

ANÁLISE DA INTERTEXTUALIDADE PRESENTE NAS CANÇÕES DAS PEÇAS DE JHON GAY,
BERTOLD BRECHT E CHICO BUARQUE

ZACHE, Fernanda

"Me disseram que esse Brecht rouba tudo dos outros e faz coisas maravilhosas"

(Teresinha, em Ópera do Malandro)

"O amor é a arte de criar algo com a ajuda da capacidade do outro."

(Bertolt Brecht)

Contemporaneamente se fala muito em civilização e cultura. O mundo tem fome de cultura. O autor de *O teatro e seu duplo*, Antonin Artaud (1999) diz que o teatro foi feito para permitir que nossos recalques adquiram vida, onde uma poesia atroz se expressa através de estranhos atos e a alteração do fato de viver demonstra que a intensidade da vida está intacta, pois tudo depende da forma como a conduzimos. O verdadeiro teatro continua agitando sombras nas quais a vida nunca deixou de fremir. O ator que não faz duas vezes o mesmo gesto mexe-se e sem dúvida brutaliza formas, e por trás dessa forma, e através de sua destruição, alcança o que sobrevive e produz a continuação delas.

Os espetáculos do teatro de Bali que tem traços de dança, canto, pantomina, música e muito pouco do lado psicológico desta arte, recoloca o teatro em um plano de criação autônoma e pura, onde se valoriza o não verbal e o abstrato. Segundo Antonin Artaud, este tipo de teatro há uma profusão de gestos rituais cuja chave não tem, mas que parecem obedecer a determinações musicais extremamente precisas, com alguma coisa a mais que não pertence em geral à música e que parece destinada a envolver o pensamento, persegui-lo e conduzi-lo através de uma malha indissociável. Tudo é calculado com minúcia e matemática. É uma espécie de dança

superior, na qual os dançarinos seriam antes de tudo atores. Há ainda o ritmo amplo, fragmentado, da música – extremamente insistente, murmurante e frágil, em que acreditamos ver captado o próprio som da luz.

Todos os ruídos, aliás, estão ligados a movimentos e são como o acabamento natural de gestos que tem a mesma qualidade, e isso com sentido da analogia musical, que o espírito acaba sendo obrigado a confundir, a atribuir à gesticulação articulada dos artistas as propriedades sonoras da orquestra, e vice-versa. Os gritos, os olhos revirando, o ruído de galhos, tudo no espaço imenso dos sons, concorre para produzir a concepção concreta do abstrato. Sua dança e a desordem natural que restitui cada átomo do som, cada percepção fragmentária como que prestes a retornar ao princípio.

A satisfação integral dos gestos de dança, dos pés giratórios que misturam estados de dança, das mãozinhas voadoras, das palmadas secas e precisas geram uma verdadeira alquimia mental,

Em uma coletânea de ensaios organizada pela professora Glaucia Muniz Proença Lara, da Faculdade de Letras da UFMG, encontra-se compilado um conjunto de estudos relevantes a respeito do discurso e da linguagem, e como destaque, relacionado ao tema proposto neste, a lingüista Ida Lúcia Machado traz a tona uma reflexão em *Análise do discurso e Texto Paródico: um encontro marcado*, sobre como “escutar” as vozes de muitos sujeitos no texto. Segundo a autora o fenômeno da paródia acontece quando estamos diante de um texto construído a partir da desconstrução de outro, mais antigo. O novo texto guarda muitos traços do texto antigo, senão a paródia (e sua conseqüente multiplicação de sujeitos), não seria percebida. O sujeito-comunicante para contar a história coloca em cena um narrador, o eu – enunciador, e faz mais: ele também instaura o tu – destinatário a quem são dirigidos os atos de linguagem que reunidos compõem todo. A autora refere-se ao jogo de intertextos para explicar a transgressão de gêneros dando o exemplo de um conto de fadas Francês que ganha novos ares em uma campanha de prevenção contra o vírus do HIV, na França. Como a campanha é uma paródia do conto, podemos então “escutar” o som de varias vozes. Destaca ainda que a paródia leva em conta, no caso, o texto base que deu origem.

O conceito de paródia

Visando (como dito anteriormente) analisar as intertextualidades presentes na obra de Chico Buarque *A Ópera do Malandro*, esta pesquisa foi gerada a partir do estudo das inter-relações entre os conceitos de paródia e sua estreita relação com a Literatura. Seguirei introduzindo o conceito de *paródia* tomando como pressupostos autores renomados que são referência no assunto, como Michail Bakhtin e Affonso Romano Sant`Anna.

Sant`Anna (2004) delimita e define as diferenças do termo em seu ensaio *Paródia, Paráfrase & Cia*, explanando suas proposições de maneira a interagir com o leitor à moda Machadiana, o autor declara que a *paródia*, embora muito relacionada a modernidade, é antiga - desde a Grécia, Roma e mesmo a Idade Média. Problematizando o assunto propõe-se uma diferente forma de estudar a *paródia* - ao lado da *paráfrase*. Segundo as considerações, paródia está relacionada a muitos gêneros, entre eles a dança, o teatro, o cinema, a contracultura dos anos 60, entre outros, além de existir uma notória consonância entre Paródia e Modernidade, desde o início dos movimentos renovadores da arte ocidental, na segunda metade do século XIX, e com os movimentos mais radicais do século XX - como o Futurismo (1909), o Dadaísmo (1916), observou-se que a paródia foi efeito sintomático de algo que ocorre com a arte do nosso tempo. Estes textos aparecem com muita frequência, tal que podemos perceber que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde ela se desdobra como num jogo de espelhos.

Mas o que afinal se pode considerar *paródia*?

O termo tornou-se publico e institucionalizado a partir do século XVII. Aristóteles atribuiu-o em *Poética* à origem da paródia como arte a Hegemon de Thaso (século V a.C.) que usava o estilo épico para inferiorizar os homens. A epopéia - que na Antiguidade serviu para apresentar os heróis como deuses - agora se degradava. Essa visão aristotélica revela um viés ético que ilustra como os gêneros literários eram diferenciados e estratificados - como as classes sociais - onde a tragédia e a epopéia eram direcionadas aos nobres e a comédia o espaço da representação popular. Vários

estudos e dicionários a ele se referem. Segundo o conceito dos dicionários literários, paródia tem “origem musical” e resume-se em “uma ode que perverte o sentido de outra ode” (uma definição que implica saber previamente que a “ode” era um poema para ser cantado). Segundo Shipley (autor de dicionário americano), paródia é uma canção cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto ou réplica ao que foi cantado.

Segundo o autor do dicionário supracitado, o termo divide-se na seguinte classificação: verbal, formal e temática. Estes três tipos de paródia, segundo Shipley podem ser distinguidos da seguinte forma: verbal (com alterações de um ou outro termo do texto); formal (onde os estilos e efeitos técnicos do escritor são usados como forma de zombaria; e temática (em que se fazia caricatura da forma e do espírito de um autor).

Modernamente a paródia pode ser definida através do jogo de intertextualidades. Muitos teóricos a consideram mero sinônimo do *pastiche*, ou seja, um trabalho de junção de pedaços, de diferentes partes de um todo, obra ou de vários autores.

No ensaio *Modernismo - Poéticas do centramento e do descentramento*, bem como neste, Sant`Anna confronta *paródia* e *paráfrase* como melhor forma de conceituar *paródia*. Em seu livro *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira* (1977), o autor retoma o mesmo ensaio desenvolvendo mais especificamente os conceitos de paródia e paráfrase, para gerar um mais apurado estudo da evolução da poesia brasileira até os dias atuais.

O conceito de paráfrase torna-se relevante então neste trabalho que faz assim um paralelo com a paródia. *Paráfrase* é a imitação, cópia. Tem sentido diversificado. Pode ser afirmado como idéia geral de uma obra como esclarecimento do que não fora entendido. É a reafirmação em diferentes termos, contudo, no mesmo sentido em que fora escrito, aproximando-se do original.

Desde Goethe, Benjamin, Jakobson e Octávio Paz, a tradução é considerada criação, invenção ou estilização. Da mesma forma que existem aqueles que mutilam e destroem a sua essência, é muito comum a utilização do termo *apropriação* para

considerar o antigo que foi tomado e renovado por aqueles que se apropriaram de fato do trabalho, texto, e às vezes até pretendem co-autoria no mesmo. Este tipo de atividade se aproxima do que em música chamamos de *arranjo* ou mesmo do que se considera *intérprete*. Nesta o músico se apropria da obra de outrem acrescentando peculiaridades em sua interpretação – que vai do simples parasitismo a certa dose de invenção.

Em literatura, o termo acaba por ter uma conotação mais específica. Essa aproximação com outros gêneros aparece mais claramente em obras de John Dryden (1631–1700), crítico inglês, também poeta e dramaturgo, para quem o tradutor assume a liberdade não apenas de variar de palavra e sentido, mas de abandonar ambos quando houver oportunidade. Segundo Brooks (2007), é impossível que um texto possa ser parafraseado/parodiado, sem que sofra violências.

Segundo Sant`Anna, se partirmos do princípio de que a paráfrase nos remeteria a um mínimo deslocamento com a técnica de citação e transcrição, e a paródia o fenômeno que rege um distanciamento absoluto do texto original, com inversão completa do sentido, podemos concluir que ambos são conceitos muito relativos. Contudo, para apurar e diferenciar com técnica e precisão estes recursos empregados no texto, o leitor deve estar informado e ter repertório e memória cultural e literária apurados, que possibilitem decodificar os textos superpostos.

Uma maneira simples de diferenciá-los, desprovida de muita técnica, mas uma forma simplista de facilitar a averiguação seria conceituá-los e diferenciá-los da seguinte maneira – *Paródia* está do lado do novo, do diferente; sempre irá propôr algo inovador; inaugurador de um novo paradigma. *Paráfrase* repousa sobre o idêntico, o semelhante; não evolui muito a linguagem. Se oculta atrás de algo já estabelecido – o velho paradigma.

Considerar as diferenças entre os dois gêneros é fundamental para não cometer erros, visto a similaridade (contudo a igual diferenciação) presentes nos dois termos, passíveis de confusão. Falar de *paródia resumir-se-ia* então em falar de intertextualidade das diferenças. Falar de *paráfrase*, contudo, da intertextualidade das semelhanças. A primeira é o discurso em progresso, quando a segunda, aquele que

está em repouso. A primeira é o desvio máximo, faz o jogo demoníaco, o da separação, divisão. A segunda é o desvio mínimo, que faz o jogo celestial, da união, da junção. A paródia toma apenas a “idéia central”, como é o caso das “óperas” que serão analisadas logo adiante.

Como a origem da paródia é considerada “musical”, ela tem também uma prática teatral curiosa na representação: esta função complementar nas peças dramáticas seria a função catártica, com um contraponto com os momentos de muita dramaticidade. No estabelecimento da relação paródia x comédia, libera-se as tensões. A “representação” do ponto de vista analítico psicológico têm caráter de “re-apresentação”. Segundo os estudos psicanalíticos podemos conceituá-la com pressupostos no “recalque” freudiano – algo que estava recalcado e veio a tona. Como os sonhos nos permitem a possibilidade do “desrecalque” – liberação do que não foi realizado na forma consciente, emergem durante o sono então, os desejos e possibilidades reprimidas. O texto parodístico possui esta conotação, de re-apresentação daquilo que havia sido recalcado no anterior. Uma releitura, uma desconstrução do que fora construído antes. Tomada de consciência crítica – um processo de liberação do discurso.

Chico e as vozes de sua obra

Para que a obra de Chico Buarque seja entendida em sua plenitude é preciso entender com afinco as influências que o contexto histórico da época repercutiu na história da música e literatura de seu tempo.

A Literatura Brasileira traz em seus muitos vieses um espaço relativamente relevante, relegado a um artista de renome internacional: Chico Buarque de Holanda. Chico Buarque, ao escrever sua peça no período da Era Vargas, em décadas de 1960, procurava fazer uma crítica social à situação vigente do Regime Militar – utilizando-se do lúdico, da música e da dança como estratégia de persuasão velada.

Desde a década de 1920, com o início do Modernismo no Brasil, principiada na Semana de Arte Moderna em 1922, propunha-se no país um novo conceito de arte que atualizasse o país em relação à Europa e mais voltado à realidade nacional. Essa época

iria influenciar a vida política e literária brasileira nos próximos 50 anos e ainda, instituindo uma linguagem nova que se configuraria dentro da música popular brasileira. Essa revolucionária linguagem formou-se independente da influência de poetas “literários”. As modinhas, o samba, maxixe, a chanchada e as polcas cariocas eram formas musicais que iam evoluindo a tal ponto de se misturarem a sua origem às vezes nobre e às vezes popular.

De 1918 a 1930 eclodiram as “comédias musicais” e, embora elas existam até nossos dias, só sofreram concorrência do cinema sonoro a partir da década de 1930. O cinema descobriu ainda, nesta época, o carnaval. De 1940–1950, o rádio seria o elemento divulgador por excelência, visto que este seria um Período de Ouro da Rádio Nacional. Já em 1960 a televisão entraria na concorrência impingindo novas características à difusão da música – com apresentação de festivais e programas com astros de renome.

A história da Música Popular Brasileira está ligada a datas populares como o carnaval. Desde as comédias musicais no teatro, até as chanchadas da Atlântida, passando pela televisão e rádio, o carnaval foi elemento polarizador. Estabeleceu-se assim um jogo de espelhos – música e literatura tornaram-se imagens e reflexos de si mesmas não se podendo distinguir qual refletia qual.

A exemplo do que se sucedeu na música de Chico Buarque, o carnaval foi tematizado recorrentemente, mesmo em canções não destinadas àquela festa. Há ainda a idéia de anulação do tempo através do espaço da festa, a revolta contra a opressão do dia-a-dia e a liberação dos instintos com a abertura de um espaço utópico, em que a música e o ruído significam vida, em oposição ao silêncio, à ausência de festa e à morte – o cosmo e a vida renascem pelos instintos em liberdade e deixa-se pra trás parte do fardo repressivo.

Datam desta mesma época obras de Mário de Andrade que perpassavam o intelectual bem informado e ainda o crítico – versando o assunto em artigos ligeiros como “O Ditador e a Música”, em que o autor ironizava o governo Vargas. A MPB seguia assim sua trajetória independente, desenvolvendo curiosamente efeitos que os

poetas “literários” utilizavam em seus versos na tentativa de reinventar mesmo “despoetizar”, como através do *poema-piada*.

A altura de 1968, após o Tropicalismo, as vanguardas pareciam já exaustas e sem mais propostas. Desde 1965 a MPB, que interessava mais à juventude, mostra tremenda força através dos festivais de canções e programas especiais de televisão. A música marcava uma época e abria os olhos do povo brasileiro para o criticismo político – visto o momento, pós 1964, pelo qual atravessava o país – e passava a cumprir um papel que a literatura jamais havia imaginado ou realizado. O texto da música passa a ser descoberto pelas Universidades Federais e estudado em sala de aula como produto a ser esteticamente analisado. Tais textos passam a ser estudados rotineiramente principalmente nos cursos de literatura de nossas faculdades de Letras. Por uma confluência entre música e poesia que vêm desde poetas como Vinícius de Moraes até Caetano e Chico. O trabalho de Chico visava romper o silêncio do cotidiano e fazer falar às verdades que os homens querem calar. Em Chico a música é possibilidade de comunhão, lembrança do paraíso perdido, música como abertura para a vida.

Nesta mesma época, Chico Buarque enfrentava corajosamente a ditadura militar com seus trabalhos. Chico é hoje considerado um escritor, músico e dramaturgo de expressão e renome. Filho do historiador e jornalista Sérgio Buarque de Holanda, iniciou a carreira em 1960. Ingressou no curso de Arquitetura e Urbanismo em 1963, abandonando em 1965 para seguir a carreira artística. Quando estudante venceu o festival de MPB com a canção *A Banda* (1966). Socialista declarado, devido à crescente repressão militar na época da ditadura brasileira, o artista auto exilou-se na Itália no ano de 1969, e ao retornar tornou-se um dos artistas que mais contribuiu como militante e crítico político na luta pela redemocratização brasileira. Adaptações de uma peça homônima de sua autoria foram feitas para o filme *A Ópera do Malandro*.

A contemporaneidade da peça de Chico

A obra de Chico Buarque continua atual, pois, trata de uma realidade ainda atual. A peça se passa na década de 1940, onde um malandro elegante e figura

popular no Bairro da Lapa explora uma cantora de cabaré e vive de trambiques. Os temas da obra continuam atuais como: cassinos, jogos de bicho – jogos de azar que eram permitidos – a prostituição e o contrabando. A história se passa em torno do cassino onde a cafetina Vitória, e seu marido Duran, administram um prostíbulo, enquanto sua filha Terezinha vive um romance com o fora da lei Max Overseas, que vive de golpes e conchavos com o chefe de polícia Chaves. Terra de “malandros”, a Lapa carioca tem seu próprio dialeto e remete ao Rio de Janeiro boêmio e cheio de suingue, samba e malandragem – repleto do “jeitinho brasileiro”: Chico retrata a malandragem carioca no submundo da cidade do Rio de Janeiro com típicos ingredientes. O bairro da Lapa no Rio de Janeiro, fundado em 1751, se desenvolveu ao redor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Lapa do Desterro, situada no centro da cidade e é conhecido como reduto da boemia e malandragem, devido seus antigos cabarés e zonas de meretrício: o cenário perfeito onde os cafetões, contrabandistas e prostitutas se encontram. O estereótipo do malandro também é velho conhecido, com seus chapéus Chile, seus ternos de linho branco e sapatos de bico fino.

A poesia de Brecht, e sua Ópera, foram fonte de onde Chico Buarque bebeu e inspirou-se no amadurecimento de seu projeto. Surgiu ela desde o início ligada à música, e as suas canções são motivadas pela forma de expressão dos personagens, além de inserirem-se no contexto de ação da peça. É possível traduzir a leitura da obra deste autor por sua enorme influência social, e por sua originalidade ao promover o embricamento do lúdico com o social, gerando a formação de sujeitos sensíveis e críticos. Ao longo de sua instigante trajetória, o dramaturgo enveredou-se pela preocupação estética e política em suas obras. Contribuiu para o estudo dos comportamentos sociais, e isso o movia, bem como ao mesmo tempo, poder expressar suas idéias em seu trabalho. O termo *ópera* emprega-se com fidelidade ao conceito do mesmo, visto que se trata de um gênero artístico que consiste em *drama encenado com música*.

A obra de John Gay, *Beggar`s Opera*, por conseguinte, foi a obra que inspirara por sua vez o dramaturgo alemão Brecht. *A Ópera do Mendigo*, portanto, é o trabalho precursor e original que gerou a sua desconstrução, releituras e desdobramentos

intertextuais, nos quais foram pautados os pressupostos dessa pesquisa. OLIVEIRA(1999), em seu ensaio *A paródia em Gay, Brecht e Chico Buarque*, fala sobre a peça e destaca que Jhon Rich acreditou e investiu no projeto de Gay, o que gerou o famoso trocadilho de que a peça teria enriquecido a Gay e alegrado a Rich (made Rich gay and Gay rich), sendo um estrondoso sucesso de bilheteria no início do século XVIII.

Em meados do século dezoito, numa Inglaterra que se embrenhava na revolução do setor industrial, os setores econômico e social também sofriam rupturas e revoluções. As transformações foram tais que fizeram estabelecer-se o capitalismo como sistema econômico vigente. Nesta época, o papel de mestra das artes desde o século XVI que a Itália assumia, passava para a França, dois séculos mais tarde. Rubens renovava a pintura francesa e alimentava a arte de um país que não brilhava desde a Idade Média por suas qualidades plásticas: a Inglaterra. Poeta e dramaturgo inglês do século XVIII, Gay tinha um estilo neoclássico em suas poesias e comédias. Em 1728 escreveu a Ópera e teve o auxílio de Pepusch com os arranjos musicais. A obra foi dividida em um Prólogo e três atos. Seu intento era satírico, visando combater os interesses das classes altas, além de ao mesmo tempo ter uma conotação política, ao criticar o governo corrupto do primeiro ministro inglês na época.

Análise

Tomando como objeto de análise as obras de Brecht e Chico Buarque, e os pressupostos teóricos sobre *paródia* apresentados na introdução deste trabalho, podemos analisar os intertextos relacionados - a desconstrução do original e sua releitura. Das canções de Chico Buarque em *A Ópera do Malandro* de 1978 e sua comunicação com as da peça anterior de Brecht datada de 1928 *A Ópera de Três Vinténs* pode-se concluir que constituem o gênero *paródia*.

Ao tomarmos da peça alemã, uma obra que sustenta personagens do submundo de Berlim do período nazista nota-se que o autor se utiliza da crítica social e política como estratégia de comunicação num período repressor e de censura, bem como o autor da peça brasileira, que se encontra em situação política e social similar. Brecht loca sua obra no início do século e Chico nos anos 40, o que podem ter sido

segundo alguns historiadores, providências de cautela com relação à censura. Embora a obra de Gay tenha sido uma inspiração para as duas que o sucederam, o período de 1728 na Inglaterra foi marcado em sua obra por questões de falta de ética (corrupção) no governo vigente. Atentamos apenas, portanto, para a relação entre as duas obras mais recentes, visto a sua relação mais estreita com a contemporaneidade.

A introdução das duas obras se dá de maneira similar – na peça de Brecht inicia-se com uma feira em Soho, região marginalizada de Londres, onde havia muitos mendigos, assaltantes e prostitutas praticando seus ofícios. É deste ambiente que surge um cantor introduzindo a peça através de uma canção – uma *Moritat*. No contexto brasileiro, surge um malandro carioca caracterizado a rigor e intitulando-se o autor da história – o João Alegre (talvez uma homenagem ao precursor da idéia Jhon Gay) que entra sambando e cantando à moda brasileira:

*“Tubarão tem dentes fortes
Que não tenta esconder;
Mackie tem uma navalha,
Que ninguém consegue ver.
Tubarão tem barbatanas,
Que de sangue rubras são;
Mackie usa uma luva,
Que esconde a vil ação.
Nas londrinas águas verdes
Some gente – grande azar!
Não é cólera nem peste:
É o Navalha a rondar!”*

(Trecho da canção que introduz a peça A Ópera de Três Vinténs)

*“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 (...)”*

(Trecho da canção *O Malandro*, introduzindo a peça A Ópera do Malandro)

Duran, um cidadão zeloso da lei – embora a hipocrisia da exploração da prostituição – zela pela moral e bons costumes, declarando como um hino que adverte os contraventores na obra de Chico Buarque. Da mesma forma o personagem Jonathan Jeremiah Peachum na obra de Brecht, embora explore a mendicância com sua empresa intitulado-se “amigo dos mendigos” por prestar a eles consultorias e afins, considera-se um homem reto e correto aos olhos da lei:

*“Se tu falas muitas palavras sutis
Se gostas de senhas sussurros ardís
A lei tem ouvidos pra te delatar
Nas pedras do teu próprio lar
Se trazes no bolso a contravenção
Muambas, baganas e nem um tostão
A lei te vigia, bandido infeliz
Com seus olhos de raios X
Se vives nas sombras freqüentas porões
Se tramas assaltos ou revoluções
A lei te procura amanhã de manhã
Com seu faro de dobermam (...)”*

(Trecho da letra da canção Hino de Duran – A Ópera do Malandro)

*“Acorda, mesquinho cristão!
Começa a peca, salafrário!
Tu não passas de um charlatão:
Ganharás do Senhor teu salário.
Vende a mulher e o irmão,
Porque és um patife venal.
Deus pra ti é uma bolha de sabão?
Tu verás no Juízo Final.”*

(Trecho do Coral Matinal de Peachum – A Ópera de Três Vinténs)

Em outro momento, percebemos ainda que as peças convergem para o mesmo drama, dividindo-se entre os exploradores e os explorados. Na peça de Brecht trata-se de maltrapilhos, moradores de rua, retirantes e andarilhos das ruas de Londres que são explorados por Peachum em sua empresa “Peachum & Cia”, que dispunha de técnicas e estratégias para ajudar os mendigos a se tornarem cada vez mais convincentes e a comover os corações das pessoas. Na peça de Chico, prostitutas, travestis, contrabandistas e malandros são estereótipos postos à margem da sociedade, por serem considerados causadores de infortúnios, e são também, de certa forma, explorados. Ambas categorias correspondem a grupos cujas preferências não correspondem aos padrões impostos pela sociedade e poderiam ser considerados a “maçã podre”, por isso mereceriam ser alvo de preconceito pela sociedade. Um exemplo é o travesti Geni, apaixonado pelo fora da lei Max e pela vida promíscua, é alvo de discriminação. Temos também a personagem Jenny-Espelunca, uma das prostitutas do bordel que se vê também à margem, ou mesmo o discurso da Senhora Peachum ao referir-se ao bandido Macknife e sua reputação – todos ocupam uma posição aquém do âmbito social:

*“De tudo que é nego torto
Do mangue e do cais do porto
Ela já foi namorada.
O seu corpo é dos errantes,
Dos cegos, dos retirantes;
É de quem não tem mais nada.
Dá-se assim desde menina
Na garagem, na cantina,
Atrás do tanque, no mato.
É a rainha dos detentos,
Das loucas, dos lazarentos,
Dos moleques do internato.
E também vai amiúde
Co’os os velinhos sem saúde
E as viúvas sem porvir.
Ela é um poço de bondade
E é por isso que a cidade
Vive sempre a repetir:*

*'Joga pedra na Geni!
Joga pedra na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!' "*

(trecho da canção Geni e o Zepelim – A Ópera do Malandro)

*"Meus senhores, hoje eu lavo copos
E faço a cama de qualquer freguês,
Aceitando gorjetas, no papel
De pobre empregada num sujo hotel,
E ninguém me pergunta: quem és?
Mas um dia ouvem-se gritos no porto
E perguntam: que sons infernais?
Ao me verem sorrindo sobre os copos:
Por que raios sorri sempre mais?(...)
E dizem: lava os copos, menina!
E dão-me algum vintém(...)
E quem sou, não sabe ninguém!"*

(Trecho da canção Jenny-Pirata – A Ópera de Três Vinténs)

*"Aquele é um sem-vergonha excomungado,
Que vê nos outros miserável gado.
Um cão danado, um sedutor vadio,
Quem vence o espertalhão? O mulherio!
Queira ou não, ergue-se o animal:
É esta a servidão sexual.
A Bíblia não é sua leitura,
Um egoísta, eis a verdade pura!
Só sabe rir de todos e de tudo,
Ao canto da sereia é surdo-mudo.
Porém à noite vai mudando o ar:
Seu esporte favorito é trepar(...)
É esta a servidão sexual."*

(Trecho da canção Balada da Servidão Sexual – A Ópera de Três Vinténs)

O momento em que Macknife, na obra alemã, não tem outra saída senão fugir por seus muitos desatinos e pelas acusações de suas roubalheiras, sem ter a proteção

e respaldo de seu amigo, o chefe de polícia Brown (Tiger), e decide então partir, podemos perceber que há uma similar referência na obra de Chico, quando o malandro Max Overseas deve partir, pois o pai de Teresinha descobre que ele não é o homem que sonhara para a filha, através de Genival (um funcionário de Max) ou mesmo Geni, seu nome de guerra como travesti. O delegado Chaves (Tigrão) por ter conchavos com o vilão, se vê ameaçado pelo pai da moça e não tem outra opção senão “engaiolar o passarinho”. Acontece então o momento da despedida onde a personagem Polly na primeira peça e a personagem Teresinha na segunda, se interlaçam nos intertextos das duas peças:

*“Tudo era belo então
Mas agora só resta a dor.
Arranca seu coração,
Diga adeus, meu amor!
Não adianta o lamento!
Virgem do céu ouve esta prece!
Ah se minha mãe soubesse
O que comigo acontece”*

(Trecho da canção cantada por Polly no momento da despedida de Macknife)

*“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”*

(Trecho da canção *Pedaço de Mim* cantada por Teresinha quando Max partiu)

Na peça de Brecht, após a despedida, o bandido Mack passa o comando de seus “negócios” para as mãos de sua amada Polly, bem como na peça de Chico, onde o malandro Max faz o mesmo com a esposa Teresinha. A então principiante na administração, segue liderando os negócios. Mack é preso e sua amante Lucy (filha de Brown) vai visitá-lo, ao mesmo tempo em que Polly (sua suposta esposa) o procura na cadeia. O mesmo acontece na obra de Chico, quando Teresinha visita o marido Max pois pretende lhe confessar o desejo de legalizar seus negócios, e encontra a amante Lúcia. Acontece aqui um diálogo semelhante:

“Lucy - Venha cá, oh bela do Soho!
Quero ver suas pernas formosas!
Eu adoro ver coisas tão finas,
Que não vejo em outras meninas!
Dizem por aí que por você o meu Mack perde a cabeça!
Polly - Dizem mesmo? Dizem Mesmo?(...)
Há, há, há, ninguém te liga,
Seu bagulho de uma figa!(...)
Polly - Merda é você!
Sim, por mim meu homem já perdeu a cabeça!(...)
Ambas - Mackie e eu vivemos quais pombinhos,
Ninguém vai me roubar os seus carinhos(...”

(Trecho da canção *Dueto do Ciúme* - A ópera de Três Vinténs)

“O meu amor tem um jeito manso que é só seu
E que me deixa louca quando me beija a boca
A minha pele toda fica arrepiada
E me beija com calma e fundo
Até minh'alma se sentir beijada

O meu amor tem um jeito manso que é só seu
Que rouba os meus sentidos, viola os meus ouvidos
Com tantos segredos lindos e indecentes
Depois brinca comigo, ri do meu umbigo
E me crava os dentes

Eu sou sua menina, viu? E ele é o meu rapaz
Meu corpo é testemunha do bem que ele me faz”

(Trecho da canção *O Meu Amor* - A Ópera do Malandro)

O final da peça sugere a glamourização do romantismo, e assim, como na peça original de Brecht ou mesmo na releitura de Chico Buarque, pressupõe-se que em musicais só deve prevalecer a alegria e não a morte. O bandido e o malandro estão prester a pagar um preço por suas atrocidades quando repentinamente um desfecho imprevisível acontece – a morte transforma-se segundo OLIVEIRA (1999) em “metáfora do amor verdadeiro”. A simpática relação do trio romântico tem efeito lírico e ainda patético. João Alegre refaz o *happy end*, abaixam-se as cortinas e um coro entre os personagens se faz. Na obra de Brecht, Peachum traz uma notícia ao público cantando – Mackie e Max estão salvos:

*“Peachum – Prezado público, lá vem o fim
O senhor Macheath será enforcado,
Pois toda a cristandade age assim –
Cada qual paga pelo seu pecado.
Porém, não pensem como aprovado
Por nós o que pratica tanta gente
O senhor Macheath não será enforcado:
Nós temos um desfecho diferente”*

(Trecho da canção do desfecho final – A Ópera de Três Vinténs)

*“Telegrama
Do Alabama
Pro senhor
Max Overseas
Ai, meu Deus do céu
Me sinto tão feliz”*

(Trecho final em que João Alegre da a notícia a Max que ele terá um *grand finale* e não mais será morto – A Ópera do Malandro)

Concluimos, portanto, que segundo o mesmo autor de *A Ópera do Malandro*, esta foi mantida indicando a retomada da linha parodística que a antecedeu. Contudo, a proposta desta opereta ou comédia musical, cheia de musicalidade popular como o samba, boleros, mambos, e repleta de uma intertextualidade peculiar, não foi apenas a releitura de duas outras obras mais antigas. OLIVEIRA (1999) destaca em seus apontamentos que Chico Buarque defende a máxima de “*ladrão que rouba ladrão...*”

por referências do autor brasileiro a Brecht, fonte de quem bebera, e que desconstruiu um trabalho de outrem. Segundo Armino Blanco, a obra de Chico Buarque possui toques particulares da cultura brasileira, o que a torna tão original quanto às que a antecederam. Chico justifica a paródia como argumento clássico – destaca que “a reciclagem literária em si não é importante, mas a forma como se processa”. A modificação e readaptação para os estereótipos brasileiros foram fundamentais para que a peça tomasse vulto e alcançasse a repercussão que teve dentro do contexto cultural e histórico dos brasileiros. não trata-se portanto de adaptação, mas de uma variação em torno do mesmo tema. Enfocar o capitalismo, o Estado Novo e seus peculiares estereótipos fazem a leitura desta peça um espetáculo rigorosamente carioca e uma criação nova, marcadamente nacional. É precisamente no campo cultural que se encontra o ponto alto da paródia feita por Chico – uma transformação genial do poeta/mendigo inglês, na figura do malandro, que “não encontra equivalente em Brecht”, como OLIVEIRA (1999) descreve em seu ensaio. Época em que o Rádio perdia espaço para a televisão com seus shows de auditório, a peça chega com força total como um verdadeiro *show*, com arranjos adequados, orquestra impecável na sua primeira apresentação, no teatro, ao público carioca.

Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo* – Martins Fontes – Artes, Teatro, Cinema e Televisão. São Paulo, 1999.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Questões de Literatura e de Estética* – 3ª edição. Ed. Unesp. São Paulo, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da obra de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense, 1981.

BRECHT, Bertold. *Teatro completo, em 12 volumes – A Ópera de Três Vinténs*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A paródia em Gay, Brecht e Chico Buarque*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 1999.

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

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*, 7ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. 4ª Ed. Editora Landmark, São Paulo, 2004.

MACHADO, Ida Lúcia. *Análise do discurso e Texto Paródico: um encontro marcado*. (Ensaio copilado em uma coletânea, de estudantes de Letras da UFMG, pela professora Glaucia Muniz Proença Lara).

www.revistafenix.pro.br - *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*

Julho/ Agosto/ Setembro de 2006 Vol. 3, nº 3. Acesso em 02/12/2010

www.chicobuarque.com.br Acesso em 01/12/2010