

DISSONÂNCIA E DISSIDÊNCIA: A DRAMATURGIA MUSICAL DE CHICO BUARQUE¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p345-362>

Charles A. Perrone

RESUMO

"Dissonância e dissidência: a dramaturgia musical de Chico Buarque". Além de cancionista e ficcionista, Chico Buarque se destacou como dramaturgo. Entre 1965 e 1979 compôs músicas para textos dramáticos próprios e alheios, e escreveu peças, duas vezes em parceria, que marcaram época durante a ditadura militar no Brasil. Todas as peças contêm fortes elementos de comentário sócio-histórico.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque; drama; musicalidade; encenação; crítica social; censura.

ABSTRACT

In addition to his work as performing songwriter and author of fiction, Chico Buarque stood out as a playwright. Between 1965 and 1979 he composed music for his own dramatic texts and those of others, and he wrote/co-wrote epoch-making plays during the military dictatorship in Brazil. All of the plays contain strong elements of socio-historical commentary.

KEYWORDS: Chico Buarque; drama; musicality; stagecraft; social criticism; censorship.

1. Este artigo apareceu originalmente como "Dissonance and Dissent: The Musical Dramatics of Chico Buarque." *Latin American Theater Review* 22. 2 (1989), 81-94. Agradeço a autorização para reproduzir em tradução. Algumas atualizações aparecem nestas notas de rodapé. Li uma versão inicial na 40th Kentucky Foreign Language Conference, 23-4-1987. Agradeço ao colega Randal Johnson pela assistência durante a finalização do artigo.

Francisco Buarque de Hollanda (1944, Rio de Janeiro) é um dos mais aclamados artistas contemporâneos do Brasil. É considerado consumado compositor popular, cancionista e letrista. Nos domínios complementares do sentimento romântico e da crítica social, Buarque já compôs muitos clássicos da música popular brasileira.¹ Se as canções constituem a maior parte de sua obra (mais de duzentos títulos musicais), e a mais amplamente reconhecida, Buarque também tem se distinguido como autor de prosa de ficção e como dramaturgo, tendo escrito (ou escrito em parceria) quatro obras dramáticas. Há uma potente alquimia linguística em tudo que escreve, e apesar de nunca ter publicado um livro de poesia, o exímio letrista Buarque tem merecido reconhecimento como importante poeta de sua geração.² A profundidade e a amplitão de sua produção como cancionista, ficcionista, e dramatasta devem-se, em grande parte, à efetiva interação de elementos musicais, líricos, narrativos e dramáticos. O notável lirismo do repertório

¹ Recomendei aos leitores de língua inglesa: Charles A. Perrone, *Masters of Contemporary Brazilian Song: MPB 1965-1985* (Austin: University of Texas Press, 1989).

² Adélia Bezerra de Meneses assevera que a poetização orienta a produção artística dele: "toda a sua múltipla atividade pode ser reduzida a um denominador comum: compositor, dramaturgo e ficcionista se encontram, derrubando barreiras de gêneros e formas, sob o signo do poeta. Chico Buarque é um artesão da linguagem. As palavras com ele adquirem, na sua fluidez, algo de alquímico. Algo de mágico" (17). Ver também Sant'Anna, Silva, e Perrone 2008.

musical opera junto com traços narrativos e dramáticos.³ Se na ficção buarqueana música tem uma presença funcional subordinada, a musicalidade é fundamental e pervasiva nos dramas de Chico Buarque, quais sejam, musicalização da versão para o palco (1965) de *Morte e vida severina* de João Cabral de Mello Neto, a controversa peça *Roda viva* (1967), parcerias em *Calabar o elogio da traição* (1973) e *Gota d'água* (1975), a grandiosa *Ópera do malandro* (1978), e participação em vários outros projetos.⁴

Os esforços de Chico Buarque no teatro revelam preocupações e problemas centrais da dramaturgia e da encenação brasileiras recentes. Por razões textuais, composicionais, performativas, ou históricas, cada uma das principais produções dramáticas com que ele se envolveu foi um momento significativo na trajetória do teatro durante a ditadura militar de 1964-1985, cujas estratégias repressivas e censoriais tão adversamente afetaram as artes no Brasil. A história de Buarque com a censura federal é a que melhor reflete os extremos e os absurdos das práticas dos censores. A carreira de Buarque começou enquanto os militares assumiam o poder e a chamada "revolução" seguia seu curso. Ele foi, com sua arte musical e dramática, um dos críticos mais ouvidos do regime.⁵ Devido a suas posições contestatórias e seu discurso sociopolítico incisivo, tem sido chamado de "a consciência de toda uma geração." As batalhas dele com a censura têm fortes ligações com o controle dos palcos, já que muitas de suas canções proscritas foram compostas para dramas que sofreram intervenção institucional.

Buarque primeiro ganhou atenção em 1965 quando musicou passagens centrais de *Morte e vida severina*, o renomeado poema narrativo de João Cabral de Mello Neto, o qual foi encenado por um grupo universitário (da PUC) em São Paulo. O celebrado poeta de Pernambuco gostou da sensível interpretação musical do Buarque. Do ponto de vista de Cabral, o jovem compositor respeitara a integridade do texto desde o começo até o final. Cabral depois declarou que não mais podia imaginar o poema sem as novas vestimentas

³ Sobre a obra em três dimensões, vide Charles A. Perrone, Elizabeth Ginway e Ataíde Tartari. "Chico Buarque sob a ótica internacional," em Rinaldo Fernandes, org. *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro, e a ficção de um artista brasileiro* (Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2004) 211-28.

⁴ Buarque compôs canções/letras para *O rei de Ramos* (1979) de Dias Gomes; *Geni* de Maria Helena Ansaldi (1980), o balé *O grande circo místico* (1983), *O corsário do rei* (1985) de Augusto Boal, e outras peças e filmes, a mais notável composição sendo "O que será" para o filme *Dona Flor e seus dois maridos*. Ver Discografia.

⁵ Sobre Buarque e a censura, ver Molotnik 510-12. No Brasil, há muito escrito sobre o tema.

musicais (apud Sant'Anna 124). Os comentários do próprio Buarque refletem uma sensibilidade orientadora: "Com *Morte e vida severina* procurei adivinhar qual seria a música interior de João Cabral quando ele escreveu o poema" (apud Sant'Anna 124); "Aquele trabalho garantiu-me que melodia e letra devem e podem formar um só corpo" (Discografia 1966). Esta inquietação pela integração de palavras e sons é relevante em futuras musicalizações feitas pelo artista, tanto em termos de ideais técnicos quanto na criação de *moods* (estados anímicos) ou situações dramáticas. O destino de *Morte e vida severina* como ocorrência teatral é sintomático da vitalidade do teatro brasileiro dos anos sessenta e da repressão que Yan Michalski documentou em *O palco amordaçado*.⁶ Depois que a censura federal deteve o sucesso da peça no Brasil, ganhou o primeiro lugar em The World Theatre Festival, Nancy na França.

Os festivais de música popular (da MPB) proporcionaram palcos para Buarque fazer uma rápida ascensão como cantor-compositor com composições como "A banda." No meio do iê-iê-iê (*rock 'n' roll*) emergente e da música de protesto nacionalista, a aparência de Buarque e a natureza de suas primeiras canções levaram à imagem dele como "o bom moço da nova música popular." Fez bastante para quebrar essa imagem e equívocos sobre o sucesso na indústria do entretenimento com a canção de festival "Roda viva" (1967) e com o drama homônimo (1968). Buarque chama sua peça de dois atos de "comédia musical," embora tenha mais ares trágicos que cômicos. Neste caso, como noutros, "musical" é um adjetivo que simplesmente denota a presença de música na peça; não deve ser confundido com o uso nominativo norte-americano de *musical*, que pode indicar, para alguns, subordinação do discurso dramático ao espetáculo de canto e dança. Seja como for, o texto de Buarque padece de uma abordagem meio esquemática, maniqueísta. Contudo, *Roda viva* é uma obra séria e crítica. O protagonista, Benedito Silva, entrega sua carreira de cantor a promotores vorazes que usam meios eletrônicos e impressos para transformar o homem comum Benedito em Ben Silver, o novo ídolo do iê-iê-iê. Quando a voga de música nordestina socialmente consciente se afirma, refletindo realidades históricas do desenvolvimento da música popular brasileira dos anos 1960, os manipuladores do cantor confuso o moldam em um herói nacionalista rebatizado

⁶ As cronologias e a documentação da censura no presente ensaio se baseiam em Michalski e Pacheco.

Benedito Lampião, como o famoso cangaceiro sertanejo do início do século. Apanhado nas maquinações do *show business*, o protagonista é levado ao suicídio. Sua esposa agora se tornará mais uma estrela *pop* fabricada para dar continuidade à roda viva do entretenimento. Uma das estratégias bem-sucedidas que Buarque adota na peça é o uso dos coros musicais e dramáticos. Quando Benedito começa a sentir sua própria impotência, um povo anônimo entoia a canção titular, que retrata a desilusão e as frustrações de um indivíduo cuja iniciativa é esmagada pela *roda viva*, a corrida e a azáfama da vida moderna.

Tem dias que a gente se sente / Como quem partiu ou morreu / A gente estancou de repente / Ou foi o mundo que cresceu ? / A gente quer ter voz ativa / No nosso destino mandar / Mas eis que chega a roda-viva / E carrega o destino pra lá // Refrão: Roda mundo, roda gigante / Roda moinho, roda pião / O tempo rodou num instante / Nas voltas do meu coração // A gente vai contra a corrente/ Até não poder resistir / Na volta do barco é que sente / O quanto deixou de cumprir / Faz tempo que a gente cultiva / A mais linda roseira que há / Mas eis que chega a roda-viva / E carrega a roseira pra lá // A roda da saia, a mulata / Não quer mais rodar, não senhor / Não posso fazer serenata / A roda de samba acabou / A gente toma a iniciativa / Viola na rua a cantar / Mas eis que chega a roda-viva / E carrega a viola pra lá // O samba, a viola, a roseira / Um dia a fogueira queimou / Foi tudo ilusão passageira / Que a brisa primeira levou / No peito a saudade cativa / Faz tempo pro tempo parar / Mas eis que chega a roda-viva / E carrega a saudade pra lá (51-52; Discografia 1968)

As sensações de movimento restrito e emoção que estruturam as estrofes são ampliadas no refrão compacto, que evoca numerosas associações. Uma série de imagens

baseada em várias combinações de *roda* e *rodar* transmite as noções de influência externa desmarcada e de perder a cabeça num mundo cujo ritmo é vertiginoso. "Roda mundo" sugere experiência mundana e a insignificância do indivíduo em relação à rotação da terra. "Roda gigante" implica tamanho imponente e ser sujeito a circunstâncias arbitrárias, como no divertimento do parque de entretenimento. "Roda moinho" pode entender-se como "remoinho"[ou "redemoinho"] cujas conotações naturalmente cabem no contexto, ou como moer, igualmente apropriado. "Roda pião" dá uma ideia de girar extensivamente, e de ser um brinquedo, um objeto a manipular para a diversão. Todas essas associações crescem à medida que o refrão se repete, acrescentando potência a cada estrofe subsequente. A segunda estrofe lamenta a perda da perseverança e da cultivação da beleza, simbolizada em *roseira*, a qual é particularizada na terceira estrofe no ato de fazer música, especificamente samba. Esta referência é especialmente importante, pois, porque Ben Silver é um cantor que tem sido orientado, até este ponto, para cultivar a música *pop* internacionalmente estilizada. A quarta estrofe de "Roda viva," numa sumária culminação, junta elementos das estrofes prévias e lamenta a perda da saudade, dimensão afetiva essencial.

Na gravação definitiva, o arranjo vocal contribui ao foco temático e ao impacto da canção. Um coro prolonga a última "pra lá" numa descida de tom e volume, refletindo o semantema de dissolução ou privação e acrescentando efeito dramático via execução musical específica. Nesta altura, o refrão volta em coro a passo lento. Seguem várias repetições cada vez mais rápidas com vozes justapostas até uma parada final uníssona. Esta coda dá a impressão de que a voz principal é vencida por forças maiores e cria musicalmente uma sensação de ser levado embora (num "redemoinho" ou "corrente," seguindo a direção léxico-semântica da letra). Tal intensificação vocal acrescenta algo ao poder cumulativo da imagética e da rima que dão forma às estrofes e, em contexto dramático, projetam sombras no protagonista.

O texto original completo em que aparece a letra de "Roda viva" compreende uma sequência meio chata (plana) de cenas. Mesmo assim, formou a base do que foi, na opinião considerada da crítica brasileira, o acontecimento central do teatro nacional de 1968. A atenção dada à peça de Buarque deve-se em parte ao poder de atração do *status* que o

autor já alcançara na música popular. O que mais profundamente marcou a obra foi a direção de José Celso Martinez Corrêa, cuja bem conhecida apresentação da peça *O rei da vela* de Oswald de Andrade teve muito impacto em 1967, iniciando o que veio a ser chamado de *teatro agressivo*.⁷ Edélcio Mostaço explica a importância da direção de José Celso de *Roda viva*:

O espetáculo acabou se transformando num grande sucesso de público e o epicentro estético-político mais importante do ano: *Roda viva*. Trabalhando com jovens atores cariocas, José Celso imprimiu uma tal magnitude pessoal ao conjunto de encenação que praticamente fez sucumbir o texto piegas de Chico Buarque, mal alinhavada sequência de cenas em torno da ascensão e queda de um ídolo da canção popular (107). ... José Celso soube transformar o insosso texto de Chico Buarque numa continuação quase natural de *O rei da vela*. Se neste era mostrado um país sem história, de largos conchavos econômico-políticos e de descarado oportunismo, inventariando e espinafrando o cadáver gangrenado dormitando em berço esplêndido, *Roda viva* era praticamente a retomada desse mesmo quadro conjuntural, só que posto em cena de forma mais torpe, debochada, caricatural. (109)

Trabalhando com um texto breve, que pode ser lido em quarenta minutos, o diretor adicionou múltiplos efeitos visuais, intervalos tensos de silêncio em que os atores olham para os espectadores, gestos obscenos, linguagem chula, e nudez, para gerar uma agressividade geral, exemplificada numa cena final em que um fígado grotesco que jorra

⁷ Sobre a encenação de *O rei da vela* de Oswald de Andrade, ver David George, *Teatro e antropofagia* (São Paulo: Global, 1985) e "Oswald's Cannibalism and Teatro Oficina" em K. David Jackson, org. *Transformations of Literary Language in Latin American Literature: From Machado de Assis to the Vanguard* (Austin: Abaporu Press/Department of Spanish and Portuguese, 1987) 132-37; assim como Fernando Peixoto, *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural* (São Paulo: Brasiliense, 1982), 60-63, subseção chamada "O significado de *O rei da vela*."

sangue na direção do público. Estas são implementações de seu conceito de "ação direta" que mexesse com a passividade presumida ou costumeira do público. Quanto ao isto, José Celso comenta o papel histórico de *Roda viva*:

. . . inaugurava uma nova relação com o público. Uma relação de quebrar as máscaras, de quebrar a careta, na violência do nascimento. Fez o público experimentar um estado forte do teatro. Um teatro que era o prolongamento do que se fazia nas ruas naquele tempo. A força das passeatas, a força de *Roda viva*." (apud Arrabal 22)

O texto dramático de Buarque e, mais enfaticamente, a encenação de José Celso representaram interpretações vibrantes da atualidade e de atitudes atuais. A rebeldia da juventude mundial em fins da década de 60 coincidia com profundo ressentimento do regime militar no Brasil, e, como escreveu Michalski, *Roda viva* foi "a expressão mais incisiva dessa raiva" ("Teatro" 35). Além disso, a encenação rompeu abertamente com uma situação estabelecida e supostamente "natural," relações entre atores e espectadores que dificultavam qualquer questionamento de códigos cênicos e que exigiam dos atores certo nível de disciplina a serviço de fregueses do teatro (Arrabal 23). Tais associações e tons políticos indubitavelmente influenciaram os bandidos de direita (Comando de Caça Comunista) que destruíram adereços de palco e atacaram o elenco de *Roda viva* em São Paulo. Este ataque, naturalmente, acirrou a controvérsia ao redor da peça, e após outro incidente violento em Porto Alegre, a censura proibiu a performance. De pontos de vista atitudinais, sociopolíticos, e cenográficos, então, *Roda viva* foi culturalmente significativo e marcou o teatro contemporâneo brasileiro.

Implicações políticas e dificuldades de produção também figuram proeminentemente na avaliação da próxima incursão de Buarque no campo do drama: *Calabar o elogio da traição*, parceria com o cineasta Ruy Guerra. A peça é uma farsa, uma reinterpretação de uma figura histórica executada pelos portugueses por ter cooperado com os holandeses durante sua ocupação do Nordeste brasileiro no século dezessete. "Calabar" é sinônimo de traidor em livros de história brasileiros que adotam o ponto de

vista dos portugueses vencedores. Os dramaturgos levantam perguntas sobre os motivos de Calabar e lançam luz nova e cética sobre versões oficiais da história, implicando que todos os envolvidos principais no episódio também tinham culpa dalgum tipo de traição. A peça trata de problemas de identidade nacional emergente numa desmistificação da pátria que toca, inevitavelmente, acordes de desprezo contemporâneos.

Apesar das conotações políticas, a censura federal aprovava a encenação da obra em abril de 1973. Uma vez acertada uma data de estreia, no entanto, queria "rever" o texto, negando-se a dizer quando haveria uma decisão final. Reter a obra num limbo de incerteza garantia a ruína financeira da produção, a mais cara (até aquela data) na história do palco nacional, levando à dissolução do elenco antes do fim do ano. Censores federais posteriormente publicaram uma proibição de *Calabar* e, consciente de potenciais efeitos negativos sobre suas desconfortáveis relações públicas, também proibiram a imprensa de divulgar o banimento da obra. Os jornais receberam instruções para não mencionar o título da peça, que foi batizada e discutida como "a peça inominável." Proibida do palco até 1980, *Calabar* apareceu noutros meios. Na literatura, a menos censurada das artes, o texto de Buarque e Guerra foi uma publicação muito bem-sucedida, tendo dez edições (reimpressões) até 1977. Buarque gravou um LP (lançado com uma capa reveladoramente branca) com doze das catorze canções da peça, mas a censura não permitiu que usassem o título *Calabar*. É mais, várias letras foram eliminadas e as composições tiveram que se gravar como temas instrumentais. As canções de Buarque são parte importante do discurso crítico e político da peça, que indiretamente tem como alvo o regime brasileiro dos anos setenta, e que tem sido avaliada como "authentic protest art" (Molotnik 518-20). Uma das composições constitui um exemplo notável da linguagem caracteristicamente sub-reptícia do cancionista:

Ele sabe dos caminhos / Dessa minha terra / No meu corpo se escondeu /
Minhas matas percorreu / Os meus rios / Os meus braços / Ele é o meu
guerreiro / Nos colchões da terra / Nas bandeiras, bons lençóis / Nas
trincheiras quantos ais, ai / Cala a boca / Olha o fogo / Olha a relva / Cala

a boca Bárbara / Cala a boca Bárbara / Cala a boca Bárbara / Cala a boca Bárbara (5; Discografia 1973)

A personagem que canta isto é a viúva de Calabar, Bárbara. O efeito notável é a vocalização de "Cala a boca Bárbara," que por virtude da ênfase e da repetição, resulta em "CALA a boca BARbara: CALABAR." Assim, como escreveu um crítico, "a proibição de nomear nomeia" (Silva 90). Este verso é uma reflexão irônica do destino de Calabar, um incidente que, em todas suas ramificações, é uma das melhores reflexões dos conflitos no Brasil entre autoridade militar e as artes performáticas.

Após a colaboração com Ruy Guerra, Buarque escreveu em parceria com Paulo Pontes *Gota d'água, uma tragédia carioca* (1975). O drama é uma recriação versificada e musical da clássica tragédia grega de Eurípides *Medea*, agora no contexto do moderno subúrbio operário do Rio de Janeiro. O ensaio crítico assaz social publicado como prefácio tem atraído tanto atenção quanto o texto em si. Nele, Pontes e Buarque traçam as "preocupações fundamentais" e as posições ideológicas que o drama almeja refletir. Aquelas incluem a consolidação de um modelo socioeconômico no Brasil durante os últimos anos (i.e. os da ditadura militar): "a experiência capitalista que se vem implantando aqui—radical, violentamente predatória, impiedosamente seletiva—adquiriu um trágico dinamismo... *Gota d'água*, a tragédia, é uma reflexão sobre esse momento que se operou no interior da sociedade, encurralando as classes subalternas" (xi, xv). A segunda preocupação expressa dos autores relaciona realidade cultural a estruturas socioeconômicas. Declarando que o povo sumira da produção cultural nacional desde os anos cinquenta, os dramaturgos veem uma necessidade de desenfaturar a modernização internacionalista e cosmopolita e de focar o teatro, pelo contrário, na cultura popular, nos problemas do povo. Continuam os autores: "Nossa tragédia é uma tragédia da vida brasileira" (xvii). A terceira questão que Pontes e Buarque levantam, relacionando forma e conteúdo, é a preferência pela comunicação sobre o espetáculo. Querem promover um espírito de investigação e deixar evidente "a necessidade da [sic] palavra voltar a ser o centro do fenômeno dramático ... intensificando poeticamente um diálogo que podia ser realista, um pouco porque a poesia exprime melhor a densidade de sentimentos que move

os personagens, mas ... sobretudo, com os versos, tentar revalorizar a palavra" (xix). A julgar pelos princípios declarados dos dramatas, e dentro do escopo do teatro da década de setenta, *Gota d'água* foi uma façanha digna de nota. O texto cuidadosamente trabalhado conseguiu passar da censura e recebeu o Prêmio Molière como melhor drama do ano (de autor nacional). Pontes e Buarque não aceitaram o prêmio, continuando a expressar objeções à intervenção governamental nas artes e alegando que obras censuradas (e.g. *Rasga coração* de Oduvaldo Viana Filho) poderiam ter merecido o primeiro lugar. *Gota d'água* teve longa duração e constituiu, para Peter Schoenbach (45), uma das poucas produções verdadeiramente bem-sucedidas dos anos 70. Mito e realidade social se integram tematicamente para formar um ataque de dois gumes contra a corrupção, especulação imobiliária, e manipulação das massas. Perspectiva popular se alcança na escolha de *dramatis personae*, nos lugares de ação, no coloquialismo (dentro da moldura clássica) e, claro, nas canções de Buarque.

Entre as composições de *Gota d'água*, a titular tem um papel funcional notável. Quando o drama começa, o protagonista Jasão, jovem sambista, já ganhara notoriedade com um *hit* com o título "Gota d'água." No sucesso do samba se baseia a diferenciação de Jasão de seus companheiros de classe baixa; seu *status* recente é reforçado em repetidas referências durante o primeiro ato, e a maioria do segundo. Contudo, só perto do clímax, é que se toca a segunda parte da canção. A composição completa é cantada finalmente pela heroína trágica Joana, depois de ser abandonada por Jasão e do último encontro com ele.

Já lhe dei meu corpo, não me servia / Já estanquei meu sangue,
quando fervia / Olha a voz que me resta / Olha a veia que salta /
Olha a gota que falta / Pro desfecho da festa / Por favor / Deixe em
paz meu coração / Que ele é um pote até aqui de mágoa / e qualquer
desatenção / Faça não / Pode ser a gota d'água (159; Discografia
1975)

Esta é a passagem musical chave da peça, como se indica claramente na execução da suíte que se segue imediatamente. Ela é constituída pelas outras canções principais da peça cantadas por outros personagens nos diferentes cenários empregados até este ponto.

Revelados por completo, os versos de "Gota d'água" cristalizam a emotividade dramática em desenvolvimento (as respostas afetivas de Joana ao seu tratamento nas mãos de Jasão e outros) enquanto antecipam o "desfecho da festa." A canção chega a incorporar a analogia metafórica: a "gota d'água" no relacionamento de Jasão e Joana, o que pode provocar uma reação poderosa nela e sugerir potencial semelhante nas estruturas sociais em que eles, personagens simbólicos, operam.

Gota d'água compartilha com a anterior *Roda viva* características formais e atitudinais fundamentais, como incorporam versificação, tanto na música quanto no diálogo, de um severo lirismo de dissidência social. Com respeito à arte dramática, os conceitos de agressão empregados por José Celso na comédia musical da estreia de Buarque contrastam bruscamente com o foco linguístico na parceria com Pontes. Surge uma pergunta central na comparação de intenções expressas no prefácio e na dramatização em si de *Gota d'água*: qual a potencial contradição entre o impulso de denúncia de realismo social e a artificialidade ou rigidez dos esquemas métricos? A aplicação de modelos métricos efetuada por Buarque e Pontes pode ser vista como consequência natural de recriar um antigo drama grego e como método de dirigir atenção particular ao modelo literário. A hipótese de maneirismo estilístico regressivo pode ser descartada, uma vez que os modernos dramaturgos têm um claro compromisso com as mensagens aderidas a seus versos rítmicos. A abordagem formal dos autores deve entender-se como irônica. Junto com sua perspectiva sobre a exploração, ela constitui um comentário crítico sobre o que tem sido chamado de "imposição autoritária e fechada de um modelo cultural alienígena a uma aturdida massa que vive ainda em estágio de desenvolvimento mais primitivo" (Guimarães 68). A metrificação provoca uma medida de estranhamento e, numa estratégia de conscientização, funciona como elemento de distanciamento.

A aventura teatral mais ambiciosa de Buarque é a *Ópera do malandro* (1978), uma adaptação da *Beggar's Opera* (1798) de John Gay, e de *The Threepenny Opera [Die Dreigroschenoper]* (1928) de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Como o distante modelo inglês, o drama de Buarque acontece no meio de prostitutas e elementos criminosos, mostrando vício e corrupção em todos os níveis da sociedade. De *The Threepenny Opera* se

emprestam o elenco básico de personagens e o esquema melodramático, assim como uma série de detalhes estruturais, incluindo colocação de passagens musicais nas sequências dramáticas. A crítica de Brecht da mentalidade burguesa do início do século vinte não era novidade para o público brasileiro, pois foi encenada em 1964 em São Paulo e 1967 no Rio de Janeiro. A elaborada comédia musical de Buarque é uma sátira social arrebatadora situada no Estado Novo dos anos trinta-quarenta, época de crescente urbanização, industrialização, e penetração estrangeira (norte-americana). Há claras projeções aos anos setenta e ao modelo econômico de substituição de importação e consumismo.⁸

A estrutura externa de *Ópera do malandro* é fator determinante no seu processo de significação. O evento dramático é emoldurado por uma introdução, prólogos musicais (um para cada ato) e um par de epílogos musicais. Na introdução, o suposto autor da peça (João Alegre) é apresentado por um produtor ficcional, que também apresenta a *patronesse* (a esposa dele). O casal, Sr. e Sra. Duran, são personagens principais no drama em si, enquanto o malandro João Alegre figura na cena final e executa as passagens de comentário musical.⁹ Duran é um homem de negócios "respeitável" que administra uma série de bordéis conforme novas regras governamentais para quem trabalha. Quando descobre que sua única filha casou-se com Max Overseas, bem-sucedido contrabandista,

⁸ Os contextos políticos e econômicos do período quando *Ópera do malandro* acontece são analisados por Luis Werneck Vianna em seu prefácio, "O americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que pode seguir)" 5-15. Algumas canções da peça são analisadas em Charles A. Perrone, *First Chico Buarque* (New York / London: Bloomsbury, 2022). Um trabalho útil na bibliografia competente mais recente é Mariana Rodrigues Rosell, "Chico Buarque: dramaturgo (1967-1978)." *Temporalidades* [Belo Horizonte] 9. 2 (2017). Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5892>.

⁹ O significado fundamental de *malandro* é aquele que não trabalha para ganhar a vida. Mais especificamente, o termo designa um tipo social urbano dos anos 1920s-1940s, um *hustler* que vivia pela esperteza ou modos ilícitos (jogos, ser cafetão, roubo) e mostrava uma predileção por um estilo de vida boêmio. Roberto da Matta compreende o malandro "clássico" como aquele que, em vez de se submeter às regras e ao regulamento da sociedade oficial, aprendeu a manipular leis e códigos sociais para vantagem própria (154). A música era importante na esfera do malandro, e muitas canções glosavam o tema da malandragem durante a época de ouro do samba no Rio de Janeiro. Durante o Estado Novo de Getúlio Vargas' (1937-1945), o período do drama buarqueano, houve esforços oficiais para implantar uma ética de trabalho e orgulho cívico. Uma burocracia federal (com poderes legais sobre meios de comunicação) encorajava compositores de samba a abandonar a glorificação do malandro e a exaltar o valor do trabalho, para fazer a música popular vocal um instrumento da ideologia do trabalhismo (Oliven, *passim*). Ver também Cláudia Mattos, *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982) e Jairo Severiano, *Getúlio Vargas e a música popular* (Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1983).

Duran o persegue, usando o chefe da polícia, que tem estado a serviço tanto do líder criminoso quanto do empreendedor. Duran organizou aqueles que o servem numa manobra para pressionar a polícia e eliminar seu adversário. Quando os trabalhadores de Duran, contra os desejos do chefe, fazem uma manifestação de protesto, sua ação é sufocada. O drama é suspenso pela patroa (*patronesse*), que exige explicações do líder da marcha, João Alegre. Expressando objeções à demonstração de sentimento popular, ela também insiste que a conclusão do drama seja representada conforme o roteiro (ficcional) e ensaios, assim colocando em movimento o almejado *happy end* (em inglês no original). Em vez de briga ou vingança, há reconciliação entre Duran e Overseas, cujo casamento com a filha daquele florescerá através de associações comerciais com estrangeiros. Uma felicidade absurda reina durante este epílogo ditoso, que representa a ascensão da influência do exterior e a sociedade de consumo contemporânea. O finale de *opera bufa* se canta sobre citações orquestrais de compositores da Europa (Verdi, Bizet, Wagner) e está repleto de referência a esquemas financeiros e bens de consumo.

A intervenção autoral e autoritária a favor de um *happy ending* de farsa é o toque final da crítica satírica de Buarque do tecido socioeconômico do Brasil moderno. Se Duran representa as forças de ordem e progresso, não é menos desprezível que o criminoso Max Overseas, que providencia artigos de luxo importados desejados à "boa sociedade." Ambos, o rei da prostituição e o malandro antissocial, são corruptos que planejam, manipulam, e exploram súditos. Sua reconciliação e o grão *happy ending* representam uma aliança de interesses nacionais e estrangeiras em detrimento das classes subalternas assim como submissão do Brasil a valores capitalistas multinacionais.

Como o título certamente sugere, o discurso da música, em sua diversidade e profundidade, é mais importante em *Ópera do malandro* que nos outros dramas do autor. Seguindo Brecht, Buarque compôs três canções principais para a peça. A primeira, "Malandro," escrita sobre a melodia de "Die Moritat Von Mackie Messer" de Kurt Weill, constitui o primeiro prólogo; "Homenagem ao malandro," original, precede o segundo ato; e uma versão final de "Malandro" serve como epílogo do epílogo, depois do *happy end* operístico. A última canção dá uma vista grotesca da queda do malandro, simbólico tanto do Brasil pre-1940 e das vítimas da repressão violenta dos anos 1970, o período do

chamado " milagre econômico " (um verso chama um cadáver de *presunto*, termo usado para se referir às vítimas dos famigerados esquadrões da morte) A canção do meio retrata o sumiço do malandro clássico carioca e sugere que a tradição da malandragem—jogando e engando em vez de trabalhar honestamente—passou para escalões mais altos da sociedade.

Eu fui fazer / um samba em homenagem / À nata da malandragem /
 Que eu conheço de outros carnavais / Eu fui à Lapa / E perdi a
 viagem / Que aquela tal malandragem / Não existe mais / Agora já
 não é normal / O que dá de malandro / Regular profissional /
 Malandro com aparato / De malandro oficial / Malandro candidato
 /A malandro federal / Malandro com retrato / Na coluna social /
 Malandro com contrato / Com gravata e capital / Que nunca se dá
 mal / Mas o malandro pra valer / —não espalha / Aposentou a
 navalha / Tem mulher e filho / E tralha e tal / Dizem as más línguas
 / Que ele até trabalha / Mora lá longe e chacoalha / Num trem da
 Central (103-104; Discografia 1979)

A canção "Malandro" funciona como um sumário das dimensões ideológicas do drama e apresenta um microcosmo do mundo que se retrata. Dentro da maleável moldura melódica se canta uma alegoria de dominação. Um malandro deixa de pagar por uma dose de cachaça; a minúscula perda financeira se passa do garçom para o dono da taberna, ao distribuidor, ao fabricante, ao Banco do Brasil, que impõe um imposto no exterior, mas sofre uma proibição do produto nos EUA. Há um reverso no ciclo e os danos voltam para o fabricante, o distribuidor, o dono da taberna, o garçom, e finalmente o malandro, a quem culpam pela situação. A sequência desta letra meio pastelão (*slapstick*) retrata, em suma, as relações de dominação que estruturam a *Ópera do malandro* e a realidade social dos anos 1940 aos 1970.

Embora completada perto do início da abertura, a *Ópera do malandro* não foi produzida sem dificuldades. Quando o texto foi submetido à censura do Rio de Janeiro, foi simplesmente vetado. Oficiais superiores em Brasília reverteram a decisão e permitiram

que a obra fosse encenada com algumas modificações. Estas alterações não mudaram a essência de *Ópera do malandro*. Nesta produção, Buarque une qualidades artísticas centrais evidentes em empreendimentos prévios: a perspectiva da história e a linguagem de dois gumes como em *Calabar*, o foco na realidade nacional e na cultura popular como em *Gota d'água*, a acre tragicomédia como em *Roda viva*, e a dramaturgia incisivamente musical e a musicalidade dramática que distinguem sua obra destinada ao palco do teatro.

REFERÊNCIAS

ARRABAL, José. "Anos 70 momentos decisivos da arrancada," em Novaes 7-40.

BUARQUE, Chico. *Roda viva*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.

_____. *Ópera do malandro*. 3ª ed. São Paulo: Livraria Cultura, 1980.

_____. e Ruy Guerra. *Calabar o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. e Paulo Pontes. *Gota d'Água: uma tragédia carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. daMatta, Roberto. "O carnaval como rito de passagem," em *Ensaio de antropologia cultural*. Petrópolis: Vozes, 1973. 121-168.

GUIMARÃES, Maria Ignez de Oliveira. "A *Gota d'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes: palavra poética como ação dramática e denúncia." *Estudos brasileiros* [Curitiba] 13 (1982) 40-82.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: HUCITEC, 1982.

MICHALSKI, Jan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

_____. *O teatro sob pressão—uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

Molotnik, J.R. [Joan Dassin]. "Politics and Popular Culture in Brazil." *The Massachusetts Review* 17.3 (1976) 507-24.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política—Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.

NOVAES, Adauto, org. *Anos 70 Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

OLIVEN, Ruben George. "A malandragem na Música Popular Brasileira." *Latin American Music Review* 5.1 (1984) 66-96.

- PERRONE, Charles A. 2ª edição corrigida. *Letras e letras (da Música Popular Brasileira)*. Rio de Janeiro: Booklink, 2008 [1988]. Disponível em https://www.academia.edu/45666659/Letras_e_Letras_da_MPB?sm=b
- PACHECO, Tânia. "O teatro e o poder," em Novaes 75-109. Sant'Anna, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- SCHOENBACH, Peter. "Themes and Directions of the Brazilian Theatre: 1973-1978." *Latin American Theatre Review* 13.2 (1980) 43-50.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A poética e a nova poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Três A, 1980.
- WOODYARD, George. "The Dynamics of Tragedy in *Gota d'Água*." *Luso-Brazilian Review* 15 (1978): 151.

DISCOGRAFIA

- BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda* (Volume I). RGE 303.0003. 1966.
- _____. *Chico Buarque de Hollanda* (Volume III). RGE XRLP 5320. 1968.
- _____. *Chico canta*. Philips 6349 093. 1973.
- _____. e Maria Bethânia. *Ao Vivo*. Philips 6349 146. 1975.
- _____. et al. *Ópera do malandro*. Philips 6641 891-892. 1979.
- FERREIRA, Bibi. *Os melhores momentos de Gota d'água*. RCA 1030212. 1977.
- Lobo, Edu, C. Buarque et al. *O grande circo místico*. Som Livre 4036275. 1983.
- _____. *O corsário do rei*. Som Livre 530-012. 1985.
- Vários. *Morte e vida severina*. Philips P632900. 1966.

CHARLES A. PERRONE é professor titular emérito de português e de literatura/cultura luso-brasileira no Departamento de Espanhol e Português da Universidade da Flórida. Dirigiu a especialização em Estudos Brasileiros no Centro de Estudos Latino-Americanos. Doutorou-se (1985) pela Universidade do Texas. Foi bolsista-pesquisador da Comissão Fulbright no Brasil em 1991, como professor, e em 1978-79, como estudante. As principais publicações dele são *First Chico Buarque* (Bloomsbury, 2022); *Brazil, Lyric*,

and the Americas (Florida, 2010); *Seven Faces: Brazilian Poetry Since Modernism* (Duke, 1996); *Masters of Contemporary Brazilian Song: MPB 1965-1985* (Texas, 1989), além de *Letras e Letras (da Música Popular Brasileira)* (1988, 2008). Organizou as coletâneas *Brazilian Popular Music and Globalization* (2001), com Christopher Dunn, e *Crônicas Brasileiras* (2014), com Dário Borim e Célia Bianconi. Traduziu *Táxi ou poema de amor passageiro* de Adriano Espínola (*Taxi or poem of love in transit*, New York: Garland, 1992), ficção de Regina Rheda (*First World Third Class and Other Tales of the Global Mix*, 2005; *Humana Festa*, 2010) e *All Poetry* (2022) de Paulo Leminski, com Ivan Justen Santana.