

A GRANDE MERETRIZ NA *ÓPERA DO MALANDRO*: ENTRE CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i40p391-410>

Ana Luiza Andrade

RESUMO

O artigo faz uma leitura benjaminiana/brechtiana da peça musical de Chico Buarque de 1978 buscando esclarecer o teatro como “fábrica de ilusões” em que a atriz/meretriz tem um papel simbólico dentro de imagens contraditórias entre civilização e barbárie alusivas a um país de fachada nas ditaduras. Ao atualizar as situações de autoritarismo dos anos da ditadura Vargas, com a industrialização, e nos anos de agro-negócio pós-bolsonaristas remonta-se aos arruinados inícios da urbanização para entender um jogo simbólico entre dureza e docilidade, ruínas e modas, gerando sucessivas mudanças capitalistas de cenário e escancarando o teatro como artifício montado para iludir, e ao mesmo tempo, para despertar.

PALAVRAS-CHAVE: *Ópera do Malandro*, Brecht, Benjamin, prostituição.

ABSTRACT

This article is a Benjaminian/Brechtian reading of Chico Buarque's musical play *Ópera do Malandro* (1978). It shows the theatre as a "factory of illusions" in which the actress/whore has a symbolic role within contradictory images between civilization and barbarism, referring to a country of make-believe during dictatorships. While it updates authoritarian situations in the Vargas regime which brings to memory industrialization, and today's post-bolsonarian agro-business, it goes back to the ruined origins of urbanization in order to understand a symbolic play between toughness and docility, ruins and fashion, brought about in successive capitalistic changes of scenery, opening the theatre as artifice, assembled to deceive, and at the same time, to awaken.

KEYWORDS: *Opera do Malandro*, Brecht, Benjamin, prostitution.

Mas na manhã seguinte
Não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim
(“Folhetim”, *Ópera do Malandro*, 1978)

A peça teatral “Ópera do Malandro” de Chico Buarque foi escrita em 1978, “quando o país vivia o impasse institucional da ditadura militar”¹. O musical foi inspirado na peça de Bertold Brecht e Kurt Weil, “Ópera dos três vinténs” (1928) que, por sua vez, é uma paródia da obra de John Gay, “Ópera dos Mendigos” (1728). Se o autor inglês satiriza, em sua peça, a “nova era” em que “riqueza e ruína caminhavam lado a lado”, Brecht o homenageia em seu bicentenário, no pano de fundo dos cabarés ingleses, e na temática da corrupção, a partir das relações entre gângsters e policiais, até às mais profundas, “respaldada[s] na lei vigente nos altos escalões da sociedade.”²

Entre as características de crítica social comuns às três peças destaca-se a corrupção dos poderes autoritários. Lembra-se aqui, antes de tudo, a análise de

¹ SANTOS, Claudia Regina. “Malandragem em questão: reflexão sobre “Ópera do Malandro” de Chico Buarque. 1998, 88f. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal de Uberlândia, 1998.

² Idem, p. 18.

Solange Ribeiro de Oliveira dos contextos históricos dos anos de 1978, 1928 e 1728 datas em que foram escritas as peças por seus respectivos autores, desenvolvida no livro *De Mendigos e Malandros* (1999)³ que se detém nos correspondentes contrapontos políticos e sociais⁴. Além disso, este estudo examina a figura liminar do malandro nestes dramas através de crítica literária fundamental, como a de Antonio Candido, José Murilo de Carvalho e Roberto Schwarz. Solange de Oliveira destaca, inclusive, as políticas de industrialização do governo Vargas na base da paródia de Chico Buarque:

A Ópera de Chico interpreta a transição para uma nova ordem capitalista, contraposta ao modelo agroexportador. O governo Vargas, acelerando o processo da industrialização, promulga, e contra a resistência dos patrões, implanta a legislação trabalhista. Interpretada como imposta e autoritária, destinada a suprimir as reivindicações e os movimentos operários do passado, a legislação segundo alguns, visava não a proteção dos trabalhadores, mas a expansão do capitalismo.⁵

É certo que a crítica mostra a pertinência dessa “nova ordem” no contexto do governo de Getúlio Vargas na peça de Chico Buarque. Mas, para se fazer uma leitura ainda mais atual do drama, percebe-se primeiramente, nesta série encadeada de dramas teatrais em seus respectivos momentos da história, a luta de classes funcionando como pano de fundo comum para suas farsas. E esse fator, à luz da virada teatral brechtiana, é um princípio fundamental que vai modernizar a arte teatral, precisamente quando Brecht, ao conceber o teatro como “fábrica de ilusões” a serviço do capitalismo, busca desvendá-la. Neste sentido, o teatro precisa[ria] esconder até o próprio fato de ser teatro, atribuindo à representação a “máscara de verdade e realidade” Brecht insiste em “tornar reconhecível a verdade

³ OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *De mendigos e malandros*. Chico Buarque, Bertold Brecht, John Gay — uma leitura transcultural. Minas Gerais: Editora UFOP, 1999.

⁴ *Ibid.*, p. 89-93.

⁵ *Ibid.*, p. 58.

e a realidade do teatro em sua própria teatralidade”⁶. Esta proposta busca diferenciar-se de um “velho teatro” (um teatro burguês) que manipulava os espectadores, automatizados como os animais amestrados de Pavlov em resposta ao som de uma campainha...⁷ De outro modo, Brecht propõe a capacidade de reflexão crítica do espectador, a partir de sua “reconhecibilidade” no sentido benjaminiano de despertar, para que ele se torne ativo na participação e na transformação da sociedade na luta de classes. Pois a mercadoria, ou seja, no centro da dialética entre imagem-fetice e imagem-desejo, segundo Benjamin, ela tem seu lado de sonho e seu lado de despertar⁸.

O fato de Chico Buarque encenar seu drama num bordel já mostra de saída uma provocação satírica: ele espetaculariza o submundo do prostíbulo, partindo das margens suburbanas da cidade, e aponta para a escória. O teor crítico farsesco de “Ópera do Malandro” toma força nesta direção justamente quando o personagem Duran, dono do bordel, se torna o empresário de uma empresa de “fachada” em que as prostitutas são a principal mercadoria à venda “na fusão da legalidade e da marginalidade, entre as quais transitam vários tipos de malandro”⁹. Entende-se então a teatralidade de Chico Buarque duplamente transgressiva ao espectador burguês, levando a proposta brechtiana da “fábrica de ilusões” em seu sentido literal, para, de saída, causar um choque em busca de um despertar de sua situação social.

Aí, no deslocamento das periferias clandestinas e da prostituta como mercadoria para o “spotlight” do palco, é precisamente que a “Ópera” do Chico faz a passagem daquilo que se considerava a malandragem de “outros carnavais” à dos “malandros oficiais” da ordem do dia, o que, na letra da música resume-se claramente na figura mascarada do

malandro com aparato/de malandro oficial/
malandro candidato/ a malandro federal/

⁶ PEIXOTO, Fernando. *Brecht. Uma introdução ao teatro dialético*. São Paulo: Paz e Terra, 1981, p. 46.

⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁸ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. BH: UFMG/SC: Editora Universitária Argos, 2002, p. 255.

⁹ RIBEIRO, Solange de Oliveira. *De Mendigos e Malandros*, 1999, p. 58.

malandro com retrato/ na coluna social/
malandro com contrato/ com gravata e capital/
que nunca se dá mal¹⁰

Percebe-se um desvendamento da antiga malandragem em seus disfarces mais óbvios, e, ao mesmo tempo, sob uma “nova” máscara que ressurge sob outros encobrimentos, o que agora se torna muito mais difícil de reconhecer por ser oficializada, por esconder-se entre “engravatados”, o que quer dizer, entre os poderes “institucionalizados”. No entanto, dos idos de 30, início de uma indústria nacional, com Vargas, época (como mencionamos) em que se passa o drama de Chico Buarque, transitando para as malandragens de hoje em dia, no pós-bolsonarismo de 2024, penso ser possível atualizar a força crítica de Chico Buarque justamente nesta aliança entre a farsa política e o drama teatral.

Historicamente, se na república recém saída da escravidão a força do governo se concentrava no poder agrícola, este Brasil do campo era então descartado para dar lugar à indústria. E em ambos os casos, ou seja, tanto nos anos 30 quanto atualmente, estes descartes se justificam por não servirem aos interesses das elites de poder; estas que hoje são famosas pelos seus três BBB, ao terem suas iniciais reconhecidas nas bancadas do Boi (agronegócio), da Bíblia (os evangélicos) e da Bala (os armamentistas). Porém, já na época do Getúlio, como bem o percebe Luiz Werneck Vianna na introdução à *Ópera*,

As elites do latifúndio em dissidência, este “Brasil Negro” é que portavam os papéis de condução política da imposição do moderno. 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 de mundo burguesa-progressista. O passado reverenciará o moderno, instalando-o, mas cobrando o pedágio da sua conservação. Entre nós também os vivos eram governados pelos mortos — Teresinha

¹⁰ BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*, 1ª. Ed., São Paulo: Livraria Cultura Ed., 1978, p. 103.

Fernandes de Duran é filha do Sr. Duran e se casa com Max Overseas.¹¹

É nesta referência à “americanização” do Brasil com a vinda da indústria que se justifica a personagem Teresinha ter o seu vestido de noiva inteirinho feito de *nylon*, assim como as luvas de seu noivo, também feitas deste material industrial, ou seja, uma fibra que se extrai como um “novo” produto industrial utilizado para roupas íntimas de mulheres, lançando a última moda (“dernier cri”) e, inclusive, também muito usado para a fabricação de paraquedas, na falta da seda japonesa, durante a segunda guerra mundial.

Porém, salvo os sinais trocados dos poderes políticos dos respectivos setores agrícolas e industriais nos diferentes contextos históricos, a semelhança aos dias atuais vem de uma “política que antecederá a economia, e para melhor servi-la, não poderá dispensar a violência.”¹² É preciso lembrar aqui a linguagem violenta da peça de Chico Buarque, linguagem adequada ao contexto de “anos de chumbo” de tempos autoritários, que mantinha com mão de ferro o outro lado, a submissão servil de corpos dóceis, oferecidos à venda, ou seja, as “funcionárias d[est]a empresa”, mulheres “que só dizem sim”, como na canção¹³.

Na trama principal do drama, o mandonismo de Duran e do chefe de polícia, o inspetor Chaves, só se supera pelo das mulheres Vitória e Teresinha que demonstram ter mais força de mando que seus próprios parceiros, manipulando-os para servirem aos próprios interesses. A força coletiva das funcionárias, apesar de se levantarem em passeata contra os patrões, acaba por “abandonar o sexo artesanal” para “todas amar em escala industrial.” Já Max Overseas traz com ele um “novo negócio” ilícito de lavagem de dinheiro para lucrar... E João Alegre (tradução do autor inglês John Gay) se torna personagem-diretor, interrompe e intervém nos mandos de direção dramática de Vitória e Duran, para improvisar “um fim” brechtiano, ao ser aplaudido pelas trabalhadoras, e em seguida anunciar a montagem de um novo cenário teatral, “um fabricão” que Teresinha dá o nome de

¹¹ Ibid., p. 8.

¹² Ibid., p. 9.

¹³ A canção é cantada pela prostituta: “Se acaso me quiseres, sou dessas mulheres que só dizem sim...” in *Ópera do Malandro*, 1978, p. 116.

MAXTERTEX, o que significaria então “ramificar” segundo Max Overseas, ao cumprir os sonhos de “juntarmos /esses capitais / para abrir um banco/ em Minas Gerais”¹⁴. Finda a antiga empresa, em sua fachada teatral- que, ao invés de vender sexo, passa agora, a vender muamba-, movem-se os palcos para dar lugar a uma nova ilusão. Ou seja, há uma mudança de cenário: das cenas fabricadas para sedução de corpos, o teatro passaria então, a encenar uma fábrica de artigos trazidos para vender mercadorias na clandestinidade. Ao entoar “Ai, meu deus do céu/me sinto tão feliz” o coro entra ironicamente no jogo teatral do “tão tradicional /padrão moderno/cristão e ocidental”¹⁵. Trocando em miúdos, os cenários dramáticos se produzem em função dos novos capitais financeiros... Então o espectador abre os olhos para ver a produção teatral como puro artifício...

Mais ainda, já no fim João Alegre reaparece no Epílogo do Epílogo entoando, e depois assobiando, batendo na caixinha de fósforos, a melodia de *Mac the Knife* de John Gay, na verdade a canção da morte do malandro... “O cadáver/do indigente/É evidente/ que morreu/E no entanto/ Ele se move/ como prova/o Galileu”¹⁶. O que quer dizer que, apesar de morto o malandro, a falsificação teatral “encena” as novas malandragens que continuam a mover o espírito do capital: ao matar o malandro desde o início, mesmo após tantos embustes, este tipo de “teatro” — que é a vida — ainda poderá iludir plateias, armando-se em novos cenários, golpe após golpe, uma farsa após a outra...

Entretanto, em uma época histórica pós-bolsonarista e pós-pandêmica de covid, o atual governo Lula luta contra a privatização das empresas estatais (com a exceção da Petrobrás, de maioria estatal) que, ao continuarem públicas, poderiam render dinheiro para matar a fome do povo novamente à beira da miséria, abandonado às custas do enorme enriquecimento de uma parcela pequena da população que adere à falsificação das vendas de madeiras e ao desmatamento das florestas (escondendo o aumento da mineração e matança de indígenas) de modo geral. Esta elite “malandra” que se disfarça sob as bancadas dos três BBB, a do Boi, a da Bíblia e a da Bala, como na ditadura se disfarçava sob o slogan “tradição,

¹⁴ Canta Max Overseas, *ibidem*, p. 183.

¹⁵ Canta Max Overseas, *ibidem*, p. 187.

¹⁶ Canta João Alegre, *ibidem*, p. 192.

família e propriedade”, favorece a onda do progressismo técnico virtual aliando desigualdade social à crescente capitalização da extrema direita internacional.

Resumindo: num nível mais “alto e sofisticado” de corrupção — “homens de bem” dissimulados em proprietários “engravatados” à frente de mega-empresas — hoje, como naqueles idos de 30, e subindo à impostura mais sutil de um nível ainda mais alto de poder, a mesma “prostituição” que colocava à venda um Brasil aos Estados Unidos nos inícios da era da globalização, se veste com uma “nova” cara de poder econômico, na era virtual: o poder político que nos ameaça, ao nos colocar à mercê das falsas vendas do capital financeiro internacional, desde uma corrida armamentista de grandes potências. Mas esse nível histórico, ao ser considerado em seu anacronismo, pode ser levado além, em sua proposta teatral brechtiana.

De fato, atualizar a espetacularização de um prostíbulo na malandragem dos anos 30 na ópera brechtiana de Chico Buarque em 1978 parece servir literal e alegoricamente a um intermezzo anacrônico histórico entre cenários ditatoriais chegando até aos nossos dias pós-bolsonaristas; anacronismo que aproxima seu traço farsesco de um grande dramaturgo que não só colocou em cena o subúrbio brasileiro como também jogou magistralmente com a sexualidade teatral de seus atores e atrizes: Nelson Rodrigues. Em ambos os casos, esse teatro dizia respeito, antes de tudo, à mulher como grande atriz, ou melhor, como grande meretriz.¹⁷

Com efeito, a mulher serviu como uma máscara teatral rodriguiana, tanto como um disfarce patriarcal cuja opinião nunca foi considerada durante os anos de chumbo da ditadura de 64, assim como não era considerada a opinião de um público cerceado e assolapado por imagens falsas. Essa mulher também seria a grande falsária ou a grande meretriz que tão perfeitamente se encaixava à própria imagem da ditadura: tratava-se, em Nelson Rodrigues, e, como aqui propomos,

¹⁷ ANDRADE, Ana Luiza. O voyeur Nelson Rodrigues e a teatralidade do sexo. Florianópolis, n. 28, 1994, p. 171-172. Cito: “Em Vestido de Noiva” o véu da noiva, como a cortina mesma do teatro patriarcal, encobre ou descobre a virgindade feminina do desejo do palco, assim como a luz cirúrgica que penetra no corpo feminino nu, (a personagem Alaída é operada num plano de realidade da peça) se confunde à luz falocêntrica do palco do teatro. E mais importante: “O teatro, questionado em sua forma patriarcal institucionalizada pela burguesia, já disfarçado na mulher como tentação física (Antonin Artaud) usa os artifícios sedutores da linguagem cênica como a atriz/meretriz atrai e prende o olhar masculino por seus adereços, numa provocação espetacular.”

também em Chico Buarque, da prostituição de um governo que colocava no palco espetacularmente, a falsa imagem de um país. De fato, este país se mostrava como “milagre brasileiro” em imagens espetacularizadas e exportadas, enquanto por dentro era “pão bolorento”. Outra ironia: mesmo em lados políticos opostos, Chico Buarque assim como Nelson Rodrigues antes dele, foram dramaturgos censurados... O fato de a peça de Chico Buarque ter sido censurada, não por um motivo político, mas por um motivo erótico, poderia surpreender¹⁸ até aos intelectuais que atribuíam este tipo de censura à pouca leitura ou até à estupidez dos militares.

E mesmo essa não sendo razão para ser tão depressa descartada, não se pode negar quem lucra hoje com as exportações do “agrobusiness”, com as vendas das madeiras (do desmatamento da Amazônia) assim como com a compra de armas (para as guerras que os Estados Unidos financiam em outros países). Vendas essas, dentro de uma clandestinidade prostituída, sempre “mascaradas” ao se fazerem passar por “despercebidas” neste país, como quem “deixa a boiada passar”¹⁹ e por justificativas nunca transparentes. De forma que, analogamente ao país, enfeitavam-se as mulheres em cenários espetaculares para atrair o freguês, a atriz/meretriz vendendo-se ao aparentar ser “moça de bem” nos “mais discretos” idos de 30; essa que hoje é “mulher da vida”, mas transita com muita destreza e muita “classe” pelas altas rodas: ambos os casos convencem por estarem muito bem vestidas.

Vestindo o palco patriarcal: cenários civilizados/sifilizados

Impressiona, no entanto, a autoridade patriarcal de dominação em vigor durante o período de linha dura, o que transparece na peça de Chico Buarque, e o que já era colocado em questão nas peças de Nelson Rodrigues, numa via menos evidente. Ainda assim, pode-se dizer que num, como no outro caso, a ilusão de um sonho de luxo e de luzes se transformava na linguagem teatral brechtiana de grande atração ao mesmo tempo em que mostrava, com muita ironia, suas sujeiras

¹⁸ “Álbum de Família” de Nelson Rodrigues, escrita em 45, censurada em 46 e só estreou em 1967.

¹⁹ Em reunião fechada com os ministros, o então ministro bolsonarista da agricultura Ricardo Salles defende aproveitar momento para “passar a boiada e simplificar as normas”. Ver *Youtube poder 360*. 23/05/2020.

e mazelas. Por isso, é sintomático o diálogo logo no início de *Ópera* em que a prostituta Fichinha é abordada por Duran de modo humilhante quanto à saúde de seu corpo...E a nordestina confessa ter tido aos 17 anos, essas “doenças da vida” como “cancro mole, mula, sífilis e blenorragia...”²⁰. Estas ligações entre a origem das cidades, a saúde, as roupas e a prostituição se destacam em *Sobrados e Mucambos*, quando Gilberto Freyre traça as origens dos bordéis com o crescimento das cidades brasileiras num sistema patriarcal em que as mulheres eram “escravas de seus vestidos e das exterioridades, para mais facilmente tornar-se do homem a escrava”²¹ Freyre também discorre longamente sobre o alastramento da prostituição, ligando-o à falta de higiene e à disseminação das doenças:

as prostitutas que não só padeciam dos mesmos males das mulheres honestas de sobrados e de casas térreas como comunicavam à população masculina alguns dos mais terríveis males. Principalmente a syphillis: “Nenhuma lei policial as impede de copular quando infectadas de syphillis, exclamava no seu estudo o médico (...) ansioso por ver a “higiene publica” triunfante na capital do que ainda era principalmente vasta “colônia de plantação”.²²

A “sifilização” no Brasil, segundo Freyre, começou no Recife, em “mucambarias” com seus “sobrados-cortiços” e “sobrados-bordéis”, ocorrendo tanto entre portugueses quanto entre holandeses. E de lá cresceram sob “condições anti-higiênicas de habitação” espalhando-se para Minas, Salvador, Rio de Janeiro. E se já havia então a prostituição pública e a clandestina, as públicas sendo classificadas pela profissão exercida, como as consideradas “diffíceis” (modistas, vendedoras de charuto, figuristas de teatro) e as “fáceis” ou “facílimas” (isoladas nos sobrados, ou casas aristocráticas e hotéis caros) todas cabiam de

²⁰ BUARQUE, Chico. *Op.cit.*, p. 30.

²¹ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*, decadência do patriarcado rural no Brasil. SP: Global, 2004, p. 233.

²² *Ibid.*, p. 415.

maneira geral nas três classes de prostitutas - as aristocráticas, ou as de ‘sobrado’, as de ‘sobradinho’, e a escória (casebres, palhoças, mucambos). As de luxo ou de “casas isoladas” desfilavam em “luzidios trens”, “carros de capota arreada” com cocheiro e lacaio, onde ostentavam vestidos, chapéus e sapatos de última moda”. E esta, que pode ser mais teatral ou espetacularizada, era enfim passada para as mulheres honestas mais mundanas²³.

Embora o som possa ironicamente evocar “civilização”, o que de imediato nos remete aos primórdios considerados por Freyre “civilizatórios”, com a referência à monocultura do açúcar, berço histórico pernambucano de que Freyre foi o principal disseminador, a palavra “syphillização” por ele empregada, se opõe radicalmente àquela, ao dizer respeito à doença venérea que contaminou como praga as “nauseabundas habitações” dos sobrados nos inícios da urbanização. Contrapostas a sifilização e a civilização, estas origens culturais arruinadas nas cidades evocam a dialética de Walter Benjamin que aponta para a barbárie cujo traço contrário é rastro constante e visível na luta cultural. Freyre reitera: “Foram muitos os sobrados que ainda novos, tiveram lá como em cidades mineiras e em Salvador e no Rio de Janeiro, seu sentido familiar pervertido, sua condição cristã manchada por extremos de libertinagem.”²⁴ A barbárie patriarcal chega ao absurdo de usarem como remédio de males venéreos o mercúrio e também, como se não bastasse, “negrinhas virgens nas quais os fidalgos sifilizados limpassem o sangue”²⁵.

Quanto à construção teatral para um cenário de maior atração, lê-se nas *Passagens* de Walter Benjamin (significando as transições do século XIX para o XX) as referências sobre prostitutas relativas a limiares de sonho na arquitetura e nas suas máscaras, assim como nos vestidos, saias, ou disfarces, funcionando como os limiares entre palco e público, ou seja, limiares que se confundem às próprias cortinas do teatro, sua linguagem cênica. Benjamin seleciona citações pertinentes a estas questões em séries de fragmentos citados, como os dois que se seguem:

²³ Ibid., p. 276.

²⁴ Ibid., p. 276

²⁵ Ibid., p. 280.

“Como agrada ao homem”, diz Aragon, “manter-se na soleira da imaginação!” (*Paysan de Paris*, 1986). Não é apenas dos limiares destas portas fantásticas, mas dos limiares em geral, que os amantes, os amigos, adoram sugar as forças. As prostitutas, porém, amam os limiares das portas do sonho, - O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário delimitar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado. Morada de sonho.²⁶

E outra, ainda:

Quanto às virtudes das mulheres, só tenho uma resposta para dar àqueles que me perguntam: ela se parece muito com as cortinas dos teatros, porque suas saias se levantam cada noite três vezes, e não uma. Comte Horace de Viel-Castel.²⁷

A escória: Geni

Há uma famosa prostituta num conto de Guy de Maupassant, a Geni, de “Bola de Sebo” (1880) que acaba dormindo com o inimigo ironicamente para salvar seus compatriotas, mas ainda assim continua a ser considerada escória²⁸. Não por acaso destaca-se Geni (apelido de Genival) na *Ópera*, entre as prostitutas de Chico Buarque e também, de mesmo nome numa das peças famosas de Nelson

²⁶ BENJAMIN, Walter. *Passagens* vol. II, ed. alemã Rolf Tiedeman, ed. brasileira Willy Bolle (org). Colaboração Olgária Matos. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão e Patrícia de Freitas Camargo. Posfácio Willy Bolle e Olgária Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 816.

²⁷ *Ibid.*, p. 188.

²⁸ MAUPASSANT, Guy de. *Bola de Sebo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2011.

Rodrigues (*Toda Nudez será castigada*, 1965)²⁹: assim como “Bola de Sebo” de Maupassant, a Geni de *Toda Nudez será castigada* de Nelson Rodrigues suicida-se e deixa uma gravação, revelando que seu papel, no limiar entre os que pertencem à família e os que ficam fora dela, foi o de salvar a família de Herculano (o pai de família) Por sua vez, a Geni na *Ópera* de Chico é uma prostituta que, além travesti, atua, não por acaso, como uma figura intermediária (como é o caso da própria moldura do palco) entre as relações das prostitutas (trabalhadoras da empresa de Duran e Vitória) e de Chaves, o delegado corrupto, ironicamente representante da lei, e que, pode-se bem acrescentar, um perfeito representante atual do miliciano de hoje em dia. Ao cantar “Geni e o Zepelim”, a personagem cresce na denúncia de seu estigma e de sua dor, semelhante aos das outras Genis citadas:

De tudo que é nego torto
 Do mangue e do cais do porto
 Ela já foi namorada
 O seu corpo é dos errantes
 Dos cegos, dos retirantes
 E de quem não tem mais nada
 Foi assim desde menina
 Das lésbicas, concubina
 Dos pederastas, amásio
 É a rainha dos detentos
 Das loucas, dos lazarentos
 Dos moleques de ginásio
 E também dá-se amiúde
 Aos velhinhos sem saúde
 E às viúvas sem porvir
 Ela é um poço de bondade
 E é por isso que a cidade
 Vive sempre a repetir

²⁹ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. Org. e Introdução Sábato Magaldi. *Nelson Rodrigues Teatro Completo* Volume IV. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

COM CORO

Joga pedra na Geni

Joga bosta na Geni

Ela é feita pra apanhar

Ela é feita pra cuspir

Ela dá pra qualquer um

Maldita Geni³⁰

A Geni do Chico, assim como a de Maupassant, se entrega ao dono do Zepelim para salvar seus companheiros. Assim também, a Geni de Nelson Rodrigues relata o seu drama por uma gravação que deixa para ser ouvida depois de morta ao Herculano assim como ao espectador, no que fica claro seu papel de vítima propiciatória. Mas a Geni do Chico, apesar de ter sua história igual às outras, é boa “malandra”, “nunca se dá mal”, assim como nenhuma de suas companheiras das ruas. Geni trai a confiança de Max e delata seu paradeiro aos inimigos. No entanto, contracenando com a dureza desta traição, há momentos de grande doçura, como na canção de Lucia e Teresinha, as duas mulheres de Max.

Teresinha:

O meu amor

Tem um jeito manso que é só seu

E que me deixa louca

Quando me beija a boca

A minha pele fica arrepiada

E me beija com calma e fundo

Até minha'alma se sentir beijada

Lúcia:

O meu amor

³⁰ BUARQUE, Chico. *Op. cit.*, p. 161.

Tem um jeito manso que é só seu
Que rouba os meus sentidos
Viola os meus ouvidos
Com tantos segredos
Lindos e indecentes
Depois brinca comigo
Ri do meu umbigo
E me crava os dentes

AS DUAS

Eu sou sua menina, viu?
Você é o meu rapaz
Meu corpo é testemunha
Do bem que ele me faz³¹

Apesar da rivalidade escondida que torna mais irônica a canção das duas em relação ao homem quedisputam, Max Overseas, o sentimento íntimo que elas cantam, é de amor e sensualidade. De fato, parte desta letra foi censurada, por ter sido considerada pornográfica e Chico Buarque chegou a mudar quatro versos que transcrevo a seguir. Teresinha é quem canta.

O meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
De me fazer rodeios
De me beijar os seios
Me beijar o ventre
E me beijar o sexo
E o mundo sai rodando
E tudo vai ficando solto e desconexo³²

³¹ Ibid., p. 142

³² Ibid., p. 143

Os quatro últimos versos foram mudados e ficaram assim:

De me deixar em brasa
 E de me beijar o corpo
 Como se o meu corpo
 fosse a sua casa³³

Percebe-se, no entanto, neste jogo entre dureza e docilidade destas últimas canções características culturais históricas patriarcais que também se diferenciam e se mesclam economicamente entre um Brasil agropecuário e um Brasil industrial. Desde as origens escravocratas já funcionava a dobra doce/dura simbólica, representante das transformações culturais de mercadorias, e daí também enquanto produtos industriais. Se o doce se dobra à dureza da mão de ferro de uma política autoritária, no inverso da moeda, uma técnica dura se dociliza em fragmentos industriais, relativos às séries proliferantes da indústria capitalista³⁴. Daí Chico Buarque seguir um modelo cultural de “contrapunteo” que dramatiza dialeticamente civilização versus barbárie na releitura contestadora dos períodos ditatoriais.. Na tese VII de “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin diz: “Nunca há um documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro.”³⁵

Por fim, não há como negar que Chico Buarque retoma, no melhor sentido, a moderna dramaturgia brasileira, a exemplo de Nelson Rodrigues, Oswald De Andrade e muitos outros dramaturgos que abriram o palco, como diz o grande crítico de teatro Jacob Guinsburg, ao “folhetinesco e ao melodramático”. Assim como Nelson Rodrigues, sem dúvida, Chico Buarque, em *Ópera do Malandro*,

serve-se com incrível perícia do jogo entre o operístico e o

³³ Ibid., p. 142

³⁴ ANDRADE, Ana Luiza. *Outros perfis de Gilberto Freyre voltas duras/dóceis ao cotidiano dos brasileiros*. São Paulo: Nankin, 2007.

³⁵ BENJAMIN, Walter. Tese VII, in Lowy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 70.

farsesco, entre o romantismo de açúcar concentrado e a brutalidade real do cotidiano, para mais uma vez, no folhetim, não só apresentar pela trama dos enganos, os enganos da trama.³⁶

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ana Luiza. *Outros perfis de Gilberto Freyre voltas duras/dóceis ao cotidiano dos brasileiros*. São Paulo: Nankin, 2007.

_____. O voyeur Nelson Rodrigues e a teatralidade do sexo. Florianópolis, n. 28. *Nelson Rodrigues*. Ed. Org. Ana Luiza Andrade. *Revista da Pós-Graduação em Literatura*, 1º. semestre 1994, p. 171-172.

BENJAMIN, Walter. Tese VII, in Lowy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. *Passagens* vol. II, ed. alemã Rolf Tiedeman, ed. brasileira Willy Bolle (org). Colaboração Olgária Matos. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão e Patrícia de Freitas Camargo. Posfácio Willy Bolle e Olgária Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*, 1ª. Ed., São Paulo: Livraria Cultura Ed., 1978.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. BH: UFMG/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos, decadência do patriarcado rural no Brasil*. SP: Global, 2004.

GUINSBURG, Jacob. Nelson Rodrigues um folhetim de melodramas. Florianópolis, Introdução *Travessia 28 Nelson Rodrigues*. Ed. Org. Ana Luiza Andrade. *Revista de Pós-Graduação em Literatura*, 1º. Semestre, 1994, pp. 7-10.

MAUPASSANT, Guy de. *Bola de Sebo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2011.

³⁶ GUINSBURG, Jacob. Nelson Rodrigues um folhetim de melodramas. *Travessia*, Florianópolis, n. 28, 1º. Semestre, 1994, p. 9.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. De mendigos e malandros. Chico Buarque, Bertold Brecht, John Gay — uma leitura transcultural. Minas Gerais: Editora UFOP, 1999.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht. Uma introdução ao teatro dialético*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. Org. e Introdução Sábado Magaldi. *Nelson Rodrigues Teatro Completo* Volume IV. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SANTOS, Claudia Regina. “Malandragem em questão: reflexão sobre “Ópera do Malandro” de Chico Buarque. 1998, 88f. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal de Uberlândia, 1998.

Ana Luiza Andrade é professora titular aposentada em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina. Escreveu *Osman Lins: Crítica e criação* (Hucitec, 1987) e *Outros perfis de Gilberto Freyre* (Nankin, 2006) entre muitos outros trabalhos. Foi líder do NEBEN (Núcleo de Estudos Benjaminianos da UFSC) e traduz o último livro da filósofa Susan Buck-Morss, de quem já traduziu outros livros. E-mail: andradeufsc@gmail.com