao filósofo, que dá nome a esse elemento dialógico. A sátira menipéia está mais impregnada pelo riso carnavalesco que o diálogo socrático, pois utiliza o deboche e o escarnecimento enquanto o outro busca a verdade por meio de questionamentos.

A menipéia se configura pela natureza carnavalesca manifestada de maneira mais precisa. Sua estrutura apresenta os elementos da carnavalização de forma mais densa. Percebemos que este gênero possui uma mistura de elementos que são, aparentemente, heterogêneos, como, por exemplo: elementos do conto fantástico, do diálogo filosófico, da aventura, do naturalismo de submundo e da utopia, entre outros. Podemos dizer que aparentemente estes elementos são incompatíveis para formarem o gênero da menipéia, de modo que se constituem um todo orgânico, entretanto, acabam por atuar como força criadora do carnaval e da cosmovisão carnavalesca. Segundo Bakhtin (2010, p.130),

A particularidade mais importante do gênero da menipeia consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade.

Quando **Ópera dos Três Vinténs** estreou, em 1928, Brecht não esperava ter uma reação tão positiva do público, já que sua intenção era a de criticar o modo como esse costumava ver a vida. Porém, como afirma Gray (1961, p.8), “o público gostou do espetáculo, e assim a fronteira entre a satisfação e a autocrítica ficava difícil de ser desenhada. Abria-se, desta forma, um questionamento acerca da possibilidade disto ser feito”⁶. O dramaturgo percebeu, então, as dificuldades de se estabelecer o limiar entre crítica e diversão. Todavia, mesmo em meio a esses desafios, Brecht foi capaz de criar uma peça que pôde misturar sagacidade, comédia, números populares atrevidos, ferroadas ocasionais agudas na consciência do público. Tudo isso sem tornar a obra uma clara e óbvia propaganda de um ideal.

6- “the public did like it, and the borderline between self-indulgence and self-criticism was hard to draw, if possible to draw at all” (GRAY, 1961, p.8, Tradução nossa).

A ópera do teatrólogo alemão estabelece uma relação intertextual e discursiva com **Ópera do Mendigo**, do dramaturgo inglês John Gay (1728). Mesmo com duzentos anos de diferença entre as estreias, as peças dialogam na medida que constituem sátiras de suas sociedades. Gay equipara a *high society* ao submundo londrino. Brecht, por sua vez, satiriza a sociedade burguesa alemã.

A **Ópera dos Três Vinténs** tem como cenário a cidade de Londres. Em um de seus bairros mais famosos, o Soho, a família Peachum administra uma loja de rouparia para mendigos, oferecendo todo e qualquer tipo de suporte, desde roupas à frases apelativas, a homens e mulheres que queiram mendigar em qualquer distrito ou rua da cidade. A filha do casal, Polly, apaixona-se por um rapaz, que a mãe acredita ser fino e educado. Porém, o que ela não sabe é que Mac é o famoso ladrão e forasteiro Mac Navalha. Ao saber do casamento às escondidas, senhor e senhora Peachum entram em desespero e pedem ajuda ao policial Brown, que é grande amigo de Mac.

A obra de Chico Buarque passa em pleno governo de Getúlio Vargas, no reduto da malandragem carioca: o bairro da Lapa. Na **Ópera do Malandro**, o malandro João Alegre escreve um musical, a “Ópera do Malandro”, que uma companhia resolve encenar. O enredo conta a história de um casal dono de bordéis na Lapa, Duran e Vitória, que vê sua única filha, Teresinha, casar-se às escondidas com o maior contrabandista da cidade, Max Overseas. Entre os donos de prostíbulo e o contrabandista, está o inspetor de polícia, Chaves, que deve favores a todos. Com o intuito de exterminar seu genro, Duran induz suas funcionárias a delatarem o inspetor em passeata pública. Quando a passeata está prestes a sair, o autor/personagem João Alegre entra em cena, trazendo consigo alguns dos atores, transformando o espetáculo em um comício para sua candidatura a vereador. A peça é interrompida enquanto ele negocia com o produtor um “gran finale” para o espetáculo.

Segundo Bakhtin (2010, p.131), na sátira menipéia, “As aventuras da verdade na terra ocorrem nas grandes estradas, nos bordéis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, orgias eróticas dos cultos secretos, etc.” Esta característica se configura em verdade tanto na peça de Brecht como na de Chico. A obra do escritor alemão ocorre em uma loja de rouparia para mendigos e no submundo londrino. O pequeno texto que inicia o prólogo diz: “Uma feira em Soho.

Os mendigos mendigam, os assaltantes assaltam, as prostitutas se prostituem. Um cantor de feira canta uma moriat.” (BRECHT, 2004, p.13). A canção anuncia, ao mesmo tempo que descreve, os crimes que acontecem- uma mulher é violada, um homem esfaqueado e um incêndio provocado. O casamento de Polly e Mac acontece em uma estrebaria vazia no coração do Soho, entre objetos, comidas e mobílias roubadas pelo bando comandado pelo noivo. Ao ter de escapar da polícia, Mac se vê obrigado a fugir para o *Pantão Highgate*, porém acaba não resistindo e se refugiando em um *puteiro em Turnbridge*. Há ainda a prisão para onde o criminoso é levado.

O autor/compositor brasileiro, por sua vez, também traz não só um, mas vários desses lugares que podem nos parecer inusitados. Para começar, a peça inicia com João Alegre cantando, batucando em uma caixinha de fósforo como se estivesse em um boteco. A cena seguinte traz Duran em seu “escritório” que nada mais é que um bordel. Há ainda o covil de Max Overseas que é “... rústico, quase uma cabana de pescadores; o espaço está tomado por uma montanha de caixotes e embrulhos revirados e semi-abertos; ...” (p.49), o puteiro, e a prisão para onde ele é levado em certo momento da trama. Nos dois casos, percebemos que esses lugares são frequentados por todos os tipos sociais. Chaves, o policial, é frequentador tanto dos bordéis de Duran quanto do esconderijo de Max, assim como Brown da **Ópera dos Três Vinténs**. É nesse sentido que se pode dizer que assim como John Gay procurava mostrar, Brecht e Chico retratam cenários nos quais é difícil colocar um limite entre o cavalheiro e o bandido e vice-versa.

Outra característica importante a esse gênero, e que pode ser observada nas peças em questão, é o simpósio, que apresenta uma linguagem que pode chegar a ser a da perversão, baixeza e vulgaridade. Segundo Bakhtin (2010 p. 137),

O discurso dialógico dos festins tinha privilégios especiais (...): possuía o direito de liberdade especial, desenvoltura e familiaridade, franqueza especial, excentricidade ambivalência, ou seja, podia combinar no discurso o elogio e o palavrão, o sério e o cômico. O simpósio é por natureza um gênero carnavalesco”.

Notamos que a **Ópera do Malandro** possui linguagem mais repleta de palavrões e de tons vulgares do que a ópera de Brecht, que tem nas palavras “puta” e “trepas” o ponto máximo de sua vulgaridade. Duran chama sua filha, Teresinha, de galinha por diversas vezes: “Vitória Régia! A tua filha é uma galinha!” (p.37). Outro exemplo é a maneira como Vitória trata a mais nova funcionária da “butique”: “Mas

isso é um absurdo! Brincadeira de mal gosto... Ih, Duran essa mulher pelada tá pior do que antes! Encolhe essa barriga d'água, ... Isso é uma moringa cheia de ameba.” (p.37). Vocabulários e expressões como: “sua vaca”, “bater uma punheta”, “bosta”, “pinto”, “sua galinha velha”, são recorrentes no texto. Além de nomes de doenças como “cancro mole, mula, sífilis, blenorragia...” e neologismos como “cor-de-rosa-caceta”, observa-se que não há nessas falas uma fineza no trato tal qual era esperado na época.

Nota-se que como a família Peachum e Duran tinham claros intuitos de chegar, respectivamente, a high society londrina e carioca, há o contraste desse tom vulgar e sofisticado representado na linguagem rebuscada usada pelas personagens. Tanto a senhora Peachum quanto sua filha Polly parecem ter modos e costumes mais refinados: usam produtos de luxo, frequentam bailes de gala e uma linguagem apropriada a uma dama da época. Do mesmo modo, Vitória e Teresinha assim como Max usam, por diversas vezes, expressões como *good night, baby, my boy*, além de serem referências a produtos importados como os vendidos por Max ou a *luva de nailon* usada por ele. Acreditamos que Brecht e Chico trazem à tona questões importantes para suas épocas: a impossibilidade de distinguirmos o cavalheiro fino que imita o bandido e o bandido o cavalheiro fino, no caso da ópera alemã, e a maneira como o americanismo havia virado uma estética seguida, principalmente, pelas classes altas da sociedade brasileira, o que revelava uma falta de raízes das elites, no caso da peça de Chico Buarque.

A sátira também pode apresentar cenas de escândalos de comportamento. Esses “...abrem uma brecha na ordem inabalável, normal (agradável) das coisas e acontecimentos humanos e livram o comportamento humano das normas e motivações que o predeterminam” (BAHKTIN, 2010, p.134). É dessa maneira que podemos ver esses acontecimentos excêntricos nas obras analisadas. Os casamentos de Polly com Mac e de Teresinha com Max mesmo sem o consentimento dos pais, configuram-se de maneira escandalosa tanto para Senhor e Senhora Peachum como para Vitória e Duran. Para eles, a união de suas filhas com um bandido poderia por um fim em seus desejos de ascensão social. Logicamente, esse fato é tratado com ironia pelo autor, já que, outra vez, deixa claro um falso valor moral impregnado na sociedade.

A relação intertextual que o travesti Geni, da **Ópera do Malandro**, mantém com Jenny, personagem na obra de Gay e de Brecht, merece certa atenção. Podemos enfatizar que Geni configura um símbolo carnavalesco da figura do delator. É ele quem leva ao casal Duran a notícia sobre o casamento de Max e Teresinha e quem delata o patrão aos policiais o que o leva às suas duas prisões. Notamos que a paródia buarquiana, à luz das teorias bakhtinianas, apresenta um acréscimo acerca da delatação e da própria figura do delator, o qual, por ser travesti, é ainda mais rejeitado do que a prostituta Jenny. Na **Ópera do Mendigo**, de Gay, há vários delatores. São as prostitutas que fazem as vezes da delatação na **Ópera dos Três Vinténs**. Desse modo, a ópera de Chico traz um único delator, numa paródia atualizada na figura do travesti Geni.

Geni ainda é protagonista de um dos maiores escândalos narrados na peça. Suas desventuras são narradas na música “Geni e o Zepelim”. Nessa canção, Geni aparece inicialmente como alguém indesejada pela sociedade por sua condição. Situação que só pode ser entendida no contexto da peça, ou seja, só se pode perceber que Geni é um homossexual, e todo o sentido agregado por essa condição na época, se esta música estiver inserida na peça. Caso contrário pode pensar que ela é apenas uma mulher de fama duvidosa ou indesejada pela sociedade por qualquer outro motivo. O retrato dessa personagem na peça se configura de modo forte. O refrão da música - “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” (p. 161) - ilustra o que foi dito acima. Esse retrato, entretanto, muda de figura quando a cidade percebe que seu futuro está nas mãos daquela que ela menosprezou. É então que há uma mudança de tom no refrão “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.” (p.163). O refrão volta ao primeiro quando Geni faz seu trabalho e a ameaça deixar a cidade.

É importante observar que com essa situação Chico consegue fazer uma analogia que expõe sua opinião sobre os fatos que estavam ocorrendo no mundo naquele momento. Geni representa o povo e a imagem que o governo tinha dele. O governo via a população como submissa e ignorante. A cidade vem a ser o governo e o Zepelim a imposição do poder das potências mundiais no período da guerra fria. Parece justo dizer, então, que esta é uma crítica sobre as condições do povo

brasileiro decorrentes do descaso do governo e das influências externas; e como, ainda este povo não tem voz para defender-se, visto que em momento algum da letra é exposta a versão de Geni sobre os fatos. Toda a trama da canção, apesar de ser cantada por Geni, é narrada em terceira pessoa.

A história narrada por Geni dialoga textualmente com a canção JENNY PIRATA da ópera brechtiana. Apesar do nome Jenny, essa *song* não é proferida pela prostituta da peça alemã. Ela, na verdade, é cantada por Polly nas festividades de seu casamento. Ela diz ter ouvido tal canção quando estava em um boteco barato no Soho. Nessa ocasião, uma copeira chamada Jenny canta os versos que narra suas desventuras. Essa narrativa trata do drama de uma menina que, assim como Geni, está à margem da sociedade, mas que acaba por salvar um hotel em um momento de perigo. Ao contrário do que acontece com o travesti, a menina se alia àqueles que antes ameaçavam e passa a julgar os presos que fizeram: “Desembarcam cem homens ao meio dia,/ E nas sombras vão se envolver/ E predem um em cada lugar,/ Para eu os presos julgar,/ Perguntando: quem deve morrer?” (BRECHT, 2004, p.36)

Há ainda de enfatizar que a narrativa de Geni possui uma característica que não é só da sátira de menipeia, mas também dos gêneros sério-cômicos: a atualização da imagem do herói. Bakhtin (2010, p. 123) diz que essa imagem “(...) quase liberta da lenda, uma imagem baseada na experiência e na fantasia livre”. Não há nada mais inusitado do que a cidade estar nas mãos de Geni. Ou o fato de Duran ser aquele que lutará pela moral e bons costumes contra Max. Ou ainda, João Alegre ser o grande defensor e colaborador da *Morada da Mãe solteira* e lançar, por meio da peça, sua candidatura. Do mesmo modo, em Brecht, Peachum prega pela moral e bons costumes, voltando-se contra o genro contrabandista ao mesmo tempo que explora mendigos e a pobreza humana por meio de frases apelativas, extraídas da Bíblia, e das roupas que julga adequadas ao apelo da sociedade. Lembra-se que questões religiosas também podem estar relacionadas com as teorias de Bakhtin (1996) acerca da concepção carnavalesca do mundo, na qual a ideologia oficial da igreja é colocada sob o ponto de vista cômico.

O herói de que trata a ópera buarquiiana é o malandro que dá nome à peça. A obra mostra o fim de um momento e o início de outro: a malandragem por ela mesma passa a ser “malandragem nacional”, ou seja, o malandro deixava os bares

da Lapa para ocupar o Brasil em âmbito geral. É a decadência da Lapa e o princípio da industrialização do país, que se despedia de vários aspectos tradicionais da própria cultura para dar espaço à cultura americana. Questiona-se, portanto, o conservadorismo da burguesia, por ser hipócrita, uma vez que ela passa a ser a grande “malandra” da história. Apesar de não podermos afirmar que as personagens de Brecht são malandras, tal qual as de **Ópera do malandro**, já que se deve considerar os contextos históricos e sociais nos quais as obras estão inseridas, verificamos que elas navegam a todo momento em meio às mesmas questões paradoxais de “bem e o mal”, do “certo e o errado”, do “moral e o amoral”.

Em nota à **Ópera do Malandro**, Chico Buarque conta que duas personagens, tão reais quanto tipicamente brasileiras, inspiraram a construção de suas personagens. São elas, Madame Satã e Grande Otelo.

As Memórias de Madame Satã trazem histórias narradas pelo próprio protagonista ao jornalista Sylvan Paezzo (1972). No início do seu relato, Madame Satã anuncia os primeiros fatos a marcar sua vida:

Em 1907 o meu pai morreu. Foi quando começou a desgraça. (...) Os Damião chamaram minha mãe na casa grande e disseram Firmina junta seus filhos e vai embora que você não tem direito a nada. Ou sai por bem ou a gente chama o inspetor de quarteirão. (...) Eu vim ao mundo junto com o século XX (PAEZZO, 1972, p. 33).

Ao ler as memórias, o leitor é levado a conhecer fatos ligados à vida de Madame Satã que vão desde a infância difícil - a mãe o trocou por uma égua quando tinha apenas 7 anos - às diversas passagens pela cadeia. Mais do que testemunha da vida de Madame Satã, o leitor também se torna testemunha da história do Brasil. O relato de sua primeira estadia na cadeia se mistura à narrativa da ascensão de Getúlio Vargas ao poder. A história de sua estada em Ilha Grande para pagar pena por reagir às agressões, coincide com o momento que Luiz Carlos Prestes também cumpria sentença por lá. Ao narrar os lugares onde viveu e se perdeu, Madame Satã leva o leitor a conhecer as mudanças físicas, sociais, políticas e econômicas dos espaços:

Aí me deram a soltura e eu fui embora da penitenciária a pé até minha Lapa querida. Era 1962 e a Lapa já não era mais nada. Havia mais Lapa no meu peito do que naquelas ruas e prédios novos que iam subindo no lugar dos velhos. E eu me sentia cansado e inútil. Não podia fazer mais nada por aquela Lapa e aquela Lapa também não podia fazer nada pela minha pessoa (PAEZZO, 1972, p. 205-206).

Satã, como personagem marginalizada, que ora era vista como bandido, ora como malandro, responsabilizava a polícia e a repressão exercida por ela, por sua condição social e pelas injustiças cometidas contra sua pessoa e contra os moradores da Lapa. Segundo ele, o simples fato de ser morador da Lapa o fazia alvo fácil e constante da polícia:

E o ambiente da Lapa era esse mesmo. Nem todo mundo gostava de paz e trabalho. E provocavam e a gente apanhava e batia. E eu preferia a segunda hipótese. E não tinha medo (...). Mas não era malandro. Isso no entanto não importava pros policiais. Quando davam batida na Lapa e levavam quem encontravam eu e os outros éramos tratados como malandros. No meu caso eu já estava muito desiludido. Sempre tinha sofrido sem culpa. Bem que eu podia passar a ter culpa. Pelo menos não sofreria injustiça. Eu não queria mais injustiças (PAEZZO, 1972, p. 14).

Apesar de negar sua condição de malandro, Madame Satã foi conhecido e reconhecido como um grande expoente da malandragem carioca e brasileira. Satã atribui à força policial o crédito pelo título de malandro. Segundo ele, na Lapa, a condição social do sujeito era estabelecida de forma arbitrária. A injustiça e a perseguição sofrida pelos moradores da Lapa seria resultado da falta de preparo da polícia, assim como o modo desses profissionais controlarem e coagirem a grande massa. O malandro se torna figura representativa dessa situação, respondendo por uma função pré-estabelecida a ele e tornando-se fonte de significações que o conduz a assumir uma identidade. Desse modo, o que era um papel social passa a criar significado e a responder como identidade. O relato das memórias apresenta as personagens, tornando-se apologia das situações e ações (escolhas) de Satã como uma forma encontrada por ele para se defender. Os papéis desempenhados por ele, em alguns momentos, não podem ser considerados separadamente por não serem excludentes. As aventuras e desventuras narradas por Satã, de certo modo, se justificam e complementam. Nesse sentido, o fato de ser homossexual o legitimava para se vestir de mulata, rebolar e divertir a plateia. O fato de morar num lugar, no qual se esperava a violência, a malandragem e a bandidagem de seus moradores, autorizava-lhe a agir e reagir contra agressões e contra a polícia. Como ele mesmo defendia, era melhor ser acusado de algo que fez do que ser levado ao júri por algo que não cometera.

A Lapa, assim como o malandro, entrava em decadência. É, exatamente, nas narrativas desse personagem marginalizado, em suas aventuras, desventuras e

contradições que Chico encontra maior fonte de pesquisa e inspiração. Outra figura que transita nesse cenário é Grande Otelo.

Grande Otelo, Sebastião Bernardes de Sousa Prata, foi um celebrado ator brasileiro do século XX. Sua forte ligação com o teatro se dá quando ainda muito jovem foge, com uma companhia de teatro que passava por Uberlândia, sua cidade natal, devido à situação precária na qual vivia com sua mãe. Ator versátil, Otelo atuou em projetos que variam do drama à comédia. Não constituía, todavia, o tradicional herói de cinema. Ele era de estatura baixa e negro. Sua fisionomia estava longe dos padrões de beleza, mas, apesar disso, foi dos poucos atores que conseguiu cravar sua imagem na memória e no imaginário dos fãs de cinema do século XX. Nos anos 20, integrou a Companhia Negra de Revistas, cujo maestro era Pixinguinha. Em 1932, entrou para a Companhia Jardel Jércolis, pai de Jardel Filho e um dos pioneiros do teatro de revista. O ator passou pelos palcos dos cassinos, dos grandes shows e do teatro. Trabalhou no cinema em **Futebol e Família** (1939), **Laranja da China** (1940), **Moleque Tião** (1943). Junto com Oscarito, participou de mais de dez chanchadas como **Carnaval no Fogo**, **Aviso aos Navegantes** e **Matar ou Correr**. Em 1942, participou de **It's all true**, filme realizado por Orson Welles no Brasil.

Não podemos afirmar, ao certo, sua relação com Chico Buarque e nem o teor dos testemunhos dados ao escritor durante a fase de estudo e pesquisa para a composição da **Ópera do Malandro**. Sabemos, apenas, que Grande Otelo, além de ator memorável, foi também malandro de carteirinha. A construção dessa personagem, que possuía um ar de moleque malandro, aconteceu quase que inevitavelmente. A um ator negro da primeira metade do séc. XX, não restavam muitos papéis além da figura de jazzista americano e de sambista malandro carioca. Otelo, que tivera sua formação em São Paulo, teve de trabalhar muito seu sotaque para que pudesse assumir definitivamente sua persona de moleque malandro carioca, o que ajudaria, por um tempo, na construção de uma imagem cinematográfica do negro malandro, engraçado, obediente e alheio às agitações. Foi com o filme **Também somos irmãos**, que a questão da discriminação racial começou a ser colocada em cena. Grande Otelo interpreta Miro e Agnaldo Camargo, outro importante ator da época, é Renato. O filme narra a história desses dois irmãos durante a infância. Os dois foram criados por uma família branca, discordando um do

outro na vida adulta sobre os caminhos que se deve tomar para enfrentar o preconceito racial. Miro é um sambista malandro que vive de expedientes escusos e expressa uma atitude radical: defende que o negro deve ficar na favela junto a seus pares, rejeitando sua família de criação e valorizando as próprias raízes – leia-se samba e carnaval, na visão do filme.

Observamos a malandragem de Grande Otelo, assim como a de Madame Satã, absorvida na ópera de Chico Buarque. Da construção das personagens à ambientação do cenário no antigo bairro da Lapa, **Ópera do Malandro** parece se configurar como uma ode à malandragem genuína, à malandragem do sambista, à malandragem que não existe mais, já o malandro teria assumido status de malandro nacional. Dos aspectos mais importantes desse diálogo entre as personagens reais e as personagens ficcionais, destacamos os figurinos das personagens da peça:



Figura 4 - Grande Otelo com seu chapéu-palhaeta, acessório indispensável para o malandro da década de 30.



Figura 5 - Madame Satã costumava usar além do característico chapéu, roupas chamativas que também se tornariam símbolo da malandragem brasileira.

O terno branco, a camisa, a gravata, o sapato bicolor e o típico chapéu-palmeta, que observamos nas fotos acima, se tornariam acessórios indissociáveis da figura do malandro carioca, como podemos ver na foto do prólogo abaixo:

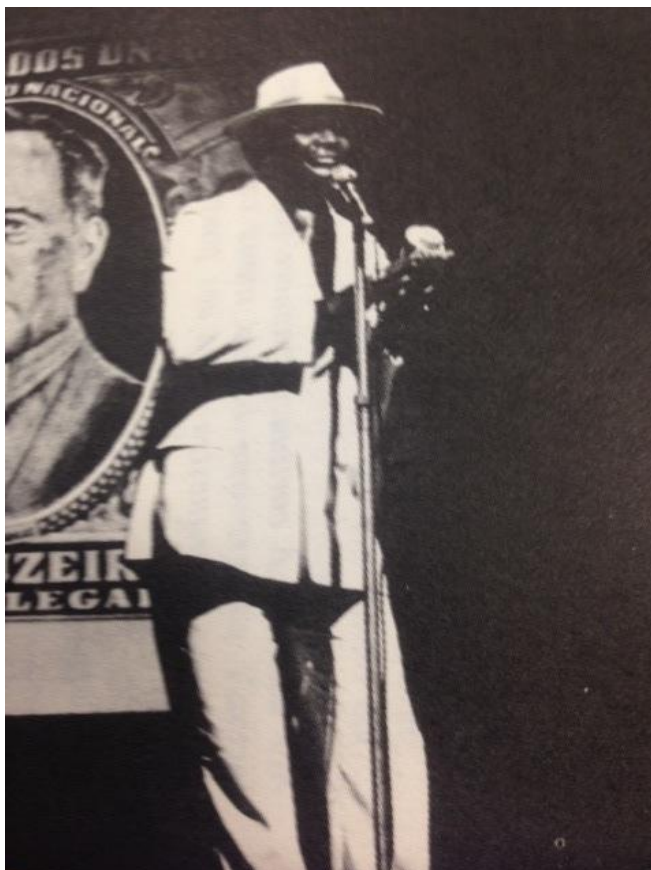


Figura 6 - cena do prólogo da Ópera do Malandro, na qual o produtor canta a canção “O Malandro”.

A contracapa ou quarta capa, da edição de 1979 da **Ópera do Malandro**, traz a foto de Chico Buarque, vestindo roupas representativas do malandro carioca. É a malandragem definitivamente saindo da Lapa e atingindo todos os níveis nacionais, inclusive o teatro e o próprio dramaturgo que escreve a peça.

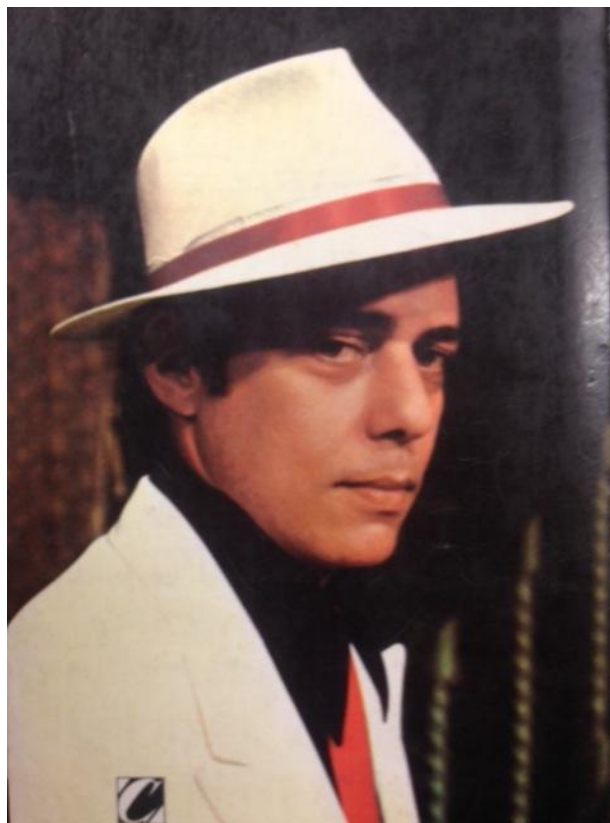


Figura 7 - Chico Buarque na contracapa da edição de 1979 da **Ópera do Malandro**

Outro aspecto importante, que aparece tanto em **Ópera do Malandro** quanto em **Ópera dos Três Vinténs**, diz respeito à inversão do mundo, no qual o alto é rebaixado e o baixo elevado. Lembramos que o autor alemão narra as aventuras que ocorrem dentro de uma loja de rouparia para mendigos. O dono dessa loja, Jonathan Jeremiah Peachum, trata de licenças para mendigarem e acessórios para tal. A ele devem favores todos os policiais e autoridades da cidade de Londres. Em nenhum momento, a personagem passa a ideia de que seus assuntos são ilícitos. Muito pelo contrário, ele se coloca de maneira moralizadora, o que caracteriza a crítica do autor. Por sua vez, o autor brasileiro transpõe esse cenário para um bordel. O mesmo tom moralizador de Peachum pode ser percebido em Duran. Seus negócios ilícitos não o impedem de proclamar um discurso que não condiz com a verdade.

Esse rebaixamento pode ser também percebido pela relação que Duran tem com Chaves. Sabemos que Chaves é o representante político na peça e por sua vez deveria ter um discurso coerente que é o de proteger a sociedade contra os maus elementos que podem vir a perturbar a paz e os bons costumes. Na peça, todavia,

esse policial se apresenta como um corrupto que deve favores a Duran e é melhor amigo de Max.

O primeiro diálogo da primeira cena do primeiro ato descreve uma conversa por telefone entre Duran e Chaves. Não é possível que se ouça a voz do policial, o que reforça que quem domina a situação é Duran, fazendo ameaças e cobrando dívidas do chefe de polícia que, por sua vez, parece prometer cumprir com o combinado. “É, inspetor, a dívida tá em trinta contos e no dia trinta passa a trinta e três . (...) Sei. Bem, eu vou examinar com a maior boa vontade...” (p.27). Há, então, uma inversão dos papéis geralmente descritos no mundo da tradição. Não é o policial quem faz as ameaças e sim o contraventor. Não é o bandido quem deve e sim o “homem da lei”.

Em **Ópera dos Três Vinténs**, esse diálogo não acontece, entretanto, o chefe de polícia Brown cede aos apelos e ameaças de Peachum, apesar de sua grande amizade com Mac. Veja-se o trecho a seguir da fala de Polly ao marido:

Estive com Brown, e meu pai também, e eles combinaram de pegar você; papai fez ameaças terríveis e Brown ficou do seu lado, mas aí ele voltou atrás, e agora ele também acha, Mac, que você deveria sumir por uns tempos (BRECHT, 2004, p. 52).

Paradoxalmente, Brown parece manter-se fiel ao amigo. Não deixa de fazer o que o rei dos mendigos espera dele, porém fica na torcida para que Mac não seja encontrado e pego: “Tomara que meu pessoal não consiga agarrá-lo! Meu Deus, quem dera que ele já estivesse além do pântano de Highgate, pensando no seu Jackie” (BRECHT, 2004, p.65). Ao pedir a Deus que intervenha a favor do contrabandista, Brown reforça a posição da igreja em sentido cômico.

Max assim como Mac é apresentado de maneira elevada. Eles também mantêm relações muito estreitas com os inspetores Chaves e Brown, que chegam até mesmo ser seus padrinhos de casamento. Nos dois enredos, quando o noivo, em seu esconderijo, prepara-se para casar às escondidas, chega, para a surpresa da própria noiva e para prestigiar o casal, uma das maiores autoridades policial da cidade, Chaves (na ópera de Chico) e Brown (na peça alemã). O chefe brasileiro chega até mesmo a ser o padrinho dos noivos.

O grotesco ganha sentido nas obras como sinônimo de rebaixamento proposto por Bakhtin. Vale lembrar que seu uso não acarreta sentido de valor - bom ou mau -, ele apenas inverte a posição, elevando o baixo e rebaixando o alto.

José Luiz Fiorin (2008, p. 96) explica, em seu livro **Introdução ao pensamento de Bakhtin**, que “A estatuária grotesca constitui-se em oposição à estatuária clássica. Por isso, mostra uma imagem do corpo que é o contrário daquela criada pelo cânone do classicismo (...)”. Com isso, pode-se dizer que no grotesco o corpo não é mostrado no seu estado de perfeição, como antes. Ele se apresenta de maneira contraditória com deformidades, podendo ser demonstradas características que, por muitas vezes, se pretende esconder: furúnculos, ânus, seios desproporcionais e assimétricos.

O estranhamento causado pela figura de uma das meninas de Duran no começo da peça é um exemplo disso. A descrição da personagem na casa de Duran, é feita de forma a exagerar os defeitos da moça, evidenciando um dos elementos satíricos mais usados pelo autor que é a ironia unida ao grotesco. Ela possui todas as doenças, além de não apresentar um corpo saudável aos parâmetros exigidos pela profissão de prostituta. Vitória ao conhecer a moça diz: “Ih, Duran, essa mulher pelada tá pior do que antes! Encolhe essa barriga d’água, vamos. Barriga... Isto é uma moringa cheia de ameba” (p.35). Após alguns segundos, sendo produzida pela dona do bordel, a mais nova funcionária aparece melhorada e linda.

Essa situação causa estranheza pelo antes e o depois. Com isso, o autor consegue chegar ao seu objetivo pela associação do incoerente. É possível, portanto, orientar e explicar, novamente tornando distante o acontecido do público. Ninguém da plateia se identifica com a personagem e nem com o que aconteceu com ela. Porém, todos compreendem a situação e mesmo que de maneira inconsciente vêm a se transformar.

Fichinha é Filch na peça de Brecht e também na de Gay. Em inglês, seu nome significa *ladrão de pequenas coisas*, o que reforça a intertextualidade com o texto de John Gay, já que, em **Ópera do Mendigo**, Filch é um ladrãozinho. Na **Ópera dos Três Vinténs**, essa personagem é um homem que procura pelo senhor Peachum a fim de obter uma licença para mendigar em alguma rua de Londres e também de conseguir todo o suporte necessário para o bom desempenho de sua profissão. Ele não é descrito de maneira grotesca assim como é Fichinha. De certo modo, essa personagem parece ter mais consciência de seus deveres e direitos. Em certo momento, ele até mesmo negocia sua comissão:

PEACHUM: ...Qualquer um que pretenda exercer o ofício de mendigo precisa de uma licença da Jonathan Jeremiah Peachum & Companhia. Ou você acha que é só vir se chegando- presa de seus instintos?

FILCH: Senhor Peachum, com os poucos xelins que me restam estou à beira da ruína total. Preciso fazer alguma coisa, tenho aqui dois xelins...

PEACHUM: Vinte!

(...)

Com um gesto implorativo mostra um cartaz, onde se lê: "Não tapeis o ouvido ao clamor do pobre". Peachum aponta para a cortina diante de uma vitrina onde se lê: "Dai, e dar-se-vos-á".

FILCH: Dez xelins

PEACHUM: E cinquenta por cento sobre a fêria semanal.

(BRECHT, 2004, p. 17/18)

Fichinha, por sua vez, aceita sem contestar a proposta de Duran, deixando-se convencer de que era o empregador que lhe fazia um grande favor em contratá-la:

DURAN: ...primeiro tem que pagar a taxa de inscrição.

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

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

FICHINHA: Certo, sim senhor.

DURAN: E mais dez por cento pelos acessórios (p.32).

A transposição de Filch para Fichinha pode mostrar uma redução do valor da moça ou ainda remeter-nos para o sentido de facilidade, ou seja, mulher de vida fácil, como são chamadas as prostitutas em alguns lugares do Brasil.

A relação intertextual entre as personagens Polly e Teresinha também é vista como ironia. Polly nos remete à palavra inglesa *pollen* que significa pólen. O pólen tem uma função importante no ciclo reprodutor das plantas, sendo o responsável pela fecundação do óvulo. É um elemento delicado e frágil ao mesmo tempo que representa a sexualidade vegetal. Tão delicada e frágil quanto o pólen antes descrito é *Teresinha de Jesus*, protagonista da canção folclórica com quem a Teresinha da peça de Chico estabelece um diálogo intertextual. Observamos que tanto Teresinha quanto Polly num primeiro momento podem parecer frágeis e inocentes. Mais tarde, demonstram o contrário. Os nomes são referências irônicas às personagens que representam.

Percebemos que os elementos da sátira menipeia ajudaram tanto Chico Buarque quanto Bertolt Brecht a construir peças de cunho crítico-social em

épocas de repressão. As duas óperas constituem uma sátira a uma sociedade amoral que tenta usar dos preceitos morais para conseguir de maneira ilícita o que se pretende. Deve-se a isso o fato de não se poder distinguir o bandido que finge ser da *high society* e o membro da *high society* que finge ser bandido.

Em suma, podemos dizer que **Ópera dos Três Vinténs** e **Ópera do Malandro** estabelecem relações intertextuais que nos levam aos conceitos bakhtinianos de carnavalização. O carnaval expressa uma vida temporária, a característica breve e efêmera de uma vida às avessas, na qual regras de conduta, sejam elas sociais ou morais, são abolidas; os comportamentos sociais cotidianos são invertidos.

3.3 - O malandro de Pabst na malandragem de Chico

As fúrias do interesse privado são as paixões mais violentas, mesquinhas e odiosas do coração humano.

Marx, **O Capital**

Em 1931, três anos após a primeira encenação de **Ópera dos Três Vinténs** nos palcos alemães, o filme de mesmo nome, dirigido por G. Pabst, estreia nos cinemas. O convite para a adaptação cinematográfica da peça acontece devido ao grande sucesso do espetáculo de Brecht e Weill em toda a Alemanha. Inicialmente, Brecht e Weill são convidados a participar do processo criativo da produção. Entretanto, ao tentarem aprofundar questões críticas ligadas ao teatro épico, os autores são afastados de suas funções e o estúdio assume inteiramente a responsabilidade pelo roteiro.

Apesar do *script* do filme **Ópera dos Três Vinténs** não ter tido participação e nem aprovação de Brecht, notamos que muitas das propostas do teatro épico foram usadas na filmagem, já que o estúdio queria justamente mostrar as mesmas cenas e músicas que fizeram sucesso no teatro, se possível com os mesmo atores. No filme, o distanciamento é observado: há um narrador eventual; Lotte Lenya, atriz que representa Jenny, canta olhando diretamente para a câmera; atores atuam em registros diversos, passando do realista ao expressionista, do farsesco ao romântico. Todavia, os princípios de montagem e da fragmentação não se fazem tão fortes e chocantes, já que são recursos tradicionalmente e originalmente usados no cinema.

O narrador, que no teatro épico possui papel fundamental, no filme, não produz um efeito tão eficaz, não distanciando tanto a narração do plano da ação. Isso acontece porque o cinema é uma arte intrinsecamente narrativa- a câmera funciona como narrador, de modo que a instância narrativa está em sua constituição. As tomadas neutras, horizontais, de planos tradicionais são poucas, com exceção de momentos nos quais o tom é de paródia da sentimentalidade burguesa, como nas canções de amor entre Navalha e de Polly. Em sua maioria, as tomadas se dão no plano vertical, apresentando os personagens em planos distintos, contrapondo os chefes aos seus funcionários, num contraste bastante significativo das relações entre as classes. Observamos espelhos e vidros, que mostram as cenas indiretamente, e, também, cenas filmadas por trás de colunas ou de outros elementos de cena perturbadores da ilusão plena. Dessa maneira, os recursos épicos, absorvidos pela produção cinematográfica, acarretam um tom irônico à narração, ao permitir que o espectador perceba os personagens e suas posições sociais por meio das diferentes perspectivas e planos de câmera. Pabst consegue, assim, atualizar as perspectivas teóricas do teatro épico para uma nova mídia.

Em nota à ópera, Chico (p. 17) conta ao leitor suas inspirações para a **Ópera do Malandro**. Segundo o dramaturgo brasileiro, uma das obras estudada por ele e sua equipe foi a produção cinematográfica de **Ópera dos Três Vinténs**. O diálogo entre a ópera brasileira e o filme de Pabst está, porém, muito mais no enredo e na construção das personagens, principalmente Teresinha, do que nas técnicas relacionadas ao teatro épico.

No filme da **Ópera dos Três Vinténs**, assim como na **Ópera do Malandro**, a figura de Polly/ Teresinha é muito mais forte do a Senhorita Peachum da ópera de Brecht, apresentando uma mulher de atitude e independente. No filme, mesmo quando Polly é convidada a cantar na festança de seu casamento, ela se mostra sarcástica e irônica. Teresinha, apesar de sua aparente fragilidade, é descrita como uma mulher vivida e esperta. Seu próprio pai a define, em conversa com Vitória, no início do espetáculo: “Vitória Régia! A tua filha é uma galinha! Atraca aí um marinho de merda e, só porque ele sabe falar alô, OK, *good night my boy*, já fica a putinha achando que topou com o Rockfeller”(p. 37). Tanto na ópera de Pabst quanto na peça de Chico, Polly/Teresinha ascendem e legalizam os negócios obscuros e ilegais do marido. Há, todavia, uma diferença: a Polly do filme, ao legalizar os

negócios do marido, consegue reunir todos por uma mesma causa. Marido, bando e pais se reúnem pelo bem dos negócios. Já Teresinha ascende sozinha, reduzindo Max Overseas a um rele laranja da operação:

TERESINHA (se dirigindo a Max que está na cadeia): Agora só falta assinar essa folha em branco que é pra prevenir em caso de acidente grave e doença que te deixe impedido e que é pros negócios não sofrerem solução de continuidade e o Dr. Sobral já me disse que espólio é um processo muito demorado... (p. 169)

Iná Camargo Costa (2007, p. 3) lembra que

Para Brecht, tal experimento começava pela adaptação do texto por ele mesmo, o autor. Não que acreditasse, como rezava o contrato, em propriedade das ideias, mas por acreditar em fidelidade a seu material. Como explicou, se o filme, com técnicas de que dispunha, não desenvolvesse os materiais que na peça ficaram apenas pressupostos, o resultado, por mais que se aproximasse do ocorrido no palco, ficaria aquém do seu potencial e assim configuraria (como ele acha que aconteceu) um retrocesso artístico.

Brecht e Weill, porém, não foram avisados do afastamento. Em um dia, estavam escrevendo o que acreditavam ser o roteiro para o filme, e, no outro, descobriram que a produção já estava sendo filmada. O dramaturgo alemão, travou, a partir de então, um longo e complicado processo contra o estúdio. Costa (2007, p. 4) aponta que “o objetivo do processo, já que o artista não tinha dinheiro para abrir as portas da justiça, passou a ser o desenvolver na prática uma crítica de maior alcance às ideias liberais sobre arte no capitalismo”. Por meio do processo, foi possível compreender que a justiça do Estado burguês violará suas próprias leis, se estiver em jogo os interesses financeiros do capital.

Chico Buarque também discute o poder do capital sobre as produções artísticas em entrevista, de agosto de 1978, ao **Folhetim**, disponível no site oficial de Chico Buarque. A entrevista contou, além da participação de Chico, com a presença de Marieta Severo, José Celso Martinez Corrêa e Luiz Antonio Martinez Correa, o diretor da peça. O diálogo começa com Zé Celso, comentando que, apesar de ter gostado bastante da **Ópera do Malandro**, ele sentiu falta da malandragem no jogo de cena e na encenação dos atores e que, para que isso acontecesse, deveriam tomar as rédeas da produção. Chico responde:

CHICO - Não vejo como isso é possível, a longo prazo, a gente se libertar inteiramente desse compromisso assumido com os produtores e que envolve uma contradição. Temos que saber o horário de jantar das pessoas, o tempo que elas querem ficar com a bunda na cadeira. Mais que isso: o peso desse público representado em cima pela produção. Precisaríamos de mais dez dias para estreiar a peça. A estreia foi adiada duas vezes e não

poderíamos esperar mais porque estamos em contato com essa realidade empresarial exposta todos os dias diante de nós e números e cálculos. Agora para chegar numa outra coisa, deveríamos ter partido de outro ponto desde o início. Mas entramos nessa, decidimos fazer esse teatro dentro de uma produção convencional.

Em outro trecho da entrevista, Luiz Antonio Martinez lembra que

LUIZ - Quando pintou a ideia da peça nunca conversamos com os produtores sobre o caráter ideológico dela. Eles ficaram o tempo todo desligados do espetáculo, faziam a administração de uma suposição. Nós estávamos trabalhando só com elenco e foi um barato, um paraíso. Na hora que eles entraram para fazer a produção executiva das novas ideias foi um desencontro total, uma loucura. Não sabiam nada do que estávamos fazendo.

É interessante observamos que como o trabalhador manual, o trabalhador intelectual, como os artistas, só tem a sua força de trabalho a oferecer ao mercado. Desse modo, eles ficam à mercê dos meios de produção, que exploram sua força, tornando-a cada vez mais técnica. Costa (2007, p. 4) afirma que “não existem mais ciência nem arte livres da influência da moderna indústria: ciência e arte serão mercadorias como um todo ou não existirão”.

Em outro trecho da entrevista para o **Folhetim**, os entrevistados discutem a questão da peça fazer crítica ao próprio público:

Folhetim - Mudando um pouco: como vocês entendem essa ligação entre a peça ser sobre a classe média e para a classe média?

Zé Celso - Acho que não é para a classe média, principalmente se for reforçada a linha de malandragem.

Zé Celso - Aí sim.

Luiz - Tá custando 120 e 150, vai passar para 180, talvez chegue a 200 cruzeiros.

Marieta - Imagina, é para a alta classe média.

Folhetim - Então como vocês sentiram esse retrato acontecer no espetáculo?

Chico - Olha, eu faço música para a classe média. Não acredito que um LP que eu faça seja comprado pelo povão.

Folhetim - Ele escuta no rádio.

Chico - E mesmo as rádios, se tomarmos o Brasil como ele é, e não Ipanema ou rua Augusta, você vai ver que na verdade eu não existo, não tenho impressão de existir... agora também há uma barreira intransponível aí. Quando fiz "Meus Caros Amigos", há dois anos, atingi uma vendagem como nunca havia acontecido com um disco meu - mais de 500 mil. Então é o público classe média que hoje consome. Quando eu era garoto eu podia comprar um disco por mês e se hoje eu fosse garoto poderia comprar vinte, meu pai em vez de um carro teria dois e fumaria o cigarro fino que o satisfaz... Para esse público aumentou a margem de consumo: vai mais ao

teatro, compra mais LPs. Agora eu vou dizer: resolvi fazer um disco mais barato, um compacto simples com Milton Nascimento. Sabe o que acontece? Uma grande parte das lojas não vende compacto simples, não se interessa. Está tudo dirigido para a classe média e como o teatro pode fugir a isso? Não pode. Sei lá, há um milhão de pessoas no Brasil que podem comprar vinte discos, jogar cigarro fora, bater com o carro.

Na **Ópera do Malandro**, o caráter metalinguístico da peça, já anunciado na introdução, evidencia a força de um mercado de consumo nas produções artísticas. Vitória, na última cena, tenta suspender a passeata organizada por ela e por Duran contra o Inspetor Chaves. Ao ser ignorada pelos manifestantes, ela vai ao proscênio, espaço que separa a plateia do palco, tendo a função de permitir com que aqueles que se situam nas primeiras fileiras possam ter um bom campo de visão daquilo que passa no palco, e diz:

VITÓRIA: Luzes! Eu pedi luzes! Suspende o espetáculo! Luzes na plateia! Ei, vocês aí em cima na técnica! Para tudo! Mas que absurdo! Que palhaçada! Eu não saí de casa pra vir aqui passar vexame! Quem é o responsável por essa bagunça? Eu vou me queixar no Jornal Nacional. Que é que vocês estão pensando? Cadê o produtor? (p. 175)

Duran se apresenta como produtor e tenta, justificar o fato da multidão não ter parado como havia sido ensaiado. Chamado ao palco, João Alegre explica que “a gente tá na onda do partido alto. Então, o puxador dá o mote e nego vai tirando o que pintar na mentalidade, sacou? É uma jogada que dá um pé na quadra e eu achei que no teatro ficava original. Mas não tive a intenção de ofender a madame...” (p. 176). Vitória só aceita continuar o espetáculo com a condição de que será do modo como ensaiaram. Lembramos que, na introdução, Vitória é apresentada como uma das apoiadoras da peça, que terá toda a renda destinada à Morada da Mãe solteira, instituição de caridade organizada e dirigida por ela. Desse modo, percebemos que, quando Vitória se rebela, ao final da peça, contra o desvio no roteiro, há uma crítica ao que Iná Camargo (2007, p. 5) chama de aprisionamento das forças produtivas pela força do capital. A peça fictícia, assim como a montagem real da ópera de Chico, está, de certo modo, nas mãos dos produtores, assim como do público.

Desse modo, se a peça seria, inevitavelmente, “consumida” por uma classe média, que começara a se acostumar com as grandes produções da Broadway, restaria à **Ópera do Malandro**, por meio da malandragem destacada por José Celso no trecho acima, despertar seu público burguês para uma transformação política de si mesmo e da sociedade em que vive.

Capítulo 4 - Ópera do Malandro: por um teatro antiilusionista

Desde 1926, Brecht posiciona o seu teatro contra o passivismo e o ilusionismo naturalista. Sua estética se distancia dos pressupostos aristotélicos na medida em que se opõe à mimese, ao ilusionismo que amacia a alma e os desejos e, principalmente, ao impacto do teatro burguês. Combatendo a ilusão, a identificação emocional, o êxtase, a catarse, que faz com que o espectador volte ao mundo purificado e satisfeito, Brecht trava no palco uma verdadeira batalha contra a ideologia burguesa. Para Bernard Dort (2010, p. 16),

...interessa saber como, evocando o mundo em que vivemos, o teatro estará à altura de propor a seus espectadores imagens de nossa vida social suficientemente fortes para que possam, se não concorrer com as que são fornecidas sem descanso pelas revistas, pelo cinema e sobretudo pela televisão, ao menos proporcionar prazer e suscitar reflexão totalmente diversos.

Nesse sentido, o palco proposto por Brecht é um espaço narrativo, que faz do espectador um observador. Não um observador passivo, mas um observador que toma decisões em face às concepções do mundo. O raciocínio e a reflexão não são, necessariamente, tristes, mas desmistificadoras, pois por meio delas percebe-se que as desgraças dos homens não são eternas, mas históricas e por isso podem ser superadas. Para superar, portanto, é preciso distanciar-se. Segundo Anatol Rosenfeld (2002, p.155), “distanciar é ver em termos históricos”. É assim que Chico Buarque pretende distanciar seu público. Isso porque, ao distanciar historicamente, o autor faz com que o espectador não se sinta tão identificado com os acontecimentos vividos pelas personagens. Distanciados em face às personagens e seus desastres, quem assiste ao espetáculo passa por um momento de transformação que resulta em uma ação transformadora não só de si, mas, consequentemente, de sua sociedade.

Em **O Teatro e sua Realidade**, textos de Bernard Dort (2010) reunidos e traduzidos por Fernando Peixoto, foi uma das obras estudadas pela equipe de Chico Buarque na elaboração de **Ópera do Malandro**. Os ensaios de Dort reúnem reflexões críticas fundamentais a respeito do fazer teatral contemporâneo, abordando a análise semiológica da encenação e a análise sociológica da atividade teatral. Às proposições que defendem o teatro como vida, Dort (2010, p. 8) responde com Brecht: “o teatro não é vida, é representação, não se confunde com a vida, possui realidade específica e seu objetivo é fazer o espectador, depois, intervir na

vida”. Bernard Dort, todavia, não se coloca diante do teatro brechtiano de forma técnica e mecânica. Muito menos se posiciona de forma dogmática perante às teorias de Brecht. Ele se coloca diante das questões teatrais brechtianas de maneira crítica, enriquecendo-as, desenvolvendo-as e, sobretudo, atualizando-as. Fernando Peixoto (2010, p. 8) observa que, na obra de Dort,

O método crítico brechtiano é utilizado mesmo para a reflexão sobre os espetáculos ou dramaturgias que se propõe a ir contra os postulados de Brecht, negando-os ou procurando superá-los: e este método é também dialeticamente aplicado para a revisão crítica extremamente aguda da obra do próprio Brecht.

É interessante observarmos que a escolha da equipe de Chico Buarque por uma obra que estuda Brecht criticamente, evidencia uma postura crítica do teatro e do próprio fazer teatral. Chico e sua equipe não negam Brecht. Percebemos ao longo da **Ópera do Malandro** diálogo claro com a obra teatral de Brecht, **Ópera dos Três Vinténs**, e com a estética brechtiana. Todavia, o diálogo não se estabelece de maneira dogmática, mas sim de maneira reflexiva.

É evidente que Brecht é uma presença inquieta e provocativa. Não um dogma sagrado, mas sim a necessidade de implantação da dúvida e da insatisfação: uma instigação ao pensamento dialético. Brecht será útil ao Brasil se soubermos utilizá-lo e enfrentá-lo sem submissão. Se não ficarmos diante dele como vassalos ou adoradores passivos. Sejam, pois, brechtianos diante de Brecht: precisamos repensá-lo em função de nossas tarefas e necessidades. Para nós, Brecht não é um mito, nem é ultrapassado, nem possui a tão encantada ineficiência de um clássico: ele deu resposta ao fascismo e à barbárie, ao exílio e à mentira institucionalizada pelos poderosos, aos problemas e contradições imprevisíveis na construção de uma nova sociedade. Diante de Brecht precisamos encontrar nossa resposta, a partir de nós mesmos, artistas e intelectuais inseridos num processo histórico específico: precisamos construir, com eles, nossa esfera de ação política e intelectual (PEIXOTO, 1987, p. 26).

Notamos que **Ópera do Malandro** não é uma absorção pura e fiel de **Ópera dos Três Vinténs**. Há acréscimos, supressões e inversões. Suas personagens não são as personagens da ópera brechtiana. O malandro de Chico não é o malandro de Brecht, muito menos o malandro de John Gay, em **Ópera do Mendigo**. O cenário não é Londres e sim a brasileiríssima Lapa. As canções não são líricas e também não lembram canções do folclore alemão. Os elementos cênicos estão relacionados com a cultura popular brasileira. O drama não é o drama de Brecht. A comédia também não. O espectador não enfrenta as dores e perdas do pós-guerra, mas a falsa sensação de liberdade advinda do início da abertura política no Brasil.

Observamos que, apesar de Chico não ver na teoria de Brecht um molde fixo a seguir, as óperas dos dois dramaturgos caminham na mesma direção: o fazer teatral que se põe contra o ilusionismo e pretende a transformação do indivíduo e da sociedade em que vive.

4.1 - O texto que se vê

Concepções teatrais, que se inspiram nas experiências de Artaud ou de Grotowski, acreditam que para que seja possível fazer um teatro antiilusionista é preciso começar pela eliminação ou modificação do texto original. O texto dramático torna-se quase que obsoleto, reduzido a roteiro e pretexto da encenação. Para estes grupos, o texto deve nascer da própria encenação. Brecht, todavia, não nega o texto. O teatro épico rompe com a sacralização do texto, porém, não o nega. Trata-o como mais um elemento em função da arte teatral, que tem por objetivo destruir a ilusão e proporcionar a lucidez do espectador:

Não se trata mais, com efeito, de saber que importância lhe deve ser atribuída em relação aos outros elementos do espetáculo, nem de definir um esquema de subordinação mais ou menos acentuada desses outros elementos frente ao texto. Brecht interroga-se sobre as possibilidades que ele oferece de representar diversos significados, seja por oposição àquilo que o palco deixa à mostra, seja por sua adaptação (ou inadaptação) a um público em particular (ROUBINE, 1998, p. 66).

Percebemos que Brecht propõe uma estrutura de texto em que o suspense é rompido com antecipações de ações mostradas propositalmente ao espectador. O texto brechtiano é constituído de maneira fragmentária por episódios, que parecem independentes uns dos outros e que podem ser apresentados em ordem inversa ou isolados, sem que haja perda do sentido que o episódio carrega em si mesmo. O texto brechtiano, também, possui um caráter maleável e portanto mutável. Desse modo, estão sempre em construção, mesmo que a montagem já esteja em cartaz. Quando **Mãe Coragem** estreou, em 1939, o público sentiu-se tão identificado e tocado pelo sofrimento da mãe, que Brecht reescreveu a peça, dando à personagem principal uma personalidade mais fria e aproveitadora.

O estudo do texto teatral é tão importante para a análise quanto a observação de elementos ligados à realização do espetáculo. O exame literário possibilita situar as convenções seguidas e as escolhas tomadas. Observamos que as convenções

não são apenas um método, mas uma escolha arbitrária e técnica. Ela engloba, dentro dela, ênfases, omissões, valores, interesses, indiferenças, que compõem uma maneira de ver a vida, e o drama como parte da vida:

O estudo do texto dramático tornou-se válido quando pesquisadores perceberam que elementos característicos de sua estrutura poderiam demonstrar, mesmo que de maneira imaginativa, a vontade do autor sobre a performance. Como vestígio de uma encenação passada e mapa de todas as encenações futuras (SOUSA, 2005, p. 3).

A **Ópera do Malandro** é constituída por uma introdução, dois atos e um epílogo. Cada ato é precedido por um prólogo. O primeiro ato possui três cenas e o segundo, sete cenas. É importante notarmos que, na ópera de Chico, cena não se constitui como a entrada e saída de personagens, mas se refere à subdivisão da ação da peça.

Na **Ópera do Malandro**, os prólogos trazem João Alegre, batucando em uma caixinha de fósforo e cantando um samba em homenagem à malandragem. No **Dicionário de Teatro**, Patrice Pavis (1996, p. 308) lembra que originalmente o prólogo era a primeira parte da ação antes da primeira aparição do coro. Todavia, o prólogo desaparece quando a cena começa a se dar a partir da representação realista e verossímil de um acontecimento, já que ele configuraria a ação como inverossímil. Pavis (1996, p. 308) afirma, ainda, que o prólogo “ressurgiu com os dramaturgos expressionistas (Wedekind) ou épicos (Brecht). As pesquisas teatrais atuais apreciam-no de maneira especial, pois se presta ao jogo das apresentações que quebram a ilusão e a mobilizam das narrativas encaixadas”. Há inúmeras funções dos prólogos, como: integração na sequência; mudanças de perspectiva; discurso intermediário; modalização; entre outras. No caso da ópera de Chico Buarque, a principal função do prólogo é a de colocar o espectador a par da ação pelo anunciador. Desse modo, o espectador:

Vive a ação dramática em dois níveis: seguindo o fio da fábula, “sobrevoando” e antecipando a ação: está ao mesmo tempo dentro e acima da peça e, graças a essa mudança de perspectiva, identifica-se tomando a devida distância às vezes necessária (PAVIS, 1996, p. 308).

No segundo prólogo da peça, João Alegre aparece, novamente, batucando na caixinha de fósforo, cantando em “Homenagem ao Malandro”. A rubrica anuncia: “Cortina fechada; luz em João Alegre, sempre batucando na caixinha de fósforo; a orquestra dá a introdução” (p. 103). Essa canção trata da “malandragem nacional” e

dos possíveis caminhos tomados pelos malandros genuínos, já que não mais havia espaço para eles:

Eu fui fazer
Um Samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais
Eu fui à Lapa
E perdi 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
Dizem as má línguas
Que ele até trabalha
Mora longe e chacoalha
Num trem da Central
(p.103).

Essa composição pode ser vista como uma espécie de atestado de óbito do “malandro pra valer”. João Alegre representa, com tom nostálgico, a malandragem genuína, que não mais reside no bairro da Lapa. Discute-se o fato do malandro vestido a caráter, com lenço no pescoço, navalha no bolso e chapéu panamá ter sido aos poucos substituído pelo não menos malandro “jeitinho brasileiro”. Os versos *E perdi a viagem/ Que tal malandragem/ Não existe mais* reforçam a questão da malandragem ter se perdido ao longo do caminho e principalmente da história. É importante observarmos que prólogo, em termos musicais, é uma pequena parte que precede e prepara uma grande composição. Desse modo, esse recurso vem para preparar o espectador, já introduzindo didaticamente a sua função crítica.

É também, no prólogo, que o ator João Alegre apresenta-se como narrador da história. Ao fazê-lo, o ator distancia-se não só da personagem vivida por ele, mas também da ação. Assim dialoga ao mesmo tempo com seus companheiros de cena

e com o público, distanciando-se do espaço e do tempo fictício. Apresenta-se, então, como porta-voz do autor, revelando suas intenções e críticas.

Na introdução da peça fictícia, o produtor fala ao público:

Prezados espectadores, boa noite. Alguém já disse que quando o artista sente a necessidade de explicar sua arte ao público, um dos dois é burro. É excusado dizer que não pretendemos arremessar semelhante adjetivo sobre a distinta plateia. Quanto a nós, mesmo correndo o risco de endossar tal qualificação, achamos por bem dirigir-lhes umas palavrinhas à guisa de introdução (p. 19).

Vemos que a personagem do produtor vem justificar e até mesmo questionar a necessidade de uma introdução ao espetáculo. É nessa fala que o autor apresenta sua voz, que fica mais evidente na continuidade da fala da personagem em questão:

Acredito que é tempo de abirmos os olhos para realidade que nos cerca, que nos toca tão de perto e que às vezes relutamos em reconhecer. E a nossa companhia chegou a conclusão que é chegada a hora e a vez do autor nacional, esse profissional sempre às voltas com intrincados problemas que o impedem de se comunicar mais amiúde com seus conterrâneos e, não raro, de viver dignamente do ofício que resolveu abraçar (p.19).

Nesse trecho, percebe-se mais claramente a voz do autor, tentando abrir os olhos da plateia para a realidade que a cerca. Ele toca no assunto censura e repressão ao dizer que o autor nacional é impedido “de se comunicar mais amiúde com seus conterrâneos”. Todavia, notamos que não o faz de maneira a denunciar claramente a repressão imposta pelo regime militar, o faz implicitamente.

Dolores Pulga (2005, p. 3), lembra que as rubricas, ou didascália, são elemento importante de análise do texto teatral:

a rubrica – um dos elementos do texto – e a preocupação pela sua análise servem para um maior aprofundamento investigativo de peças teatrais como a clássica **Medéia**, de Eurípedes, cuja época encontra-se muito distante para uma visão dos espetáculos ocorridos. As variações nos sentidos e na importância da rubrica dependem do contexto ao qual cada historiador se remete. Essas diferenciações nos sentidos e na importância dada à rubrica – também chamada didascália – provocam transformações gerais em todo o texto, posicionando-a de maneira significativa, não somente de representação do espetáculo – principalmente na falta deste, assim como já foi dito – mas, igualmente, de representação das mais variadas práticas que compõem os diversos tempos.

Pavis (1996, p. 206) define a rubrica como:

Todo texto não pronunciado pelos atores e destinados a esclarecer ao leitor a compreensão ou modo de apresentação da peça. Por exemplo: nome das personagens, indicações das entradas e saídas, descrições dos lugares, anotações para a interpretação, etc.

A rubrica ou indicação cênica da primeira cena do primeiro ato de **Ópera do Malandro**, descreve: “Casa de Duran, misto de sala de estar, escritório e bazar; Duran está sentado à escrivaninha e fala ao telefone” (p. 27). Como um narrador, que, em uma obra literária, descreve a cena, a rubrica dessa cena nos dá pista sobre a personagem que será apresentada sobre o espaço em que a ação se desenrolará e sobre a própria ação, “sentado à escrivaninha e fala ao telefone”. A descrição do espaço no início da segunda cena do primeiro ato também é um exemplo da importância das indicações cênicas para a leitura do texto teatral:

Esconderijo de Max, o ambiente é rústico, quase uma cabana de pescadores; o espaço está tomado por uma montanha de caixotes e embrulhos revirados e semiabertos; os homens de Max estão enfiados nessa montanha, procurando algo; a exceção é Barrabás que, sentado num caixote e mascando chicletes, segue Teresinha com os olhos (p. 49).

Na primeira cena do primeiro ato, ao final da fala da personagem Fichinha, que vai até Duran em busca de trabalho, lê-se a nota “chora compulsivamente” (p. 30), que dá indicações a respeito da performance. Ainda no primeiro ato, uma rubrica mostra ao leitor, quase como um narrador em terceira pessoa, a performance esperada naquele momento: “Vitória berra e desmaia para cima de Duran que, no entanto, não ampara o corpo; sobe as escadas correndo e solta um urro” (p. 46). No segundo ato, primeira cena, lê-se: “Max vai saindo, seguido por Geni; dá uma súbita meia-volta e assusta Geni; Max sai; Geni dá um tempo e corre atrás; Teresinha senta-se num caixote mais alto” (p. 113). Pavis (1996, p. 207) observa que

As indicações cênicas dizem então respeito não só as coordenadas espaço-temporal, como sobretudo à interioridade da personagem e à ambiência da cena. Estas informações são tão precisas e sutis que pedem voz narrativa. O teatro se aproxima então do romance (...).

As rubricas também anunciam a entrada da orquestra e o início de uma canção: “Luz vai apagando em resistência; ouve-se o som de um piano”; “A orquestra ataca a introdução em ritmo de *fox-trot*; as mulheres vão cantar calçando as suas meias”; “viola caipira ataca introdução” (1979, p. 115, 123, 129). Os dois últimos trechos são bons exemplos de como a didascália não só anuncia o início de uma canção, mas também dá indícios a respeito da representação musical e permite que o leitor mais atento apreenda o texto criticamente. Consciente de que a canção *Ai, se Eles Me Pegam Agora* é um *fox-trot*, ritmo de origem norte-americana, tocado principalmente em bares e bailes frequentados pela alta sociedade do EUA, o leitor

percebe a crítica à importação de valores norte americanos por meio da ironia, já que são as putas e não as moças da alta sociedade que o cantam.

Por sua vez, a canção *Se Eu Fosse o Teu Patrão*, é executada pela viola caipira, também conhecida como viola cabocla e viola brasileira. A viola anuncia um ritmo brasileiro para contar uma realidade também brasileira. A canção apresenta a luta de classes. Primeiro entre patrão e empregado, depois entre homem e mulher. A canção é cantada por dois grupos: o masculino e o feminino, apreendendo, portanto, os dois discursos. O discurso masculino é o da violência brutal, inclusive sexual: “Te encurralava/ Te dominava/ Te violava no chão” (p. 129). O discurso feminino é o discurso da dissimulação: “Eu te dava café pequeno/ E manteiga no pão/ Depois te afagava, moreno/ Como se afaga um cão” (p. 130). Quando ELES falam, é evidente um palavrear que trata o empregado como um escravo, uma posse. Em ambos os casos, há um discurso de poder, no qual a relação de empregado e patrão logo se transforma em relação macho e fêmea. Em certo ponto, não distinguimos mais se cantam sobre o trabalho ou se travam uma guerra dos sexos.

Quando as indicações cênicas não são suficientes para dar pistas a respeito da encenação, as fotos do espetáculo, presentes na edição de 1979, ajudam o leitor a se ambientar e não esquecer que o texto que ele lê, na verdade, é uma peça teatral e não um romance literário. A figura abaixo, por exemplo, ilustra o diálogo entre Vitória e Duran, quando, na primeira cena do primeiro ato, Fichinha bate em sua porta, pedindo por trabalho:



Figura 8 - Ary Fontora, Maria Alice Vergueiro e Cidinha Milan na montagem de 1978 de **Ópera do Malandro** (foto disponível na edição de 1979).

Nesta cena, Fichinha chega à casa de Fernandes Duran em busca de emprego. Duran, observando a fisionomia da candidata, acredita que ela não é indicada para o trabalho: “É, infelizmente, minha cara Fichinha, eu já estou com os quadros completos. São mil quatrocentas e trinta e duas funcionárias com carteira assinada e oito horas de trabalho. É, infelizmente...” (p. 31). Ao descobrir que Fichinha é menor de idade, Duran resolve, como em um ato ironicamente benevolente, contratar a pobre moça. É interessante observarmos que o trecho destacado aborda questões trabalhistas, que foram conquistas sindicais no Governo Vargas. Conquistas que, nos anos da Ditadura Militar, foram proibidas e/ou diminuídas. Depois de fechar negócio, Duran chama Vitória, sua esposa, para ajudar a moça a se preparar para o trabalho. A ilustração acima retrata o momento em que Vitória chega ao escritório e deduz que Fichinha está lá para o cargo de faxineira:

Ah, é a arrumadeira? Trouxe referências? Não? Sem referências eu não aceito não. A última que empreguei, se lembra Duran, foi roubando um garfo, foi surrupiando uma colher, quando fui ver tinha sumido um faqueiro completo de prata. Tem namorado, moça? Com namorado então, nem se fala! A gente é compreensiva, dá um pouco de confiança, a empregada aproveita e passa o dia no portão.. E o suflê pegando dentro do forno. É por isso que não pará empregada na minha casa (p. 35).

Para o leitor, a falta de uma rubrica que indique a atuação do ator no momento da ação não é sentida, tanto pelo desenho da situação em si, já que o tom

informal e debochado é percebido ao longo da cena, quanto pela observação da ilustração disponível entre as páginas 34 e 35 da edição de 1979. Na imagem, o leitor vê Vitória, Maria Alice Vergueiro, com os braços levantados, como quem brada por algo ou por causa de algo. A fotografia também nos permite observar o figurino das personagens. Segundo Pavis (1996, p. 168),

Na encenação contemporânea, o figurino tem papel cada vez mais importante e variado, tornando-se verdadeiramente a “segunda pele do ator” de que falava TAIROV, no começo do século. (...) Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos. Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de ampliação, de simplificação, de abstração e de legibilidade.

Desse modo, notamos que as vestimentas de Vitória e Duran na figura acima (figura 8) reafirma a ideia de um casal que deseja ascender-se socialmente. Vitória veste vestido longo e colares de pérola. Duran aparece na cena, usando roupas sociais, o que inclui uma gravata borboleta e um jaleco. É importante assinalar que o jaleco é uma espécie de vestimenta, comumente usada por cima da roupa por professores e outros profissionais, para evitar que se suje as vestes durante o trabalho. Esse detalhe da vestimenta de Duran pode nos soar estranho, já que gerenciar bordéis não nos parece um trabalho que exija proteção para não se sujar, como seria o caso se ele fosse um açougueiro, por exemplo. Todavia, observamos, ainda na cena do primeiro ato, a descrição feita por Geni do pai da noiva de Max, que é Duran:

GENI: (...) Diz que a família dela tem muito dinheiro.

DURAN: Café?

GENI: Não, parece que é gado. (...)

DURAN: Gado? Na Lapa? Então tá explicado! Essa mocinha fina é filha dum açougueiro.

GENI: Não é açougueiro não. Diz que ele trabalha com carne viva. (...) (p. 45)

A foto que ilustra a cena do casamento de Teresinha e Max Overseas revela vestimentas modernas e refinadas:



Figura 9 - Marieta Severo e Otávio Augusto na montagem de 1978 de **Ópera do Malandro** (foto disponível na edição de 1979).

Com a necessidade de se fazer um casamento às pressas e às escondidas, já que Duran não aprovaria a união, Teresinha e Max se casam no esconderijo/escritório do noivo. Ao chegar no local, Max fala para noiva sobre o vestido que ele “comprara” para ela usar no grande dia: “Ora, Teresinha, espera para ver o modelo exclusivo que eu encomendei. Não é de armarinho do Catete, não. Veio direto da Quinta Avenida, *New York!*” (p. 50); “Tá vendo, *baby*, não amarrota. Amassa aqui, pode amarfanhar. É puro náilon, todo ele, até o véu, até a grinalda, até as florzinhas” (p. 53). Luiz Werneck Vianna (1979, p. 8), comenta que:

O americanismo aqui surgirá como forma particular de salvação de todas as frações burguesas, inclusive da que perdeu em 30, e não como resultado do triunfo de uma concepção do mundo burguesa-progressista. O passado reverenciará o moderno, instalando-o, mas cobrando o pedágio da sua conservação. Entre nós também os vivos seriam governados pelos mortos-Teresinha Fernandes Duran é filha do Sr. Duran e se casa com Max Overseas.

Notamos que a crítica à importação de valores e produtos norte-americanos se faz de maneira irônica pelo discurso, sendo reforçada pelo figurino das personagens, que desejam ascensão social.

Em outra cena, Dorinha Tubão e outras putas chegam para contar a Duran, que Max e seu bando apareceram em um de seus bordéis, beberam, destruíram o local e estupraram as meninas. Shirley avisa, entretanto, que: “o Max não tem culpa, não”(p. 89). O diálogo se dá no escritório de Fernandes Duran. As imagens abaixo mostram a cena e retratam as putas mais de perto:



Figura 10 - cena três, primeiro ato, montagem de 1978 de **Ópera do Malandro** (foto disponível na edição de 1979).



Figura 11 - cena três, primeiro ato, montagem de 1978 de **Ópera do Malandro** (foto disponível na edição de 1979).

Se as vestimentas de Vitória, Teresinha e Max mostram refinamento e denunciam desejos por ascensão, as vestes das prostitutas acentuam o tom satírico e grotesco da peça, ao se constituírem de modo exagerado, debochado e caricatural. Pavis (1996, p. 169) esclarece que

O signo sensível do figurino é sua integração à representação, sua capacidade de funcionar como cenário ambulante, ligado à vida e à palavra. (...) Para o espectador atento, o discurso sobre a ação e a personagem se insere na evolução da indumentária. Insere-se assim nele, tanto quanto na gestualidade, no movimento ou na entonação, no *gesthus* da obra cênica.

Rosenfeld (1976, p. 53) atesta a legitimidade da estética “do feio”, do grotesco, da ruptura com o que se convencionou chamar de “bom gosto” nas artes. No ensaio **A visão grotesca**, Rosenfeld (1976, p. 54) afirma que o grotesco, assim como a violência nas manifestações artísticas é sintoma inevitável da “tensão entre as metas e a realidade”, entre “a necessidade de transformação e a manutenção do status quo”. Para ele, a violência, a agressividade e o deboche são índices do sentimento de urgência de apreender a velocidade das transformações históricas. A intenção de produzir choques, tão bem fundamentada pelo efeito de distanciamento brechtiano, converteu-se na ruptura do prazer estético por meio do palavrão, ou da substituição da palavra por sons inarticulados, pela encenação do obsceno ou

repugnante. A intenção continua sendo despertar no público um olhar crítico em relação à realidade.

Desse modo, as vestes das prostitutas causam um efeito de estranhamento. Os tecidos floridos, cheios de babados, acompanhados de muitos cores e outros acessórios, além de uma maquiagem exagerada, como podemos ver na figura abaixo, provoca uma tensão entre o verossímil e o inverossímil. Notamos, ainda, nas imagens que trazem as prostitutas, um posicionamento corporal que vai ao encontro com essa sensação de estranheza causada por elas. Elas não se posicionam como garotas refinadas, de postura ereta e movimentos graciosos. Seus movimentos são brutos e desmazelados: arrumam o sutiã em público, param de pernas abertas, fumam, levantam seus vestidos, deixando à mostra suas pernas, etc.



Figura 12 - momento em que Max é amparado pelas putas por Geni, após ser denunciado por seu sogro (foto disponível na edição de 1979 de Ópera do Malandro).

Antes da cerimônia do casamento de Max e Teresinha acontecer, ainda no primeiro ato, Geni, funcionário de Max, chega ofegante e assustado para avisar que Tigrão, o inspetor de polícia Chaves, estava chegando: “GENI: Max, por favor, eu vim aqui só pra te avisar que o Tigrão vem aí! Te denunciaram pro Tigrão! Eu não tenho nada com isso, Max, eu não quero ser preso, eu não quero apanhar!” (p. 61). Estranhamente, Max permanece calmo e diz a Geni: “Mas que falta de modos, Geni.

Te apresento a minha noiva e você corre pro outro lado”(p. 61). A imagem abaixo evidencia a relação de subserviência entre empregado e patrão. Apesar de assustado, Geni não ousa sair do local sem a permissão do patrão. Ajoelha-se e implora: “eu não quero ser preso, eu não quero apanhar!” (p. 61). A foto também denuncia a relação entre homem e mulher. Max, preste a desposar Teresinha, deixa o galanteio de lado e a segura firmemente pelo braço.



Figura 13 - Emiliano Queirós, Marieta Severo e Otávio Augusto na montagem de 1978 de **Ópera do Malandro** (foto disponível na edição de 1979).

Entre os recursos teatrais, mais de perto cênicos, se distinguem os títulos, cartazes e projeções de texto os quais comentam a ação e esboçam um pano de fundo social. Na peça, há o uso do próprio cenário como elemento de distanciamento. O grande cartaz colocado ao fundo do palco, durante todo o espetáculo, é um exemplo disso. Ele representa uma grande nota de dez Cruzeiros, moeda vigente no Brasil da época. No cabeçalho dela, encontra-se escrito em letras

maiúsculas a legenda: “ESTADOS UNIDOS DO BRASIL”. O rosto de Getúlio Vargas está estampado no centro do cartaz (ver figura 3). Ironicamente, nas últimas cenas que compõem a peça, esse cartaz é substituído por um outro que representa uma grande nota da moeda americana, no qual está escrito “THE UNITED STATES OF AMERICA” e estampado está o rosto do presidente George Washington, mostrando como o Brasil americanizou-se, estando à mercê dos Estados Unidos.



Figura 14 - cena do casamento de Teresinha e Max na montagem de 1978 de **Ópera do Malandro** (foto disponível na edição de 1979).



Figura 15 - momento em que Teresinha, a esposa, e Lúcia, a noiva, visitam Max na prisão (foto disponível na edição de 1979 de *Ópera do Malandro*).



Figura 16 -- João Alegre e o resto do elenco cantam o epílogo ditoso (foto disponível na edição de 1979 de *Ópera do Malandro*).

Observamos que ao longo do espetáculo esse cartaz passa gradativamente a ser uma nota de um dólar. A figura 14 mostra o quão gradativo esse processo foi. Nela, a nota de dez Cruzeiros se transforma em uma nota de 20 Cruzeiros. Apesar

dos dizeres “ESTADOS UNIDOS DO BRASIL” ainda estarem lá, o rosto de Getúlio já foi substituído por uma das faces da moeda americana. A transformação total da moeda brasileira em espécie estrangeira acontece totalmente na última cena (figura 16).

Há outro momento na peça que o uso desse recurso literário vem comentar o texto. Na segunda cena do segundo ato, as putas se dedicam à elaboração de cartazes de ordem política, contra o contrabandista Max. Incitam palavras de ordem, como “Abaixo a corrupção/ Max e Chaves na prisão” ou “Abaixo os pelegos”. A grande ironia, implícita na elaboração desses cartazes, é melhor explicada pela fala da própria personagem Max: “Quem diria, Shirley! Que papelão! Logo você, a mãe dos meus fetos!” (p.121). Isso porque se mostram incoerentes as atitudes das moças de Duran, mesmo que por ordem do patrão, ao incitar movimentos a favor da ordem e dos bons costumes, sendo que elas mesmas representam o que uma grande parcela da população diria ser o contrário disso.

Outro recurso didático-literário presente na peça é o jogo de luz que traz o nome do comércio de Max: MAXTERTEX LTDA (figura 15). Esse nome representa a consolidação legal de negócios ilícitos, caracterizando uma outra crítica feita pelo autor. Lembra-se que LTDA é uma empresa de responsabilidade limitada, ou seja, seus sócios respondem por ela na proporção de sua participação do negócio. É formada com o registro do contrato social na Junta Comercial. Portanto, o uso dessa sigla confirma a representação legal do comércio estabelecido pelas personagens. De maneira irônica, Max assina os papéis que legalmente consolidariam o negócio na cadeia. Isso porque foi preso justamente por contrabando. Passa a ser representado por sua mulher Teresinha que novamente mostra uma nova faceta perante a sociedade da época.

Na última cena antes do epílogo final, a constatação: o Brasil se americanizou:



Figura 17 - João Alegre e o resto do elenco cantam o epílogo ditoso (foto disponível na edição de 1979 de **Ópera do Malandro**).

Além do luminoso MAXTERTEX LTDA, observamos as personagens masculinas, usando ternos e gravatas borboletas. As prostitutas, vestem roupas de marinheiros, como as antigas *pin ups*, que povoam o imaginário masculino, mais especificamente dos soldados americanos em guerra. Obviamente, a *pin ups* da ópera de Chico não é feminina e graciosa, muito menos possui um ar clássico e retrô. No fundo da cena, vemos Teresinha, com uma roupa de gala brilhante, sendo levantada por dois homens.

O epílogo final, assim como o prólogo e a introdução garantem o distanciamento necessário para que o público não se conecte totalmente com a peça. O espectador, ao ser informado com antecedência dos acontecimentos, ou ter sua atenção desviada por sons e imagens, vê-se obrigado a voltar-se para o discurso. O epílogo é o “discurso recapitulativo no final de uma peça para tirar as conclusões da história, agradecer ao público, estimulá-lo a extrair lições morais ou políticas do espetáculo, ganhar sua benevolência” (PAVIS, 1996, p. 130). A **Ópera do Malandro** traz novamente João Alegre batucando na caixinha de fósforo, porém, desta vez, a orquestra vai parando e sua voz e a batucada são os únicos sons que se ouvem. A canção é *O Malandro N° 2*, que anuncia que a trajetória do malandro durante toda ópera chega ao fim:

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
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 home/ Jorra pus

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

O cadáver/ Do indigente
É evidente/ Que morreu
E no entanto/ Ele se move
Como prova/ O Galileu
(p. 191 e 192)

O ciclo do malandro, que no primeiro prólogo aplica o golpe por um gole de cachaça, depois, no segundo, sai da Lapa, pois lá a malandragem não reside mais, encerra-se com a constatação de sua morte. Na última estrofe, porém, notamos que, apesar de moribundo, o malandro ainda se move. Segundo Adélia Bezerra de Meneses (1982, p.187), “no corpo morto que se desfaz há toda uma fermentação: o movimento da decomposição, com a operosidade dos agentes da putrefação”. Desse modo, o “movimento presente no corpo do morto é o da morte”. Mauricio Santos (2002, p. 21) defende que a referência a Galileu, conhecido pela frase *pur si move* (enquanto você se move) e por ter defendido que a terra se move em torno do sol em um momento em que todos afirmavam o contrário, denota um final aberto:

fica, no entanto, em aberto o final, por uma das mais geniais poéticas de Chico Buarque. Diante da evidência de que o corpo está morto, o observador se lembra de que ele se move, pois o mundo gira, o que introduz uma dúvida, um elemento de (suspense) de vida no cadáver.

4.2 - Samba na ópera: a música na **Ópera Do Malandro**

A música é um dos elementos mais importantes do teatro épico por garantir o distanciamento, afastando o espectador da total empatia pela obra e por suas personagens. Brecht (1967, p. 82) diz que

A demonstração de teatro épico melhor sucedida foi de **Ópera dos Três Vinténs** em 1928. Pela primeira vez usou-se a música no teatro segundo um novo ponto de vista. A inovação mais marcante era a separação estrita entre a música e todos os outros elementos de entretenimento. (...) Os números musicais que possuíam a imediatividade de uma balada, eram de natureza reflexiva e moralizante. A peça mostrava uma relação estreita entre a vida emocional do burguês e a do mundo do crime. (...) A música, simplesmente porque tomava uma atitude emocional e utilizava todo o estoque das seduções narcotizantes habituais, tornou-se um colaborador ativo da tarefa de desnudar o corpo da ideologia burguesa.

Da mesma forma, as composições de Chico Buarque possuem força, atravessando a barreira do tempo, na medida que ultrapassam a apreciação do domínio melódico e expandem-se à estética literária. Ao estudar Chico Buarque, percebemos que a importância de analisar suas obras deve-se ao fato das suas produções teatrais, musicais e literárias serem reveladoras de um universo político, social e estético. Os temas desenvolvidos permanecem atuais, refletindo o interesse do público pela sua produção artística. Por isso, muitas de suas músicas, importantes no contexto da **Ópera do Malandro**, ganharam vida própria e continuam a ser ouvidas e cantadas sem que haja uma especificação precisa no tempo ou uma necessidade imediata de contextualização. Luciana Eleonora de Freitas Calado (Apud. FERNANDES, 2004, p. 275) acrescenta que

Chico Buarque é um dos compositores brasileiros mais sensíveis à manifestações populares. Muitas das suas canções penetram na natureza do carnaval e no caráter utópico dessa festa popular. Em algumas composições, o significado simbólico do carnaval estende-se para um sentido mais amplo, como o da música em geral.

Não entendemos carnaval apenas como a festa mais popular no Brasil. Todavia, o carnaval que Calado se refere está ligado a um tempo-espço em que a comunidade pode libertar todas as suas repressões e assumir nas máscaras e nos disfarces a sua verdadeira identidade. Nas canções de Chico, o carnaval ganha um sentido mais complexo, aproximando-se da concepção carnavalesca bakhtiniana, como visto anteriormente. Desse modo, observamos que as canções de **Ópera do Malandro** buscam garantir esse momento, mesmo que breve, de libertação da repressão, provocando no seu público um momento raro de reflexão crítica.

O samba, assim como o malandro, entra na ópera, desconcertando, a seriedade e a emoção inerentes à música comum às óperas, como a de Wagner. O samba é um gênero que deriva de danças de raízes africanas. Apesar de existirem diversos ritmos e danças ligadas ao samba, notamos que o gênero, que tem origem no batuque, é entendido como uma expressão musical urbana do Rio de Janeiro desde a segunda metade do século XIX. No Brasil, está ligado às manifestações culturais populares, sendo símbolo da cultura negra e estandarte da malandragem, principalmente a malandragem carioca do início dos anos 1930.

A canção “O Malandro”, que já analisamos textualmente, utiliza uma estrutura melódico-harmônica da canção que abre a peça **Ópera dos Três Vinténs**, “Moritat de Mac Navalha”, de Brecht e Weil. A balada, que transita entre o popular alemão e o clássico na versão de Weill, ganha aos poucos status de samba na versão de Chico Buarque. Inicialmente, ouvimos apenas a voz de João Alegre e o constante batuque, que vem de uma caixinha de fósforo. Aos poucos pandeiro, cavaquinho e outros instrumentos típicos do samba transformam a balada com origens alemãs em um choro tipicamente carioca. A canção “Homenagem ao Malandro” mostra uma roupagem relacionada ao samba logo de início. A introdução de nove segundos traz pandeiro, cavaquinho, flauta e outros instrumentos de sopro e percussão essenciais ao samba, anunciando o malandro institucionalizado, o “Malandro com aparato de malandro oficial/ Malandro candidato a malandro federal/ Malandro com contrato com gravata e capital/ Que nunca se dá mal” (p. 103). Por fim, a canção “Malandro Nº 2”, que põe fim à peça, retoma a melodia de “O Malandro”. Todavia, o instrumental de trinta e quatro segundos anuncia um ritmo muito mais próximo do samba do “partido alto”. O samba do partido-alto ou simplesmente partido, é um estilo de samba, surgido no início do século XX dentro do processo de modernização do samba urbano do Rio de Janeiro. Dessa maneira, as três canções denunciam a progressiva morte do malandro genuíno.

O clima de nostalgia continua quando, na segunda cena do terceiro ato, Max e Chaves cantam “Doze Anos”. A cena inicia com Geni, entrando no covil de Max, no momento do casamento, aos berros: “O Tigrão! O Tigrão tá chegando aí!” (p. 59). Tigrão é como o inspetor de polícia Chaves é conhecido pelo bando de Max. Todos entram em pânico, menos Max que pede que todos mantenham a calma. Quando

Chaves entra no covil, ele e Max se cumprimentam com um forte abraço. Overseas revela, então: “Este é o inspetor Chaves, meu amor, o nosso padrinho” (p. 62).

A orquestra começa a tocar um chorinho, quando Max e Chaves ainda estão elencando, em um diálogo falado, o número de namoradas que um roubou do outro:

MAX: E a dona Odete?

CHAVES: A professora? Ah, aquilo foi uma tremenda traição!

MAX: Que traição?

CHAVES: Quem viu as coxas de dona Odete fui eu. Tu não tinha direito à punheta. A punheta era minha.

O diálogo revela o nível de intimidade entre os dois amigos, que dividem experiências, aventuras e confidências. Na canção “Doze Anos”, Max e Chaves continuam cantando as lembranças da infância e mostram a saudade que sentem dos doze anos, época em que trocavam figurinha, matavam passarinho, rodavam pião, etc.

Ai, que saudade 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 saudade que eu tenho
Duma travessura
Um 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 pipoca

Observamos a intimidade entre o maior contrabandista da cidade e o inspetor de polícia Chaves. Valores morais entram sublimemente em discussão nesta canção. A malandragem se mostra, mas de forma discreta, já que a música não carrega mensagens diretas, mostrando ser em sua letra uma canção inocente. Todavia, a canção evidencia a crítica, já anunciada desde o início da peça: a dificuldade de distinguir o bandido do cavalheiro e o cavalheiro do bandido. Na

mesma cena, minutos depois, Chaves, cobrando o dinheiro que Max lhe deve, confirma como é tênue a linha que separa o moral do amoral e o lícito do ilícito:

CHAVES: É, eu sei que o momento é impróprio. Mas é justamente hoje o meu outro sócio telefonou e me deu um aperto. Se tu não me paga, eu não posso pagar a ele. Também não posso chegar pra ele e dizer que tô duro porque o meu sócio contrabandista joga tudo no cassino e não paga o combinado. Não fica bem para um chefe de polícia, entende? Esse meu outro sócio é um homem muito sério. Cobra juros de vinte por cento ao mês. (p. 65)

A fala do inspetor põe em discussão, de modo irônico, dois importantes temas. O primeiro discute a corrupção dentro de instituições governamentais como a Polícia. Em um momento em que ainda se vive uma Ditadura Militar, colocar a honestidade da corporação em pauta revela o quanto o espetáculo/ texto se faz crítico. O segundo aspecto discutido é o modo como a sociedade estava e ainda está dominada pelas aparências. O homem sério de quem Chaves fala é Duran, pai de Teresinha e dono de vários bordéis na região da Lapa. Portanto, chamá-lo de homem sério, reforça, ainda mais, a ironia presente na obra.

Ademais, notamos a saudade de um tempo em que a liberdade era real e palpável. A infância, nesse sentido, caracteriza o único momento da vida no qual o sujeito pode estar alheio aos acontecimentos que o cerca. O trecho “Ai que saudade que eu tenho/ Dos meus doze anos/ Que saudade ingrata/ Dar bandas por aí/ Fazendo planos” reforça a ideia de um sujeito que deseja a liberdade, que lhe é negada em tempos de ditadura e repressão. Não apenas a liberdade da criança que inocente se exime da culpa pelas grandes tragédias sociais, mas também a liberdade negada ao exilado e ao artista que deseja refletir na sua arte as angústias e anseios da sociedade em que vive. O chorinho, anunciado pela rubrica, ameniza o caráter crítico da canção. Aos ouvidos desatentos de algum espectador ou censor, a canção trataria de uma simples ode à infância. Todavia, ouvidos mais atentos serão capazes de perceber a crítica disfarçada.

A canção “Tango no covil”, apresentada na segunda cena do primeiro ato, trata, assim como a maioria das canções da ópera, de elementos do mundo carnavalizado: a história contada pelo ponto de vista do bandido em seus covis.

A canção tocada em ritmo de tango consiste em uma homenagem que os capangas de Max Overseas fazem a Teresinha por encomenda do noivo no momento que precede o casamento. Vestindo *smokings* que não lhe caem bem, os capangas cantam:

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

Ai, quem me dera ser doutor
Formado em Salvador
Ter 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 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
(p. 56-57)

Percebemos ao longo da canção um contraste ente o discurso polido e o discurso esdrachado: “Ai, quem me dera ser cantor/ Quem dera ser tenor/ Quem sabe ter a voz igual aos rouxinóis/ Igual ao trovador” e “Tua beleza é quase um crime / Tu és a bunda mais sublime/ Aqui deste covil”. Lembramos que malandro vive intensamente um conflito entre a transgressão e a adequação à ordem – neste último caso, como forma de usufruir das benesses burguesas reservadas aos abastados, que ele não é, mas que tenta parecer, de modo caricato –, cortando caminho, de preferência, para evitar o “degredo” do trabalho. Evidentemente, se uma de suas faces deseja o conforto da vida burguesa, a outra põe a nu, pelo deboche, as contradições que estabelecem a desigualdade social da qual é originário

Desse modo, o caráter ambíguo do discurso e do sujeito que o profere, ao elogiar o corpo da amada de modo inusitado, é em função da utilização de um

adjetivo sofisticado, e redentor de atribuída chulice do termo bunda. A expressão “Aqui deste covil”, que termina todas as estrofes da canção, traz à realidade do lugar social desprivilegiado da malandragem, que invariavelmente termina por se sobrepor a qualquer tentativa. A essência crítica, transgressora e subversiva da malandragem reside nesse lugar, no que aparentemente não está na ordem do dia senão como um detalhe. O ritmo da canção reforça, de certo modo, a ideia desse lugar, que não é o espaço do socialmente aceito e do socialmente comum. Apesar de não podermos precisar ao certo, há indícios que o tango tenha surgido nos bordéis de Buenos Aires e Montevidéu nas últimas duas décadas do século XIX.

Outro ritmo latino aparece quando, terminada a cerimônia, Max e Teresinha ficam a sós e, em ritmo de mambo, cantam “Casamento dos Pequenos Burgueses”:

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

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

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

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

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

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

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

Até o fim dos dias

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

Ela esquenta a papa do neto
E ele quase que faz fortuna
Vão viver sob o mesmo teto
Até que a morte os una
Até que a morte os una
(p. 76)

Mais do que a discussão do convívio conjugal, do desgaste e da comodidade do casamento, a canção trata da vida de aparências, levada pelo pequeno burguês, que almeja um casamento estável com uma esposa que toma conta dos afazeres doméstico- lava, passa, cozinha e cuida dos filhos- em uma casa com jardim e cerca branca, como nas mais famosas propagandas americanas de margarinas.

A velocidade, a simultaneidade a valorização de um ritmo intenso, os novos espaços urbanos- aqui, o americanismo tem sido também uma estética. Largas avenidas, edifícios, automóveis, a ideia de limpeza associada ao moderno. Velhas cidades coloniais de rara beleza demolidas sem remorso, como que para apagar a presença constrangedora da memória social. (VIANNA, 1979, p. 5)

O conceito de família também seria e ainda é um valor e, como diz Vianna, uma estética a ser desejada e imitada. Desse modo, a canção “Casamento dos Pequenos Burgueses” ironiza e crítica a valorização do conceito de família perfeita e ideal almejada pela pequena burguesia brasileira. A ideia de todos felizes sentados à mesa no café da manhã e nos almoços de domingo. É a desmistificação do casamento a dois. No início da canção, tudo de perfeito que os três primeiros versos de cada estrofe constroem, os dois últimos versos fatalistas destroem. Se “Ele é empregado discreto/ Ela engoma o colarinho/ Vão viver sob o mesmo teto”, fatalmente viverão dessa maneira “Até explodir o ninho”. Paulatinamente, os dois primeiros versos também começam a revelar a realidade do casamento dos pequenos burgueses: “Ele fala de cianureto/ E ela sonha com formicida”; “E ele tem um velho projeto/ Ela tem um monte de estrias”. A repetição do verso “Vão viver sob o mesmo teto” mostra o quão importante era manter um casamento, mesmo que o casal não se gostasse.

O divórcio não era visto com bons olhos, sendo a constatação da falência da instituição *família*. Por isso, os casamentos eram mantidos até a morte, como

anuncia a canção. O fato de terem se casado faz com que sejam condenados a viverem juntos, na alegria ou na tristeza, no amor ou no ódio. É deixada de lado a fantasia do “felizes para sempre”. Adélia Menezes (2002, p. 178) afirma que

A desmistificação do casamento, em “Casamento dos Pequenos Burgueses”, mostrando a degradação/ degenerescência do relacionamento conjugal, no seio de uma instituição de que só são preservadas as aparências. Aí a clássica fórmula litúrgica das uniões conjugais, “até que a morte nos separe” é violada/ recuperada/ corrigida/ para que “até que a morte os una”. As aparências são conservadas: o casal mantém-se junto, no ódio e no respeito às convenções até o veneno.

É interessante observarmos que as desventuras do casamento dos pequenos burgueses são tocada e cantada em ritmo de mambo. O mambo é um estilo de dança e música que tem origens em Cuba, fruto de uma fusão de várias sonoridades musicais, recebendo influências das cadências afro-cubanas procedentes das cerimônias religiosas típicas do Congo. O termo mambo vem de uma gíria comum entre os músicos negros – “estás mambo?”, ou seja, “tudo bem com você?”. Na década de 50 o Mambo revoluciona a paisagem musical, não se rendendo ao monopólio das *big bands* norte-americanas. Este estilo musical, porém, não perpetuou por muitos anos. Sua sonoridade, que misturava ritmos cubanos e elementos jazzísticos, marcou a história da música cubana até princípios da década de 60. A partir daí, foi superado pelo fenômeno do rock.

Percebemos, então, a ironia presente na canção “Casamento dos Pequenos Burgueses”, na medida em que notamos que a triste história do casamento dos pequenos burgueses é narrada por meio de um ritmo originário do único país comunista da América Latina. Lembramos que, no Brasil, a Ditadura Militar de 1964 foi instaurada com a promessa de livrar o país do perigo comunista. Desse modo, a canção de Chico, ironicamente, canta o capitalismo por vozes comunistas.

O casamento continua a ser tema na canção “Teresinha” na terceira cena do primeiro ato. Teresinha volta à casa dos pais para se despedir e apanhar umas mudas de roupas. Duran e Vitória ficam furiosos ao descobrir que o boato que se espalhava de que a filha havia se casado com o terrível bandido Max Overseas era verdadeiro. A canção sucede a fala de Vitória que reafirma a ideia apresentada no “Casamento dos Pequenos Burgueses”:

Porque ninguém suporta os defeitos da pessoa amada por mais de um fim de semana em Paquetá. Depois a pessoa amada vai ficando é muito chata. O amor vai virar exigência e exigência vai virar frustração que vai virar rancor que vai virar ódio e o ódio é mortal. Aí não tem perdão, Teresinha. Só se perdoa a quem se ama (p. 83).

Teresinha, em ritmo de valsa, canta que se casou por amor:

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.
(p. 83- 84)

A canção nos mostra uma mulher que já não é silenciosa e sim mais ativa. Porém, apesar de se mostrar dona de suas escolhas na sua relação com os dois primeiros homens, ela não é totalmente livre, já que o terceiro homem chega e se instala em seu coração antes mesmo que ela pudesse dizer não.

Percebermos que essa narrativa que num primeiro momento parece inocente por se tratar de relacionamentos amorosos, constitui-se uma crítica aos anos da Ditadura Militar no Brasil. Se a analisarmos como uma narrativa de cunho amoroso somente, percebemos que se conta a história de três casos de amor diferentes. No

primeiro, o homem um não nega nada à mulher amada. No segundo, o homem dois nada lhe oferece. Já no terceiro, o homem três só vive o momento e como consequência se instala como posseiro no coração de Teresinha. Essas três relações podem parecer comuns a vida de qualquer mulher que se dispõe a encontrar um pretendente.

Todavia, Janaína de Assis Rufino (2006, p.106) afirma que Teresinha é a representação do próprio Chico Buarque. Por isso podemos pensar que a relação de Teresinha com o primeiro homem é a representação da própria relação do artista com o público da *High society*. Em tempos difíceis nos quais o povo se encontrava sem voz, o artista era adorado por todos se constituindo quase como uma unanimidade. Porém sabemos que ele não sabia lidar com esse assédio e por isso fugia: “Que tocou meu coração,/Mas não me negava nada,/E, assustada, eu disse “não” ”. O segundo homem representa metaforicamente a ditadura e a censura que reprimia o compositor cessando-lhe os direitos e difamando-o: “Indagou o meu passado/ E cheirou minha comida./ Vasculhou minha gaveta;/ Me chamava de perdida.” Já o terceiro homem é o próprio sentimento de liberdade que sorrateiro assolava o coração dos artistas da época. Esse sentimento vem sem promessas, vê o artista em sua essência e toma conta de seu coração: “Foi chegando sorrateiro/ E antes que eu dissesse não,/Se instalou feito posseiro/Dentro do meu coração.”

É importante notarmos que a imagem do primeiro homem é construída através de figuras relacionadas com a alta sociedade: “broche de ametista”, “viagens”, “vantagens”, “relógio” e “rainha”. Sabemos, portanto, que Chico Buarque procura fazer com a sua ópera uma crítica a uma sociedade regida pelo dinheiro, com grandes anseios de ascensão, e que estava cada vez mais importando valores americanos. Por isso é válido dizermos que esse público que o adorava e que o artista tanto rejeitava era a camada mais alta da sociedade brasileira, camada que ele mesmo pertencia. Isso porque sua obra visava levar uma crítica social à grande massa, tentando assim provocar uma transformação no indivíduo e na sociedade como um todo.

Na canção “Teresinha”, o enunciador usa a figura de Teresinha e sua postura em face a três diferentes tipos de pretendentes para de maneira figurativa e metafórica representar o contexto sócio-histórico da época na qual o texto foi escrito. Sabemos que artistas eram perseguidos pelo Regime Militar e que a eles não era

garantido o direto à exposição de seus pensamentos e críticas. Dá-se assim a necessidade de usar de certos artifícios (como metáforas, distanciamento histórico etc.) para burlar a censura e levar sua crítica através da arte, buscando uma transformação do público e da sociedade.

A canção apresenta ainda elementos intertextuais. O primeiro texto com o qual a canção de Chico trava um diálogo é com *Barbara's Lied de Ópera dos Três Vinténs* (BRECHT, 2004, p.43), que em português seria literalmente “Canção de Bárbara” (ou em inglês *Barbara's song* como pode ser encontrada em suas mais diversas interpretações). O primeiro ponto que revela a conversa entre esses dois textos é o fato de que, assim como em “Teresinha”, na canção do alemão o foco narrativo é em primeira pessoa. No tempo do então, e no espaço do lá, predominam a subjetividade e a proximidade acarretada pela primeira. Outro aspecto que vale a nossa observação é o número de estrofes do texto: ambos apresentam três estrofes, porém com números de versos distintos (“Teresinha” com 12 cada e “Barbara” com 18).

Na canção de Chico, aparecem três homens sendo o primeiro um galante, o segundo mais bruto e o terceiro sorrateiro. Já na canção de Brecht e Weill, aparecem três homens galantes “...mas como eram ricos/ E eram amáveis,/ O pescoço cheirando a loção,/ E sabiam respeitar a dama, ...” (BRECHT, 2004, p.43) , assim como Teresinha, ela disse “não”. Ao terceiro “...que não soube pedir:/ Pendurou seu chapéu atrás da porta/ .../ E como não era rico/ Nem amável/ Seu pescoço cheirando a sabão/ E não soube respeitar a dama/ A resposta não foi mais: “não”. Percebemos, então, um ponto no qual as duas canções se apresentam divergentes: ao homem que “não soube respeitar a dama” Teresinha disse não, dizendo sim àquele que não lhe deu escolhas e arrebatou seu coração.

Há ainda de se enfatizar que, enquanto “Barbar's Lied” apresenta um tom lírico, característico das óperas alemãs, “Teresinha” apresenta um tom que mais se assemelha a uma cantiga folclórica. Isso se dá pela relação intertextual que o texto de Chico estabelece com a canção folclórica “Terezinha de Jesus”. Essa cantiga popular apresenta um tom e uma linguagem apropriada para crianças e conta a história de uma moça que levada ao chão por uma queda, se vê amparada por três cavalheiros: o primeiro seu pai, o segundo seu irmão e o terceiro àquele a quem ela dá a mão. Na segunda estrofe, conhecemos que esse último homem é seu noivo a

quem ela dá seu coração. Tanto a história quanto a cadência e o ritmo da música são leves/suaves, fazendo com que ela se assemelhe às cantigas de rodas, o que acarreta a ela um ar de inocência. E é esse tom que Buarque transpõe a sua música. Se, por um lado, a Teresinha da **Ópera do Malandro** narra as suas relações amorosas com certa malícia apresentando imagens que fogem do plano infantil, como, por exemplo: “Me chamava de perdida” e “Se deitou na minha cama/ E me chama de mulher.”; por outro, há o tom inocente das cantigas e cirandas. Isso reforça uma questão que também está presente no texto de Brecht e Weill que é o fato de que essas mulheres apresentadas por eles já foram em algum momento inocentes. Em “Barbara’s song” essa ideia é mais explícita: “outroa, ainda, inocente/ -Eu era inocente, podem crer!” (BRECHT, 2004, p. 43).

Essa cadência que se assemelha às cantigas folclóricas é assegurada pela semelhança que há entre a música de Chico Buarque e “Terezinha de Jesus”. Ambas apresentam rimas cruzadas ou intercaladas, ou seja, o primeiro verso rima com o terceiro ou o segundo com o quarto como é o caso das canções que aqui estão sendo estudadas. Observemos os trechos abaixo retirados respectivamente de “Terezinha de Jesus” e de “Teresinha” de Chico

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

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

Nas estrofes acima, as duas canções apresentam rimas de sonoridade perfeita que é quando há uma perfeita identidade dos sons finais, assim como uma semelhança entre as últimas vogais e consoantes, como nos casos: irm**ão**/ m**ão** ou desarm**ada**/n**ada**. Observamos que são essas semelhanças que acarretam ao texto de Chico um ar inocente de cantiga.

Faz-se ainda necessário que notemos alguns aspectos sensoriais que de forma alguma estão relacionados com cantiga popular. Notamos, por exemplo, que na primeira estrofe o verso “como quem vem do florista” e “cheirou minha comida” despertam o sentido olfativo. O primeiro verso apresenta um homem que assim como o de Barbara vem perfumado (“Com o pescoço cheirando a loção” (BRECHT, 2004, p.43). É importante notarmos que no início do séc XX o perfume

ainda não era tão popular e por isso aqueles que o usavam eram cavalheiros ricos, tal como o público que assediava Chico Buarque e para quem ele dizia “não”, já que desejava atingir a grande massa. O segundo verso transcrito, apesar de despertar-nos o olfato, traz uma imagem mais forte que é a de alguém que age como um cão que fareja a fim de encontrar algo suspeito; assim como fazia a ditadura e a censura da época em relação aos artistas e suas obras que de alguma maneira se contrapunham ao Regime Militar, como no caso da canção “Teresinha”.

Outro sentido presente no texto é o paladar. Esse recurso sensorial pode ser encontrado no verso: “Tão amarga de tragar”. Assim como o segundo verso apresentado no parágrafo anterior, esse pretende despertar o sentido do paladar para representar o fato de que a censura e a ditadura não seriam fáceis de tragar/aceitar. Ela se impunha com os braços fortes de seus militares e de suas leis e eram empurradas “goela abaixo”.

A figura do bicho de pelúcia (“Trouxe um bicho de pelúcia,”) desperta sensações táteis, assim como no verso: “Que arranhou meu coração,”. O primeiro verso traz a imagem delicada e macia de um bicho de pelúcia o que pode nos remeter novamente à camada mais rica da sociedade. O segundo verso representa as consequências da censura que deixava marcar naqueles que se opunham a ela e também nas obras dos artistas que tinham seu trabalho modificado e cortado pelos rígidos censores.

O último recurso sensorial encontrado no texto se apresenta no verso “Foi chegando sorrateiro”. A palavra sorrateiro traz uma imagem de algo ou alguém que chega sem fazer barulho ou alarde assim como o sentimento de liberdade que toma o artista.

O início da segunda cena do segundo ato é marcado pela rubrica que anuncia:

Bordel; as putas preparam os cartazes , como quem se dedica aos afazeres domésticos; uma delas canta, junto ao piano.

Se acaso me quiseses
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
(p. 116)

“Folhetim” trata da prostituição, assim como “Viver do Amor”, mas desta vez o assunto é discutido do ponto de vista de uma profissional mais experiente. Brecht (1967, p. 83) afirma que no teatro épico:

os criminosos mostram, às vezes através da própria música, que suas sensações, sentimentos e preconceitos eram os mesmo do cidadão comum que vai ao teatro. Um tema era, a grosso modo mostrar que a vida agradável é a vida dos prazeres, mesmo que isso envolva a renúncia às “coisas superiores”.

É o canto ao prazer que vemos em “Folhetim”. A canção traz um eu-lírico feminino que anuncia ser “dessas mulheres/ Que só dizem sim”. É o discurso da prostituta que diz em palavras aquilo que no dia-a-dia diz com sua presença e seu modo de vestir, de sorrir e de olhar. O jogo “teatral” que se estabelece entre a prostituta e o cliente, o jogo que deve permanecer subjacente, como um acordo tácito, para que funcione, é exposto. Maurício Oliveira Santos (2002, p. 25) diz que “Folhetim” narra o jogo teatral que é o “relacionamento” entre um homem e a prostituta que ele contrata:

O cliente deve crer (ou esquecer-se de descrer) que de fato “possui” a prostituta, para obter todo o tesão que ela lhe oferece em troca de uma merrecas. Em outras palavras, é preciso haver a empatia (do drama) momentânea, uma sedução teatral que dura o tempo do espetáculo particular.

As duas primeiras estrofes da canção iniciam com orações subordinadas condicionais: “Se acaso me quiseses” e “E, se tiveres renda”, demonstrando o jogo de negociação que se estabelece: se você me quiser terá de pagar. Porém, como exposto por Santos, a negociação está disfarçada de sedução: “E, se tiveres renda/ Aceito uma prenda/ qualquer coisa assim”. O pagamento aparecesse na forma de

um agrado. Agrados que serão expostos na terceira estrofe: “E eu te farei as vontades”. A última estrofe traz o fim dos negócios entre o homem e a prostituta: “Mas na manhã seguinte/ Não conta até vinte/ Te afasta de mim”. É o fim de um jogo de relações que desde o início sabia-se temporária.

O eu lírico feminino de “Folhetim” revela uma mulher que está se revolucionando sexualmente em plena década de 1970. Observamos que a mulher buarquiana é concebida e revestida de pleno poder de fala e discurso quando ela fala por si mesma, refletindo esses comportamentos sociais, antes somente concebidos para Foucault (2004, p. 10) que afirma: “não existe algo unitário e global chamado poder, mas unicamente formas díspares, heterogêneas, em constante transformação. O poder não é um objeto natural, uma coisa; é uma prática social e, como tal, constituída historicamente”.

Desse modo, vemos que a prostituta descrita por Chico Buarque vem afirmar sua personalidade de mulher que usa o homem de forma a seduzi-lo com palavras, como em: “Direi meias verdades sempre à meia luz”; “E te farei vaidoso supor”, exercendo certo poder na relação amorosa, nesse caso, em correspondência ao sujeito masculino, no momento em que ele está sendo o objeto do desejo: “Que és o maior e que me possuis”. É o homem como objeto de desejo assim como a mulher. Ao amanhecer, essa prostituta descarta o “amado”, já que ela deverá se colocar a disposição de outros homens. A mulher buarquiana, revestida de certo discurso feminino, vem reafirmar comportamentos sociais antes apenas concebidos para o homem, porque falar de vida amorosa, de prazeres sexuais e de vida a dois com tanta presteza sempre foi comportamento concedido aos homens.

A canção folhetim dialoga com a canção “Love for Sale” de Cole Porter. “Love for Sale” fez parte do musical **The New Yorkers** na Broadway entre dezembro de 1930 e maio de 1931. Nessa canção, o eu-lírico feminino revela uma prostituta que faz propaganda de vários amores a venda:

Love for sale
apetitosas amor jovem para venda
Amor que é fresco e ainda virgem
Amor que é apenas um pouco suja
Love for sale

Quem vai comprar?
Quem gostaria de provar a minha oferta?
Quem está disposto a pagar o preço
Para uma viagem ao paraíso?
Love for sale

Deixe o tubo de poetas do amor
Em sua forma infantil
Eu sei que cada tipo de amor
É muito melhor do que eles

Se você quer a emoção de amor
Eu fui através do moinho de amor
Velho amor, novo amor

“Love for Sale” foi inicialmente considerada de mal gosto e escandalosa, por isso foi proibida até o início dos anos 1930. Apesar de ter sido banida das rádios ou talvez por causa disso, a canção se tornou um *hit*. Ao longo dos anos, foi gravada por diversos artistas, como Ella Fitzgerald e Tony Bennett, que ajudaram na perpetuação da canção de Porter.

Do mesmo modo, “Folhetim” de Chico Buarque também ultrapassou as barreiras do teatro, ganhando importância no cenário musical brasileiro. Chico Buarque revela, em seu site oficial, que mesmo antes de terminá-la, para a personagem da **Ópera do Malandro**, ele já pensava em entregá-la a Gal Costa para gravar. Assim aconteceu, Gal cantou acompanhada por músicos como Wagner Tiso, Perinho Albuquerque, autor do arranjo, e Jorginho Ferreira da Silva, em criativa intervenção ao sax-alto. Com Gal, a canção reforçou a ideia de uma mulher que estava ganhando seu espaço socialmente e sexualmente. Isso porque, ao sair da peça, a canção perde a referência da prostituta como eu-lírico, permitindo que outras mulheres possam entrar nesse jogo de sedução no qual a mulher dá as cartas.

Outra canção de **Ópera do Malandro** que vive até hoje para além dos palcos é “Pedaço de Mim”. No início da cena cinco do segundo ato, Teresinha chega para visitar Max na cadeia. Pede que ele assine os papéis que lhe dão direitos sobre os negócios de Max que ela acabara de legalizar. Após colher as assinaturas, Teresinha e Max conversam a respeito da passeata que estava acontecendo:

TERESINHA: Tá ouvindo a multidão aí embaixo? Coitada da mãe, mas essa gente tá certa, tem mesmo que desabafar. Ninguém aguenta mais, esse sufoco! Tá todo mundo precisando duma coisa nova, mais aberta, mais limpa e arejada. Tá na cara que tem que mudar tudo já!

(...)

TERESINHA: E vai demorar meio século pra essa gente se juntar de novo e levantar a voz. Porque a multidão não vai estar abafada, nem encurralada, nem tiranizada, nem nada. Sabe o quê? A multidão vai estar seduzida. (...)

MAX: Então, não é justo esmagar um corpo assim no meio do caminho. Interromper um gesto, a digestão, interromper uma ideia, um programa, uma música, o sangue correndo nas veias, e o corpo parar de chofre, ainda produzindo saliva e esperma, e cheio de merda dentro.

(p. 169- 1971)

O diálogo acima, que precede “Pedaço de Mim”, anuncia o teor da canção, que abafa o barulho da passeata. Não será discutido o relacionamento amoroso, como poderíamos supor, já que se trata de um dueto protagonizado por duas personagens que são marido e mulher, que se despendem, pois um deles ficará preso por muito tempo. A canção não trata nem mesmo do fim dele, como espectadores menos atentos poderiam supor. “Pedaço de Mim” trata da perda da liberdade, do “Interromper um gesto, a digestão, interromper uma ideia, um programa, uma música, o sangue correndo nas veias” (p. 1971).

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 fígada
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

Observamos que, estando os verbos flexionados no presente do indicativo e no modo imperativo, o “eu” sofre a ausência do “tu” no momento da enunciação, ausência da liberdade imposta pela repressão de uma Ditadura Militar. A saudade que o “eu” sente do “tu” evoca à memória do enunciador apenas a lembrança do enunciatário. Gradativamente, o sentimento pela ausência do outro e o tom de desespero e de lamento se intensificam: na primeira estrofe, a sua

“metade” lhe está “afastada”; na segunda estrofe, lhe está exilada; na terceira lhe está “arrancada”, e na quarta estrofe lhe está “amputada”. O caráter latente da saudade vem do fato do “eu” descreve-la por meio de imagens que causam mal-estar, como na imagem do barco, na segunda estrofe, que descreve um “arco”, cujo o movimento remete um eterno vai e vem que impede o enunciador de “atracar no cais”, ressaltando a angústia a que ele está subjugado. Ademais, o fato do “eu” não revelar o motivo da separação, colocando-se como vítima de uma perda, demonstra a imposição dessa perda, que em tempos de censura tem suas obras proibidas e sua liberdade de expressão negada.

A canção “Ópera” reuni todas as personagens para o desfecho da peça. Chaves tem Max na mira de sua arma. Duran apressa o assassinato, mas nenhum de seus comparsas se mostram de confiança. Na hora do “morre, não morre”, momento tenso da ópera, surge João Alegre, que comanda a passeata, que parece mais um grande comício. Em meio a grande bagunça, é cantada a “Ópera”, que é uma adaptação com textos de Chico sobre trechos de óperas de **Rigollete**, **Aida** e **La Traviata**, de Verdi, da ópera de **Carmen**, de Bizet, e **Tannhäuser**, de Wagner.

Essa canção mostra o desfecho das personagens da história. Teresinha e Max vão montar uma fábrica de náilon em São Paulo e pensam em expandir os negócios. Os capangas de Max aspiram a doutores, bancários e contadores. O inspetor Chaves não muda, dando continuidade a seus negócios ilícitos e oferecendo seus serviços a Max e Teresinha. Lúcia, com o filho na barriga, consegue ainda arrumar um casamento com Barrabás, o auxiliar de Chaves. Vitória apela aos valores cristãos, dizendo que o casamento de sua filha aconteceu apenas no civil. O noivo justifica-se dizendo: “Mas nesse ínterim mudei de crença/ Peço a benção no santo altar”. Duran pede perdão a filha, intencionando aliar-se a ela e Max nos novos negócios. Ao que tudo indica, o *happy end* está anunciado. Alguns se regeneram, outros pedem perdão e a ópera termina com todos cantando o progresso e o futuro, como aconteceria nas mais tradicionais óperas, revelando-se uma grande paródia satírica a esse tradicional espetáculo :

TODOS
Tem gilete, Kibon
Lanchonete, neon
Petróleo
Cinemascopoe, sapólio
Ban-lon
Shampoo, tevê
Cigarros longos e finos

Blindez fumê
Já tem napalm e Kolinós
Tem cassere e rai-ban
Camionete e sedan
Que sonho
Corcel, Brasília, plutônio
Shazam
Que orgia
Que energia
Reina a paz
No país
Ai, meu Deus do céu
Me sinto tão feliz
(1979, p. 189)

É a industrialização chegando ao Brasil. A modernização parece chegar até as funcionárias de Duran, que cantam: “Vamos abandonar o sexo artesanal/ Vamos todas amar em escala industrial” (p. 189). A respeito dessa modernidade, Luiz Werneck Vianna (1979, p. 16) afirma:

A Teresinha da ópera do Chico aparenta maturidade e domínio de si para enfrentar riscos e situações ainda não vividos, impondo ao seu pai e ao seu marido novos padrões de conduta. Nos idos de 40, não se podia dizer o mesmo das moças que trabalhavam com o Sr. Duran- mas serão as mesmas hoje? Quanto ao malandro da canção fina- e *pur si muove*-, por formação e tradição aprendeu que conversa fiada é trabalho, não é coisa de se jogar fora. Está aí, somos modernos, e agora?

A **Ópera do Malandro** trata, portanto, irônica e criticamente dessa modernidade. As roupas, os carros e outros produtos importados não são mais luxo apenas das personagens e estrelas de cinema. Eles adentram não só nas áreas nobres, mas também, de maneira ilegal, na periferia das grandes cidades brasileiras. A questão não é “somos modernos, e agora?”, mas: somos modernos? O brasileiro que vive a repressão do Estado Novo é menos ou mais moderno do que aquele que vive a ditadura de 1964? A ilusão da modernidade acaba por mascarar uma realidade nada moderna, pois um governo que cessa a liberdade de expressão de uma população não pode ser considerado moderno.

Considerações Finais

As inteligências mais progressistas não sonham em transformar a engrenagem pois julgam-na ao serviço do que inventam e capaz de se transformar por uma ação de seus pensamentos.
Bertolt Brecht

Em **Notas sobre Mahagonny**, Brecht (1967, p. 55) pede que nos animemos a renovar a ópera. Devemos, portanto, atualizá-la, quanto ao conteúdo e technicalizá-la quanto à forma, sem que ela perca seu caráter de ópera, democratizando “sem mudar evidentemente o caráter da democracia que consiste em dar ao povo novos direitos, mas não os meios de exercê-los”. Para ele, a obra de arte seria uma mercadoria como qualquer outra, um produto dos meios de produção. “A arte é uma mercadoria- impossível de ser fabricada sem os meios de produção (engrenagens)” (BRECHT, 1967, p. 57). Desse modo, as engrenagens exercem um papel monopolizador sobre as produções de compositores, escritores e críticos, uma vez que ela elabora o produto para o consumo.

Estando a obra de arte a serviço da engrenagem, é preciso que ela se adapte à engrenagem e não o contrário. Brecht (1967, p. 56) diz: “a engrenagem é determinada pela ordem social, então, não se acolhe bem senão o que contribui para a manutenção da ordem estabelecida”.

Nesse sentido, nas análises de **Ópera do Malandro**, de Chico e **Ópera dos Três Vinténs**, de Brecht, revelam-nos as engrenagens e também os contextos histórico, político e social nos quais as obras foram escritas e encenadas. Estabelece-se um diálogo entre o teatro e seu tempo, entre a produção dos textos teatrais e o momento histórico em que cada um deles está inserido. A obra tanto teatral e literária quanto teórica de Bertolt Brecht está intrinsecamente ligada à vida de um homem que nasce com o surgimento da Alemanha Nazista e do comunismo na antiga União Soviética. Os estudos marxistas, realizados por ele, estão refletidos no seu pensamento e no seu fazer teatral.

Por sua vez, Chico Buarque inicia sua carreira artística em uma época de repressão e censura no Brasil: a Ditadura de 1964. O contexto social e político vivido pela sociedade das décadas de 60/70 obrigou artistas, intelectuais e quem mais quisesse se expressar criticamente a usar de artifícios para fazê-lo. Foi essa a época em que o “jeitinho brasileiro” se popularizou, permitindo que só se falasse o proibido

de maneira permitida. A obra de Chico está intimamente ligada a esse período. O artista foi perseguido, censurado e exilado, pelo conteúdo político e crítico do seu trabalho.

No diálogo intertextual com **Ópera dos Três Vinténs**, **Ópera do Malandro** apresenta traços do teatro épico desde a abertura do espetáculo, quando a Sra. Duran apresenta-se como presidente da Morada da Mãe Solteira, até o final, quando o suposto autor da peça e os atores coadjuvantes subvertem o roteiro original. O efeito do distanciamento proposto pelo teatro épico é observado ao longo da peça: nos recursos cênicos textuais, como cartazes e projeções; na construção das personagens, que revelam irônica e grotescamente o submundo de uma sociedade que vive de aparências; no figurino, que dialoga com a construção de cada personagem; na atuação dos atores, que se afastam de suas personagens durante a cena ao interromper e comentar a ação; nos instrumentos musicais; e principalmente nas músicas que comentam e revelam “o comportamento que os homens adotam uns diante dos outros, (...) comportamentos significativos social e historicamente” (BRECHT, 1967, p. 83).

Por meio do distanciamento histórico, percebemos a crítica social estabelecida pelo autor. Para Brecht (BRECHT, 1967, p. 112), “no teatro historicizante, tudo é diferente. Concentra-se no fato de que todos os acontecimentos cotidianos são significativos, particulares e merecedores de indagação”. Não se trata de propaganda política e nem de um simples relato histórico. Nesse sentido, a obra de Chico, assim como previa o teatro épico, constitui-se como arte, preservando seu caráter artístico. Não se trata de excluir a possibilidade de que o conceito de arte está ligado ao seu conteúdo moral e político - ideológico. Gramsci (1986) afirma que não é a poesia que gera poesia, mas o refazer do homem. Isso porque o refazer do homem implica novo homem e, consequentemente, uma nova vida, na qual poderá vir a surgir uma nova poesia.

Desse modo, Chico Buarque retoma o Estado Novo, não para que o espectador reflita tão e somente a respeito dessa época marcada pelo populismo Getulista, pela modernização no Brasil e pela instauração de uma ditadura disfarçada. Chico vê no Governo de Getúlio Vargas, em 1930, a oportunidade de discutir a sociedade em que viveu, uma vez que os dois momentos históricos (o da ação e o da encenação) se assemelham principalmente no que tange à repressão e

à censura. O autor, portanto, não pretende apenas o retrato da Era Vargas, mas também e principalmente o do próprio contexto histórico-social vivido por ele. Os elementos de distanciamento permitem que didaticamente o autor faça suas críticas, visando ao conhecimento que leve à transformação do espectador e da sociedade em geral. A ironia, a sátira e algumas técnicas cênicas brechtianas usadas caminham nessa direção.

Há a sátira a uma sociedade amoral que tenta usar dos preceitos morais para conseguir de maneira ilícita o que se pretende. Deve-se a isso o fato de não se poder distinguir o bandido que finge ser da *high society* e o membro da *high society* que finge ser bandido. A maneira “tupiniquim” de apropriação dos costumes norte-americanos também é criticada, assim como a maneira como os Estados Unidos passaram desde a Segunda Guerra Mundial a interferir nos assuntos brasileiros.

O culto à malandragem é retratado na obra tanto por meio das personagens e das músicas quanto por meio das técnicas incorporadas por Chico Buarque que visavam não só à crítica, mas também à passagem pela censura e, portanto, atingir o público. É o autor se constituindo como malandro.

Esses são alguns dos elementos que tornam a obra de Chico Buarque atemporal. Isso porque não só as músicas, como “Folhetim”, “Pedaço de mim” e “Geni e o Zepelim”, mas também os temas e as críticas abordadas por eles continuam atuais, representando de algum modo a sociedade contemporânea.

A observação tanto do trabalho de Brecht quanto de Chico, mostra-nos como literatura e teatro se fundem em diálogo perfeito dentro e fora dos palcos. A experiência dos artistas com diversas formas artísticas torna suas produções teatrais espaços nos quais o manejo com a linguagem é a estrela principal. Recursos literários, como a paródia, a ironia e a sátira, unem-se a recursos cênicos em um bordado poético e crítico. Alexandre Villibor Flory (2010, p. 19) acrescenta:

Pintura, música e cinema são artes cujas fronteiras são bem definidas em relação à literatura, em oposição ao teatro, que tem no texto dramático uma dimensão crucial, sendo muitas vezes tomado como o seu aspecto artístico por excelência, onde estaria depositado seu valor estético, o que garante a ele lugar cativo como gênero literário, com direito a foro próprio, ou seja, com formas e temas específicos.

Apesar de inseridos no gênero dramático, as produções teatrais de Brecht e Chico encontram no épico a sua principal expressão, aí, o surgimento do teatro épico como proposto pelo dramaturgo alemão. A linguagem épica, na literatura e no

teatro, separa o sujeito do objeto. É o narrador que nos apresenta o mundo e suas personagens, ações e paisagens – mantendo uma certa distância e tendendo para as clarezas das relações objetivas. Rosenfeld (2002, p. 28) , apoiando-se em Hegel, aponta que “poder-se-ia considerar a Dramática também como gênero que reúne a objetividade e distância da Épica e a subjetividade e a intensidade da Lírica”.

Acreditamos que o trabalho aqui desenvolvido abrirá portas para análises que apreendam obras teatrais, assim como literárias, em seu distanciamento épico e intensidade lírica. Olhos estarão mais atentos para as sutilezas do texto – metáforas, ironias, paródias, e outros recursos literários - em diálogo com a ação. Em futuras pesquisas, esperamos estender a observação da produção teórica, teatral e literária brechtiana em solo brasileiro. Esperamos adentrar no universo de companhias teatrais mais contemporâneas, como a Companhia do Latão, e observar o teatro épico em um período no qual a Ditadura Militar de 1964 não é mais uma realidade, mas sim um fantasma, que insiste em assombrar, lembrando-nos que a luta pela liberdade não deverá nunca ser abandonada.

Referências

ALTHUSSER, Louis. Sobre Brecht e Marx. **Revista Crítica Marxista**. Trad. Danilo Enrico Martuscelli. São Paulo, dez. 2008. Disponível em <http://www.marxists.org/portugues/althusser/1968/mes/brecht.htm> . Acesso em: 19 de set. de 2014.

ANTELO, Raúl. Os Modernistas Lêem Brecht. In: BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil: Experiências e Influências**. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

ARENDT, Hannah. **Homens em Tempos Sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ATIK, Maria Luiza Guarnieri, LOPONDO, Lilian. Apropriação e Recontextualização de Medeia em Gota d'Água. **Revista Fronteiraz**. São Paulo, n. 10, jun. 2013. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/14551> . Acesso em: 20 de ago. 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec (Editora da Universidade de Brasília), 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BENJAMIN, Walter. Que é o Teatro Épico? In: _____. **Obras Escolhidas I: Magia e Técnica. Arte e Política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: p. 83-96, Editora Brasiliense, 2012

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito da História. In: _____. **Obras Escolhidas I: Magia e Técnica. Arte e Política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: p. 241-252, Editora Brasiliense, 2012

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BETTI, Maria Sílvia. A Politização do Teatro: Do Arena ao CPC. In. FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro: Do Modernismo às Tendências Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva. 2013

BORDIN, Luigi; BARROS, Marcos André de (2006). Walter Benjamin e Bertolt Brecht: para uma prática estética contra a barbárie e em defesa da vida. **Revista Ágora Filosófica**, Ano 6, nº 2.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**: Ensaios. Seleção e introdução Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Editora Leitura. 1977

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiana Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. A Ópera dos Três Vinténs. In:_____, **Teatro Completo 3**. Trad. Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

BRECHT, Bertolt. **As Histórias do Sr. Keuner**. São Paulo: Editora 34, 2008.

CARVALHO, Sérgio de. Questões sobre a atualidade de Brecht. **Revista Sala Preta**. São Paulo: n. 6, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/> . Acesso em: set. 2014.

CARVALHO, Sérgio de. A Atualidade de Brecht. Disponível em <http://www.companhiadolatao.com.br/html/bretch/index.htm#2> . Acesso em: 9 set. 2014.

COSTA, Iná Camargo. Brecht no cativeiro das forças produtivas. In CEVASCO, M. E. e OHATA, M. **Um crítico na periferia do capitalismo**: reflexões sobre a obra de

Roberto Schwarz. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DORT, Bernard. **O Teatro e sua Realidade**. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

EKART, W. V., GILMAN, S.L.A. **A Berlim de Bertolt Brecht**: um álbum dos anos 20. Trad. Alexandre Lossovsky. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. 1ª ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

FAUSTO, Boris. **Getúlio Vargas**: o poder e o sorriso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

FLORY, Alexandre Villibor. Literatura e Teatro: encontros e desencontros formais e históricos. **Revista JIOP**. Maringá: n° 1, 2010. Disponível em http://www.dle.uem.br/revista_jiop_1/artigos/villibor.pdf . Acesso em 17 de dezembro de 2014.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Edições Loyola, São Paulo, 2004.

FRAGA, E. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entre a Vida e a Morte. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio. **Limiares e Passagens em Walter Benjamin**. Belo

GARCIA, Néson Jahr. **Estado Novo Ideologia e Propaganda Política**. São Paulo: ebooksbrasil, 1999.

GAY, John. **The Beggar's Opera and Companion Pieces**. Editado por C.F. Burgess, Virginia Military Institute. Crofts Classic Series. Wheeling: Harlan Davidson, Inc., 1966.

HOLLANDA, Chico Buarque de. **Ópera do Malandro**-comédia musical. 2ª ed., São Paulo: Cultura, 1979.

HOLANDA, Chico Buarque de. **Cancioneiro e entrevistas**. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/>. Acesso em: 14 de jun. 2014

KENNEDY, Paul. **Ascensão e queda das grandes potências**: transformação econômica e conflito militar de 1500 a 2000. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

LIMA, Reynuncio Napoleão de. A Devoração de Brecht. In: BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil**: Experiências e Influências. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

MACIEL, Diógenes André Vieira. O teatro de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo. **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

MACIEL, Luiz Carlos. Introdução. In: BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**: Ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico, Poesia e Política em Chico Buarque**. 1ªed., São Paulo, Ateliê Editorial, 1982.

MENEZES, Marcos Antonio de. Cabarés: História e Memória. **XXVII Simpósio Internacional de História**. Rio Grande do Norte: jul. 2006. Disponível em http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1362017982_ARQUIVO_CABAR ES.pdf

PAEZZO, Sylvan. **Memórias de Madame Satã**. Rio de Janeiro: Lidador, 1972.

PASSEK, Jean Loup (Org.). **Dictionnaire du Cinema**. Paris: Librairie Larousse, 1986.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: Vida e obra**. Rio de Janeiro: Editora paz e terra, 1974.

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

PEIXOTO, Fernando. Introdução. In. DORT, Bernard. **O Teatro e sua Realidade**. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1996.

RODRIGUES, Selma Calasans. John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque: a malandragem em três tempos. In: **Brecht no Brasil: Experiências e Influências**. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

ROSENFELD, Anatol. **Texto /Contexto**. São Paulo, Perspectiva, 1976.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROUBINE, Jean. J. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Chico Buarque: a música contra o silêncio. In: FERNANDES, Rinaldo. **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, Salvo Engano, de "Dialética Da Malandragem". Disponível em <http://www.cesargiusti.bluehosting.com.br/Centralit/Textos/crit8.htm>. Acesso em: 14 de out. 2014.

SINZIG, Pedro. **Dicionário Musical**. Rio de Janeiro: Kosmos, 1947. p. 75.

SOUSA, Dolores Pulga de. Tradições e Apropriações da Tragédia: Gota D'água nos Caminhos da Medéia Clássica e da Medéia Popular. **Revista Fênix**. São Paulo, v. 2, n. 3, jul./ago./set. 2005. Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/artigos.php> . Acesso em: 20 de ago. 2014.

SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. 2007.

URSSI, José Nelson. **A Linguagem Cenográfica**. 2006. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo. 2006.

VIANNA, Luiz Werneck. O americanismo: da pirataria à modernização. In: HOLLANDA, Chico Buarque de. **Ópera do Malandro-comédia musical**. 2ª ed., São Paulo: Cultura, 1979.

WEBSITE OFICIAL DE CHICO BUARQUE. Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/> . Acesso em 20 de dezembro de 2014.