

Categorias sociais da *Ópera do malandro*

Social categories in Ópera do malandro

Anderson Luis Thomaz

Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba / Brasil
andcthomaz@gmail.com

Maurini de Souza

Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba / Brasil
maurini@utfpr.edu.br

Marcelo Fernando de Lima

Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba / Brasil
marcelolima@utfpr.edu.br

Resumo: Este trabalho expõe uma interpretação das categorias sociais representativas no Brasil na década de 1970, retratadas em cinco canções de Chico Buarque de Hollanda na peça *Ópera do malandro*. Procuramos demonstrar, a partir dos exemplos musicais propostos, que Hollanda fez da relação tensa entre censura e produção artística a base de sua matéria poética, imprimindo um sentido político-social original em sua obra musical, indo além dos limites da canção de protesto tradicional. Essa opção do autor teve como base a proposta teórico-prática do dramaturgo e teórico alemão Bertolt Brecht, que, em seus escritos sobre ópera, defende uma maior independência da música com relação à ação dramática.

Palavras-chave: literatura; comunicação; história; categorias sociais.

Abstract: The aim of this essay is to present an interpretation of representative social categories usually common in the 1970's in Brazil used in five Chico Buarque de Hollanda's songs for *Ópera do Malandro*.

We pointed out that, in such collection of songs, Hollanda made the basis of his poetical matter out of the relations between artists and censorship during the Brazilian dictatorship. This option of the Brazilian author was based on the theoretical and practical proposal of the German playwright and theorist Bertolt Brecht, whose writings about opera advocate more independence of music in relation to the dramatic action. By doing so, Hollanda gave social and political sense to his musical works, overcoming the borders of regular protest songs at the time and demonstrating that the hybridism between art and communication is important in determinate historic moments.

Keywords: literature; communication; history; social categories.

Recebido em 1 de março de 2016.

Aprovado em 16 de junho de 2016.

Introdução

O objetivo desta pesquisa é apontar como a arte pode assumir as funções analíticas e informativas da comunicação. Para isso, serão analisadas cinco canções de Chico Buarque da peça *Ópera do malandro* (1978): “O malandro”, “Homenagem ao malandro”, “Folhetim”, “Geni e o zepelim” e “Pedaço de mim”. Defendemos que os personagens das canções dessa peça são independentes da ação dramática; a música colabora com o espetáculo sem se inserir nele, mas ela “interpreta o texto”, “assume uma posição” e “revela um comportamento”, conforme proposta de Bertolt Brecht, quando discorreu sobre a ópera *Ascensão e queda de Mahagonny*.¹

Essa característica é consoante com a proposta do teatro épico brechtiano, em que a dramática (o desenvolvimento de uma ação) é entremeadada e reestruturada com elementos externos a essa ação; a música, com a devida “independência”, é fundamental como parte da peça teatral, mas não como parte da dramática; ela é denominada pelo dramaturgo-teórico uma “arte irmã”.

¹ BRECHT. *Estudos sobre teatro*, p. 17.

O artigo está dividido em três partes. A primeira traz um panorama do Brasil da década de 1970; na segunda, é apresentado o teatro como ferramenta de comunicação e resistência política no período militar; na terceira, além de uma apresentação das canções da *Ópera do malandro*, serão analisadas aquelas em que as diferentes categorias sociais estão representadas.

A comunicação nos Anos de Chumbo

A década de 1970 se iniciou em meio a um “milagre econômico”. O Brasil era considerado o “gigante da América Latina”, e as empresas multinacionais o tinham como um país seguro e rentável para investimentos. Para Nadine Habert, o “milagre” tinha como sustentação três pilares: a exploração da classe trabalhadora, que recebia menos de um salário mínimo; a expansão capitalista, com a consolidação do capital nacional e internacional; a entrada de capitais estrangeiros na forma de investimentos e de empréstimos, usados em grandes projetos, que aumentaram o endividamento externo.²

No período do “milagre” (1969-1973), o presidente Médici buscou criar um clima ufanista em torno da ideia de que a nação brasileira era próspera e tranquila. A pretensão do governo era garantir, até o fim do século XX, o ingresso do país no “mundo desenvolvido” como “grande potência”. Em relação ao “desenvolvimento com segurança”, o governo pretendia estabelecer um paralelo econômico com o mundo ocidental capitalista. Os “projetos faraônicos” eram anunciados em todo o território nacional com o objetivo de criar um clima de satisfação social, bem como para promover uma imagem empreendedora dos militares.

No governo do general Médici houve uma retomada do crescimento econômico a uma taxa média anual de 10%. A expansão se deu no setor de bens de consumo duráveis, como eletroeletrônicos e automóveis, sustentada a juros baixos e crédito fácil, o que criou euforia entre os setores médios da sociedade, despertando voracidade nos consumidores.³ Apesar disso, o Brasil ainda era dependente em relação às grandes economias, pois faltava-lhe o domínio tecnológico de ponta, bem como uma reserva baseada em moeda forte para o mercado internacional.

² HABERT. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*, p. 11.

³ NAPOLITANO. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*, p. 40.

Tais obstáculos fizeram com que o governo captasse recursos financeiros internos e externos, além de aprofundar o arrocho salarial.⁴

A face real do “milagre econômico”, que contou com o arrocho salarial, desnudou-se em menos de cinco anos: muitos ganhavam pouco e poucos ganhavam muito. Apesar disso, os militares divulgavam ter alçado a nação à condição de décima potência do planeta, mas não mencionavam o fato de o Brasil ocupar os últimos lugares em qualidade de vida.⁵ O problema ainda se agravou na década de 1970: após 1973, quando a inflação voltou a subir, chegando a 211% em 1983 e a 235,1% no ano de 1984, o salário foi reajustado em 177,96% e 209,11%, respectivamente, registrando perda salarial de cerca de 30% ao ano.⁶

Em termos de governabilidade, a década de 1960 foi compreendida como o período mais fechado e autoritário do regime, os “anos de chumbo”. O Brasil estava sob o comando do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), que se valia do Ato Institucional nº 5, deferido pelo marechal Costa e Silva (1967-1969) no dia 13 de dezembro de 1968. Com o governo da Junta Militar, que substituiu Costa e Silva, outros atos institucionais foram decretados, entre eles: a pena de “banimento do território nacional de pessoas perigosas para a segurança nacional” (AI-13), e pena de morte nos casos de “guerra externa, psicológica adversa, revolucionária ou subversiva” (AI-14). Os atos institucionais foram fundamentais para ratificar as posturas da ditadura. No final da década, o Brasil foi informado de um processo de abertura “lenta, gradual e segura”, que se estendeu durante os governos Geisel e Figueiredo. A sociedade era controlada por uma máquina repressiva, desenvolvida pelos ditadores; em 1964, criou-se o SNI (Serviço Nacional de Informação). Este órgão recebia verbas secretas e supervisionava os outros “departamentos de segurança”, inclusive as DSI (Divisões de Segurança e Informação), incorporadas em todos os ministérios. Acima do SNI estavam apenas o CSN (Conselho de Segurança Nacional) e o presidente da República.

⁴ NAPOLITANO. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*, p. 41.

⁵ CHIAVENATO. *O golpe de 64 e a ditadura militar*, p. 98.

⁶ BAER. A retomada da inflação no Brasil: 1974-1986, p. 30. Disponível em: <<http://www.rep.org.br/PDF/25-3.PDF>>; INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. INPC (IBGE) – Variação % mensal. Disponível em: <<http://www.oceia.com.br/bancodedados/inpc.htm>>.

Havia ainda o Deops (Delegacia Estadual de Ordem Política e Social) e o Dops (Departamento de Ordem Política e Social) distribuídos pelos estados, e que trabalhavam para o SNI. Subordinada ao Dops, havia a DM (Divisão Municipal) e uma ASI (Assessoria de Segurança e Informações). Ou seja, foi estabelecida uma rede que cingia toda a sociedade brasileira, observando em cada indivíduo um suspeito, um perigo em potencial à “segurança interna”.

A ampliação do alcance da censura se deu por meio de instrumentos como os atos institucionais. Estes mecanismos de repressão, coibição e vigilância constante criaram um clima de terror e autocensura. O artista que insistisse em se posicionar contra o regime precisaria articular elementos que seriam obscuros numa primeira leitura, já que esta (e as próximas primeiras leituras, nos casos de indicação de cortes) seria sempre a do censor.

Os veículos impressos sofreram censura mais sistemática que o rádio e a televisão, e esta, longe de se destacar pela resistência, fortaleceu-se economicamente, conquistando a tranquilidade e os investimentos que o regime lhe proporcionava por autocensura e apoio. Censores da Polícia Federal estavam presentes nas redações de jornais e revistas. Um censor verificava todo o material a ser editado pelos jornais, o que atrasava o fechamento e a chegada dos periódicos às bancas. Para “denunciar as tesouradas”, alguns jornais preenchiam os espaços censurados com trechos de poemas e receitas de doces e salgados.

Nesse contexto, outro tipo de imprensa se desenvolveu, criando uma nova frente de resistência, a “imprensa alternativa”. Fora assim denominada porque publicava jornais com recursos econômicos dos próprios jornalistas e era politicamente independente em relação às grandes empresas de comunicação. Entre os diferenciais desses veículos, observava-se uma posição de contestação corajosa aos ditadores e maior liberdade editorial e textual, investindo-se no hibridismo com a arte – tanto na diagramação quanto na confecção dos textos. Esse jornalismo híbrido teve um papel importante na veiculação de informações que o regime procurava esconder. Ao longo da década de 1970, diversos jornais alternativos foram aparecendo, inovando na forma e no conteúdo, bem como em suas diferentes linhas editoriais e no tratamento dos mais diversos temas.

Teatro de resistência

O teatro foi um espaço privilegiado de resistência política. A peça *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri, é um exemplo, assim como *Abajur lilás*, de Plínio Marcos, e *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra. Todas elas foram censuradas e impedidas de serem apresentadas em público. Em *Teatro em questão* (1989), Fernando Peixoto afirma que o AI-5, “cinicamente”, decretou o fim do processo democrático brasileiro; para ele, o AI-5 foi um “instrumento jurídico fascista” que “marcou o amadurecimento da dramaturgia e da encenação, a afirmação de uma geração que assumiu o teatro como atividade socialmente responsável, lançando-se na investigação dos temas mais urgentes do processo sócio-político nacional”.⁷ Esse trabalho cultural e político se deu por meio do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, bem como do Teatro Opinião, no Rio de Janeiro, que uniram a pesquisa a processos criativos.

Tais processos criativos puseram em vigor um proveitoso diálogo com o público, estabelecendo, com a população mais informada (professores universitários, profissionais liberais e estudantes), diversos debates. Essa apropriação deixou, posteriormente, como herança cultural e política, um prévio entendimento do que se deveria definir como o “teatro político” brasileiro representativo para esse grupo social.

Chico Buarque foi um dos dramaturgos que manteve uma relação conflituosa com a censura por causa de suas peças. Por intermédio de uma linguagem velada, Chico buscava discutir temas como a miséria e a injustiça social. Sandra Siebra Alencar informa:

Nos pareceres do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), emitidos sobre as peças de Chico Buarque, os espetáculos eram caracterizados como atentados à moral e aos bons costumes, aos valores religiosos, e, principalmente, uma ameaça ao regime vigente. Com base nesses princípios, os censores justificavam os inúmeros cortes e a permissão ou não para a encenação das peças.⁸

A primeira peça de Chico Buarque, *Roda viva* (1968), foi considerada pela censura como “subversiva”, pois, para os censores, o

⁷ PEIXOTO. *Teatro em movimento*, p. 62.

⁸ ALENCAR. A censura *versus* o teatro de Chico Buarque de Hollanda, 1968-1978, p. 102.

espetáculo violava as tradições religiosas, bem como os valores morais da sociedade brasileira. A segunda, *Calabar – o elogio da traição* (1973), teve o texto totalmente proibido de ser encenado, no dia 15 de janeiro de 1974, após longa espera pela liberação. O espetáculo tinha como data de estreia 8 de novembro de 1973. *Gota d'água* (1975) foi a terceira peça escrita por Chico Buarque e censurada. Mesmo com cortes de palavras de baixo calão e diálogos que não agradaram aos censores, foi liberada com classificação para maiores de 18 anos.

Assim como as demais, a quarta peça de Chico, *Ópera do malandro* (1978), passou pelo crivo da censura e foi barrada num primeiro momento. O tema era o mesmo da interdição de *Roda viva*: a realidade brasileira. O espetáculo foi censurado no Rio de Janeiro; já em Brasília, foi liberado em 5 de abril, com cortes, e foi classificado para maiores de 18 anos. A apresentação foi condicionada à análise do ensaio de acordo com a rotina da censura.⁹

A aproximação da peça com a obra do dramaturgo Bertolt Brecht é evidente. A *Ópera do malandro* baseou-se na *Ópera dos três vinténs – Die Dreigroschenoper* – (1928), de Brecht, em parceria com Kurt Weill. Brecht, por sua vez, buscou inspiração na obra desenvolvida por John Gay, a *Ópera dos mendigos – The beggar's opera* –, de 1728. A peça de Chico Buarque é estruturada harmonicamemente com o modelo desenvolvido por Brecht na *Ópera dos três vinténs*, comédia musical de traço satírico. É óbvia a referência ao Rio de Janeiro da época de Noel Rosa, dos anos áureos da Lapa, e a peça tem como foco o momento de transição socioeconômica que dividiu o malandro à moda antiga daquele que Chico apresenta como malandro, este, cabalmente esperto em suas atividades ilícitas, transformando-as em um negócio com aparências honestas, afinal, saiu de uma malandragem amadora em direção à corrupção institucionalizada.

A ação se desenvolve no Rio de Janeiro nos anos de 1940, sob os olhos da censura getulista. Os personagens da peça são compostos, basicamente, por três categorias sociais: contrabandistas, prostitutas e administradores (exploradores, nos personagens Vitória e Duran, como administradores das prostitutas; Mac Navalha e Terezinha, como “chefes” dos contrabandistas). Além deles, há o representante da polícia, o personagem Chaves. Defendemos a ideia de que os personagens

⁹ ALENCAR. A censura *versus* o teatro de Chico Buarque de Hollanda, 1968-1978.

dessa época foram propostos tendo em vista as características do povo brasileiro (carioca) contemporâneo à escrita de Buarque e também que as categorias sociais emergentes das canções não são as mesmas das propostas pelos personagens da ação dramática. Em um regime no qual o jornalismo era impedido de cumprir sua função social de informar a população quanto aos desmandos e à corrupção, a arte de Chico Buarque surgia como esperança de ser uma ferramenta de comunicação entre a minoria que tinha acesso aos procedimentos do governo militar e se mantinha resistente e a maioria da população alienada pela censura e pelos mecanismos de opressão da ditadura. Nesse sentido, a *Ópera do malandro* apresenta e conduz à reflexão sobre a malandragem como consequência social e particularmente brasileira daquele momento histórico, não apontando para as características que originaram a concepção tradicional do malandro, mas para as consequências de um governo criminoso.

Segundo Van de Wiel, a malandragem era usada pelas classes menos favorecidas como arma de defesa contra os abusos do governo despótico, e passa a ser usada por uma classe burguesa que se vale das facilidades que o sistema governamental oferece para se elevar socioeconomicamente no Brasil, em que as diferenças entre classes são significativas. Já Andréa Reis observa que o que chamamos de submundo é o mundo em desordem que a peça retrata:

[...] o da prostituição comandada por Duran e sua esposa Vitória, e o do contrabando sob a direção de Max e os seus “funcionários”. O mundo da ordem como deveria existir fica ausente, o Estado já está corrompido e recebe ordens diretas do mundo da desordem. Porém a malandragem da Ópera é uma malandragem mais profissionalizada e capitalista, não é mais “a nata da malandragem”, aquele malandro que não trabalhava e vivia apenas dos trambiques. Duran e Max são homens de negócios, ambos possuem escritórios e funcionários, ou para atualizar, seus colaboradores.¹⁰

Uma intenção observada no texto dramático é apontar para o questionamento dos diferentes *Gestus* encontrados nos personagens. Para

¹⁰ REIS. *Os malandros na prosa e na música dos Buarque de Holanda*.

Brecht, *Gestus* seria um conjunto de “gestos, mímicas e falas familiares”¹¹ que compõe uma pessoa ou um grupo social. Mais que a corriqueira tradução “gesto social”, o termo abrange os movimentos corporais que se desenvolvem nas relações sociais de representantes de diferentes grupos, materializados no palco pela atuação. Esse direcionamento, quando se observam os sujeitos propostos pelas músicas da peça, conduz ao questionamento de quem seriam os “malandros” dessas canções, e à hipótese de que eles poderiam ser identificados como categorias sociais¹² dos cariocas/brasileiros daquele período histórico.

Poulanzas apresenta categorias sociais como:

[...] conjuntos sociais com “efeitos pertinentes” – que podem tornar-se [...] forças sociais – cujo traço distintivo repousa na sua relação específica e sobredeterminante com outras estruturas além das econômicas: é nomeadamente o caso da burocracia, nas suas relações com o Estado, e dos “intelectuais”, nas suas relações com o ideológico. Será necessário voltar às relações destas categorias com as classes ou frações de classes às quais pertencem.¹³

Dessa forma, neste artigo são tratados como categorias sociais os elementos apontados pela análise que denotam tais conjuntos sociais: o “corrupto”, nas relações com o sistema de governo ditatorial brasileiro; o “jornalista”, na relação dúbia que a imprensa viveu no período; o “político de alto escalão”, nas relações dissociadas da população e associadas aos interesses das elites às quais pertencia; o “eleitor”, na relação com o sistema eleitoral fraudulento; e o “exilado”, na sua relação com a nação.

Não cabe, na análise das músicas, instituir critérios de valor às categorias sociais que são referenciadas nos textos. Assim, quando, em

¹¹ BRECHT. *Gesammelte Werke*. Schriften zum Theater, p. 409: “Unter einem Gestus sei verstanden ein Komplex von Gesten, Mimik und für gewöhnlich Aussagen, welchen ein oder mehrere Menschen (an) einen oder mehrere Menschen richten” (“*Gestus* pode ser entendido como um complexo de gestos, mímica e falas familiares, arbitradas por/para uma ou mais pessoas”) (Tradução nossa).

¹² Sobre definições de categorias sociais, cf. ALENCAR. A atribuição de categorias sociais em encontros colegiados de uma cooperativa. Disponível em: <https://www.academia.edu/3485255/Atribui%C3%A7%C3%A3o_de_categorias_sociais_em_encontros_colegiados_de_uma_cooperativa>.

¹³ POULANZAS. *Poder político e classes sociais*, p. 81.

uma dada situação, o discurso da música apontar para características relativas a um político ou a um jornalista, ou a um eleitor, o objetivo é demonstrar a articulação do autor para tornar informativo o texto artístico pela exposição de categorias que, se fossem explicitadas, tanto pela arte quanto pelo jornalismo, cairiam nos cortes da censura. O olhar nesta análise visa demonstrar, no texto, que o locutor (personagem que canta) ou o sujeito aparente (aquela categoria social que, aparentemente, articula a ação ou as posturas apresentadas nas músicas) não são as mesmas categorias que se pode observar em um olhar apurado sobre os elementos textuais entrecruzados com as questões históricas apresentadas anteriormente. Nessa conjugação é que se vai investir na próxima seção.

As categorias sociais nas músicas da *Ópera do malandro*

Segundo Chico Buarque, “*Ópera do Malandro* é, de todas as peças, a mais musical; ela já foi concebida desde o começo como musical”.¹⁴ Neste artigo, serão analisadas cinco canções, buscando-se identificar as diferentes categorias sociais propostas em uma leitura na qual elementos textuais das canções são confrontados com o momento histórico e social em que a peça foi escrita. Seguindo a ordem da peça, a primeira canção é “O malandro” – versão livre de Chico Buarque –, seguida de “Homenagem ao malandro”, “Folhetim”, “Geni e o zepelim”, e “Pedaço de mim”.¹⁵

“O malandro” (categoria social: corrupto)

A primeira canção desta proposta e também da peça teatral, “O malandro”, é apresentada em ritmo de samba de breque. O personagem João Alegre – nome que faz referência a John Gay,¹⁶ da *Ópera dos mendigos* – descreve o ciclo de corrupção no Brasil, estabelecendo uma ordem progressiva, na qual os agentes vão desde o malandro mais simples aos norte-americanos. Utilizando-se de uma narração em terceira pessoa, nos moldes de reportagem policial, “O Malandro” sugere como

¹⁴ HOLLANDA. *Bastidores*.

¹⁵ Todas as canções de Chico Buarque citadas neste trabalho podem ser encontradas em CHICO... Disponível em: <<http://letras.mus.br/chico-buarque>>.

¹⁶ A palavra “gay” não deve ser associada a homossexual no contexto da obra, já que tal acepção não era tão comum naquele período.

a corrupção, praticada em diversas camadas sociais, desencadeia o funcionamento de um poderoso ciclo que achata todo o sistema e suas relações.

Observamos que a malandragem se apresenta nos diversos setores da sociedade. E que essa habilidade foi se aperfeiçoando na forma de golpes, com o passar do tempo – praticados tanto pelos reconhecidamente marginais (o malandro, o garçom, o distribuidor) quanto pelos institucionalizados (o galego, o usineiro, os ianques). A canção menciona a corrupção governamental, que, no início da década de 1970, incentivou as exportações de produtos nacionais; o executivo nacional, representado pelo presidente e pelos ministros brasileiros, estabelecia preços para a exportação entre 40% a 60% abaixo do cobrado no Brasil.¹⁷

O mecanismo, que se estende na canção, apresenta-se desde o garçom até os norte-americanos (“ianques”), trabalhando a engrenagem social corrupta, responsável por criar a categoria do corrupto, que poderia ser vislumbrado nas diferentes classes, tanto marginais quanto institucionais. Entende-se que aquela, porém, era combatida e denunciada pela imprensa, sendo conhecida pela população em geral; o corrupto institucionalizado, por outro lado, era ocultado do povo brasileiro pela censura, o que justifica o investimento do autor em colocá-lo ao lado do outro, dentro do mesmo sistema, como denúncia. O malandro, nesse caso, é aquele que se coloca num contexto de malandragem, independentemente de sua postura individual. É o inserido no sistema, em diferentes classes e posições sociais.

“Homenagem ao malandro” (categoria social: político/alto escalão do regime)

“Homenagem ao malandro” é um samba com um ritmo mais acelerado que marca, na peça teatral, o segundo ato. A música apresenta um novo malandro, mudado por influência do sistema, coerente com os novos tempos, principalmente na esfera pública. Nesta canção observamos que a malandragem que se constituía em defesa ao sistema é substituída pela institucionalizada, tornando o atual malandro mais perigoso, considerando-se que este se encontra sob a proteção do Estado. O narrador contempla a morte do autêntico malandro que viveu em outros

¹⁷ CHIAVENATO. *O golpe de 64 e a ditadura militar*.

tempos. O que deveria ser uma homenagem ao malandro tradicional – “de outros carnavais” –, torna-se uma denúncia do novo malandro. E esse novo malandro assume os valores negados ao malandro original: o do trabalho registrado, o de exercer poder político, sendo oficializado, deixando a clandestinidade de lado, como “malandro oficial”, e participando nos círculos elitistas, “com retrato na coluna social”.

O malandro da música aponta para alguém protegido pelo Estado, praticante de corrupção legalizada (no âmbito político, essa ação pode ser exemplificada pelos “biônicos”, não eleitos pela população, mas indicados pelo regime), que absorveu as melhores lições da malandragem, utilizando-as no seu dia a dia. Vive como um cidadão acima de qualquer suspeita: “regular, profissional [...] com contrato, com gravata e capital”, e, sobretudo, “nunca se dá mal”, até porque o malandro político se mostra imune às leis e à justiça, sobrepondo-se ao antigo, que “não existe mais”.

“Folhetim” (categoria social: jornalista)

A nona canção da peça, “Folhetim”, é um samba-canção, com ritmo mais lento do que um samba de breque, e trata da postura de uma prostituta. No contexto da denúncia social, porém, é possível entender que a música evidencia a voz dos jornalistas cerceados pela censura ou pela corrupção.

Essa possibilidade de leitura já se inicia pelo nome da canção, que se refere a uma forma de narrativa em prosa geralmente publicada como seção de um periódico. Os primeiros versos acentuam a metáfora: trocada a palavra “mulheres” por profissionais da comunicação (jornalistas), apontam uma nova direção à canção. Tanto por meio de tortura – “uma noitada boa” – quanto por corrupção – “se tiveres renda / aceito uma prenda / qualquer coisa assim”. Dos governantes fará as vontades, pois dirá ao povo “meias verdades”, “sempre à meia-luz”, ou seja, aos olhos da repressão. Tais publicações tornariam os governantes vaidosos, porque estes suporiam ser os mais importantes a deter o controle da mídia. E a música termina como um enfrentamento, pela esperança de que “na manhã seguinte” a ditadura seja “página virada / descartada” do (seu) folhetim.

“Geni e o zepelim” (categoria social: eleitor brasileiro)

A décima terceira canção, “Geni e o zepelim”, em ritmo de andamento moderado, é cantada pelo personagem homossexual Genival, e narra a história de uma cidade ameaçada por uma catástrofe e salva por uma prostituta. Com certo aspecto de fado, a canção narra a forma como o eleitor brasileiro é manipulado. A personagem Geni da canção representa o eleitor pobre brasileiro. Pobre, porque Geni não representa a burguesia; ela está do lado do “nego torto”, “dos cegos”, “dos retirantes”, “de quem não tem mais nada”, e como representante dessa categoria social, bem como quem vive em um país democrático, tenta ter opinião própria.

Porém, os mais abastados tentam manipular as vontades dela buscando fazer com que Geni siga os desejos da sociedade burguesa: “vai com ele, vai Geni / você pode nos salvar [potencial do voto] / você vai nos redimir [esperança de que o voto transforme o país] / você dá pra qualquer um [ou vota em qualquer um] / bendita Geni”. Por fazer parte da população desprovida de informação, ela aceita os “forasteiros” (aquele que vem de cidades vizinhas implorar por votos) de uma classe social diferente da sua, acreditando que sua atitude irá modificar a situação.

Após diversos pedidos – campanhas políticas – a população humilde acaba “dominando seu asco”, ou seja, elegendo o candidato que favorecerá a elite. Muitas vezes essa mesma sociedade é ludibriada pelo governo, que usa de artimanhas para iludi-la. Depois de eleito, o candidato desaparece, junto ao seu sentimento frio, e a classe iludida volta a achincalhar os desfavorecidos: “Joga pedra na Geni / joga bosta na Geni / ela é feita pra apanhar / ela é boa de cuspir / ela dá pra qualquer um / maldita Geni”.

“Pedaço de mim” (categoria social: brasileiro exilado)

“Pedaço de mim” é executada em ritmo de andamento lento e apresenta uma letra que explicita o canto de dor de uma amante separada de seu par. Implicitamente, porém, Chico Buarque soma-se ao clamor pela anistia aos presos políticos, vítimas do autoritarismo militar, e se torna a pátria chorando pelo filho exilado. No último ano do governo do general Ernesto Geisel, a estatística dos militares registra aproximadamente 10 mil exilados políticos.¹⁸ Para Márcio Moreira Alves, ex-deputado e

¹⁸ ARNS. *Brasil*: nunca mais. Um relato para a história.

exilado em 1968, “o exílio é uma ruptura com a terra, no caso com o Brasil, com o tipo de trabalho lá desenvolvido, com a realidade formadora de toda uma vida. Nesse aspecto o exílio é extremamente cortante”.¹⁹ Essa é a dor que se encontra na letra da música.

A expressão “pedaço de mim” aprofunda a questão de uma continuidade que se perdeu, devido a um exílio forçado. Observa-se que não se trata apenas da necessidade do outro, mas da urgência de recomposição do próprio ser com a sua pátria. A nação compõe a parte que perde o membro e a ausência dela no exilado é capaz de dividir o indivíduo, desfazendo a identidade criada por ele. E essa divisão conduz “os pedaços” ou “metades” à saudade, sentimento que causa dor pela brusca separação do eu-poético de sua terra natal. O sentimento de castração involuntária é enfatizado pelos verbos no particípio “afastada”, “exilada”, “arrancada” e “amputada”, que estão presentes no segundo verso de cada estrofe. A forma passiva, além de atribuir a responsabilidade a um oculto pelo afastamento – aquele que afastou, que exilou –, também apresenta a intensidade da violência da ação, na ótica de quem a sofreu.²⁰

A repetição do verbo no imperativo “leva”, no terceiro verso de cada estrofe, acentua o apelo insistente feito pelo eu-lírico, uma vez que houve a divisão das “metades”, no intuito de amenizar a dor da saudade. A palavra “saudade”, observada no quarto verso de cada estrofe, caracteriza a intensidade da dor e do sacrifício, que se acentua com a presença do vocábulo “pior”, acompanhado das palavras “tormento”, “esquecimento” e “entreviar”.

Na segunda estrofe, o enunciador compara a dor da saudade à imagem de um arco descrito por um barco, no intuito de apresentar a amplitude da dor, dada a possível demora de se “atracar no cais”, de retornar à pátria amada. Na terceira e na quarta estrofe, há o eu-lírico comparando a saudade com os elementos abstratos nascimento e morte: “Que a saudade é o revés de um parto / a saudade é arrumar o quarto / do filho que já morreu”, bem como com elementos e sensações físicas: “Que a saudade dói latejada / é assim como uma fisgada / no membro que já perdi”.

Na última estrofe, pode-se observar o apelo que configura um ser que quer manter a sua integridade – “metade adorada de mim” – não querendo, tampouco aceitando seu exílio; e é nesse momento que

¹⁹ ALVES. Márcio Moreira Alves, p. 230.

²⁰ TATIT. Tensões da dor, p. 310.

o enunciador encontra como solução imolar sua percepção em relação aos sinais da separação, tornando-se favorável à morte: “Leva os olhos meus / Que a saudade é o pior castigo / E eu não quero levar comigo / a mortalha do amor / Adeus”. O primeiro verso da estrofe também remete a uma nação cega, na qual os exilados levavam a esperança de “abrir os olhos” do mundo ao regime que a dominava. A exemplo disso, temos o relato do frei Tito de Alencar Lima,²¹ que foi publicado pelas revistas *Look* e *Europeo*: “Faço esta denúncia e este apelo a fim de que se evite amanhã a triste notícia de mais um morto pelas torturas”.

Considerações finais

Tanto o jornalismo quanto a criação teatral de teor político, no período da ditadura militar, foram alvos de censura institucionalizada. No entanto, era necessário transmitir ao espectador questões sociais como abusos aos direitos humanos, corrupção, tortura, censura, assassinato, entre outras. Além do mais, não havia vozes contrastantes ao discurso oficial de prosperidade e “milagre econômico” devido à forte repressão aos direitos à informação. A censura policial arbitrária asfixiou a liberdade de expressão. Era necessário romper com o sistema opressivo instaurado no Brasil após o golpe. Para essa empreitada, a arte se fez ambígua em alguns momentos, transmitindo, de forma velada, as informações que o jornalismo não era capaz de publicar.

Artistas se puseram contra a ditadura e as práticas antidemocráticas com manobras capazes de “driblar” a censura vigente. A *Ópera do malandro* é um exemplo dessa manobra: enquanto Chico Buarque apresenta na ação dramática a transição de um Brasil corporativista que promoveu o desenvolvimento da indústria nacional nos anos de 1930 e 1940 a um Brasil que impulsionou ativamente o investimento estrangeiro, institucionalizado pelos militares nos anos 1960 e 1970,²² ele denuncia,

²¹ Frei Tito foi preso e torturado ininterruptamente durante três dias pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury, chefe do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Em dezembro de 1970, incluído entre os prisioneiros políticos trocados pelo embaixador suíço Giovanni Enrico Bucker. Em 1971, foi para Roma, Itália, e, em seguida, para Paris, França, onde foi acolhido no convento Saint-Jacques. No dia 10 de agosto de 1974, um morador dos arredores de Lyon encontrou o corpo do dominicano Tito de Alencar, suspenso por uma corda.

²² PERRONE; GINWAY; TARTARI. Chico sob a ótica internacional, p. 349.

de forma velada, a corrupção, a censura, as torturas, o exílio e outras mazelas do regime vigente nos anos em que a peça foi escrita.

Na *Ópera do malandro*, as canções são narrativas que apresentam uma possibilidade de leitura dissociada da ação dramática, “tendo um valor próprio”, um “destino puro e simples”.²³ Nas canções, Chico Buarque realiza uma crítica radical aos valores da sociedade, apresentando a falsidade e o mascaramento burguês de diversos conceitos. O compositor usou a música com propósito irônico, contrapondo as palavras e atos dos personagens para evitar que o público se identificasse com os personagens e, sim, refletisse sobre a realidade política nacional, a exemplo das propostas do dramaturgo alemão Bertolt Brecht.

A presente pesquisa apurou o olhar e buscou ver, além do explícito, as possibilidades de leitura implícitas nas canções analisadas de Chico Buarque presentes na peça *Ópera do malandro*, relacionando-as a categorias sociais que representavam cariocas/brasileiros da época.

As categorias sociais presentes nas músicas expõem um Brasil que sofre com a corrupção, bem como a mídia que o noticiava, com olhar coagido ou prostituído, denunciada em “Folhetim”: “Direi minhas verdades / Sempre à meia luz”. Ainda, um regime em que a sociedade desinformada e oprimida era massacrada pelo sistema, que manipulava Geni: “joga pedra na Geni, ela é feita pra apanhar / ela é boa de cuspir”; uma pátria agredida, separada de seu cidadão, que ganha voz para seu lamento em “Pedaço de mim”: “Oh, pedaço de mim / Oh, metade arrancada de mim”; um país cuja corrupção praticada em diversas camadas sociais desencadeou o funcionamento de uma poderosa roda que achatou todo o sistema e suas relações, e é denunciado em “O malandro”: “Bebe um gole / de cachaça / acha graça / e dá no pé”. Por fim, Hollanda apresenta, veladamente, em “Homenagem ao Malandro”, um país em que o novo malandro não passa de alguém sustentado pelo regime – político não eleito ou funcionário de alto escalão, bem remunerado, que absorveu as melhores lições da malandragem de outrora, utilizando-as no seu dia a dia, vivendo como um cidadão acima de qualquer suspeita: “Eu fui à Lapa e perdi a viagem / que aquela tal malandragem / não existe mais”.

Na verdade, o “malandro” era fruto de um sistema que gerenciava e articulava ações dissociadas dos direitos do cidadão. Esse sistema/governo “malandro” é o foco da investida de Buarque de Hollanda em

²³ BRECHT. *Estudos sobre o teatro*.

delinear as diferentes categorias que iam se compondo com ele, numa busca, por meio da arte, de denunciá-lo e na esperança de vencê-lo.

Referências

ALENCAR, Rosane. A atribuição de categorias sociais em encontros colegiados de uma cooperativa. *Unircoop*, Sherbrook, v. 4, n. 1, p. 237-257, 2006. Disponível em: <https://www.academia.edu/3485255/Atribui%C3%A7%C3%A3o_de_categorias_sociais_em_encontros_colegiados_de_uma_cooperativa>. Acesso em: 9 set. 2014.

ALENCAR, Sandra Siebra. A censura *versus* o teatro de Chico Buarque de Hollanda, 1968-1978. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 101-114, jul./dez. 2002.

ALVES, Márcio Moreira. Márcio Moreira Alves. Entrevista. In: MEMÓRIAS do exílio. Brasil, 1964-19???. Direção e coordenação de Pedro Celso Uchôa Cavalcanti e Jovelino Ramos. São Paulo: Livramento, 1978. v. 1: De muitos caminhos.

ARNS, D. Paulo Evaristo (Org.). *Brasil: nunca mais*. Um relato para a história. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

BAER, Werner. A retomada da inflação no Brasil: 1974-1986. *Revista de Economia Política*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 29-72, jan.-mar. 1987. Disponível em: <<http://www.rep.org.br/PDF/25-3.PDF>>. Acesso em: 9 set. 2014.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fátima Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967. v. 15: Schriften zum Theater.

CHIAVENATO, Júlio José. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. 5. ed. São Paulo: Moderna, 1994.

CHICO Buarque. Letras. [s.d.]. Disponível em: <<http://letras.mus.br/chico-buarque>>. Acesso em: 9 set. 2014.

FERNANDES, Rinaldo (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1992.

HOLLANDA, Chico Buarque. *Bastidores*. Rio de Janeiro: EMI Music Brasil, 2005. 1 DVD (73 min.).

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

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. INPC (IBGE) – Variação % mensal, 2009. Disponível em: <<http://www.ocaixa.com.br/bancodedados/inpc.htm>>. Acesso em: 9 set. 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. 4. ed. São Paulo: Atual Editora, 2009.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1989.

PERRONE, Charles A.; GINWAY, M. Elizabeth; TARTARI, Ataíde. Chico sob a ótica internacional. In: FERNANDES, Rinaldo (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

POULANZAS, Nicos. *Poder político e classes sociais*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

REIS, Andréa. *Os malandros na prosa e na música dos Buarque de Holanda*. Neamp – Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política da PUC-SP. Artigos. [s.d.]. Disponível em: <http://www.pucsp.br/neamp/artigos/artigo_32.html>. Acesso em: 1 set. 2014.

RODRIGUES, Eduardo Vítor *et al.* A pobreza e a exclusão social: teorias, conceitos e políticas sociais em Portugal. [s.d.]. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1468.pdf>>. Acesso em: 9 set. 2014.

TATIT, Luiz. Tensões da dor. In: FERNANDES, Rinaldo (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

VAN DE WIEL, Franciscus Willem Antonius Maria. *Trabalho e malandragem como repressão e transgressão nas canções da 'Ópera do malandro' de Chico Buarque*. 2003. 206 f. Tese (Doutorado em Ciências) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.