

VALÉRIA CRISTINA GOMES GARCIA

**A MALANDRAGEM NA CONSTRUÇÃO DA ÓPERA DO
MALANDRO DE CHICO BUARQUE: UMA ANÁLISE LITERÁRIA E
MUSICAL**



ARARARAQUARA – SÃO PAULO
2007

VALÉRIA CRISTINA GOMES GARCIA

**A MALANDRAGEM NA CONSTRUÇÃO DA ÓPERA DO
MALANDRO DE CHICO BUARQUE: UMA ANÁLISE LITERÁRIA E
MUSICAL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria e Crítica Literária.

Linha de pesquisa: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos

ARAQUARA – SÃO PAULO
2008

Garcia, Valéria Cristina Gomes

A malandragem na construção da Ópera do Malandro de Chico Buarque: uma análise literária e musical / Valéria Cristina Gomes Garcia – 2008

136 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

ORIENTADOR: ALCIDES CARDOSO DOS SANTOS

1. Literatura -- História e crítica -- Teoria, etc.
2. Buarque, Chico, 1944-. 3. Música e literatura.
4. Música popular. I. Título.

VALÉRIA CRISTINA GOMES GARCIA

**A MALANDRAGEM NA CONSTRUÇÃO DA
ÓPERA DO MALANDRO DE CHICO BUARQUE:
UMA ANÁLISE LITERÁRIA E MUSICAL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria e Crítica Literária.

Linha de pesquisa: Estudos Literários
Orientador: Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos

Data de aprovação: ___/___/___

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Professor Doutor Alcides Cardoso dos Santos
Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara.

Membro Titular: Professor Doutor Antônio Donizeti Pires
Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara.

Membro Titular: Professora Doutora Tânia Pellegrini
Universidade Federal de São Carlos.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

DEDICO ESTE TRABALHO AO MEU ORIENTADOR, PROF. ALCIDES, POR TODO O
APOIO, DESDE O CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO ATÉ ESTA GRANDE CONQUISTA.
MUITO OBRIGADA!

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram direta ou indiretamente para esta vitória,
principalmente aos grandes amigos que sempre acreditaram em mim.

Agradeço ao Marcelo por toda a compreensão, pelo apoio e pelo carinho nessa fase em
que o tempo livre se torna tão escasso.

Agradeço ao meu professor e músico Abdalan da Gama Cândido, pelas aulas, pelas
orientações e análises.

O DINHEIRO

Ao trabalho não o quero seduzir.
Para o trabalho o homem não foi feito.
Mas do dinheiro não se pode prescindir!
Pelo dinheiro é preciso ter respeito!

O homem para o homem é uma caça.
Grande é a maldade no mundo inteiro.
Por isso junte bastante, mesmo com trapaça
Pois ainda maior é o amor ao dinheiro.

Com dinheiro, a você todos se apegam.
É tão benvindo como a luz do sol.
Sem dinheiro, os próprios filhos o renegam:
Você não vale mais que um caracol.

Com dinheiro não precisa baixar a cabeça!
Sem dinheiro é mais difícil a fama.
Dinheiro faz com que o melhor aconteça.
Dinheiro é verdade. Dinheiro é flama.

O que seu bem disser, pode acreditar.
Mas sem dinheiro não busque seu mel.
Sem dinheiro ela lhe será roubada.
Somente um cão lhe será fiel.

Os homens colocam o dinheiro em grande altura.
Acima do filho de Deus, o Herdeiro.
Querendo roubar a paz de um inimigo já na sepultura
Escreva em sua laje: Aqui Jaz Dinheiro.

(BRECHT, Bertold. **Poemas**: 1913-1956. Tradução de Paulo César Souza. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.80).

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo a análise estrutural da Ópera do Malandro de Chico Buarque de Holanda em seus componentes histórico, literário e musical. Primeiramente efetuou-se um levantamento do percurso da figura do malandro na sociedade brasileira, desde seu surgimento até a sua transformação na Era Vargas, utilizando-se estudos da Antropologia, Sociologia e Literatura. Passou-se, então, a um estudo da estrutura da obra, relacionando-a ao contexto histórico e às críticas que dirige a esse contexto. Por fim, foram selecionadas as canções do malandro, O Malandro no. 1, Homenagem ao Malandro e o Malandro no. 2 para efetuar-se uma análise literária e musical. Partiu-se do exame da melodia e do texto verbal, juntando-se a ele os elementos harmônicos da canção, em busca de significados implícitos no texto das músicas. Conclui-se que a análise desses elementos estruturais integrados permitiu elucidar aspectos do contexto histórico e da criação ficcional que não são explicitados pelo enredo da obra.

Palavras – chave: Literatura. Música. Crítica literária. Chico Buarque. Malandro.

RÉSUMÉ

Le présent travail se donne pour but d'analyser de façon structurelle l' "Ópera do Malandro", de Chico Buarque de Holanda, dans ses composantes historiques, littéraires et musicales. Pour ce faire, nous avons tout d'abord procédé à un examen de la trajectoire de la figure du "malandro" au sein de la société brésilienne, de son apparition à sa transformation sous l'ère Vargas, en nous appuyant sur des études anthropologiques, sociologiques et littéraires. Puis, nous avons effectué une analyse de la structure de l'œuvre, en l'associant au contexte historique et aux critiques qu'elle formule à son égard. Enfin, nous avons sélectionné les chansons du "malandro", O Malandro no. 1, Homenagem ao Malandro et O Malandro no. 2 pour en faire une analyse littéraire et musicale. L'examen de la mélodie et du texte étant accompli, nous y avons ajouté les éléments harmoniques de la chanson, en quête de significations implicites dans les paroles. Ce faisant, nous aurons élucidé des aspects du contexte historique et fictionnel qui ne sont pas explicités dans l'intrigue de l'œuvre.

Mots-clés: Littérature. Musique. Critique littéraire. Chico Buarque. Malandro.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	09
2 A ÓPERA DO MALANDRO DE CHICO BUARQUE E AS MALANDRAGENS CONTEXTUAIS E ESTRUTURAIS	19
3 ANÁLISE HISTÓRICA E CULTURAL DO MALANDRO	50
4 ANÁLISE DO MALANDRO ATRAVÉS DAS MÚSICAS	69
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	128
ANEXOS	131

1 INTRODUÇÃO

Meados da década de 40. Segunda Grande Guerra Mundial. Brasil: Era Vargas. O país começa a abrir suas portas ao capital estrangeiro, e é iniciado o grande período de sua modernização e industrialização. A até então burguesia rural começa a transformar-se na grande burguesia capitalista brasileira. Inicia-se, assim, a transformação cultural da sociedade brasileira. Para essa incipiente burguesia, é a festa, é o sol que nasceu “no mar de Copacabana/ Pra quem viveu/ Só de café e banana”. Esse é o clima da *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque (1978).

A *Ópera* trata do malandro brasileiro, ou daquilo que foi o malandro brasileiro, um tipo cujas origens remontam aos aventureiros que engendraram a nossa colonização, passando pelo homem pobre e livre do período da escravidão e da pós-escravidão, e desembocando no sambista do final do século XIX e início do século XX. Desde o título, a *Ópera* traz-nos várias ambigüidades quanto à construção do malandro, ao seu percurso histórico e ao seu desaparecimento, ou melhor, à sua transformação. Ambíguos são também os malandros que desfilam na *Ópera*. Entre eles, encontramos o malandro tradicional, abrindo o espetáculo, apresentado em seu traje mais característico: o chapéu de banda, o paletó branco, a camisa listrada e o sapato de duas cores. Esse é João Alegre, sambista, autor fictício da peça, representante do típico artista nacional, tão desvalorizado em tempos de importação. É na companhia dele que acompanharemos as transformações sociais, culturais e econômicas que desencadearão o desaparecimento do malandro tradicional – metáfora do brasileiro, e o surgimento de um novo tipo, o qual teremos oportunidade de analisar. A *Ópera* nos oferece, ainda, um grande desfile da incipiente malandragem capitalista brasileira.

A tematização do malandro não é uma invenção de Chico Buarque, mas uma relação intertextual com as óperas de John Gay (1995), a *Ópera do Mendigo*, e a ópera de Brecht (1998), a *Ópera de Três Vinténs*. Em Gay e Brecht, a malandragem é caracterizada por um tipo de comportamento social, marcado pela corrupção do sistema público e pelo uso da instituição pública para fins privados. O malandro, portanto, tematizado nessas duas obras, não é um tipo social característico, emblemático, mas todos aqueles indivíduos que, independente da classe, agem corruptamente. Dessa forma, em Gay e Brecht, o malandro é mais um aproveitador do sistema, é um corrupto que usa as instituições públicas para seu benefício particular. Não que esse aspecto não esteja presente na *Ópera do Malandro*, ao contrário, está sim tematizado na figura do delegado Chaves, que usa a instituição pública para seu próprio benefício e de seus “sócios”, Duran e Max. Mas, em Chico Buarque, encontramos um malandro especial, aquele

que é a representação do paradigma do brasileiro, o tipo que identifica um jeito de ser nacional. Esse tipo é representado na peça por João Alegre, e é através dele que veremos a transformação a que será submetido esse tipo. João Alegre, portanto, é a metáfora do brasileiro em suas origens, imagem que se manterá viva até meados da década de 40, como veremos.

Considerando a importância da intertextualidade entre as três obras para compreendermos melhor o nosso objeto de estudo, devemos nos reportar ao século XVIII, com John Gay e a *Ópera dos Mendigos*. Encenada pela primeira vez em 1728, no Lincoln's Inn Fields, esta obra reproduz a Londres do século XVIII. A temática é satírica e atinge os políticos e a polícia corrupta da Inglaterra de sua época. Peachum, o personagem principal é um agenciador de mendigos. Ele ajuda a mendicância a explorar a compaixão alheia, oferecendo os acessórios para tornar a desgraça humana mais digna de pena. Peachum é a caricatura do primeiro ministro da época, assim como Lockett, o carcereiro, representa metaforicamente Lord Townshend, uma outra figura política importante do cenário da época. O enredo narra as peripécias do chefe de um bando de ladrões, MacHeath que se casa com Polly, a filha de Peachum, e também com Lucy, filha de Lockett. Os pais de Polly, desesperados com o casamento da filha com um contraventor, ameaçam a carreira de Lockett, obrigando-o a prender MacHeath. No final, no entanto, um arauto da rainha salva a pele do contraventor, trazendo a notícia de que a rainha não quer enforcamentos no dia de sua coroação, portanto, todos estão perdoados de seus crimes, e tudo termina em uma grande festa.

O tema é a crítica social e, mais especificamente, a crítica à corrupção do governo do Primeiro Ministro Walpole e de toda a sua “corte”. Oliveira (1999) aponta como tema: “[...] a impossibilidade de demarcar os limites da lei e do crime e de apontar os verdadeiros transgressores, indiferentemente infiltrados entre marginais e detentores do poder.” (OLIVEIRA, 1999, p.24). Nesse aspecto, as três óperas se aproximam por tematizarem a corrupção nas instituições oficiais, mas também nas diferentes camadas sociais. Há, ainda, estruturalmente, muitos pontos em comum entre a *Ópera* de Gay e a de Chico. Em ambas encontramos o mendigo e o malandro, respectivamente, autores fictícios das óperas. A peça de Gay é iniciada pelo mendigo-autor, que explica que sua ópera é uma obra bem diferente das então em voga. O que ele propõe é uma ópera com baladas, que receberá a denominação de “balada-ópera”, termo que caracteriza um gênero bastante peculiar, inaugurado com a *Ópera do Mendigo*, de Gay, e reproduzido por Brecht e Chico, respectivamente, com a *Ópera de Três Vinténs* e a *Ópera do Malandro*.

O termo “balada”, em música, significa uma composição composta de três estrofes iguais e simétricas. A ópera de Gay é composta em três atos, contendo letras de músicas

escritas por ele mesmo, adaptadas de canções populares, constituindo paródias. Diferentemente da ópera tradicional italiana, a ópera de Gay traz o texto falado, e não cantado, como na ópera tradicional; a música aparece em algumas partes, entremeando as cenas e os diálogos. Essa estrutura será retomada por Brecht e, posteriormente, por Chico Buarque e as três óperas constituem, assim, uma tradição, uma trilogia, semelhantes em muitos aspectos, mas as duas últimas sempre muito criativas e autênticas em suas reconstruções intertextuais.

Em 1928, Brecht cria, a partir da ópera de Gay, a *Ópera de Três Vinténs*. A trama e os personagens se mantêm quase que inalterados. Em Brecht, MacHeath é chefe de um bando de ladrões de rua; ele se casa com Polly, filha de Peachum, também agenciador dos mendigos. Tanto MacHeath quanto Peachum contam com a amizade do chefe de polícia Brown, o Tigre. Tudo é malandragem, considerando-se as ações executadas fora das leis, ações corruptas. No final, Brown, ameaçado por Peachum, acaba prendendo o chefe dos ladrões. O final de Brecht também se aproxima muito do da ópera de Gay. Utilizando o recurso da *ex-machina*, aparece milagrosamente um arauto da rainha que também manda perdoar todos os delinquentes. Entretanto, o teatro de Brecht, mesmo retomando intertextualmente a ópera inglesa, apresenta suas peculiaridades.

Como já dito, Brecht encena a *Ópera de Três Vinténs* com poucas mudanças no enredo e nas personagens de Gay. A inovação maior está na linguagem e na intenção desse novo teatro e principalmente no fato de o teatro passar a ser visto como forma de ação politizadora do espectador, apelando à sua razão e à sua ação transformadora.

Neste momento, podemos retomar nosso objeto de estudo, a *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque de Holanda. “Paródia de paródias entrecruzadas” (OLIVEIRA, 1999, p. 47), a ópera de Chico Buarque retoma, antropofagicamente (conceito que estudaremos mais detalhadamente no Cap. 1), características das duas óperas anteriores, entretanto, dando-lhes um novo tratamento adequado à realidade brasileira.

Nesse trabalho de recriações intertextuais, focaremos nossa atenção, neste trabalho, na figura de João Alegre, sambista, personagem, autor-fictício, acompanhamos uma alegoria do percurso do malandro brasileiro. Uma primeira diferença entre este malandro de Chico e aqueles de Gay e de Brecht, é que este é mais que uma maneira de agir de determinadas pessoas, é um tipo paradigmático do que é o próprio brasileiro. O malandro sintetiza as características de nosso povo, desde o seu surgimento como povo livre até sua transformação causada pelo capitalismo nacional.

Portanto, seguindo o personagem-autor João Alegre, traçaremos a história do malandro no Brasil, desde sua origem, passando pela sua adaptação em um novo Brasil livre da

escravidão, o surgimento da figura do sambista, até chegarmos à dissolução dessa figura e sua institucionalização na nova sociedade brasileira da década de 40, esta última característica representada na ópera de Chico Buarque.

Para elucidarmos a construção desse personagem na *Ópera do malandro*, analisaremos um pouco da estrutura da obra, principalmente na construção de seus planos. Observamos que a Ópera se constrói em dois planos: o da realidade histórica, no qual encontraremos o contexto da Era Vargas mimetizado pelas referências históricas contidas na peça; e o plano da realidade ficcional representado pela peça escrita por João Alegre. Vale considerar que esses planos não se apresentam nitidamente separados, mas se interpenetram, constituindo o todo de significados da obra. Esses planos se misturam, principalmente no início e no final da peça, e a sua análise nos permitirá compreender um pouco melhor as metáforas representadas pelo malandro sambista.

João Alegre, o malandro, será nosso fio condutor nessa análise. E, para iluminarmos melhor essa figura, faremos, também, um estudo do surgimento do malandro no Brasil. Para essa análise, utilizaremos, entre outras, a obra *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (1995). Essa obra parte da análise da condição que o território brasileiro oferecia para a sua colonização e do tipo de colonização efetuada, ou seja, o fato de se ter tentado uma colonização nos padrões europeus em um território bem adverso. Esse fato gera algumas características que serão fundamentais para a formação do povo brasileiro, entre elas, a falta de uma personalidade própria (HOLANDA, 1995) e a presença de atitudes marcadas pelo predomínio de interesses pessoais sobre os públicos.

Outra característica marcante da nascente nação brasileira é a falta de coesão social, que levará a um afrouxamento das instituições, fazendo com que as leis e os decretos sejam sempre pautados pelos privilégios pessoais. Essas características, mais a escravidão negra que irá trazer para o Brasil numerosa parte de sua população, contribuiram para a construção de certos traços do povo brasileiro, que o levará a ser visto como aquele que age através da malandragem e que lhe permitirá (ou o obrigará) a agir dessa forma. Estudaremos a trajetória da construção do malandro mais detalhadamente em capítulo dedicado à construção da identidade dessa figura.

Também utilizaremos o ensaio *Dialética da Malandragem*, de Antonio Candido (1993), para analisarmos a construção e as características da figura do malandro em nossa literatura. A partir das reflexões trazidas pelo autor, poderemos explorar as diferenças entre o pícaro espanhol e o malandro brasileiro. Acompanhando as peripécias de Leonardinho de *Memórias de um Sargento de Milícias*, poderemos traçar um paralelo com a construção de João Alegre,

este como representante da malandragem tradicional. A presença dos escravos libertos, da prática da capoeiragem e a dialética da ordem e da desordem, características marcantes da sociedade brasileira, do século XIX ao início do século XX, são aspectos fundamentais para o surgimento do malandro.

Ainda sobre esse tópico, estudos presentes em *Carnavais, Malandros e Heróis*, obra do antropólogo Roberto DaMatta (1997), também serão utilizados para o entendimento dessa figura central em nosso trabalho. A partir dessa obra, veremos a figura do malandro em ação na sociedade brasileira, principalmente do começo do século XX. Esses estudos nos oferecem um panorama histórico, cultural e social muito importante para compreendermos o surgimento, a fomentação e a ação dessa figura na sociedade brasileira e sua construção paradigmática da própria identidade do que é ser brasileiro.

Para podermos relacionar essa figura de identidade social com a da Ópera do malandro, uma obra torna-se de importância fundamental: *De Mendigos e Malandros: Chico Buarque, Bertold Brecht e John Gay – uma Leitura Transcultural* (OLIVEIRA, 1999). Acompanhando toda a análise que a Profa. Dra. Solange Ribeiro de Oliveira efetua entre as três óperas já citadas, poderemos aprofundar a compreensão dessa figura e analisá-la no contexto da ópera de Chico Buarque.

A partir dessa obra, estudaremos o contexto da *Ópera do malandro*, o começo do século XX no Brasil, mais especificamente o contexto da Era Vargas. Poderemos aprofundar o estudo do surgimento do malandro em nossa sociedade, inclusive com o aparecimento do termo “malandro”, juridicamente documentado. Veremos esse tipo como o homem livre e pobre, negando-se a se submeter ao jugo do homem branco e rico; veremos, também, a posição social de trânsito do malandro entre as várias classes, ou seja, sua posição de “entrelugar social” (OLIVEIRA, 1999, p. 12).

Essas reflexões do “entrelugar social” do malandro serão complementadas com a análise da questão da “paratopia social e espacial da condição do autor e do artista brasileiro” (COSTA, 2004). Tanto Chico Buarque quanto João Alegre são os autores da peça, claro que mantendo as devidas separações espaciais e históricas entre ambos, e ambos usufruem de um contexto paratópico. Para essa e demais análises da *Ópera do malandro*, a leitura de *Chico Buarque do Brasil* (FERNANDES, 2004) será de fundamental relevância.

Nesta obra, encontramos vários artigos sobre Chico Buarque, suas peças, músicas, seu engajamento social e características de sua obra e composição, bem como de sua literatura. Aqueles que terão uma participação mais direta na construção desse trabalho são *A Malandragem Estrutural*, de Arturo Gouveia; *O teatro de Chico Buarque*, de Diógenes André

Vieira Maciel; *Um artista brasileiro*; *Paratopias Buarqueana*, de Nelson Barros da Costa, entre outros que no decorrer do trabalho venham a ser citados.

A *Ópera do malandro* é mais que um texto de teatro, é a fusão da literatura com a música, é uma síntese entre essas artes. A busca de relações entre as várias artes acompanha o homem desde a Antigüidade. São célebres as metáforas atribuídas a Simônides de Ceos sobre essas relações: a pintura é poesia muda, a poesia, pintura falante, a arquitetura, música congelada (OLIVEIRA, 2002, p. 9). No decorrer da história, muitos artistas e filósofos debruçaram-se sobre essas questões, desenvolvendo análises entre as várias artes.

É, no entanto, no século XVIII, que as relações entre as artes tornam-se um campo reconhecido de estudos, principalmente as que envolvem literatura e música, exploradas, sobretudo, por autores ingleses. No século XIX, os românticos deram impulso à análise em direção à síntese entre as artes. Schlegel, Baudelaire, Rimbaud são personalidades que exploraram essas relações entre literatura e música nessa época. Entretanto, esse campo ganha força e forma maiores no início do século XX, com os estudos de Literatura Comparada. A análise comparatista utiliza diversos métodos para ilustrar as relações recíprocas entre os objetos comparados.

Para as análises específicas entre literatura e música, Steven Paul Scher (apud OLIVEIRA, 2002, p.11), na década de 80, cria o termo *melopoética* – do grego *mélōs* (canto) + *poética*. Várias pesquisas são realizadas envolvendo a aproximação entre música e literatura. Para exemplificarmos, podemos citar os estudos a respeito da ópera, gênero que já envolve literatura e música, aquela na presença do libreto, e esta conduzindo o enredo. Relação por excelência entre essas artes, o gênero ópera, obra dramática, combina música, poesia, ação, teatro, arte visual e *mise-en-abîme*. Suas origens ocidentais remontam à Grécia antiga, pelas características da tragédia, de unir a interpretação cênica do texto e o canto, na presença do coro. Na Itália, surge no final do século XVI, transformando-se na tradicional ópera italiana, que serviu de modelo para muitas outras e, como já vimos, é transformada, no Romantismo alemão, em "obra de arte total" e, a partir daí, a ópera nunca mais será encenada sem que se considere a obra de Wagner.

Esse gênero chega ao Brasil com o Romantismo, importado da França. Nessa época são encenadas várias óperas no Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro. Nossos principais compositores são Antonio Carlos Gomes e Elias Álvares Lobo, auxiliados por libretistas como José de Alencar e Machado de Assis. A partir de 1861, a ópera progressivamente perde força em nossa cultura, e uma última é apresentada nesse período: O

Vagabundo, de Henrique Alves Mesquita. Podemos considerar que, em 1978, Chico Buarque revitaliza a ópera, no Brasil, com a obra *Ópera do Malandro*.

Esta obra, estruturalmente, é composta pelo texto teatral e pelas canções que, como na ópera de Brecht, adquirem certa independência do enredo (haja vista as canções terem sido veiculadas na mídia independentemente da *Ópera*). Dessa forma, nossa análise não poderá se deter somente no texto da peça, pois seria reduzir a análise de uma obra complexa estruturalmente. Portanto, abordaremos também as relações entre a literatura e a música, encontradas na *Ópera do Malandro*. A partir da análise das músicas relacionadas ao malandro, efetuaremos um estudo estrutural da relação entre o texto e a música em seus componentes melodia e letra. A harmonia também será por nós abordada, na medida em que nos auxiliará a compreender a construção desse personagem e a acompanhar o seu percurso dentro da obra (e metaforicamente na sociedade brasileira).

Para essas análises entre literatura e música, utilizaremos a teoria de Luiz Tatit, em cuja obra encontramos um caminho de análise que nos permitirá reconstruir os sentidos das canções. É, entretanto, fundamental esclarecer que não utilizaremos a análise semiótica de forma total, mas somente na medida em que essa teoria nos ajude a reconstruir a estrutura da obra, através dos gráficos de análise das canções, por exemplo. A semiótica está presente em nosso trabalho como mais um instrumental teórico, mas não o único.

Da obra de Luiz Tatit, utilizaremos principalmente os gráficos de análise melódica, através dos quais efetuaremos o estudo das modalizações nas canções. Modalidade é termo gramatical que nos remete à forma como é construído um predicado dentro de uma estrutura sintática. Em música, a análise dos desenhos melódicos nos revelam modalizações que nos ajudam a apreender a intencionalidade da música, em seus níveis tensivos e extensivos, considerando-se o plano intenso como o plano dos elementos particularizados na obra, geradores de sentidos tópicos, e o plano extensivo como o plano geral, gerador do sentido completo (TATIT, 1999). As músicas de andamento mais lento, com as vogais mais acentuadas e com saltos intervalares maiores oferecem-nos a modalização do /ser/ e são propícias para comunicarem os estados de alma do sujeito. Ao contrário, as músicas de andamento mais ligeiro, com saltos intervalares menores e maior ataque das consoantes nos oferecem a modalização do /fazer/ da ação imperando na temática.

Aplicaremos essas análises nas músicas cantadas por João Alegre, respectivamente, “O Malandro”, “Homenagem ao Malandro” e “O Malandro N.º. 2”. Estudaremos essas canções em todos os seus níveis de manifestação, ou seja, o lingüístico, o melódico, o harmônico, para aprofundarmos nossa análise do personagem João Alegre e de tudo que metaforicamente ela

representa. Essas músicas foram escolhidas para compor o corpus de análise justamente por representarem o percurso do malandro tradicional, o qual constitui nosso objeto de estudo.

Não poderíamos deixar de mencionar a importância cultural da figura do malandro em meados do século XIX e início do século XX, no Brasil. O malandro é o artista popular, compositor de sambas, que movimentará o cenário cultural de nossa capital. Sua figura transita pelas classes sociais, dando-nos a idéia de uma proximidade com o pícaro, muito bem analisado por Antônio Cândido em *Dialética da Malandragem* através do personagem Leonardinho de Memórias de um Sargento de Milícias.

No entanto, o nosso malandro difere em muitos aspectos do pícaro. Ele não vive tão ao sabor da sorte assim e, muitas vezes, nesse trânsito entre as classes, ele acaba mudando o seu estatuto social, como acontece com Jasão em *Gota d'Água*, também obra teatral de Chico Buarque. Além disso, há um código de ética entre a malandragem, o que lhe confere certa unidade de ação e de comportamento, fundamentais para a caracterização do tipo social.

A alta sociedade é visitada e visita o malandro, nas rodas de samba. Para estudarmos esse aspecto e relacionarmos com a nossa análise de João Alegre, os livros *O Século da Canção* (TATIT, 2004) e o *Samba, o Dono do Corpo* (SODRÉ, 1998) serão importantes. Acompanharemos a figura do malandro sambista no começo do século XX em seus trânsitos, em suas ações e em suas produções musicais. Esse aspecto é importante para a nossa análise, pois, na *Ópera* do malandro, encontraremos, no prólogo a referência ao artista nacional, ali representado por João Alegre, que tem sido cada vez mais desvalorizado pela onda de importação cultural.

Através dessas obras, poderemos acompanhar essa transformação, entendendo melhor a importância da presença de João Alegre na peça de Chico Buarque e também a importância da peça “escrita” por João Alegre, ou seja, a encenação de uma obra tipicamente nacional, totalmente produzida por um artista nacional. E, mais que simplesmente nacional, mas o paradigma da própria imagem do que é ser brasileiro, o paradigma da transformação cultural e, conseqüentemente, de identidade do brasileiro.

Uma análise é sempre um recorte e sempre um recorte deficitário de um objeto. Portanto, não almejamos que nosso trabalho seja uma análise completa e total da *Ópera* do malandro, mas sim, um exercício de compreensão da transformação de um tipo tão nacional, da transformação da própria sociedade brasileira. Há muitos outros personagens e aspectos dignos de análise na ópera. Entretanto, iremos nos concentrar em João Alegre, sua caracterização, sua função na obra e seu trânsito entre os diversos níveis de realidade da obra.

Enfim, partiremos das análises de Oliveira, para complementá-las, em alguns casos, como com a teoria semiótica da análise da canção e, em alguns casos, simplesmente para corroborá-la. Entretanto, iremos nos deter em um aspecto que julgamos merecer um pouco mais de atenção: os três finais da *Ópera do malandro*. Essa análise nos oferece elementos interessantes de relação intertextual com a ópera de Brecht e intratextualmente da relação da ópera de Chico com o seu momento histórico.

Entretanto, ressaltamos que toda análise é sempre um recorte e um recorte deficitário do objeto. Esta segue os mesmos parâmetros. Chico Buarque é um autor que está intimamente ligado às questões políticas da década de 70, portanto, a *Ópera do Malandro* pode (ou deve) ser lida como uma metáfora dessa época, como uma alegoria, sendo esta a leitura de um discurso duplo, cuja leitura mais significativa esconde-se por trás de figuras e marcas de um dado contexto histórico. Essa leitura é fundamental em uma análise da *Ópera* pautada pela sua relação com o seu contexto da década de 70, mas que não constitui objeto central de análise deste trabalho, embora citada no Capítulo 1.

Outras questões poderiam e deveriam ser levantadas por uma análise global da obra de Chico Buarque, no entanto, volto a reafirmar o objeto de análise deste trabalho: as relações entre a literatura e a música em seus componentes estruturais. Dessa forma, a *Ópera do Malandro* é considerada a partir desse recorte, deficitário, sim, como já o dissemos, mas que privilegia a sua estrutura heterogênea, verbal e musical.

Após essas ressalvas que julgamos importantes para, mais uma vez, focarmos o objetivo deste trabalho, passemos, então, à análise do objeto de nosso estudo.

2 A ÓPERA DO MALANDRO DE CHICO BUARQUE E AS MALANDRAGENS CONTEXTUAIS E ESTRUTURAIS

Para iniciarmos a análise da obra teatral de Chico Buarque, consideramos interessante estudarmos alguns aspectos da dramaturgia de Bertold Brecht, uma vez que esta influencia diretamente a construção estética e temática daquela.

Uma das preocupações de Brecht era a inovação da linguagem teatral. Há um esforço voltado para romper com a hipnose do texto teatral, que afasta o espectador da sua realidade, conduzindo-o a uma realidade idealizada, tornando-o, portanto, passivo e alienado. Brecht critica os valores burgueses e conseqüentemente essa forma de fazer teatro que, para ele, é o responsável pela hipnose, pelo distanciamento do público com relação a seus problemas e a sua realidade social. Em suas primeiras peças, Brecht busca a experiência com o realismo social, como uma nova linguagem teatral. A partir daí, rompe com a linguagem tradicional do teatro, buscando a ruptura com tudo que já havia sido feito.

Nessa busca pela nova linguagem teatral, a palavra de ordem é “distanciamento”. Não no sentido do teatro burguês, o qual distanciava o público de sua realidade, ao lhe oferecer uma realidade idealizada, distanciada do real, portanto, afastando-o da possibilidade crítica. Mas, agora, um distanciamento criado pela nova linguagem e que cause o “estranhamento”, e nunca a identificação. Dessa forma, Brecht quer que o teatro seja visto como teatro, ou seja, uma mera representação crítica da realidade, e não uma nova realidade idealizada para deleitar o público. Poderíamos pensar que esse rompimento como o andamento da encenação não é uma estratégia criada por Brecht, mas sim, que pode ser encontrada no teatro grego, através da parábase.

A parábase, no teatro clássico, constituía o intervalo entre a encenação dos atos. Nesse momento, os atores retiravam suas máscaras e dirigiam-se ao público para falar de política, para explicar a peça ou, até mesmo, para louvar as qualidades do autor. Embora a parábase pudesse ter uma função de crítica política, não podemos comparar a sua intenção ideológica com as técnicas usadas por Brecht para criar o distanciamento. A parábase não rompia com a mimese do teatro, não tinha a função de criticar o caráter da ficção e retirar dela a ilusão ficcional, como intentava Brecht. Para ele, o teatro não poderia ser visto como uma realidade em si, mimética, verossímil, mas sim, como uma representação do real, mera reprodução cuja finalidade era levar o espectador à crítica da sua sociedade representada na peça.

Para concretizar tal empreendimento, as técnicas são muitas. Há a preferência pela linguagem mais popular e, só em algumas peças do Brecht mais maduro, veremos uma

linguagem mais poética, como, por exemplo, a linguagem em versos amplos utilizada na peça *A Irresistível Ascensão de Arturo Ui*. Essa peça, baseada no teatro elisabetano, é uma parábola crítica sobre a figura de Hitler e foi composta em versos amplos, aproximando-se da linguagem shakespeariana, e Brecht pede que a peça seja representada em grande estilo. Entretanto, todos esses aspectos formais têm também como função o distanciamento, uma vez que a linguagem é nobre, mas referindo-se à marginalidade, o que construirá a ironia crítica, uma vez que forma e conteúdo não são verossímeis, gerando um estranhamento, o qual tem por função despertar a crítica nos espectadores.

Na elaboração de uma nova linguagem, Brecht, obsessivamente, compara o teatro ao ‘palácio de esportes’, conhecido, hoje, por nós, como os ginásios de esporte; e compara o público do teatro ao espectador dos esportes. O que Brecht intenta com essa busca obsessiva é construir um público de teatro que entenda de teatro, ou seja, um público crítico. Assim como aquele que gosta de futebol e o assiste regularmente conhece suas regras e sabe julgar uma partida, Brecht quer que o novo público conheça as regras de funcionamento do teatro, saiba que está assistindo a uma peça, a uma montagem e que, assim, saiba distanciar-se criticamente julgando o que está vendo. Somente conhecendo e entendendo de teatro, o novo público será o público ideal, pois participará ativamente das construções de sentido das peças, tornando-se mais crítico e politizado.

Ainda nessa aproximação, Brecht quer expor toda a maquinaria do teatro, assim como no “palácio de esportes” nada é escondido do espectador: as regras e todos os equipamentos estão à mostra e são julgados pelo público. Dessa forma, canhões de iluminação estarão à mostra, assim como os atores que, muitas vezes, aguardam em cena o momento de representar, e, para que o público acompanhe criticamente a peça, cartazes são mostrados com dizeres que ilustram o texto representado. Essas, entre outras características, marcam o fim da ilusão da quarta parede: tudo tem que ser visto como arte, como invenção e não como uma realidade idealizada que entorpece o senso crítico do espectador, uma vez que esse, identificando-se com o espetáculo, é movido pela emoção e não pela razão. Sabendo que o que é encenado é uma cópia do real e compreendendo os processos de construção dessa encenação, o espectador não se deixaria enganar e construiria uma crítica da própria sociedade que serviu de modelo para a encenação.

Nessa busca de um teatro crítico e politizador, Brecht também se opôs formalmente ao teatro romântico, claramente o representante dos ideais burgueses. O teatro romântico, principalmente representado pela ópera, foi amplamente influenciado por Wagner e seu conceito de obra de arte total. Wagner reforma a ópera, no período do Romantismo, trazendo

a música para todas as partes da ópera, construindo o enredo através da música, sem interrupção para diálogos, os quais são também cantados pelos atores/cantores. A parte instrumental é uma grande sinfonia, com um acompanhamento massivo de instrumentos. Wagner cria também os *leitmotiv*, ou seja, temas sinfônicos ligados aos personagens, que servem para caracterizá-los. E, mais importante de tudo, o *Gesamtkunstwerk*: a obra de arte total, em que a poesia, a música, a pintura, a dança e a arquitetura devem estar presentes e serem partes integrantes do espetáculo. O resultado é a “Grande Ópera”, que envolve os sentidos e arrebatava o espectador para dentro da trama, totalmente envolvido sensorialmente (CARPEAUX, 1977). Esse arrebatamento leva o espectador a um esquecimento de sua própria realidade, ao se envolver emocionalmente com a trama apresentada, tomando-a como uma realidade em si. É a esse aspecto que a crítica de Brecht se dirige, pois, segundo ele, essa postura do espectador gera a alienação, o afastamento da realidade e a incapacidade crítica.

E Brecht, como já vimos, queria um teatro crítico e não sentimental ou sensorial, um teatro realista e não ilusório. Dessa forma, procurando afastar-se do conceito wagneriano de “obra de arte total”, ele buscou um teatro aliado à ciência, à razão, no tratamento do homem e de sua sociedade. Talvez o maior exemplo dessa busca de um teatro científico seja a peça *Vida de Galileu*, em que o elogio da ciência é tematizado: “A ciência tira o homem das trevas da ignorância, isto é, arranca o homem do reino de Deus e transporta-o para o seu próprio domínio, para a vida natural, puramente terrena.” (BORNHEIM, 1992, p. 239).

Em oposição ao teatro romântico wagneriano, Brecht buscou a separação das partes que compõem um espetáculo e a sua mostragem como partes independentes e com funções distintas, como vimos na aproximação do teatro e do “palácio de esportes”. Para esse exercício de uma nova linguagem teatral, o gênero ópera serviu muito bem. Ao recriar a *Ópera dos Mendigos*, de Gay, Brecht o faz utilizando essa independência entre as partes da obra. Nessa *Ópera*, cartazes eram expostos, antes de cada música, com o nome dela e explicitando o seu conteúdo; a orquestra ficava visível ao público, e os atores representavam seus papéis, falando os textos, mas também se transformavam em cantores; separando suas funções, a luz era modificada, para evidenciar o cantor e o ator. Recursos utilizados para causar o distanciamento e para deixar claro ao espectador que aquilo era teatro, e não a realidade fictícia, verossímil, mas sim uma cópia crítica da realidade.

A questão do metateatro, para a construção do teatro de Brecht, também é considerada por Abel (1968) que define metateatro como o palco como representação do mundo e a vida constituindo um sonho. A partir dessas duas definições, Abel passa a aplicá-las ao teatro de Brecht, e conclui que se trata de um metateatro porque Brecht, primeiro, ao buscar

incessantemente a separação entre a mimesis e a realidade, reforçava o caráter do palco como uma representação da vida cotidiana, portanto, tratando o mundo como um palco que pode ser reconstruído pelo teatro. Dessa forma, o primeiro conceito de metateatro, definido por Abel, aplica-se a Brecht em sua busca pelo estranhamento, pelo distanciamento entre a ilusão da arte e a realidade politizadora de seu teatro.

Quanto à segunda característica que diz que “a vida é um sonho”, Abel afirma que

Ora, o tipo de peça que Brecht escreveu – trata-se do mesmo tipo de peça que Shaw e Pirandello criaram, e que agora está sendo escrita por Beckett e Genet – implica a noção de que a vida é um sonho, e de que o espectador formará tal noção ou sentirá seu sugestionamento como resultado do efeito da peça. (ABEL, 1968, p.142).

Parece bastante contraditória essa afirmação, uma vez que estamos acostumados a considerar Brecht como um dramaturgo da realidade e não do sonho. No entanto, o que Abel argumenta, comparando Brecht a Shaw, é que a construção de personagens e situações pode ser levada para planos da imaginação, do sonho. Em se tratando da *Ópera de Três Vinténs*, talvez pensemos no papel da prostituta Jenny e em seu devaneio de que um navio negro atacaria a cidade e mataria todos os indivíduos; ou talvez no final, quando milagrosamente a rainha envia seu arauto para salvar a todos da força. Abel ainda comenta que Brecht estava em busca de um céu comunista, um céu de que o indivíduo tivesse desaparecido para dar lugar à coletividade, dessa forma, a busca do sonho e a relação da obra de Brecht com o metateatro.

Retomemos, agora, o nosso objeto de análise, considerando o período de produção da dramaturgia de Chico Buarque de Holanda que é bastante significativo e que incorpora muitas das características do teatro brechteano. Esse período inicia-se em 1968, com a peça *Roda Viva*, notadamente uma crítica à cultura de massa, passando por Calabar, escrita em 1973; *Gota d'Água* de 1975 e, em 1978, Chico Buarque encena a *Ópera do Malandro*, uma comédia musical ao estilo da balada-ópera de John Gay e ao estilo do teatro de Brecht. Esta é a última peça de que temos notícia, fechando-se, dessa forma, um ciclo. Se em *Roda Viva* o artista nacional é construído ao sabor do mercado, na *Ópera do malandro*, o ator nacional está comprometido, desaparecendo do cenário brasileiro para dar espaço ao modismo da arte européia que invade o cenário nacional. De todas as formas, através da figura do artista nacional, a discussão sobre a indústria cultural e seu impacto na construção cultural da sociedade brasileira está presente em ambas.

Esse período de produção da dramaturgia de Chico Buarque corresponde ao período de maior agitação política no Brasil, do surgimento até o abrandamento do regime ditatorial

no Brasil, um momento significativo da produção da literatura nacional, a produção literária da década de 70, cuja função de resistência ao poder despótico da ditadura e de crítica a esse poder é bastante significativa. Esse é o momento que corresponde mais ao poeta político, ao artista engajado lutando contra um governo repressor. *Roda Viva* foi perseguida pela censura, proibida e seus atores e diretores espancados:

A companhia acabou sendo alvo do CCC (Comando de Caça aos Comunistas), tanto na temporada paulista quanto em Porto Alegre: cenários foram destruídos e atores espancados. *Roda Viva* acabou sendo proibida de ser encenada em todo o território nacional. (MACIEL, 2004, p.233).

A *Ópera do Malandro* não teve o mesmo destino, foi uma produção que gozou de maior liberdade para ser apreciada pelo público. Claro está que a concepção estética das peças, bem como os seus enfoques, é diferente.

O texto de *Roda Viva* não é considerado pelos críticos tão agressivo a fim de merecer a perseguição. O texto de Chico Buarque foi até mesmo considerado secundário, mero roteiro em função da produção agressiva e vanguardista de Zé Celso, por exemplo, (MACIEL, 2004). A produção consistia tanto em realizar as temáticas do teatro brechtiano, ou seja, em valorizar a participação do público no espetáculo, quanto em chocá-lo: a primeira preocupação era com a politização do público; a segunda era estimular a mudança de comportamento para que o espectador abandonasse uma postura passiva em relação à situação política do país. Em um momento da peça, um grupo de estudantes encenaria um protesto e a polícia entraria para conter a manifestação, e a própria platéia deveria ser agredida pela polícia; em um outro momento, no da morte do personagem ídolo nacional, um fígado de boi seria dilacerado no palco, espirrando sangue na platéia. Agressivo demais, segundo os censores da ditadura. Sobre a presença, na literatura da década de 70, de uma linguagem chula, repleta de palavrões e de termos grotescos, o que se aplica à *Ópera do Malandro*, Antônio Cândido faz uma análise interessante:

Não se cogita mais de produzir (nem de usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar o leitor nem suscitar contemplação, mas causar choque. (CÂNDIDO, 1981 apud PELLEGRINI, 1996, p.131).

Já na *Ópera do Malandro*, tudo é mais leve, e muito mais alegórico, embora continuemos com as concepções do teatro brechteano. Não há nada que choque a platéia, a não ser alguns palavrões falados e cantados. Brechteana é a quebra da ilusão da quarta parede e uma mistura bastante interessante entre os planos da obra; brechteana é, também, a crítica social levada a termo; é a separação das partes, canto e texto, ator e cantor. Todas essas características estudaremos mais adiante.

Embora ambas as peças tenham sido produzidas no período ditatorial brasileiro, elas são diferentes na abordagem desse período. *Roda Viva* centra-se na crítica à fabricação de ídolos, típica da indústria cultural. A crítica à indústria cultural é uma crítica à sociedade que transforma o homem em algo menos importante que a coisa que ele produz, seja essa coisa material ou abstrata. Dessa forma, a arte passa a ser, ela mesma, um produto, produzido em série e consumido, sem a presença da dimensão lírica, épica ou crítica. Na indústria cultural, não vale o indivíduo consumidor, mas sim um público massificado, cujas características são criadas a priori pelas instituições que produzem e difundem as mensagens (PELLEGRINI, 1996). Dessa forma, a criação do artista passa pelo mesmo processo de massificação, de criação a priori, como fica claramente demonstrado em *Roda Viva*, e em outras peças de Chico, como *Gota D'Água* e na *Ópera do malandro*.

Esta última, além das referências críticas à industrial cultural, como perceberemos através do personagem João Alegre que se transforma no autor e, aparentemente, vende-se para o mercado no final, aborda também o período da Era Vargas e suas conseqüências sociais, culturais e econômicas para o país. A *Ópera* foi escrita em 1978, mas é ambientada na década de 40, no Rio de Janeiro, acompanhando as transformações de nossa sociedade. Essa fuga para um outro tempo histórico, constitui uma outra característica da literatura produzida na década de 70, como uma forma de driblar a censura da ditadura militar (PELLEGRINI, 1996).

A imagem de Getúlio Vargas aparece logo na capa do livro publicado em 1978 (BUARQUE, 1978), dividindo o espaço com a figura do malandro carioca. Essa aproximação visual sugere a malandragem de Vargas e de seu Estado Novo; a nota de dólar representa a abertura do capital nacional ao estrangeiro e a supremacia que passará a ter nas artes e na economia nacional a nação norte-americana (OLIVEIRA, 1999). Boa parte da literatura produzida na década de 70 traz a marca do contexto externo no contexto interno: é esse o caso da *Ópera do Malandro*, ao trazer o retrato de Vargas e todas as referências históricas construídas na obra e que iremos analisar (PELLEGRINI, 1996, p.180).

Também o enredo tematiza a dominação do Brasil pela supremacia econômica e cultural norte-americana. A partir da figura de Max Overseas e seus contrabandos, vemos os produtos norte-americanos invadindo o cenário nacional, principalmente o náilon, a grande vedete do momento, fruto da industrialização cada vez mais crescente. O Epílogo Ditoso (BUARQUE, 1978, p.181) evidencia a vitória total do capital e dos produtos estrangeiros, bem como a adesão ao *american way of life*. Há a abertura dos bancos ao capital estrangeiro, a comercialização e a produção industrial do náilon, bem como o início da exportação de produtos industrializados pelo Brasil. Esse capitalismo incipiente inaugura no Brasil “a precedência do valor-de-troca sobre o valor-de-uso – também chamada alienação – a qual se transforma em pedra de toque para a interpretação dos tempos” (SCHARWZ, 2000, p.54-55) o que gerará uma “racionalidade desumana” (SCHARWZ, 2000, p.55). Essa racionalidade é criticada na obra através da força de trabalho “vendida” pelas prostitutas, as quais passam a ter um valor de mercado – e não humano – e também à arte como produto a ser vendido em função da ideologia dominante.

Além da crítica ao novo modo de produção que se iniciava no país e à nova concepção capitalista, o Epílogo Ditoso traz a crítica ao discurso ideológico, manipulador das massas, o qual evidencia a ambigüidade entre o discurso e a ação de Getúlio Vargas. Na análise de Solange Ribeiro de Oliveira (1999) a imagem justaposta do malandro e de Getúlio, na capa do livro, sugere a ambigüidade no governo deste último, chamado de “pai dos pobres”, mas considerado a “mãe dos ricos”, segundo o ditado popular da época.

Esse clima de festa, de magia, de entusiasmo e de deslumbre com a nova economia, encontrado no Epílogo Ditoso, contagia a todos, mas dele somente a elite se beneficiará. Mas, mesmo assim, esta não deixa de iludir os mais pobres. A ópera final, cantada no Epílogo ditoso mostra a total adesão das prostitutas (“Vamos participar / Dessa evolução / Vamos todas entrar / Na linha de produção / Vamos abandonar / O sexo artesanal / Vamos todas amar / Em escala industrial” (BUARQUE, 1978, p.187-189)) e dos capangas do bando de Max (“E eu que já fui / Um pobre marginal / Sem documento / E sem moral / Hei de ser um bom profissional / Vou ser um quase doutor / Contínuo da senhora / E do senhor / Bancário ou contador” (BUARQUE, 1978, p.183)) a essa nova ordem, e, mais interessante ainda, o prazer e a alegria com que aderem à nova ordem instituída.

Entretanto, por trás de toda essa festa, há a ironia ao discurso vazio do desenvolvimento do país. Analisemos com Arturo Gouveia: “O sentimento final de magia, de felicidade de todos e de exaltação de que “reina a paz no meu país” é a crítica à imbecilização das massas pela propaganda nacionalista da ditadura militar.” (GOUVEIA, 2004, p.201). A

ópera do “epílogo ditoso” é uma ironia ao Estado Novo e todas as suas promessas de progresso nacional.

A relação da peça com o seu contexto político é marcada pelas datas que vão sendo mencionadas no enredo (OLIVEIRA, 1999). Toda a década de 40 desfila na ópera. Duran cita a mão de obra polaca em que não se pode mais confiar, por serem muito contestadoras, em uma referência aos surtos de emigração no início do século XX, causados, sobretudo pelas duas grandes guerras; é ele também que faz menção à segunda guerra mundial, citando a derrota dos alemães em Stalingrado; o 1º. de maio, tão comemorado na Era Vargas, aparece no dia escolhido para a passeata das prostitutas; é ainda Duran quem faz referência à conquista do voto feminino, à Constituição do Estado Novo e às leis trabalhistas e aos órgãos de defesa do trabalhador.

Além dessa relação com o contexto político, a *Ópera do malandro* apresenta, também, uma ligação estética muito forte com as vanguardas da arte moderna. Uma primeira filiação à estética das vanguardas seria o caráter antropofágico da ópera. O conceito de antropofagia, presente na obra, foi explorado por Gouveia (2004), e serve para explicitar a relação da *Ópera do Malandro* com as vanguardas modernistas que propunham a criação de uma arte com “‘direito permanente à pesquisa estética’ e a ‘atualização da inteligência artística brasileira’” (GOUVEIA, 2004, p.202). Esse experimentalismo antropofágico pode ser exemplificado pelo uso dos diversos gêneros musicais que

[...] são retirados da tradição e recriados, imbuídos de conteúdos críticos e acréscimos de vozes (masculinas e femininas, individuais e coletivas, ora separadas, ora misturadas em uma mesma realização) e instrumentos, o que aumenta consideravelmente a percepção da complexidade da obra. (GOUVEIA, 2004, p.197).

Essa questão da antropofagia ainda encontra-se presente, segundo Gouveia, na retomada das duas óperas anteriores, de Gay e de Brecht, e na sua recriação, dando-lhes configuração particular de nossa cultura, aplicando-lhes a problemática nacional e construindo o protagonista a partir da figura paradigmática do brasileiro: o malandro. Dessa forma, Chico Buarque mantém-se em sintonia com as vanguardas modernistas, no projeto de recuperação das temáticas nacionais e de valorização da nossa cultura.

Gouveia ainda aponta uma relação da *Ópera* com as vanguardas, a partir da análise da estrutura da peça. O texto é fragmentado em suas partes, com o texto verbal e as músicas constituindo elementos separáveis, que podem ser fruídos separadamente. A fragmentação ocorre também por meio das alegorias, que os planos da obra compõem.

Há inegavelmente uma relação intertextual entre a ópera de Chico e a de Gay e Brecht. No entanto, não se trata de mera apropriação e reescrita dos elementos das óperas anteriores, ao contrário, Chico transforma as óperas anteriores dando-lhes características bem brasileiras.

A total adequação do enredo ao cenário político brasileiro já é uma primeira marca de recriação no nível profundo da obra. Os personagens, mesmo mantendo certo parentesco com os das óperas de Gay e de Brecht – como no caso de Chaves, o chefe de polícia, e de Max, o chefe dos bandidos - na ópera de Chico Buarque, são bem brasileiros e encarnam seu período político. As prostitutas movem passeatas, no primeiro de maio, reivindicando melhores salários e melhores condições de trabalho. Como vimos, o primeiro de maio era uma data muito explorada por Getúlio Vargas, para ideologicamente valorizar e festejar o trabalhador brasileiro.

João Alegre, criado a partir do autor histórico John Gay, é outra personagem que revela o trabalho de contextualização na recriação intertextual. John Gay é o autor da *Ópera dos Mendigos*, João Alegre é o autor fictício da *Ópera do malandro*, ou seja, é o personagem/autor fictício, criado por Chico Buarque, em uma estrutura de *mise-en-abîme* que analisaremos mais adiante. Essa apropriação e transformação podem ser consideradas como características das Vanguardas modernistas. Lembremo-nos de Tarsila do Amaral que, utilizando a técnica do cubismo em seus quadros, aprendida na França, soube dar-lhe características temáticas bem nacionais, explorando a nossa cultura.

Retomando nossa análise, é João Alegre quem estabelece um julgamento crítico em relação à situação do artista nacional e assume uma postura de protesto em função de sua classe, os marginalizados. John Gay explicita a crítica ao seu contexto, tanto nos aspectos políticos, quanto culturais, como a crítica à tradicional ópera italiana. João Alegre explicita também a crítica ao seu contexto, no mesmo molde de seu antecessor. É ele quem abre a peça, quem apresenta a situação da malandragem carioca na década de 40, é ele quem assume a passeata, brechteamente levando o teatro para fora da mera representação e é ele também quem dá o veredicto final sobre o malandro e os malandros nacionais. Ele corresponde ao papel de John Gay, em uma interessante recriação intertextual.

Ainda para falarmos das características estruturais da *Ópera do malandro*, é necessário nos reportarmos às canções da peça. Elas não conferem unidade à obra, se considerarmos que seus gêneros são variados. Elas são desdobramentos do enredo e iluminam aspectos dos personagens que não foram explicitados no texto teatral. Essa característica de obra fragmentada, Tânia Pellegrini (1996) apresenta na análise de Zero, de Ignácio de Loyola

Brandão, como uma característica que corresponde à estrutura da literatura da década de 70, como estratégia para falar do contexto:

‘narrativa estilhaçada ou fragmentada’ que eclodiu com força em meados da década, convém ressaltar que surgira antes, a representar, na forma lacerada, o dilaceramento interior causado pelo arbítrio e pela repressão, mais do que qualquer coisa. (PELLEGRINI, 1996, p.130).

Claro está que, na *Ópera do Malandro*, a fragmentação também representa o próprio gênero inaugurado por John Gay, a balada-ópera, mas não acreditamos fosse demais pensar nela como uma estratégia estrutural em acordo com as produções de sua década. É ainda Tânia Pellegrini que afirma:

[...] a tendência alegórica dessa narrativa [da década de 70] indica que há um elemento importante a ser observado: só através do caos aparente, da fragmentação, da acumulação de elementos, da fusão de gêneros, a literatura conseguiu apresentar uma imagem da totalidade do mundo referencial completamente caótico e estilhaçado.”(PELLEGRINI, 1996, p.27).

Para ilustrarmos essa característica da fragmentação, podemos pensar na canção de Terezinha, quando ela canta a música de mesmo nome. Nessa música, a Terezinha que se apresenta tão segura de si, agindo racionalmente, acreditando que o “comércio” de seu marido Max Overseas é o melhor meio de enriquecimento na nova ordem social, mostra-se apaixonada e frágil em relação ao amor. Ela narra as suas três experiências amorosas, mostrando como cada uma delas influenciou em seus sentimentos. O primeiro a assustou por não lhe negar nada, mesmo tocando seu coração (“Me encontrou tão desarmada / Que tocou meu coração / Mas não me negava nada / E assustada eu disse não”). O segundo, embora também a encontre desarmada, o que revela uma Terezinha desprotegida, aberta ao amor, ao contrário da Terezinha capitalista e forte que encontramos no enredo, não lhe entregava nada e, assustada, ela também o nega (“Mas não me entregava nada / E assustada eu disse não”). Já o terceiro é aquele misterioso que chega do nada, não entrega nada e vai apossando-se caladamente da sua vida e, antes que ela pudesse ter alguma reação, ele se instala no seu coração “feito um posseiro”, este último fica-nos sugerido como sendo Max.

A música nos revela uma Terezinha bem diferente daquela que enfrenta seus pais em defesa de seus projetos. A Terezinha do enredo é forte, decidida, manda até nos capangas de Max, sabe o que quer e não mede esforços para realizar seus planos. A prisão de Max é a

oportunidade que Terezinha tem de assumir os “negócios” e colocar em prática toda a sua visão de mercado. E a sua frieza capitalista é tão destacada que, mesmo com Max preso, diante da sua iminente condenação, ela cuida dos papéis de regulamentação da firma, mostrando um sangue frio que difere da Terezinha da canção. A melodia da canção contribui também para reforçar a idéia de uma Terezinha frágil, inocente. Ela é uma paráfrase da música infantil Terezinha de Jesus, a qual, segundo Oliveira (OLIVEIRA, 1999), trata-se de uma visão bastante patriarcal da mulher, ela cercada por homens e à mercê deles, ou seja, eles decidindo sua vida. A estrutura segue a mesma da cantiga de roda, com redondilha maior, rimas geralmente alternadas e um tom bastante lírico, além da linha melódica inicial das duas canções coincidirem, reforçando o caráter de construção artística através do folclore nacional.

Essa mesma iluminação de aspectos de personagens presentes na canção e não apresentados no enredo irá se repetir com outras músicas. No capítulo dedicado à análise das músicas poderemos nos deter mais sobre esse aspecto. Por ora, basta para mostrarmos que a música é uma continuidade do enredo, revelando-lhe aspectos implícitos ou não citados.

Continuando nossas reflexões sobre a questão da relação da *Ópera do malandro* com as vanguardas modernistas, retomemos a questão da seqüência das músicas. Segundo Arturo Gouveia, o uso de vários gêneros musicais revela uma concepção de experimentalismo na obra: “[...] o uso abundante e versátil de diversos gêneros musicais aprofunda esse caráter experimental da peça e filia a poética de Chico Buarque a alguns aspectos das vanguardas históricas.” (GOUVEIA, 2004, p. 197). Mais uma vez, podemos pensar na fragmentação como recurso estético¹ para representar seu contexto.

Por ordem de seqüência no livro publicado com o enredo e as canções da peça (BUARQUE, 1978), teremos, seguindo a classificação de Gouveia (2004): um samba de breque (“O Malandro”); um bolero (“Viver do Amor”); um tango (“Tango do Covil”); uma forma híbrida em que se misturam o chorinho e o samba de breque (“Doze Anos”); um mambo (“Casamento dos Pequenos Burgueses”); uma cantiga de roda em ritmo moderado e bastante lírica (“Terezinha”); uma marcha militar (“Sempre em Frente”); novamente um samba (“Homenagem ao Malandro”); seguido de um samba-canção (“Folhetim”); uma canção em ritmo de *fox-trot* (“Ai se Eles me Pegam Agora”); um xaxado misturado com forró (“Se eu Fosse teu Patrão”); um bolero (“O Meu Amor”), cantado em dueto por Terezinha e Lúcia; uma canção que mistura o fado e alguns aspectos da música espanhola (“Geni e o Zepelim”); outra canção lírica (“Pedaco de Mim”); e, finalmente, o auge da antropofagia, a

¹ Confira página 21 deste capítulo, neste trabalho.

Ópera do “epílogo ditoso”, em que encontramos um verdadeiro mosaico de trechos de várias óperas tradicionais italianas.

Antes de darmos continuidade à análise dos aspectos específicos dessa parte da obra, pensemos um pouco mais nos aspectos das vanguardas a que a *Ópera* está filiada e na questão da antropofagia. Tânia Pellegrini afirma que “[T]oda problemática da cultura e da literatura brasileiras está ligada ao modo específico do desenvolvimento do capitalismo entre nós.” (PELLEGRINI, 1996, p.19). Nesse processo de capitalização e industrialização de nossa sociedade, nossa cultura, anterior à essa colonização capitalista, foi mais uma vez invadida por uma cultura estrangeira, agora a norte-americana. Dessa forma, criou-se uma busca incessante da identidade nacional através da arte e essa busca também condicionou a literatura da década de 70. É interessante pensarmos nesses aspectos relacionados à *Ópera do Malandro*, pois, mais que buscar uma identidade nacional, a *Ópera* de Chico Buarque aponta nossas contradições internas e nossas hipocrisias ao tentar mascará-las; demonstra nossa dependência cultural e econômica das metrópoles – mesmo quando João Alegre é valorizado como “autor nacional”, o desfecho de sua obra (a *Ópera dentro da Ópera* – característica de que falaremos ainda) é um aglomerado de paródias da cultura estrangeira – principalmente da europeia, clássica – para demonstrar, talvez, que o brasileiro, mesmo quando cria, está subordinado a uma outra cultura dominante.

Nesse aspecto, mais uma vez vemos uma retomada e um aprofundamento da ópera de Gay. Este, ao compor sua obra, deixa explícita sua crítica ao gênero clássico italiano. Chico, não só criticará o gosto da nascente burguesia capitalista brasileira, como também ironizará esse gosto, na apropriação da melodia das árias das óperas tradicionais e na transformação temática do texto. É quase que uma técnica do cubismo, se pensarmos nos recortes e nas remontagens.

Ainda sobre a questão da apropriação antropofágica da *Ópera do malandro* em relação a suas antecessoras, há a questão da sua filiação ao teatro de revista. O teatro de revista esteve muito presente na produção da ópera de Brecht. Essa forma de teatro relacionava-se muito bem com a intenção do teatro de sua época, o teatro para atingir o proletariado, o teatro popular, como o imaginava Erwin Piscator. Além da influência da *Ópera dos Mendigos*, de Gay, Brecht foi também muito influenciado por esse gênero.

Sua forma permitia que vários assuntos fossem abordados em uma mesma apresentação e permitia também a atualidade dos temas. Uma notícia veiculada no dia anterior ou até mesmo no mesmo dia poderia já, à noite, estar em cena no teatro de revista. Essa

dinamicidade interessou a Brecht, ao compor sua ópera. O mesmo podemos pensar de Chico Buarque.

O teatro de revista não nos era estranho, ao contrário, já estava presente entre nós desde o século XIX. O teatro de revista brasileiro nasce nos fins do século XIX, influenciado pela França. Os libretos franceses chegavam ao Brasil e eram retrabalhados, parodiados, adaptados ao nosso contexto. A ligeireza da atitude de “passar em revista uma assunto, um fato político”, de forma cômica atraía o público, tornando o teatro mais atrativo. Chico Buarque fará uso também dessa forma de teatro de revista já presente em nossa cultura (MACIEL, 2004).

Entretanto, esse teatro de revista de Chico Buarque ganha um tom de crítica aos gostos da nascente burguesia brasileira, que começa a ter forte predileção pela arte estrangeira, principalmente a importada de Broadway, sem mais aquela aclimatação aos aspectos nacionais. A pequena burguesia começa a preferir os musicais norte-americanos e a crítica a essa preferência encontramos logo no prólogo da *Ópera do malandro*, na fala do produtor:

Acredito que é tempo de abriremos os olhos para a realidade que nos cerca, que nos toca de tão perto e que às vezes relutamos em reconhecer. E a nossa companhia chegou à conclusão que é chegada a hora e a vez do autor nacional, esse profissional sempre às voltas com intrincados problemas que o impedem de se comunicar mais amiúde com seu conterrâneos e, não raro, de viver dignamente do ofício que um dia resolveu abraçar. (BUARQUE, 1978, p. 19).

João Alegre é a figura central. Ele apresenta a peça como autor e como mestre de cerimônias. Seguiremos seu percurso dentro da peça para compreendermos melhor o que acontece com a malandragem no Brasil. João Alegre é autor fictício da *ópera*, mas também um personagem criado por Chico Buarque, representante do artista nacional que se encontra desvalorizado em função da invasão da cultura nacional pela norte-americana. Através de seu foco narrativo vamos acompanhar a crítica à exploração do povo pela nova ordem capitalista; a transformação do malandro tradicional ou em um marginal ou em um proletário; e, também, o surgimento da malandragem estrutural, em substituição à malandragem tradicional.

Após a introdução já citada, vem a primeira canção da peça, no prólogo: O Malandro. A partir dessa canção, acompanhamos João Alegre na análise da “autoconsciência do malandro” (GOUVEIA, 2004, p. 196). O Malandro é uma canção cantada por um eu poético onisciente em relação à situação do malandro. O eu poético é o próprio João Alegre que, na primeira parte da canção, de forma gradativa, vai nos mostrar uma seqüência de ações desencadeadas por uma malandragem do típico malandro:

O malandro/ Na dureza
 Senta à mesa / Do café
 Bebe um gole / De cachaça
 Acha graça / E dá no pé

A partir dessa ação malandra, em seu sentido mais pueril de “fazer arte”, uma vez que ele “acha graça” em dar no pé sem pagar a conta, vemos o desencadeamento de uma série de outras ações que vão se tornando cada vez mais sérias, até chegar aos norte-americanos, o elo mais forte da cadeia. Inicia-se, então, a reversão da ação, passando novamente por todos os seus elos até chegar ao último, o mais fraco de todos, o malandro. Ele é o único considerado culpado e é condenado pela situação. Tomamos a liberdade de somente citarmos a música aqui, sem uma análise mais aprofundada, pois esta será realizada no capítulo dedicado às análises das músicas do malandro.

Na seqüência, inicia-se a peça e João Alegre desaparece de cena para retornar mais no entreato e no final da obra. Na primeira cena, encontraremos Duran conversando por telefone com Chaves e cobrando do chefe de polícia a sua dívida. Ouvimos somente a voz de Duran e este nos dá pistas de que estão falando de prostitutas indicadas por Chaves. A primeira frase é bastante interessante e significativa. Duran diz: “É isso mesmo, tem que dar um basta nessa malandragem! No dia em que todo brasileiro trabalhar o que eu trabalho, acaba a miséria!” (BUARQUE, 1978, p. 27).

É um claro apelo ao trabalho como forma de acabar com a malandragem – aqui vista de uma forma pejorativa. Ele, Duran, apresenta-se cinicamente como o trabalhador modelo, e o trabalho é apresentado como a única solução para o país. Sobre Duran, podemos dizer que é cínico, pois seu trabalho é explorador, é a típica atividade que se constrói e enriquece através da exploração da miséria alheia, nas novas relações de trabalho.

Sabemos que uma das grandes transformações ocorridas com o novo modo de vida capitalista, surgido com a revolução da burguesia – e tematizado na *Ópera* - foi a mudança na relação entre patrão e empregado. As relações de trabalho pré-capitalistas se pautavam pela servidão e pela ausência de mobilidade social, ou seja, o empregado jamais ascenderia socialmente através do fruto de seu trabalho.

Com a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, uma nova forma de trabalho surge: o assalariado. Agora, ao menos teoricamente, o trabalhador recebe pelo seu trabalho e pode se empenhar, dedicar-se a ele, pois vislumbra a tão sonhada ascensão social obtida através de seu laborioso esforço.

Na *Ópera do Malandro*, as novas relações trabalhistas estão representadas através do personagem Duran e sua esposa, D. Vitória. O nome “Duran” já constitui uma indicação de sua característica, uma vez que ele é um sujeito durão no trato com as suas “funcionárias”, com os familiares e com os representantes da lei. Ele é um proxeneta que contrata legalmente prostitutas para as suas casas noturnas. Legalmente aqui significa que há um contrato de trabalho, com carteira assinada e direitos e deveres garantidos pelas leis, essas leis trabalhistas que começavam a se delinear na Era Vargas. As prostitutas são muitas: Dóris Pelanca, Fichinha, Dorinha Tubão, Shirley Paquete, Jussara Pé de Anjo e Mimi Bibelô entre outras. Todas são contratadas legalmente e recebem ajuda de custo, tanto para a perfumaria e maquiagem, quanto para os acessórios que têm a função de torná-las mais *sexy*, melhores preparadas para o “mercado consumidor”.

Dona Vitória, esposa de Duran, pode ter seu nome relacionado ironicamente à vitória que será alcançada pela burguesia no final da peça, simbolicamente representando a vitória do sistema sobre a malandragem tradicional. Ela tem a função de instruir as meninas e embelezá-las com os acessórios. Para termos uma idéia mais clara sobre tais acessórios, importantes para essas relações de trabalho, pois são “descontados” da folha de pagamento, acompanhemos um trecho da peça.

Fichinha, enviada pelo chefe de polícia, chega para “trabalhar” com “Seu” Duran e Dona Vitória. Ela é contratada, pois seu caso comoveu “Seu” Duran: nordestina exilada da terra, porque se “deitou” com o noivo que “depois deu no pé”, chegou à cidade grande em busca de novas oportunidades de trabalho. Primeiramente, para poder ser contratada, com carteira assinada e todos os direitos trabalhistas garantidos, Fichinha tem que pagar:

FICHINHA:

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

DURAN:

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

[...]

E mais dez por cento pelos acessórios.

[...]

Seios de paina, bunda de borracha, bota de sargento, avental de babá, hormônio, foliculina, gumex, pomada japonesa, vibradores, consoladores, chicotes, diafragmas laminados, isto é ciência! E as minhas funcionárias entram com a arte! (BUARQUE, 1978, p.32-33).

Ela consegue o seu “salvo-conduto”, mas mesmo assim os gastos da contratação serão descontados das folhas de pagamento posteriores.

Mais à frente, encontramos as condições do contrato de trabalho em que, além de constarem todos os descontos pelos acessórios, ainda encontra-se uma cláusula muito interessante sobre o “seguro” da empresa:

DURAN:

A cláusula quarenta e seis reza o seguinte: o locatário obriga-se a manter o imóvel em perfeito estado de conservação e higiene. O locador tem direito a indenização por quaisquer danos causados em sua propriedade, tais como os provocados por furto, roubo, saque, depredação, incêndio, terremoto, etc. [...]. (BUARQUE, 1978, p. 93).

Essa é a cláusula apresentada às prostitutas, que nunca tinham conseguido lê-la, pois as letras eram minúsculas, após uma depredação do imóvel – o bordel de Duran - causada por um bando de contrabandistas. Essas são, em linhas gerais, as condições de trabalho apresentadas por Duran às prostitutas. Acompanhemos sua análise, seguindo as reflexões de Roberto DaMatta (1990).

Ao analisar o mito de Malasartes, DaMatta (1990) fala de “mediações” e apresenta uma análise sobre “A mediação pela honestidade”, a qual utilizaremos para dar continuidade à análise das relações trabalhistas entre Duran e as prostitutas. DaMatta fala do contrato de trabalho, ele é um primeiro indício de uma relação honesta entre empregador e empregado. Esse contrato, como já vimos, está presente na *Ópera do Malandro*, mas é, de certa forma, impraticável para as prostitutas, é um contrato que as lesa, privilegiando o interesse do patrão: o lucro. As prostitutas vendem sua força de trabalho e Duran utiliza meios legais para obter o lucro a partir dessa força. O contrato é sempre impessoal, ou seja, de acordo com as normas legais e igual para todos os casos. Aparentemente essa parece ser uma característica positiva do contrato, entretanto, como já pudemos ver, o contrato acaba sendo impraticável para as prostitutas. O possível salário que elas receberiam é todo absorvido pelas cláusulas do contrato que prevêm os gastos com os acessórios e com o “seguro” da empresa. Essa pode ser mais uma referência irônica à Era Vargas e toda as suas leis trabalhistas, uma metáfora do “pai dos pobres”.

Ora, por que, mesmo lesadas em seus direitos, as prostitutas se submetem a essa condição? DaMatta nos esclarece, dizendo que essas relações só são possíveis porque o mercado está ao lado do dono do capital, uma vez que há mais oferta de mão-de-obra barata que demanda, e que a esperteza acaba fazendo com que o empregador possa utilizar essa

oferta abundante para seus lucros (DAMATTA, 1990, p.287). Às prostitutas não restam muitas alternativas.

Duran é esperto o bastante, suficientemente capitalista, para aproveitar-se das leis e legalmente explorar seu semelhante visando ao lucro. Ele encontra-se, assim como o fazendeiro do mito de Malasartes, “economicamente certo, mas moralmente errado” (DAMATTA, 1990, p.287). Interessante refletirmos um pouco sobre esse termo “moralmente”. Ao pensarmos nas relações humanas existentes, por exemplo, no feudalismo, encontraremos uma noção de grupo bastante fortalecida, ao passo que a noção de indivíduo era praticamente inexistente. As reflexões de Lukács (apud ANTUNES, 1998, p.182) sobre a epopéia nos dão a dimensão da unidade da vida social em modos de produção diferentes do capitalista: “O mundo representado na grande epopéia homérica é um cosmo perfeito, inteiro, sem cisão. Nele o indivíduo se encontra numa relação orgânica com a sociedade à qual pertence e aprende intuitivamente o sentido da vida.”

Em uma sociedade como essa, podemos falar de uma ética supra-individual, que se encontra acima de interesses pessoais e serve como um modelo de moral geral, ou seja, igual para todos os indivíduos dessa mesma sociedade. Entretanto, quando falamos em moral na modernidade, impregnada pelo espírito burguês capitalista, as noções se transformam um pouco.

A condição de vida moderna, ao contrário, é caracterizada por uma cisão profunda e sofrida entre a essência e a substância, entre o eu e o mundo, entre a vida e seu significado. A volta ao mundo grego é impossível, uma vez que a greidade e a época moderna são duas etapas historicamente distintas da vida do espírito. Uma vez destruída a unidade entre a vida e a essência, ou seja, o seu significado, não é mais possível recuperar a totalidade do ser na dimensão da filosofia. (ANTUNES, 1998, p.182).

Ou seja, nessa nova forma de pensar e de viver, marcada pela busca do lucro, o individualismo é parte integrante, pois somente ele permite que o homem lese seu semelhante, justificado pela busca do lucro. Portanto, a moral que agora impera é sempre uma moral relativizada de acordo com os interesses do momento. O homem parece estar acima do bem e do mal, do certo e do errado, que passam a ser conceitos relativos, ora corretos, ora incorretos, na maioria das vezes julgados pelos detentores do poder, este agora representado pelo capital.

É nessa relação que encontramos Duran e suas funcionárias. Há um contrato, mas impessoal, e mais para salvaguardar os interesses do dono do capital que de suas funcionárias.

Diríamos que o contrato, nesse contexto, aparentemente é uma aquisição trabalhista do empregado, mas que mais parece fachada legal para justificar o abuso do patrão. A exploração agora torna-se legalizada.

DaMatta continua explorando as influências capitalistas nas relações trabalhistas do mito de Malasartes e afirma que o patrão de Malasartes é um

[...] mau patrão, isto é, aquele que faz prevalecer em suas relações com seus empregados, trabalhadores ou clientes não a proteção, o favor, ou a consideração, mas as ligações impessoais e legais dos contratos, fazendo desaparecer o pessoal dentro do legal e do universal. (DAMATTA, 1990, p. 287).

São essas mesmas relações que encontramos entre Duran e suas funcionárias. Portanto, Duran também poderia ser considerado o mau patrão. Sua intenção está toda voltada para o lucro, o capital que lhe permitirá viver do luxo da vida burguesa. Duran também privilegia o lucro e não a pessoa. Analisemos mais uma afirmação de DaMatta;

Seu interesse [do fazendeiro, patrão de Malasartes] não estava no trabalhador como pessoa (ou seja, ser moral e socialmente relevante), mas sim no trabalhador como fonte de lucro (ou seja, no trabalhador como indivíduo, obrigado a seguir as leis), ele usava seu poder e sua capacidade de legislar de modo condenável. (DAMATTA, 1990, p.288).

Assim também age Duran, vendo em suas funcionárias não o ser humano que necessita da proteção e do amparo do mais forte, mas uma fonte de lucro para o enriquecimento fácil. Interessante notarmos como as leis, nessa sociedade capitalista-burguesa, estão ao lado do mais forte. Ao submeter-se à lei, o indivíduo trabalhador perde sua essência humana e passa a ser um mero instrumento de enriquecimento do dono do capital. Essa é a forma de exploração a que Marx dirigiu a sua crítica.

Entretanto, há outra afirmação interessante em DaMatta: o “modo condenável” de o patrão agir. Como já pudemos constatar anteriormente, não há mais, nessa sociedade moderna, o moral, o condenável absoluto, mas tudo passa agora a ser relativizado, e, portanto, do ponto de vista de um capitalista, Duran está correto, usa as leis a seu favor e, através de meios legais, obtém o seu lucro. Se pensarmos de um ponto de vista mais humano, veremos a hipocrisia por trás de suas ações.

Essa maneira de explorar a mão-de-obra alheia por instrumentos legais é que leva o trabalhador à miséria e à perda da sua integridade. Quando o trabalhador não serve mais é

descartado, como peça inútil de uma engrenagem desumana. Vejamos o que acontece com Dóris Pelanca, que já não serve mais para engordar os lucros do patrão:

DURAN

Escuta, Dóris Pelanca, se você não arranja macho é porque tá velha pra cachorro e tem mais é que pendurar essa vulva!

[...]

Muito bem, Dóris, pode ir passando o resto. Vamos, vamos, a blusa, a saia, tudo. [...] Conceição dos Santos Filha, 35 anos, vulga Dóris Palmer, depois Dóris Palmito, depois Dóris Pelanca, sim... Treze anos de casa... [...] Anda, tira os sapatos... Não, pode ficar com essas botinas de lembrança, mas devolve as minhas meias... Não tava gostando dos meus figurinos? Agora mesmo é que não faz mais um michê na tua vida. Vitória, Vitória, arranja um traje à paisana pra essa mulher e dá bilhete azul. (BUARQUE, 1978, p.97-98).

Dóris já não serve mais e, como mão-de-obra descartada, não encontra amparo nas mesmas leis a que ela serviu. Vai mendigar no cais do porto e acabar sua vida como uma miserável sem teto. Nenhuma compaixão, nenhuma consideração, nenhum amparo legal ou humano. Somente a hipocrisia nas relações e o descaso. É “o modo de relacionamento, digamos ‘burguês’, fundado no poder do dinheiro”(DAMATTA, 1990, p.288).

As relações de trabalho pré-capitalistas apresentavam vínculos mais humanos de proteção, identidade e amparo (afinal, o dono do burgo, de certa forma, mantinha seus trabalhadores sob sua proteção, uma vez que a finalidade das relações era a troca, e o dinheiro era o meio para se efetuar-las), agora, com as novas leis de mercado, surgidas com o advento da burguesia, a relação humana, pessoal, pautada pelo respeito ao homem desaparece. Valem somente as leis que, é claro, privilegiam o dono do capital.

Em Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar, Marshall Berman (1986) apresenta-nos uma análise dessa sociedade capitalista moderna. Na parte intitulada “a metamorfose dos valores” (BERMAN, 1986, p.126), o autor afirma que na sociedade burguesa do capital tudo tem seu valor. Essa valoração atribuída a tudo e a todos, inclusive às velhas estruturas de valor, como honra, por exemplo, caracteriza um certo niilismo da sociedade burguesa. O valor humano fica condicionado ao de mercado, somos o que valemos como produtores de lucro para os detentores do capital, o dinheiro deixa de ter valor como **meio** para alcançar algo e adquire um valor em si mesmo, passando a representar o próprio **fim** da busca do homem, transformando-se em um deus para esse sistema, ou seja, um poder abstrato, mas que domina e controla o próprio homem. O mercado transforma até mesmo opositores em empresas pertencentes a seu sistema, mantendo, dessa forma, tudo e todos sob seu controle. Tudo é

comercializável, até o livro mais crítico ao capitalismo será vendido por esse mesmo capital, e é essa a única forma de sobrevivência das idéias até mesmo mais opostas ao sistema.

Ora, como poderiam valores como amor, casamento, laços de família ficarem imunes a essa verdadeira revolução ideológica? Não ficaram. E vamos encontrar na *Ópera do Malandro* muitas dessas características burguesas presentes nos relacionamentos.

Analisemos primeiramente uma típica família burguesa, da incipiente burguesia capitalista brasileira da década de 30. Duran, Vitória e Terezinha, a filha do casal, constituem uma família de classe média, representando esses valores. Duran e Vitória vêm no casamento de Terezinha uma forma de ascensão social. Mas ela, mais ambiciosa ainda, e com idéias bastante capitalistas a respeito do casamento, vê no promissor chefe de contrabandistas, Max Overseas, uma presa fácil e uma possibilidade de enriquecimento, transformando uma atividade ilícita em um negócio rentável e legal. Até mesmo a criminalidade é comercializável nessa nova realidade.

Contrariando os desejos dos pais, Terezinha casa-se com Max, toma conta dos negócios da empresa, aproveitando que o marido está em “férias” na cadeia, e legaliza toda a empresa que, de um bando de contrabandistas fora da lei, passa a ser a MAXTERTEX Limitada, com endereço comercial e registro em cartório. A firma passará a comercializar o náilon importado dos Estados Unidos, o que caracteriza a abertura do mercado brasileiro ao capital estrangeiro. E Terezinha viu no casamento a oportunidade de negócios que fará jus ao momento de renovação do cenário nacional:

TEREZINHA

[...] Tá todo mundo precisando de uma coisa nova, mais aberta, mais limpa e arejada. Tá na cara que tem que mudar tudo e já! Tem que abrir avenidas largas, tem que levantar muitos arranha-céus, tem que inventar anúncios luminosos, e a MAXTERTEX faz parte do grande projeto. Você devia se orgulhar, Max, porque nisso tudo tem um pedaço do teu nome e um pouquinho do teu espírito... (BUARQUE, 1978, p.170).

Vemos a adesão do espírito brasileiro à ordem e ao progresso instituído pela nova forma de capital. Para Terezinha, o casamento com Max é a grande oportunidade. E ela, com essa nova visão de mercado, opõe-se ao desejo dos pais, contrariando-os, convencida da eficiência de seu novo projeto para lhes garantir riqueza, o lucro.

Como afirma Berman (1986, p. 131), a burguesia despiu a sociedade de seus halos, representativos daquilo que poderia ser considerado como uma experiência sagrada. Como dito acima, tudo e todos passaram a ter um valor ligado a seu salário. Nada mais é intocável e tudo pode ser profanado. O casamento já não é mais uma união divina, em que homem e

mulher seguem as leis de Deus para perpetuarem a espécie, amarem-se e reproduzir as leis de Deus na célula da sociedade: a família. O casamento visto por Terezinha não tem nada de sagrado. É uma escada, uma forma de ascensão social e obtenção de lucro. Max e o que ele representa são cifrões para ela. Mesmo o casamento visto pelos pais não é mais a instituição sagrada, mas também uma forma de ascender socialmente. Vejamos o que diz Vitória quando fica sabendo que a filha casou-se com um contrabandista:

VITÓRIA

Duran, o nosso nome está manchado. Uma vida inteira construindo uma reputação de dignidade e decoro, e da noite pro dia cai tudo por água abaixo! Agora é que a sociedade não nos recebe mesmo. O meu nome nunca vai sair na coluna do Jacinto de Thormes! Imagine! Luxuoso cocktail na casa da sogra de muambeiro... E eu que sonhava um dia entrar pra sócia do Country Club, agora sou capaz de levar bola preta no Bangu! Vou ser barrada até em porta de gafeira. Confeitaria Colombo, então, posso riscar da agenda... Que desgraça! Ah, não! Eu não vou permitir que façam isso comigo! Eu vou ao Papa! Vou conseguir a anulação desse casamento! (BUARQUE, 1978, p. 47).

No entanto, no final da peça, com a vitória do empreendimento capitalista, Duran e Vitória aderem ao plano da filha, louvando aquilo que tinham amaldiçoado: o casamento de Terezinha e Max. Novamente podemos voltar à afirmação de que não existe mais uma moral supra-humana, divina, um halo mítico comandando a vida dos homens. Tudo é interesse e leis de mercado. Vejamos a fala final dos pais:

DURAN

Minha filha, eu desejo pedir teu perdão

[...]

Não sei como fui pra você tão durão

Tão mandão, tão sem coração, tão malvado assim (BUARQUE, 1978, p.187).

E, na seqüência da narrativa – cantada agora pela ópera final – vemos o genro oferecendo todo o apoio financeiro para a “instituição” do sogro:

MAX

Tua instituição

Tão tradicional

Vai ter um padrão

Moderno

Cristão e ocidental (BUARQUE, 1978, p.187).

Vemos todo o interesse em jogo e a novas leis de mercado: a modernização seguindo um padrão ocidental, diga-se norte-americano, o *american way of life*.

Os “halos sagrados”, discutidos por Marx (apud BERMAN, 1986), e os “universais político-religiosos” (BORNHEIM, 1992) vão desaparecendo, ou ao menos sendo relativizados, em nome de uma nova ética: o lucro, que reforma os laços de família, os laços sociais, individualizando o homem ao mesmo tempo em que lhe dá uma nova liberdade de ação nesse espaço nascente da modernidade brasileira. As leis estão a favor daqueles que detêm o capital e esses são os fazedores das novas leis sociais, políticas e até mesmo, novas regras para os relacionamentos humanos.

Ainda na primeira cena, vamos encontrar essas relações humanas tematizadas na *Ópera*. Após resolver os problemas com Fichinha, entra Geni ou Genivaldo. É ele quem traz a notícia do casamento de Max e Terezinha, o que irá chocar profundamente o casal, representante da incipiente burguesia.

Na segunda cena, acompanhamos o casamento de Terezinha com Max Overseas. Com a disseminação dos valores burgueses e a liberação do capital, qualquer um, teoricamente, passa a ter o direito de consumir produtos ligados ao status social burguês. Dissemos teoricamente, pois, para que tal consumo se efetue, é necessário ter o capital para o consumo. Entretanto, mesmo que o mercado consumidor tenha se expandido cada vez mais, nessas últimas décadas, para atrair todos os tipos de consumidores, alguns produtos continuam ligados à idéia de burguesia.

Na *Ópera do malandro* também vamos encontrar, em uma das cenas, a presença desse cenário burguês, agora bastante ambíguo. A cena é a do casamento de Max Overseas com Terezinha Duran. Max, como já dito, é um contrabandista, que diz trabalhar com importação. Cada personagem de seu bando tem um nome bastante característico de sua profissão: General Eletric, Phillip Morris, Johnny Walker, Big Ben. Não é necessário dizer com que produto cada um deles trabalha.

O casamento irá acontecer em um barracão, bastante afastado da civilização, chamado por Max de “escritório”, lugar repleto dos caixotes de muamba. Claro que no início da cena, Max afirma que tinha planejado o casamento no “Copacabana Palace”:

MAX

Por mim, a cerimônia era no Copacabana Palace. Eu já tinha até tratado a equipe de garçons. E ainda tava arriscado a aparecer de surpresa a orquestra típica do Xavier Cugat.

TEREZINHA

Mas aí o papai...

MAX

Pois é, o papai também era capaz de dar uma incerta e escangalhar a rumba. Então, Terezinha, o lugar mais discreto que eu encontrei foi mesmo o escritório. O diabo é que ele tá todo entulhado. Essas encomendas chegaram anteontem e não deu tempo de fazer as entregas.[...] (BUARQUE, 1978, p.49).

Vemos preocupações típicas dessa burguesia capitalista nascente: a escolha do lugar de luxo, com todas as regalias que o capital pode comprar. É claro que essa escolha é só aparente: Max tem o capital, mas ainda não tem o “nome” para entrar na roda burguesa. A aquisição desse status se dará no final da peça com a regulamentação de sua empresa de “importação”. Vemos, então, que o único lugar disponível era o “escritório”.

Mas, mesmo em um lugar tão ermo e simples, vemos a preocupação com a escolha dos objetos que comporão o cenário do casamento. A mesa é improvisada com caixotes, mas nela não faltará toalha de náilon (última moda nos Estados Unidos), importada direto da “Quinta Avenida, *New York*” (BUARQUE, 1978, p.50); os caixotes irão simular uma longa mesa com bancos. A longa mesa é muito comum em cenários de famílias burguesas, toda a família reunida em feliz comunhão em volta do produto de seu capital, as comidas e bebidas finas, a prataria, a louça cara.

Na mesa são dispostos os vinhos, os cristais e a prataria:

MAX

Ô, macacada, ajuda aqui com a mesa! (os homens pulam de onde estão e dispõem uns caixotes que, com a toalha, vão simular uma longa mesa com seus bancos) Isso, isso... Prataria de Portugal, cristais da Boêmia, toalha de náilon, cerâmica inglesa... [...] (BUARQUE, 1978, p.53).

Todos os objetos que compõem um típico cenário burguês. Os vinhos que Max prepara e seu conhecimento sobre combinações de bebidas e pratos também denotam preocupações burguesas:

MAX

Perfeito, perfeito, assim tá bem. Os queijos franceses, o salmão da Noruega, o vinho... O quê? Châteauneuf du Pape? Ô Johnny, você tá bêbado? Quer me fazer passar vexame? Onde é que já se viu servir vinho tinto com salmão? Vai botar o vinho da Alsácia no gelo, vai! [...] (BUARQUE, 1978, p.53-55).

Além de toda essa preocupação e demonstração de gosto refinado na escolha das comidas, bebidas, combinação entre ambas e dos paramentos para o almoço de casamento, há também os figurinos. Os capangas de Max são obrigados a vestir smokings, mesmo que não

lhes caíam bem; e o vestido de noiva de Terezinha é o que há de mais inovador nos Estados Unidos. No início da cena, os capangas de Max estão procurando o vestido nos caixotes de “importados”:

MAX

Ô, cambada de vagabundos! Sai ou não sai esse vestido?

TEREZINHA

Bem que eu falei pra gente comprar o vestido num magazine. Era tão mais fácil...

MAX

Ora, Terezinha, espera pra ver o modelo exclusivo que eu encomendei. Não é de armarinho do Catete, não. Veio direto da Quinta Avenida, New York!

[...]

GENERAL

Tá aqui, capitão, achei! (mostra o vestido).

MAX

É esse mesmo, General, parabéns! [...] Tá vendo, baby, não amarrota. Amassa aqui, pode amarfanhar. É puro náilon, todo ele, até o véu, até a grinalda, até as florzinhas. (BUARQUE, 1978, p.53-55).

Pode até soar de muito pouco bom gosto um vestido assim, mas é importado, é a última moda da industrialização. Esse é o período em que os sintéticos, produzidos pelo mercado norte-americano, começam a fazer moda. É chique, é diferente, é caro, é burguês.

É interessante notarmos os contrastes explicitados por essas cenas. A linguagem, os modos e as profissões denotam certa rudeza e falta de educação, o que contrasta com os valores burgueses. Mas os figurinos e os elementos que compõem o cenário adaptam-se ao gosto burguês e denotam requinte. É uma crítica, bastante irônica, a essa nova burguesia nascente no Brasil.

Como já tivemos oportunidade de mostrar – e voltaremos a esse assunto no próximo capítulo – Max e seu bando passarão para o lado da legalidade, enriquecendo com o seu “comércio”, mas a essência de cada um, provavelmente, manter-se-á a mesma. Ou seja, com a abertura do capital brasileiro ao capital estrangeiro, provavelmente começa a se formar no Brasil uma burguesia sem cultura, sem refinamento social, mas com capital suficiente para consumir os produtos caros que o mercado oferece. Ao menos, é isso que os personagens dessa peça demonstram. Todos, sem exceção, são pobres, mas com desejo de satisfazer seus gostos burgueses. O luxo burguês, representado pelos objetos de consumo, é uma marca da nossa dependência cultural. Roberto Schwarz afirma que a nossa dependência se revela através dos objetos de consumo que “a sua maneira também são veículos de ideologia mais difíceis de

criticar aliás, e impossíveis de descartar, por serem parte do fluxo econômico normal” (SCHWARZ, 2000, p.106). Nesse caso, os objetos descritos na cena anterior reforçam a reprodução de um sistema cultural preso às influências estrangeiras e que negam as nossas necessidades nacionais. Fica mais claro, portanto, como se dá o processo de desvalorização do “artista nacional”, representado aqui pelo malandro, e seu desaparecimento do cenário nacional para dar espaço ao malandro institucionalizado e em sintonia com os produtos culturais e de consumo importados das grandes metrópoles. Esses novos consumidores tornar-se-ão ricos, promissores capitalistas, mas não vemos uma transformação na essência desses personagens que, provavelmente, mantêm-se os mesmos. Talvez pudéssemos considerar a peça como uma crítica aos novos ricos, refinados por fora, mas bastante rudes ainda em sua essência. É a hipocrisia, outro elemento bastante presente nos legados burgueses.

João Alegre volta à cena no prólogo do 2º. ato, cantando Homenagem ao Malandro. Novamente podemos nos reportar à idéia das vanguardas e da técnica de bricolagem apresentada na *Ópera*. Nesse momento é retomada a imagem do malandro da primeira canção. O malandro tradicional é buscado por nosso autor, que faz nesse instante um recorte no enredo da peça, e apresenta-se, brechteamamente como autor, quebrando mais uma vez a ilusão e cantando sua intenção. É como se ele nos dissesse que nesse momento deveria entrar uma canção que homenageasse o malandro, mas que ele não conseguiu por não encontrar mais essa figura em nosso cenário.

O eu poético agora passa a relatar, ou seja, é o próprio João Alegre quem se apresenta e nos narra sua experiência, assumindo sua postura de autor, como já dissemos, e estando, agora, fora da peça.

A terceira intervenção de João Alegre, e essa mais significativa, é no final da peça. Lembremo-nos de que as duas intervenções anteriores ocorreram no prólogo e no entreato. Duran havia organizado uma passeata com as prostitutas como forma de pressionar Chaves a prender Max. As prostitutas saíam, no dia 1º. de maio, empunhando cartazes reveladores da corrupção do delegado Chaves. O plano seria abortado, assim que Chaves prendesse Max. No entanto, a passeata ganha, para as prostitutas e para os explorados conotações de luta de classe e uma forma de se expressarem contra a sua opressão. Na cena 7, a passeata entra em cena, fazendo alarido e ameaçando tomar as ruas. Vitória, preocupada com o rumo que as coisas iam tomando, convida a todos para irem para casa e esquecerem tudo. A passeata atropela Vitória, em um sinal de rebeldia e de que as coisas iam saindo do controle.

Nesse instante, Vitória pede que as luzes se acendam e que o espetáculo seja suspenso. É um momento bastante interessante, pois revela a obra dentro da obra. A história escrita por

João Alegre é interrompida, e passamos a ver com mais clareza a história escrita por Chico Buarque.

Para melhor compreendermos a amplitude dessa atitude de Vitória, vamos refletir um pouco sobre a estrutura da obra. Poderíamos dividir a peça em dois planos. Em um primeiro plano, encontramos a realidade histórica, recriada através da ficção de Chico Buarque. Temos o contexto do Brasil da década de 40 do governo de Vargas e toda a questão social da malandragem carioca, que começará a sofrer uma transformação.

Nesse primeiro plano, encontramos João Alegre, Vitória e Duran como personagens “históricos” dentro de um plano já fabular. Na introdução da peça, cria-se uma realidade histórica em que os personagens citados apresentam-se para a platéia não como personagens, mas pessoas envolvidas com problemas sociais. Duran é o produtor da peça, D. Vitória é a presidente da “Morada da mãe solteira”, para onde a renda da bilheteria seria revertida. Entretanto, eles são, em um segundo plano, também dentro da ficção, personagens da *Ópera do Malandro*, esta escrita por João Alegre.

Portanto, os personagens fictícios de Chico são autores, atores e pessoas históricas dentro da sua ficção e personagens fictícios da obra de João Alegre. É uma construção em abismo, no estilo do *mise-en-abîme*, em que as realidades vão se encaixando no início da peça, para serem desencaixadas depois.

A *Ópera do Malandro* pode ser considerada em seu primeiro plano como uma narrativa mimética, uma vez que reconstrói os dados do contexto histórico, inclusive constituindo-se de ícones desse contexto, como o retrato de Vargas, já analisado, e toda a referência histórica ao seu governo. Entretanto, poderíamos apontar também uma característica alegórica para essa narrativa.

Segundo Tânia Pellegrini (1996), a alegoria se constrói como um discurso ambíguo, fragmentado, característico da produção literária da década de 70:

[...] a tendência alegórica dessa narrativa [da década de 70] indica que há um elemento importante a ser observado: só através do caos aparente, da fragmentação, da acumulação de elementos, da fusão de gêneros, a literatura conseguiu apresentar uma imagem da totalidade do mundo referencial completamente caótico e estilhaçado. (PELLEGRINI, 1996, p.27).

Dessa forma, poderíamos considerar a *Ópera do Malandro*, escrita por Chico Buarque, como uma narrativa alegórica, considerando-se as características acima, uma vez que a obra é fragmentada em dois planos, que se interpenetram e se alternam; as músicas, como já tivemos

oportunidade de comentar, formam uma fusão de gêneros, acumulando referências musicais e de construção de personagens; talvez não tenhamos um caos total na estruturação da obra, mas a passagem de planos pode ser, muitas vezes, confusa, misturando as realidades dentro da obra. Alguns desses aspectos já tivemos oportunidade de estudar, passemos a analisar mais detidamente as construções dos dois planos.

Iniciemos a nossa análise desses aspectos. Como já dito, na introdução há a apresentação dos três personagens, João Alegre, Vitória e Duran como “pessoas históricas” (considerando-se a ópera escrita por João Alegre) e também como atores. João Alegre inicia a peça cantando a música do malandro, antes de a cortina se abrir, portanto, ele está, neste instante, fora da ficção criada por ele, mas já dentro, claro, como personagem de Chico Buarque. Ao iniciar a peça, como já dissemos, João Alegre desaparece de cena e volta na passagem do primeiro para o segundo ato, cantando Homenagem ao Malandro.

Nesse momento, ele se apresenta novamente como o autor da peça, cantando em primeira pessoa, justificando, como já o dissemos, o que deveria ser aquela canção, ou seja, a homenagem ao malandro tradicional já não é mais possível, pois ele desapareceu, sacolejando em um trem da Central, enquanto a malandragem encontra-se, agora, de gravata, oficial. João Alegre assume, mais uma vez, o papel de crítica social, de denúncia social. Ele, de dentro da ficção de Chico Buarque, fala-nos da realidade histórica da *Ópera*. É ele quem nos acena para o grande tema da peça: a transformação da idéia de malandragem, que deixa de pertencer a um tipo específico e passa a ser institucionalizada, com carteira assinada, gravata e tudo o mais.

Nesse momento João Alegre prepara o 2º. ato, em que acompanharemos todas as mudanças ocorridas com a “empresa” de Max e de Duran, com as prostitutas e com os capangas. Depois desse segundo prólogo, João Alegre sai de cena novamente. Ele voltará à cena no final desse ato, quando Vitória, desesperada com o rumo que a passeata das prostitutas ia tomando, pede para que entre em cena o produtor.

Aqui mais uma vez acontece o efeito de ruptura da quarta parede. As luzes são acesas e Duran aparece como produtor da peça e não mais como personagem. Há uma discussão entre eles sobre o final, e Vitória quer saber por que não farão o final que havia sido ensaiado. Duran chama João Alegre, que vem à cena como autor da peça, ao mesmo tempo em que aparece como defensor de sua classe oprimida. A história contada pela peça de João Alegre é suspensa e todos, nesse momento, aparecem como pessoas históricas e não mais como personagens.

Esse é um momento bastante brechteano em que as questões sociais tematizadas na peça serão discutidas pelos atores de João Alegre. A passeata torna-se um movimento de protesto político real – dentro da ficção de Chico e da realidade de João Alegre -, e discute-se se ela será levada para fora do teatro. Estamos na cena 7 da peça, no segundo ato.

Vitória, enfurecida com o que ela chama de baderna, quer saber de João Alegre por que a mudança no final. Este, malandramente, justifica que queria fazer como na roda de samba, em que um dá um mote e se puxa o improviso. Duran quer suspender o espetáculo e Vitória quer ir embora. João Alegre não permite dizendo que “[...] o que tá feito, tá feito. Partideiro que se respeita não volta a palavra atrás.” (BUARQUE, 1978, p. 177).

Essa é uma frase que revela bem o tom de protesto que a peça adquire. João Alegre assume-se como representante de classe e agora não quer trair seus companheiros. Nesse momento, a peça adquire o clima das passeatas, tão comuns nos anos setenta, de protesto contra a ditadura e a exploração social. As prostitutas e os capangas de Max acreditam na fidelidade de João Alegre e afirmam que ele jamais se venderá.

Como João Alegre recusa-se a assumir o final já ensaiado, sob aplausos da rale, Duran, então, não vê outra saída que despedi-lo, lamentando que esse seja o fim de uma carreira tão promissora. Vemos, então, a questão da resistência à ideologia dominante, no caso ao capital, em que a passeata realmente acreditava. João Alegre é chamado na administração para formalizar a rescisão de contrato.

Agora há o *intermezzo*. As luzes estão acesas e os atores discutem seus próprios papéis dentro da ópera de João Alegre, em um diálogo que revela novamente a quebra da ilusão do teatro, no estilo de Brecht. Todos acreditam que João Alegre se manterá fiel à causa de sua classe e aguardam o resultado.

E, então, sem mais aviso para o público, entram novamente Duran e Vitória, as luzes se apagam e Vitória pede música ao maestro. Inicia-se, agora, o “Epílogo ditoso”. No início do epílogo, João Alegre entra sentado em um conversível modelo anos 40. Esse fato merece uma análise especial. Poderíamos considerar esse como o segundo final da peça, sendo, o primeiro, quando a passeata ameaça sair e João Alegre é convidado a rescindir o contrato.

Enquanto ele e Duran encontram-se na Administração, nós não sabemos o que se passa. Temos somente uma fala de General dando-nos uma pista de que “estão umedecendo a pata” (BUARQUE, 1978, p.179) de João Alegre, ou seja, ele está sendo subornado. Uma das prostitutas defende a postura de João Alegre, considerando-o fiel à sua classe. No entanto, é bastante significativo o fato de ele entrar em cena no conversível.

Poderíamos considerar os dois finais como distintos. Talvez, no primeiro, João Alegre tenha realmente se mantido fiel a sua classe, mas esse seria um final que ficaria sem um desfecho. Se acabar assim, o que acontece com a passeata, por que ela não sai? Ou ficaria implícito o código de ética da malandragem e o malandro estaria bem representado por João Alegre. Entretanto, sabemos que a peça tematiza as mudanças sofridas por nossa sociedade com o advento do capital e a conseqüente transformação sofrida pelo malandro, ou seja, seu desaparecimento como personagem simbólica de uma nação e a institucionalização da malandragem.

Preferimos pensar que João Alegre acaba, de fato, vendendo-se para o capital, assumindo a nova conduta, ditada pela burguesia. Ora, não seria o primeiro. Recuperando nossas comparações entre *Roda Viva* e a *Ópera do Malandro*, vemos que o artista se vende ao mercado, o mesmo tema encontramos em *Gota d'Água*. Jasão também trai sua classe por causa do deslumbre causado pelo capital. Por que com João Alegre seria diferente? É mais uma mudança significativa.

Lembremo-nos de que Duran lamenta o fim de uma carreira tão promissora. E João Alegre não aparece no final como em final de carreira, mas em grande estilo, como um *pop star* a caminho da fama. Mais um indício de que ele cede às pressões do produtor é o fato de Vitória entrar dona da cena, ordenando ao maestro que inicie a música. Essa atitude sugere que voltaram ao final que já tinha sido ensaiado, o final combinado por eles na peça.

No “epílogo ditoso”, temos a apoteose do capital, a vitória enfim da burguesia e do domínio estrangeiro sobre o nosso mercado e a nossa cultura. Esse final, escolhido por Vitória e insistentemente querido por ela como o grande final, mostra-nos a visão que a burguesia tem da nova situação. Para ela, tudo está muito bem, é realmente a festa em que todos têm de se sentir felizes.

Os proletários aderem felizes à nova ordem, acreditando que essa é a melhor solução para eles também. Ou poderíamos pensar mais brechteamente, acreditando que a ação das prostitutas e dos capangas teria por finalidade iludir a platéia, como se eles fossem também os porta-vozes para criar uma ilusão ideológica de que ser fiel à burguesia e servi-la é a única solução para seus problemas. Teríamos então um contra-senso, ao menos aparente.

Ora, o teatro idealizado por Brecht e utilizado por Chico não é o de denúncia social? Como se poderia permitir um final tão idealizado, tão favorável à ideologia dominante? Na realidade, o “epílogo ditoso” não é o último final. Temos mais um: o “epílogo do epílogo” em que volta à cena João Alegre.

Há somente, agora, um foco de luz em João Alegre, que vem ao proscênio, batucando em sua caixinha de fósforos para cantar O Malandro No. 2. Há alguns elementos bastante interessantes nesse início do terceiro final. A luz se foi. A música eufórica e envolvente da *Ópera* é agora trocada por uma caixinha de fósforo, símbolo do malandro sambista.

João Alegre recuperou novamente seu status de malandro? Quem é ele agora? Continua sendo o porta-voz de sua classe? Essas questões queremos aprofundar quando analisarmos as canções do malandro, em outro capítulo. Agora, basta-nos dizer que tudo se torna ambíguo e o feliz malandro corrompido aparece novamente como um representante de sua classe, para nos contar o que foi feito do primeiro malandro que surge na peça.

Nesse momento, o clima de festa é abandonado e teríamos, talvez, uma ruptura com a ilusão criada pela burguesia no final anterior. É como se João Alegre viesse desmentir a festa e dizer que a alegria, o progresso é somente para a elite, e viesse nos mostrar o que realmente acontece com o povão, a ralé que insiste em se manter à margem da festa capitalista, afinal, o malandro se recusou a pagar a cachaça, ou seja, recusou o tributo ao capital: o consumo.

Chico não nos decepciona ao final. Como um bom entendedor e deglutidor antropofágico de outras culturas, vem nos mostrar que compreende seu tempo e vem nos revelar o que está por trás dos tempos festivos de Vargas. Mãe dos ricos, que enriquecem cada vez mais... Pai dos pobres? Pode ser, mas pai que mantém seus filhos presos a uma situação de miséria e iludidos com a ajuda que os manterá na miséria. Qualquer comparação com os dias de hoje seria mera coincidência? Parece-nos que a *Ópera do malandro* se mantém tão atual quanto na época em que foi escrita. Há hoje muitos malandros que se equilibram em um trem da central para conseguir o ganha-pão. Há outros que migraram descaradamente para a clandestinidade e ganharam outro nome: marginais. E há os engravatados, os malandros oficiais, para quem a lei continua sendo uma “mãe”. A arte imita a vida? A vida imita a arte? Ou nós somos tão previsíveis em nossa mesquinhez. Quantos joões alegres deverão aparecer, batucando em uma caixinha de fósforo, para nos mostrar o que acontece por trás dos bastidores.

Assim é a *Ópera do malandro*. Obra importante, que fecha um ciclo da dramaturgia de Chico Buarque, encerrando um período muito importante para compreendermos a nação brasileira e seu povo. Chico precisaria dizer mais? Talvez não, pois, como já vimos, somos previsíveis, repetimo-nos. O que já foi dito basta, por ora, para nos analisarmos e conhecermos um pouco de uma página infeliz de nossa história.

3 ANÁLISE HISTÓRICA E CULTURAL DO MALANDRO

A história da colonização da América do Sul é uma história de contrastes, entre classes e tipos sociais antagônicos, os quais, é claro, farão parte da literatura produzida pelos sul-americanos. No Romantismo, encontramos a valorização do homem puro e simples, ligado à natureza, em contraste com o Realismo, em que as relações entre as classes são analisadas em seus próprios antagonismos (HOLANDA, 1995).

Um dos contrastes que caracterizam o brasileiro, por exemplo, é a sua histórica resistência ao trabalho, como veremos nessa análise. Esse é um aspecto fundamental para a construção do tipo malandro. O trabalho é visto como uma atividade estranha ao homem, que visa ao aperfeiçoamento do meio que também lhe é estranho. Os conceitos de honra adquiridos por meio de um trabalho que visa a uma submissão a um objeto exterior, estranho ao homem, não interessa a essa nascente sociedade, herança dos povos ibéricos. Para esses povos, predomina mais a idéia do ócio e da contemplação, ligada à tradição da Antiguidade clássica, ou seja, a contemplação e o trabalho mental são mais valiosos que o trabalho braçal (HOLANDA, 1995). Ora, historicamente, o malandro é aquele que irá se opor a qualquer tipo de atividade formalizada como trabalho, quer seja por essa herança, quer seja pela percepção de que se submeter ao trabalho é submeter-se ao branco, dono do poder.

A história da escravidão no Brasil é mais um dos fatores que irá agravar essa repulsa ao trabalho compulsório, ao negar ao homem a liberdade e a livre-iniciativa sobre suas atividades. A passagem da sociedade rural, com seus espaços e papéis sociais mais definidos, para a sociedade urbana, em que os papéis sociais perdem um pouco a sua configuração, é mais um fator de agravamento da relação do brasileiro com o trabalho.

Outra característica básica do brasileiro que contribui para a construção da figura do malandro é a idéia do “homem cordial” (HOLANDA, 1995), em que vemos o brasileiro como um tipo mais afeito ao sentimento que à razão. Entretanto, é a aparência de afetividade que permitirá ao brasileiro estabelecer relações de comércio não pautadas pela transparência e honestidade, mas pelo vínculo afetivo que confunde as relações, tornando-as opacas e criando compromissos ligados ao sentimento de amizade. Essa é uma atitude que tira a objetividade das relações humanas, construindo-as em laços ideológicos e códigos de amizade. Essa é sociedade brasileira em sua formação, cuja análise acompanharemos com Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1995).

Um dos fatores mais marcantes na nossa colonização foi o fato de se tentar implantar uma cultura européia no vasto e adverso território brasileiro, ou seja, quando aqui chegou, o português não tentou adaptar-se à nova terra, tornando seu trabalho de colonização mais eficiente. Ao contrário, procurou adaptar a terra nova aos seus métodos já testados em Portugal. Vemos esse fato principalmente na forma de realizar a agricultura brasileira, o que acabou resultando na grave exploração predatória do solo, cujos efeitos sentimos hoje.

Esse fator, além de marcante, resultou em várias conseqüências para a nossa colonização. Uma delas é a falta de personalidade própria ou características próprias do brasileiro. A forte individualidade da personalidade brasileira vem da valorização dos povos ibéricos do conceito de indivíduo (HOLANDA, 1995). Dessa forma, nossa nação nasce já pautada por uma política que irá privilegiar os interesses particulares em detrimento dos interesses da nação. Como nos diz Holanda, as leis nascem mais de uma necessidade emergente de refrear os interesses e as paixões particulares que de uma intenção de legislar para a sociedade, priorizando leis que a desenvolvam como nação. Portanto, esse individualismo exagerado leva a uma frouxidão das estruturas sociais, “à falta de uma hierarquia organizada” (HOLANDA, 1995, p.33), características importantes que permitirão o surgimento do tipo malandro e darão a este a possibilidade de transitar entre as classes sociais, como o fazia o pícaro espanhol.

No Brasil nascente, a relação hierárquica sempre foi fundada em privilégios pessoais. Essa característica, somada à outra de que a nobreza lusitana nunca constitui uma classe fechada e impermeável, ou seja, foi sempre constante a troca de nomes – uns que se ilustravam, outros que voltavam à massa comum – é um princípio bastante interessante para entendermos as origens do malandro do século XIX e do malandro do século XX.

Uma das características desse malandro reside justamente na sua possibilidade de trânsito entre as camadas, o qual só pode ser permitido em uma sociedade em que as classes não se constituem de forma hermética, mas aceitam sujeitos estranhos a si em seu meio. É interessante notarmos que, na sociedade brasileira do século XIX, pintada por Jean-Baptiste Debret, é muito comum encontrarmos as cenas em que a nobreza almoça com as crias dos escravos por perto; ou em momentos de passeio, como os famosos “ranchos”, em que a família saía para o passeio no campo, encontrarmos os escravos sentados na relva com a nobreza e, muitas vezes, compartilhando da ceia. Esses quadros encontramos também ricamente ilustrados nas Memórias de um Sargento de Milícias, de Manuel Antônio de Almeida. Como vínhamos dizendo, somente uma sociedade com essas características tão peculiares de permeabilidade das classes poderia permitir o nascimento do malandro.

Como já citamos acima, outra característica bastante peculiar do malandro é sua repulsa a qualquer forma de trabalho oficial, por representar, em sua ética, uma sujeição à autoridade do branco. O trabalho, no nosso processo colonizador, é visto como uma atividade estranha ao homem, que visa a algo exterior a ele, e não como algo que lhe trará um ganho pessoal. Dessa forma, entre nós, acaba sendo valorizado o ócio (HOLANDA, 1995). A carência de uma moral de trabalho se ajusta bem à falta de uma organização social definida e hierárquica, pautada em regras supra-individuais, o que também é um fator fundamental para o florescimento do bom malandro. Ele sabe que aos pobres é dado trabalhar e sabe, também, que o trabalho dos pobres só serve para enriquecer mais os já ricos. Portanto, o malandro é aquele que não quer se sujeitar a essa exploração e busca, na sua facilidade de trânsito entre as classes, atividades que lhe sejam mais agradáveis, como a de músico, por exemplo.

Em toda forma de grupamento humano, dois tipos sempre estarão presentes: o aventureiro e o trabalhador. No nosso processo de colonização não foi diferente. O aventureiro é aquele que desconhece fronteiras, buscando sempre o novo e transformando os obstáculos em trampolim para as suas ambições. Já o trabalhador é o tipo apegado à terra que usa o seu esforço lento e contínuo para atingir os seus objetivos (HOLANDA, 1995). Cada tipo possui sua ética própria. O trabalhador só valorizará as ações que sente prazer em praticar e se opõe a toda noção de “espaço aberto”, valorizado pelo aventureiro. Este, por sua vez, valoriza as ações que lhe tragam um ganho imediato, sem considerar conseqüências. Todas as ações que visem a um ganho lento e coletivo para ele são estúpidas e inaceitáveis.

A conquista de um novo mundo, inóspito, bárbaro, coube ao aventureiro. O trabalhador pouco ou nada poderia fazer em uma terra estranha aos seus hábitos e pouco afeita à sua ética. Portanto, a missão de colonização da América só poderia ser obra dos aventureiros povos ibéricos, dos portugueses, principalmente (HOLANDA, 1995). E não são poucas as referências aos tipos portugueses que para cá foram mandados: aventureiros, desonestos, que foram purgados de Portugal, por não serem muito úteis lá. Mas o seriam aqui, na nova pátria, em que somente esses tipos teriam força, coragem suficiente para encarar os desafios de uma terra inóspita.

O aventureiro aqui chegou com ânsia de conquistar um espaço, enriquecer com as possibilidades de riqueza oferecidas pela nova terra. Como característica própria sua, não se preocupou em construir leis que visassem ao bem comum, que dessem uma configuração de nação ou, ao menos, de sociedade civil organizada, às novas aglomerações humanas. Dessa forma, fica mais fácil compreender o caráter individualista de nossas leis e de nossa

organização social e a submissão do código civil, tantas vezes, a interesses privados em detrimento dos públicos.

No entanto, não se poderia deixar de citar as vantagens que esse tipo trouxe para a nossa colonização. E, talvez, a mais importante delas, seja o pragmatismo com que o português aventureiro recriou aqui sua nação. Onde não lhe era possível repetir aquilo que encontrava em sua terra natal, valeu-se do que a terra nova lhe propiciava e reinventou uma pátria. E não seria esse o espírito do malandro? Um personagem que sabe aproveitar as oportunidades que surgem para transformar sua situação social e enriquecer, quando possível. Um sujeito pragmático, que não se entrega ao trabalho lento de construção de um amanhã, mas que se dedica no hoje a transformar as situações adversas da melhor forma possível. Dessa forma, podemos concluir que os aventureiros portugueses são os avós do tradicional malandro carioca, representado na *Ópera* por João Alegre.

Em se tratando da nossa colonização, não podemos nos esquecer da formação da nossa sociedade agrária, já em estágio mais avançado do nosso desenvolvimento, extremamente patriarcal. Nessa sociedade, as hierarquias eram mais claras, no entanto, as relações entre os vários membros continuavam a ser flexíveis, em que tanto os escravos quanto os agregados compunham também o círculo familiar, o que evidencia a aproximação entre as classes. A questão do agregado é bastante peculiar em nossa sociedade e de fundamental importância para a sua caracterização. Entre o dono da terra, o latifundiário, e os seus escravos, transitava o “homem livre” (SCHWARZ, 2000, p.16). Se entre os dois primeiros a relação é bastante clara, entre o primeiro e o último irá imperar uma relação baseada na troca, no favoritismo, constituindo as relações de favor que imperavam (e ainda imperam) em nossa sociedade: “O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais” (SCHWARZ, 2000, p.17). Dessa forma, podemos concluir que as características descritas por Holanda (1995) para o nosso processo de formação permitem uma sociedade mediada pelo favoritismo, que coloca os interesses pessoais acima dos públicos, gerando a malandragem e permitindo toda forma de abuso das leis.

São essas mediações pelo favor que permitirão, ainda, o “oportunismo” (SCHWARZ, 2000, p.112), tematizado na *Ópera* pelas relações entre a ordem e a desordem, visto nos “negócios” do delegado Chaves tanto com o contrabandista Max Overseas quanto com o “capitalista” Duran.

Voltando, entretanto, às características da nossa sociedade rural e patriarcal, vemos que o poder privado continua, nesses quadros da família rural aristocrática brasileira,

imperando sobre o público, aqui representado pelo chefe de família, que dispunha das leis sempre a seu favor (HOLANDA, 1995).

Porém, com o declínio da sociedade rural e o início da fomentação da vida urbana, instigada, sobretudo, pela vinda da família real ao Brasil, no início do século XIX, essa sociedade basicamente rural e patriarcalista começa a se transformar. Portanto, surgem novas necessidades de trabalho, agora ligadas à política, às leis, à administração. Ora, não era de se estranhar que esses cargos fossem ocupados por representantes da nossa aristocracia, agora cidadina.

Dessa forma, surge uma nova forma de trabalho, que passa a ser valorizada: o trabalho intelectual ligado à idéia de talento. É o trabalho que não suja as mãos e que não fadiga o corpo, ideal para os antigos senhores de escravos e seus descendentes (HOLANDA, 1995). Não acreditamos, no entanto, que se tratasse de uma dedicação a essa forma de trabalho gerada pelo amor à intelectualidade. Na realidade, era uma nova forma de poder e status, e daí surge a moda de ir a Coimbra para se tornar doutor. A educação, nesse modelo, era mais uma forma de adquirir títulos acadêmicos e o prestígio ligado a eles que, realmente, uma forma de se instruir para beneficiar a sociedade.

É óbvio que a camada mais pobre ficava muito aquém dessa realidade e continuava a ser servo dessa aristocracia. Eram os ignorantes, desprezados pelas camadas mais altas. Entretanto, atentemos novamente à figura do malandro, o qual tem por ancestral literário o Leonardinho, das Memórias de um Sargento de Milícias, de Manuel Antônio de Almeida. Esse sujeito sabia, ou intuía, que não pertencia ao círculo dos privilegiados. E, para passar a pertencer a esse círculo, seria muito difícil sujeitar-se a uma ocupação que só lentamente e com muito trabalho, talvez, pudesse lhe dar a ascensão tão desejada, pelo fato de neles imperar o sangue do aventureiro. Dessa forma, o malandro busca meios mais pragmáticos para se dar bem na vida, como o casamento rico e o recebimento de heranças, por exemplo.

Uma vez que o talento individual passa a ser valorizado, e já que essa sociedade brasileira gostava muito dos serões em que a música e a dança tinham um papel muito importante, não foi difícil ao malandro utilizar esses fatos a seu favor. Como um bom tocador de machete, primeiramente, e depois de viola e violão, o malandro foi incorporando os ritmos trazidos pelos colonizadores aos ritmos trazidos pelos escravos, criando uma música com características nacionais. Esse talento lhe franqueava mais ainda a entrada nos círculos aristocráticos, configurando o trânsito do malandro pelo mundo da ordem e da desordem.

No fim do século XIX, o mercado musical começa a ser explorado e o filão da música popular começa a se sobrepor sobre o da música erudita. O público brasileiro começa a se

identificar com essa música por causa de uma outra característica do nosso povo: o sistema brasileiro de música erudita não chegou a se configurar como nacional, nem mesmo a compor um número de autores representativos (WISNIK, 2003). Em um artigo bastante interessante sobre o conto *O machete*, de Machado de Assis, Wisnik nos apresenta o dilema de um músico erudito, violoncelista de “alma” que se entrega às mais líricas composições da música erudita, e, em oposição a ele, um tocador de machete, improvisador, mas que arrebatava ao ritmo dançante de suas melodias os espectadores. O músico popular, “de ouvido”, tocador de machete, seria o nosso malandro, que não toca por “profissão”, mas por diversão sua e dos ouvintes.

Nesse artigo, há uma interessante divisão entre o conceito de “trabalho”, que seria representado pelo músico erudito, o violoncelista, em oposição ao de “labor”, representado pelo tocador de machete (ARENDDT, 2001 apud WISNIK, 2003). O trabalho seria o universo daquilo que transcende a visão humana, buscando idealizar algo fora do homem (HOLANDA, 1995); já o labor é a “diversão”, o “passatempo” em que o fim se esgota em si mesmo. Esse segundo tipo de música parece cair nas preferências do público brasileiro e não é nada incomum encontrarmos as violas nos “ranchos” e nos serões familiares (até mesmo das famílias mais abastadas). Ora, daí se conclui que o malandro como bom músico que valoriza o seu labor e que tem talento “para o riscado” está franqueado para esse público e até mesmo valorizado por ele. Seu ócio se transforma em prazer para ele e para os demais.

Nesse período, a grande vedete da música é a polca, gênero que irá compor futuramente as nossas músicas dançantes, inaugurando o mercado de música dançável, em oposição à música séria, para se ouvir e apreciar (WISNIK, 2003). Da polca, evoluiremos para o maxixe, o qual já incorporará as síncopes da africanização de nossa música (WISNIK, 2003). O maxixe misturará a música de escravos com a música de salão, concretizando no plano da arte mais uma vez o trânsito entre opostos, entre o mundo da ordem e da desordem, tão característicos da nossa sociedade. O malandro, representante do mundo da desordem, freqüentará o mundo da ordem, levando até ele sua música e sua alegria, seu prazer de não trabalhar, mas de cultivar o labor. Ele é o trânsito entre os extremos.

A partir da Abolição da escravatura no Brasil, o negro transformou-se em mão-de-obra barata e de reserva, acabando marginalizado pela nova situação. Para reforçar suas próprias formas de sociabilidade, os negros passaram a cultivar sua cultura e identidade nas festas ou reuniões familiares, nos quais ocorria um sincretismo religioso e racial, uma vez que brancos e negros acabavam convivendo juntos nessas festas, que marcavam um “contato interétnico” (SODRÉ, 1998, p. 14). A literatura, mais uma vez, contribui para encontrarmos essas marcas

históricas, basta pensarmos nas Memórias de um Sargento de Milícias, no capítulo do batizado da filha de Leonardo Pataca, em que os “malandros” do lundu, da polca, do maxixi eram convidados a animar a festa.

Esse sincretismo cultura e étnico acontecia, principalmente, nas casas das “tias”. A mais famosa delas é a da “Tia Ciata”, mulata casada com o médico negro João Batista da Silva, que tinha prestígio político. Assim, a casa da Tia Ciata se transformou em um recanto seguro, onde os negros podiam manter vivas as suas tradições. A casa tinha seis cômodos, um corredor e um quintal e, nesses espaços, abrigava diferentes ritmos e diferentes classes sociais. Para os negros, recém libertos, era a oportunidade de reviverem seus ritmos, seus cultos e ritos, fazendo ressoar seus velhos batuques “que haviam inaugurado a sonoridade do país” (TATIT, 2004, p. 31). Entretanto, não só os negros encontravam espaço nesses lugares. Nos fundos, além dos terreiros, havia espaço para o samba de diversão, para a dança, já repletos de improvisação; nos cômodos intermediários, os lundus e as polcas; e nas salas de visita o choro que já desfrutava de certo prestígio e muitas vezes já reproduzia as “salas de concerto”, onde há “música para ouvir” e os bailes que representavam a “responsabilidade pequeno-burguesa” dos donos da casa (SODRÉ, 1998, p.15). Havia, portanto, um sincretismo entre as diferentes culturas, entre negros e brancos, entre pobres e ricos, que vem consolidar mais uma vez a convivência entre os opostos na nossa sociedade:

O mais importante, entretanto, são as estratégias de luta social, identificadas por Wisnik, que se manifestavam, de um lado, na “expressão da marginalidade dos grupos dominados” (que se concentravam nos fundos da casa para não chamar a atenção da polícia) e, de outro, na “expressão da cidadania cultural no domínio da *Polis* burguesa” (dos grupos localizados na sala principal) e que faziam da residência da Tia Ciata um lugar de integração tensa das particularidades socioculturais. Ambas as estratégias pressupõem a **aceitação da convivência para, ao mesmo tempo, reforçar os próprios valores ideológicos.** (TATIT, 2004, p.33, grifos nossos).

Como pudemos acompanhar em *Raízes do Brasil*, somente um processo de colonização que não foi marcado pelo rigor da lei, mas pelo jogo de interesses particulares e imediatistas, resultando em uma sociedade em que o “homem cordial” estava acima da dureza das leis, pode nos dar uma figura como a da casa da Tia Ciata que contribui para configurar o malandro.

A literatura é o grande registro de uma sociedade. Tudo o que for produzido, pensado, criticado estará presente em um texto literário. Ela é, mais que a história, para parafrasearmos

Aristóteles, o registro vivo do homem. Para continuarmos analisando a importância dessa figura, surgida do nosso próprio processo colonizador e das relações sociais fomentadas por esse processo, vamos nos aventurar agora por algumas análises literárias da figura do malandro.

Antônio Cândido, no artigo *Dialética da Malandragem* (1993), ao desenvolver uma análise sobre Leonardinho, personagem das *Memórias de um Sargento de Milícias*, primeiramente define os termos “romance picaresco” e “romance malandro”, defendendo para as *Memórias* características que a fazem pertencer ao gênero deste último. O pícaro é o personagem da novelesca espanhola, da qual *O Lazarilho de Tormes* deve ter sido o primeiro representante, e cujas características são bastante peculiares.

O pícaro é sempre um personagem marginalizado, representante das camadas mais desfavorecidas da população. Muitas vezes é o filho sem pai, sem nome e sem família e que, por essa sua condição, viverá uma vida errante, buscando na aventura e na servidão uma forma de sobrevivência. Como, geralmente, o pícaro acaba transformando-se em serviçal da nobreza, conquista o trânsito livre entre as classes sociais, o que constitui uma característica importante da picaresca – e posteriormente importante para compreendermos a posição social do malandro.

O narrador é sempre o personagem que conta suas desventuras. Portanto, o foco narrativo é em primeira pessoa e tem a possibilidade de fazer uma crítica bastante ácida e irônica das classes a que ele serve. O pícaro é um ser desiludido, que muitas vezes acaba não encontrando um destino certo, continuando sua vida de andarilho, ampliando fronteiras até mesmo para outros países.

Quanto ao romance de Manuel Antônio de Almeida, Antônio Cândido prefere usar o termo “romance malandro” e apresenta algumas justificativas que diferenciam o pícaro do malandro brasileiro. Leonardinho poderia, pelo seu nascimento, pela sua sina de andarilho e pelo seu trânsito entre a “patuscada com os ciganos” e os “serões de D. Maria”, ser classificado como um pícaro. No entanto, segundo Cândido, falta-lhe um traço básico da picaresca: Leonardinho nunca enfrenta o choque áspero com a realidade. Sua “fortuna” é sempre dirigida para soluções fáceis e finais felizes que não permitem que o herói realmente sofra. Mesmo quando a vida lhe parece adversa, o anti-herói parece superficial demais para sofrer, distraído-se facilmente com algum outro encantamento. Assim é quando o padrinho morre e ele logo se consola ao lado de Luisinha; assim é quando Luisinha não lhe está mais disponível, ele se distrai nos olhos de Vidinha. E assim, de acontecimento em acontecimento, Leonardinho leva a vida de forma leve, sem se preocupar com trabalho, com nenhuma outra

ocupação que a de estar apaixonado sempre por algo, seja por suas diabruras, seja pelas pessoas.

Outra questão que, segundo Cândido, diferencia Leonardinho do pícaro é a sorte do servo, do serviçal, que nosso rapaz, filho da famosa pisadela e do beliscão, nunca enfrenta. Ele nunca exerce o papel de servo, ao contrário, é sempre servido, ou seja, ajudado por todos que acabam dele tendo certa comiseração. Entretanto, há traços de semelhança entre Leonardinho e o pícaro: o futuro sargento de milícias vive, vagabundeando, ao sabor da sorte, como o pícaro, e é, também, amável e risonho, despertando simpatias. Por outro lado, Leonardinho jamais experimenta os dissabores da vida que o levariam a um amadurecimento e a uma mudança de visão do mundo. Para o nosso primeiro malandro, tudo são flores, perfumadas e ricas, muito ricas.

Outra característica de Leonardo que o relaciona ao malandro brasileiro é o seu livre trânsito pelas classes sociais. Ele frequenta, livremente, a casa de D. Maria, senhora rica, de muitas posses, e lá é bem recebido. Frequenta, também, com a mesma desenvoltura, a casa dos ciganos, na época, os representantes do que havia de mais vil e de mais desprezível na sociedade brasileira. Ele também é perseguido pela lei, como um sujeito representante da desordem. Major Vidigal caça Leonardinho como a um bandido. No entanto, mais uma vez os extremos se tocam: o maior malandro é transformado, no final da trama, em representante da própria ordem, ou seja, é elevado a sargento de milícias, confirmando a presença, na sociedade brasileira, dos opostos que se tocam e interpenetram, o que, como já vimos, é característica do malandro brasileiro.

Como já observado, nossa colonização se deu através dos aventureiros ibéricos, cujos tipos resultaram na figura do malandro que, assim como o pícaro, também é um aventureiro. Ele vive muito ao sabor da sorte, sem se preocupar com o dia seguinte, pois, a cada dia, bastam seus amores, ou seus dissabores. Portanto, é claro que o pragmatismo do nosso aventureiro colonizador também está presente em Leonardinho que segue a seguinte filosofia: resolvido o dia de hoje, não importa como, o dia de amanhã é outro problema cuja solução fica para depois. Todas essas características representam o tipo social do malandro que, já na época de Manuel Antônio de Almeida, estava delineado.

Se pensarmos na configuração das Memórias, consideraremos que se trata de um romance bastante descritivo, denominado romance de costumes, por relatar com realismo a sociedade de sua época. Portanto, servindo como registro de uma época, o romance nos revela as características dos tipos das classes baixas, o problema dos escravos libertos (no

personagem Chico-Juca) que se constituirão nos malandros do século XIX e no tradicional malandro carioca do século XX, do qual João Alegre é, aqui, o representante.

Antes, porém, de voltarmos ao malandro da *Ópera* de Chico Buarque, analisemos mais um: o Malasartes, outro malandro paradigmático do que é ser brasileiro. Em *Carnavais, Malandros e Heróis* (DAMATTA, 1997) vamos encontrar uma análise dos tipos sociais característicos da sociedade brasileira. DaMatta divide os tipos em três: o caxias, o renunciador e o malandro. Para o autor, cada um desses tipos está ligado a uma atividade social mais peculiar: os renunciadores estariam ligados à procissão; os malandros, aos carnavais (rito de inversão da ordem, passagem da ordem à desordem); e os caxias, às paradas militares.

O tipo que mais nos interessa pela afinidade com nosso trabalho é, claro, o malandro. Interessantemente, o autor apresenta na figura do malandro uma síntese dos três tipos. Este é o representante do deslocamento das regras formais, da exclusão do mercado formal de trabalho (como vimos, muitas vezes, renegado por ele próprio) e individualizado pelo modo de andar, de se vestir e de falar (DAMATTA, 1997). A síntese do brasileiro nessa figura, efetuada pelo autor, corrobora a tese de que a falta de ordem e de amor ao trabalho é uma característica do brasileiro. O carnaval é a representação máxima da malandragem, pois é nele que a ordem é total e explicitamente subvertida. Teríamos no carnaval a própria paródia da nossa organização social.

Entretanto, continuemos nossas análises acompanhando a representação do malandro na literatura. Nessa obra, DaMatta analisa o mito de Pedro Malasartes. Este é o nosso malandro folclórico, símbolo do brasileiro esperto e do nosso “jeitinho”, e também o nosso “herói sem nenhum caráter”. Pedro tem um irmão mais velho. Este precisa trabalhar para ajudar no sustento da família, pois os pais já estavam velhos, portanto, improdutivos. João, o irmão mais velho, vai trabalhar para um fazendeiro que o escraviza por meio de dívidas. Quando João consegue, finalmente, fugir da fazenda, está pobre, endividado e surrado. Pedro Malasartes, para vingar o irmão, vai trabalhar na mesma fazenda.

Entretanto, Pedro não é o tipo ingênuo, trabalhador, na análise de Holanda, mas o aventureiro pragmático que nada tem a perder. Dessa forma, Malasartes vai até a fazenda não para trabalhar, mas para vingar o irmão e tirar o máximo de vantagens que puder conseguir. No desenrolar do enredo, há uma série de astúcias de Malasartes que vão lesando o fazendeiro, o qual leva sempre a pior. No final, Pedro ainda consegue uma grande quantia em dinheiro e a sua vingança se realiza.

Saindo do plano da fábula, para analisarmos nossa realidade nela figurativizada, veremos, em Pedro Malasartes, a própria ética do brasileiro excluído e explorado. O tipo trabalhador (HOLANDA, 1995) é aquele que é explorado, enganado e maltratado pelas classes dominantes, ou seja: ser honesto e trabalhador não compensa. Já o aventureiro (HOLANDA, 1995) é aquele que, através da sua astúcia, da sua malandragem, consegue driblar as leis dos poderosos e enriquecer às suas custas, ou seja: é o tipo que se dá bem, é o modelo do que vale a pena fazer. Assim é o nosso malandro. Ele se recusa terminantemente a submeter-se às leis de mercado, pois sabe que nada lhe renderá essa atitude. Ele prefere, então, ficar à margem, usando sua esperteza e seu talento (como vimos no caso da música) para tirar proveito das situações e riqueza da elite.

Acompanhando o desenvolvimento do malandro no decorrer da história, vamos, de um salto, encontrá-lo na *Ópera do Malandro*, mais especificamente na canção “Homenagem ao Malandro”, para pensarmos sobre as questões que envolvem o malandro e o trabalho. Nessa canção, João Alegre se desculpa por ter querido nos apresentar uma homenagem ao malandro, mas não poder tê-la realizado por não encontrar mais o malandro tradicional. O que teria acontecido a ele? A partir da chegada ao Brasil do capital estrangeiro, na Era Vargas, vamos encontrar novas relações sociais, que desfiguram um pouco aquelas que definiram o nosso período de formação até o início do século XX.

Nessa nova ordem, não há mais espaço para o malandro pobre. A malandragem é agora institucionalizada e dela tiram proveito os poderosos. Ao malandro pobre cabe render-se ao capital e trabalhar – como vemos na música:

Mas o malandro pra valer
 - não espalha
 Aposentou a navalha
 Tem mulher e filho
 E tralha e tal
 Dizem as más línguas
 Que ele até trabalha
 Mora lá longe e chacoalha
 Num trem da central
 (BUARQUE, 1978, p.103-104).

Ou então, transformar-se em marginal, no bandido pra valer e não mais no tipo simpático e boa praça do malandro. O marginal não tem trânsito, é desclassificado e oferece risco para a sociedade, por isso deve ser trancafiado. Aprofundaremos o estudo dessas questões no terceiro capítulo deste trabalho, dedicado à análise das músicas. Por ora, basta

pensarmos que, finalmente, as relações de trabalho vencem o malandro e nem Pedro Malasartes conseguiria sobreviver da tradicional malandragem na nova ordem social.

Já que citamos a *Ópera*, voltemos, então, à nossa análise para ela e buscaremos o malandro de meados da década de 40, mais especificamente o da Era Vargas. Para essa análise, acompanharemos o pensamento de Solange Ribeiro de Oliveira, em seu livro *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertold Brecht e John Gay – uma leitura transcultural* (1999). Nesse trabalho, o malandro nos é apresentado como uma figura paradigmática, arquetipicamente brasileira, ligada à representação de nossa identidade cultural, afirmação corroborada pela construção histórica do malandro, desenvolvida por Holanda (1995), através da análise da construção da colonização brasileira. Somente uma sociedade que se constrói sob o império da ordem e da desordem, mais emocional que racional, permeável e aventureira, poderia constituir o malandro.

Entretanto, é necessário se definir qual malandro se tem em vista quando se fala da *Ópera do Malandro*. Nessa obra, o malandro não é um, mas vários, cada qual representando a disseminação desse tipo na sociedade brasileira do incipiente capitalismo. Nosso guia nesse trabalho é sempre João Alegre, o malandro típico, mas conheçamos os demais.

Sobre alguns já tivemos oportunidade de falar. Já apresentamos Duran e suas relações exploradoras de trabalho em relação às prostitutas. Vimos como ele se serve da lei (a ordem) para instituir a exploração a seu favor (a desordem), ou ainda, como faz uso do público (as leis) para beneficiar o seu interesse particular. Nesse quadro, representado por Duran e suas prostitutas, vemos uma repetição da forma de fazer leis e de usá-las, características que se mantêm de longa data. As instituições, desde as primeiras leis outorgadas no Brasil, têm características peculiares de servirem a uma minoria privilegiada, sendo criadas, muitas vezes por ela e para ela. É assim que, retomando Holanda, lembramo-nos de que, no Brasil, o privado sempre precede o público.

Outra forma de malandragem presente na obra é a representada pelas mulheres, principalmente pelo personagem Terezinha. Essa contraria os interesses dos pais, casando-se com o contrabandista Max Overseas. Em sua canção, de mesmo nome, Terezinha revela-se lírica, apaixonada por Max. Entretanto, no decorrer da ação, vemos como ela malandramente vai tomando conta dos negócios de Max, transformando a “empresa” de um amontoado de contraventores ignorantes e grosseiros, em uma firma reconhecida, registrada em cartório, com Cia. Ltda e todas as outras exigências burocráticas atendidas. Terezinha demonstra conhecer as leis do novo mercado e se adapta competentemente a elas. Ela se adapta a essa nova forma de malandragem, enriquecendo sua empresa com o uso do capital estrangeiro. É o

que os novos malandros têm que fazer: render-se ao capital e se adaptar às novas leis de mercado.

Nesse novo cenário, nada muda para os malandros pobres, representados na obra pelas prostitutas e pelos capangas de Max. São muito interessantes esses tipos, para pensarmos nos dois tipos característicos de uma sociedade: o trabalhador e o aventureiro (HOLANDA, 1995). Tanto o malandro quanto as prostitutas têm uma classificação bastante curiosa. Em princípio, temos que vê-los como aventureiros, pessoas fora dos padrões considerados corretos para uma sociedade, tipos que se utilizariam de atividades informais, muitas vezes ilícitas para sobreviver.

Os marginais são considerados tipos que se afastam, já pela denominação, dos tipos trabalhadores. Entretanto, na *Ópera*, eles representam tipos subordinados a um “chefe”, no caso Max Overseas, que determina o ganho de cada e organiza o bando. Quando Terezinha assume os negócios do marido, a situação dos capangas de Max se torna ainda mais ambígua. Primeiramente são despedidos por Terezinha, para serem readmitidos depois como “funcionários” da Maxtertex Ltda. Dessa forma, vemos mais uma forma de malandragem ligada à aventura, institucionalizada pela nova concepção de sociedade.

No caso das prostitutas, a análise se torna ainda mais curiosa. Elas também representam tipos aventureiros, marginalizados que, segundo o julgamento popular, são mulheres de “vida fácil”. Nessa expressão com que são denominadas, encontramos claramente o seu tipo ligado ao aventureiro. Mas, na *Ópera*, elas são “funcionárias” de Duran, trabalham com carteira assinada e com todos os vínculos empregatícios. Dessa forma, ambigualmente, acabam pertencendo também ao tipo trabalhador, e bem próximo ao próprio irmão de Pedro Malasartes o qual, além de explorado, sofria danos físicos. As prostitutas são “esfoladas” pela exploração de Duran e acabam tendo de se submeterem a ela, sem ter outra saída. Elas representariam paradoxalmente os dois pólos: o da ordem e o da desordem, são dois pólos necessários à sobrevivência delas próprias.

Geni é um tipo bastante peculiar. Ele também concentra traços de ambigüidade e constitui um malandro já bem mais complexo. Seus traços de malandragem são muitos. É uma prostituta, constituindo o quadro geral da desordem, por subverter a ordem do sexo casto. Além disso, é um travesti, ou seja, o “malandrógino” (OLIVEIRA, 1999), o qual concentra traços de uma subversão mais grotesca ainda, do ponto de vista do “correto” socialmente, ou seja, homem que não é homem, ou a mulher que não é mulher. Esse tipo concentra a malandragem tanto em suas ações, ou seja, em sua relação com a sociedade, quanto em suas características intrínsecas. Geni também pertence ao bando de Max, sendo também uma

contrabandista. Além da malandragem endógena, temos a exógena, a ordem e a desordem concentradas em grau máximo em um único tipo.

Voltemos à figura geral do malandro, para a acompanharmos em sua construção na Era Vargas. O termo jurídico que passará a condenar o malandro como um marginal é do final do século XIX. O artigo 399 do Código Penal é de 1890 e define vadiagem da seguinte forma:

[...] deixar de exercer profissão, ofício ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistência e domicílio certo em que habite; prover a subsistência por meio de ocupação proibida por lei ou manifestadamente ofensiva da moral e bons costumes (apud OLIVEIRA, 1999, p. 10).

Esse artigo caracteriza o malandro de forma pejorativa – se se mantivesse para a sociedade atual, juridicamente grande parte da população brasileira atenderia às condições descritas acima e poderia estar na cadeia. Entretanto, voltando à análise, à época da promulgação do Código Penal, o músico tocador de violão e do machete estava enquadrado legalmente. Vemos, então, que extintos os mecanismos legais que forçavam o homem à escravidão, a lei de 1890 era uma outra forma de forçar os homens pobres e livres a trabalharem para o grupo do privilegiados (OLIVEIRA, 1999).

Dessa forma, eram malandros todos os que se encaixassem na definição do Código acima, independente de sua cor. Entretanto, como já pudemos observar, essa repulsa natural do homem pobre ao trabalho definido como “oficial” pela elite estava mais ligada à consciência da exploração a que os trabalhadores se viam submetidos e à tentativa de fugir dela.

O malandro encontra-se sempre em posição antagônica, deslocada de um espaço da ordem ou da desordem. Ele não fica restrito a nenhuma dessas duas esferas e, portanto, aplica-se ao malandro o conceito de “paratopia”, ou seja, como paratópico, o malandro é aquele que não tem lugar definido na sociedade. Como representante da desordem, ele vai até a classe mais privilegiada, levando seu talento, a sua diversão que é o que essa classe valoriza no malandro, muitas vezes defendendo-o das leis por causa dessa sua característica positiva. Mas, também, o malandro está no círculo da desordem, sendo confundido com o vadio, com o baderneiro. Basta nos lembrarmos que é a ele que se refere o Código Penal do século XIX. Entretanto, ele também não se fixa no eixo da desordem, por, como já vimos, transitar entre os dois mundos. Oliveira (1999) chama a essa característica de “posição antípoda” do malandro, como representante do bandido ou do herói. E tanto Leonardinho, como João Alegre bem assumem essa característica.

Nos três finais que já tivemos a oportunidade de analisar, João Alegre pode ser considerado o herói de sua classe, ao resistir e fazer sair a passeata, mas também o próprio traidor, ao aparecer, no segundo final, em um conversível, abrindo a cena. Ainda, no terceiro final, temos um outro João Alegre, denunciador dos desmandos a que os pobres estão sujeitos. Ou seja, João Alegre é um personagem bastante complexo na *Ópera* e que oscila entre os dois mundos, o da ordem e o da desordem.

Acompanhando nossa evolução histórica, vamos considerar o momento de abandono da riqueza rural, portanto, do modo de vida dos barões do café, para uma vida mais cidadina, como um momento importante para o desenvolvimento da malandragem. Nesse crescimento desordenado das cidades, gera-se uma grande massa de excluídos, sem ocupação digna na cidade e sem espaço no campo. Essa massa contribui bastante para a fomentação de um modo de vida malandro, ainda mais se somarmos esse modo de vida à aversão natural do brasileiro pelo trabalho. Confirma-se, então, a característica do “entrelugar” dessa massa, da “paratopia” do malandro. Seu espaço social lhe é negado pela própria organização que a sociedade vai efetuando.

Saltemos, agora, para a Era Vargas e para o processo de industrialização ocorrido no Brasil no início do século XX. Embora o Brasil passe por um momento de euforia com relação ao crescimento econômico, essa transformação dos modos de produção em nada, ou quase nada, irá interferir na situação econômica e social da massa excluída. Essa se mantém, apesar de todas as promessas demagógicas, à margem do sistema, na condição de excluídos.

Entretanto, curiosamente, para o sambista dos fundos da casa da Tia Ciata, esse é um momento bastante promissor, ele foi o primeiro a se beneficiar com a chegada da industrialização ao país. Com os novos meios de gravação da música, “os bambas dos lundus e dos sambas, por sua vez, podiam suspender a eterna busca de serviço remunerado, visto que seus momentos de diversão estavam agora sendo contabilizados como horas de trabalho.” (TATIT, 2004, p. 33). Dessa forma, surgem algumas questões. Se o malandro do samba foi tranqüilamente absorvido pelos meios de gravação, adicionado ao mercado consumidor – estaria realmente aí a morte do malandro? O malandro já absorvido pelo capital, cantando suas canções no rádio – recebendo pelas horas de trabalho – estaria aí seu fim?

Por ora, voltemos ao malandro e pensemos em todo esse impacto causado pela nascente indústria cultural a essa figura. Assim é que vamos encontrar o “desprestigiado artista nacional”, na figura de João Alegre, na abertura da *Ópera*, em uma tentativa de revalorização do nosso malandro sambista tradicional. Mas, já é tarde demais. Tanto na

música, quanto na sociedade, essa figura não tem mais chances de sobrevivência. Na música, já vimos um pouco do por que. Vejamos ainda mais na política e na economia.

Na nova ordem capitalista, como já vimos, não há espaço de ascensão para os excluídos. A idéia de Igualdade, Liberdade e Fraternidade, que serviu de mote para a Revolução Francesa, não se concretizou na prática, consistindo em mais uma forma de utilizar a força do excluído para a revolução, sendo este totalmente esquecido após o período de transformação. Finda a Revolução, tudo se manteve como antes, e os pobres tão pobres como quando serviam à nobreza.

No Brasil, essa realidade econômica regida pelo capital começa a se consolidar no início do século XX, propiciada pela Era Vargas. Mas o malandro, que não era bobo, percebia que, na realidade, a situação de exploração do pobre não se transformaria. Ele percebia astutamente que as promessas de ascensão social, defendidas pelos donos do capital, nada mais eram que uma nova forma de escravidão e manipulação social e econômica. Portanto, mais uma vez, a recusa a esse trabalho mostra-se como uma percepção da condição a que o capital relega o trabalhador: mais uma forma de exploração.

Como vimos, o malandro usou seu talento de sambista para fugir a essa forma de opressão. E, assim, transformou-se no tipo ambivalente, de trânsito livre entre as classes sociais. No entanto, além do espaço que já estava perdendo por causa do capital, mais uma questão crucial se apresenta contra o malandro. Na Era Vargas, inicia-se uma grande cruzada contra a música e a figura do malandro. A sociedade precisava ser doutrinação sob o lema positivista da “Ordem e Progresso”. Ora, para que esse lema fosse efetivado, enriquecendo, através da ordem e do progresso, não o povo, que continuou na desordem no retrocesso, mas a elite, era necessário convencer a sociedade a dedicar-se ao trabalho de desenvolvimento da nação.

Para atingir tal fim, a música foi um instrumento doutrinário importantíssimo. Sem desprestigiar Villa Lobos e toda sua contribuição para o Modernismo da música brasileira, vemos o canto orfeônico usado como ferramenta de adestramento das massas. Inicia-se a “cruzada” a favor da propaganda política nacional e contra a figura do malandro, por esta representar a aversão à ordem e ao trabalho institucionalizado. Portanto, essa figura não poderia ser útil a uma nação que precisava de braços fortes para construir estradas, pontes, cidades. É mais um golpe na existência do tradicional malandro brasileiro.

Há mais um agravante para a existência do malandro. Cantar assuntos próprios da nação “tupiniquim” em um momento de abertura ao estrangeiro, torna-se sinônimo de gosto pouco refinado. O chique passa a ser importar a cultura que começa a nos chegar dos Estados

Unidos. Dessa forma, mais uma vez o malandro perde seu prestígio e a ele só cabem dois caminhos: insistir na marginalidade e tornar-se definitiva e definitivamente bandido; ou aderir à nova onda e engajar-se no esquema do capital.

As duas possibilidades são tematizadas na *Ópera do Malandro*. Como já tivemos oportunidade de analisar, alguns aderem à nova ordem social, transformando-se nos novos arautos da boa nova, como as prostitutas e os capangas de Max. O desfecho cantado por estes últimos é muito interessante, uma vez que nos revela o regozijo com que recebem a possibilidade de serem “úteis” à sociedade. Os capangas, orgulhosamente, no final, revelam:

E eu que já fui
Um pobre marginal
Sem documento
E sem moral
Hei de ser um bom profissional
Vou ser quase um doutor
Contínuo da senhora
E de senhor
Bancário ou contador
(BUARQUE, 1978, p. 183).

E, então, a “Ordem” e o “Progresso” podem caminhar seguros pelos trilhos do desenvolvimento, pois agora há mais braços para dar-lhes continuidade.

Por outro lado, João Alegre mostra-nos, no Epílogo do epílogo, o que aconteceu com o típico malandro, apresentado logo na primeira canção. Ele está morto, furado de bala, na sarjeta do país. Ou seja, agora já não há mais espaço para a malandragem que não cumpre normas, que não está institucionalizada. O bom malandro, que acha graça em não pagar a cachaça, agora já não existe mais. No entanto, é o próprio João Alegre quem nos afirma que ele continua se movendo, “como mostra o Galileu”. Talvez pudéssemos depreender desse fato que o marginal, no qual foi transformado o malandro, continuará se reproduzindo – como forma de resistência – de seus próprios corpos putrefeitos. Seria uma crítica à produção em massa de marginalizados perpetrada pelo capitalismo?

E João Alegre, como se comporta esse malandro tão característico de nossa sociedade? Seria realmente ele a figura emblemática da esperança humana, mantendo-se fiel a seus princípios, ou seja, rompendo o contrato com seu produtor para não decepcionar sua classe? Se retomarmos a idéia dos três finais possíveis para a *Ópera* (discutida no primeiro capítulo), e considerando o primeiro deles, no qual a peça é interrompida por causa da passeata, teríamos, sim, nesse caso, um malandro fiel ao seu código de malandragem, sobrevivendo

íntegro, mesmo sob a pressão do capital. Dessa forma, ele poderia ser sim a esperança de que nem tudo está perdido.

Mas esse final é logo ofuscado pelo segundo, o “Epílogo ditoso”, em que a *Ópera* é retomada. Encontramos, agora, João Alegre sentado ao volante de um modelo conversível, entregando o “telegrama do Alabama” que contém todas as boas novas. Esse segundo malandro apaga a presença do primeiro e talvez nos sugira que o primeiro já não tem mais espaço. Ele foi definitivamente corrompido. Concluiríamos, portanto, que, a ele, coube somente aderir ao sistema. E, no terceiro final, como já apontamos, a morte simbólica do malandro, agora transformado em marginal.

O malandro é a grande figura da nação brasileira, o representante de um tipo aventureiro, pronto para as mais variadas peripécias para enriquecer ou resolver seus problemas. Esse tipo pragmático transformou-se no brasileiro avesso ao trabalho por vê-lo como forma de exploração de sua condição. Essa figura representou a resistência às formas de opressão de um Brasil que construía sua história. No entanto, o malandro não foi tão forte contra a maior das formas de opressão criada pelo homem: o capital. Esse, em seu discurso de mobilidade de classes, acena com a possibilidade do enriquecimento para todos que se dispuserem a usar sua mão de obra para produzir. Na modernidade, “*tudo que é sólido desmancha no ar*” e essa figura não resistiu. Sua poeticidade desmanchou-se, solidificando-se no malandro que chacoalha no trem da Central, ou na malandragem oficial, a qual nada tem de poético e cujas obras lesam o país, ao invés de enriquecê-lo culturalmente. Para aqueles que insistiram na vida de malandro, agora, resta-lhes serem vistos como marginais e o trânsito entre as classes não se faz mais pela arte, mas pela violência que exige um espaço perdido de valorização.

Ou nem tudo está perdido para essa figura? Seriam os rappers os malandros do século XXI? Bem, essa é uma nova história que não nos cabe aqui contar. Passemos à análise das três canções do malandro, para acompanhar de um outro ângulo a sua transformação.

4 ANÁLISE DO MALANDRO ATRAVÉS DAS MÚSICAS

Neste capítulo, temos como objetivo enfatizar a análise do malandro através das músicas que o representam na *Ópera do Malandro*. Essas análises serão pautadas tanto pelo método de análise semiótica, aplicado à canção, desenvolvido por Luiz Tatit, principalmente n' *O Cancionista* (2004), quanto pelas análises das relações entre a melodia e a harmonia da canção. Para esta última análise, faremos uso da análise harmônica funcional, não utilizando nenhum método específico, mas procurando desenvolver uma análise que permita uma compreensão dos elementos da obra (música – em seus componentes de melodia e harmonia – e letra).

A análise da melodia é fundamental para acompanhar os estados de alma do eu poético da canção e suas transformações apreendidas pelas mudanças na melodia, tais como os saltos intervalares, o alongamento ou encurtamento das vogais, os ataques consonantais e os tonemas finais ascendentes ou descendentes. Por outro lado, não gostaríamos de ignorar o fato de que a mesma nota na melodia pode ter uma função diferente em um novo acorde, contribuindo para a harmonia ou para a tensão no todo da música. Sob esses aspectos, é que optamos por uma análise entre melodia, letra e harmonia.

Para a análise semiótica da letra e da melodia da canção, utilizaremos os gráficos desenvolvidos por Luiz Tatit (2002). Esses gráficos são elaborados da seguinte forma: o espaço máximo entre a primeira e a última linha do gráfico corresponde à tessitura da melodia, ou seja, o espaço compreendido entre a nota mais grave e a mais aguda da partitura; cada espaço entre as linhas corresponde a um semitom, o que significa o salto intervalar de meio tom entre cada nota; a letra é distribuída no gráfico de acordo com as notas correspondentes na partitura da canção.

Observemos um gráfico, para compreendê-lo melhor:

(sol)
Ré #
Ré
Do #
Dó
(lá)

Se supusermos que esse trecho seja uma pequena melodia, vemos as notas caminhando de semitom em semitom. Nesse exemplo, podemos dizer que a tessitura iria da nota lá até a nota sol. Através desse gráfico, podemos acompanhar os desenhos da melodia, suas ascendências, descendências, saltos intervalares e reiteraões, os quais nos permitem analisarmos semioticamente os vários sentidos que vão sendo construídos na canção.

A importância maior dessa análise estaria em perceber os recursos de construção da melodia e da letra utilizados pelo cancionista, ou seja, todo o trabalho que este tem em equilibrar a fala e o canto, a música, a melodia. O som da fala é sempre efêmero e tende a desaparecer assim que o conteúdo é comunicado, e o trabalho do cancionista seria transformar esse som passageiro em algo duradouro que se fixará na melodia e que poderá ser reativado toda vez que um intérprete reproduzir a canção. Além disso, a própria busca do equilíbrio entre as partes, para que nem letra, nem melodia sejam prejudicadas é outro desafio do cancionista. Vejamos com Tatit: “Seu recurso maior [do cancionista] é o processo entoativo que estende a fala no canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto” (TATIT, 2002, p. 9). Dessa forma, como já afirmado acima, o gráfico nos auxilia a acompanhar, também, esse processo de busca de equilíbrio na construção da canção.

Uma das características que iremos analisar, seguindo o percurso introdutório da obra já citada, é a presença dos desenhos melódicos que marcarão uma determinada modalização. Este é um termo que, para a lingüística, exprime a forma como os predicados são construídos: assertiva, dubitativa, negativa, e assim por diante. Em se tratando da canção, modalização também pode ser aplicada à construção dos predicados dos sujeitos enunciadores da melodia, entretanto ela assumirá duas formas: a modalização do /ser/ e a do /fazer/ que passaremos a explicar.

Para que ocorra a modalidade do /ser/, a melodia sofrerá saltos intervalares, explorando os limites da tessitura e da voz que canta, diminuindo o andamento e destacando o contorno melódico. Nesse processo, as vogais são destacadas, valorizando a “passionalização” da melodia, própria para os estados de alma do personagem. Por outro lado, quando os saltos são menores ou inexistentes, o andamento aumenta e temos um ataque maior das consoantes, o que caracteriza a modalidade do /fazer/. Nesse caso, temos melodias que valorizam a “tematização”, a construção de personagens, de valores-objeto e valores universais. Tatit afirma que

A tematização melódica é um campo propício às tematizações lingüísticas ou, mais precisamente, às construções de personagens (baiana, malandro, eu) de valores-objetos (o país, o samba, o violão) ou, ainda, de valores universais (bem/mal, natureza/cultura, vida/morte, prazer/sofrimento, atração/repulsa). (TATIT, 2002, p.23).

Essas modalizações aparecerão construindo o plano extenso e o plano intenso da melodia. O plano extenso corresponde à construção de sentido global da canção, ou seja, o plano profundo que caracterizará o todo da canção. O plano intenso podem ser compreendidos como as particularidades das canções, o seu desenho melódico num dado momento do gráfico. Dessa forma, podemos ter uma canção – no plano extenso – construída pela modalização do /fazer/, mesmo que no plano intenso encontremos alguns momentos de alongamento de vogais, que representam a modalização do /ser/.

A partir dessas considerações iniciais, comecemos por analisar o primeiro gráfico da canção “O malandro”. Vale a pena lembrar que essa música é a primeira música da Ópera, cantada por João Alegre, no prólogo, antes de a cortina se abrir e o espetáculo começar. Ela, junto com as outras duas canções que analisaremos, compõe um roteiro paralelo dentro da peça, acompanhando a trajetória do malandro tradicional – esse roteiro pertencente ao plano 1 da obra, ou seja, à narrativa criada por Chico Buarque que reproduz mimeticamente o contexto da Era Vargas. Essa trajetória poderia ser interpretada como a representação não dos malandros da peça, mas dos malandros que estão presentes na sociedade, no plano da realidade. Acompanhemos o gráfico para dar prosseguimento à análise:

do
ca
lan dro re za me sa fé
ma du
ta à
O na
Sem

Gráfico 1 – Análise melódica

Iniciemos a análise pela melodia (optamos aqui primeiramente por uma análise dos elementos no plano intenso da canção), a qual constitui uma recriação intertextual a partir da

canção de abertura da Ópera de Três Vinténs, de Brecht: a *Morität*, canção de Mac Navalha, possivelmente composta por Kurt Weill e Brecht, mistura características da *chanson* francesa e de uma marcha fúnebre (OLIVEIRA, 1999). Podemos perceber que a melodia nos três primeiros blocos compõe desenhos similares:

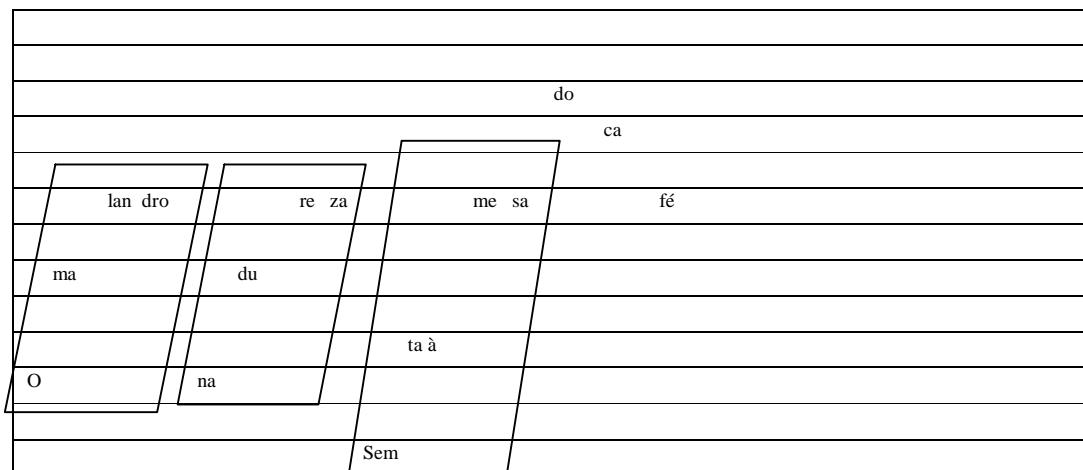


Gráfico 1 – Análise melódica

Trata-se, portanto, do mesmo desenho acompanhando os três versos: “o malandro / na dureza / senta à mesa”. Concluiríamos que se trata da modalização do /fazer/, que percorrerá toda a canção, marcando essa mesma modalização na categoria extensa, uma vez que o salto entre as notas é pequeno, composto de saltos não maiores do que dois tons, percebemos claramente o ataque das consoantes e o andamento mais rápido, pela proximidade das notas, essa é a modalização mais pertinente para a construção de figuras, tais como a baiana, o malandro, entre outras, como já citado acima. É nesse processo de recorrência do desenho melódico do /fazer/ que vamos acompanhando a construção do personagem do malandro. A mesma modalização do /fazer/ acompanha o último desenho desse primeiro gráfico representado pelos versos: “do café”. Até este momento acompanhamos a modalização do /fazer/.

Esse mesmo desenho melódico se repetirá nos demais primeiros versos de cada estrofe. Dessa forma, ocorre a mesma modulação nesses mesmos versos. Analisemos um pouco mais a modalização do /fazer/ para percebermos suas implicações na letra da canção.

A aceleração do ritmo da canção, causada pelo encurtamento das vogais, pelo salto menor entre as notas e pelo ataque das consoantes, gera na canção o que se chamaria de “tematização”. Esse processo é o mais indicado para letras de canções que constroem a caracterização de um tipo (a baiana, o malandro), de um valor (o país, o carnaval). A

tematização contribui também para enumerar características ou ações de um determinado personagem ou grupo. É claramente o que ocorre nesses versos iniciais da canção d’ “O Malandro”. Observemos:

2ª. Estrofe:
O garçom no / Prejuízo
Sem sorriso / sem freguês

3ª. Estrofe:
O galego / Acha estranho
Que o seu ganho / Tá um horror

4ª. Estrofe:
Mas o frete / Vê que ao todo
Há engodo / Nos papéis

5ª. Estrofe:
O usineiro / Nessa luta
Grita puta/ Que o pariu

6ª. Estrofe:
Nosso banco / Tá cotado
No mercado / exterior

7ª. Estrofe:
Mas os ianques / Com seus tanques
Têm bem mais / o que fazer
(BUARQUE, 1978, p.21-22).

Essas sete estrofes fazem parte da primeira parte da canção, daquela em que vemos uma pequena ação do malandro, de tomar uma cachaça e achar graça em não pagá-la, gerar uma seqüência de conseqüências para uma cadeia de exploração que irá desembocar no elo mais forte: os ianques. Nesse caso, a tematização, através da modalização do /fazer/ contribui para caracterizar a seqüência de personagens da canção, no caso, o garçom, o galego, o frete, o usineiro, o banco e os ianques que se vêem lesados pela ação do malandro.

Todas as estrofes contêm 4 versos, dentre os quais, os dois primeiros seguem sempre esse mesmo desenho e os dois últimos repetem-se em um outro desenho melódico que apresentaremos mais à frente. O esquema de rimas se mantém, nos quartetos, na seqüência ABCB:

O malandro/ Na dureza A
Senta à mesa / Do café B
Bebe um gole / De cachaça C
Acha graça / E dá no pé B

Se considerarmos as rimas internas, também temos um padrão que se repete: “dureza/mesa; cachaça/grança”. Todos esses elementos somados reforçam a idéia de reiteração, típica desse tipo de modalização do /fazer/, para justificar o tipo e caracterizá-lo em suas ações.

Ainda pensando sobre esses dois primeiros versos (que correspondem ao mesmo desenho melódico), consideremos os demais versos das estrofes seguintes:

8ª. Estrofe:

A cachaça / Tá parada
Rejeitada / No barril

9ª. Estrofe:

O usineiro / Faz barulho
Com orgulho / de produtor

10ª. Estrofe:

Este chega / Pro galego
Nega arrego / Cobra mais

11ª. Estrofe:

O galego / Tá apertado
Pro seu lado / Não tá bom

12ª. Estrofe:

O garçom vê / Um malandro
Sai gritando / Pega ladrão
(BUARQUE, 1978, p.21-22).

Nessas estrofes impera a modalização do /fazer/ sempre caracterizando os personagens agora por suas reações em relação ao prejuízo aparentemente causado pela ação do malandro. A estrutura melódica da canção sofre uma pequena transformação nos dois segundos versos de cada estrofe que seguem outro desenho:

go
le cha gra e
be um de dá no
ca pé
Be
Cha
A
ça ça

Gráfico 2 – Análise Melódica

Nesse segundo gráfico já notamos claramente um distanciamento maior entre as notas, o que gera, para a canção, um alongamento das vogais e certa redução do andamento e, portanto, uma desaceleração da canção. Entramos agora na modalização do /ser/ - considerando a categoria intensa. (Compreendemos que as modulações entre as categorias, embora não descaracterizem a categoria extensa, são muito relevantes e podem indicar aspectos fundamentais em uma análise, portanto, demos atenção a essas variações entre os gráficos, por as considerarmos de grande riqueza para nossa análise). Nesse tipo de modalização, valoriza-se mais os estados de alma dos personagens, como há uma diminuição do andamento, o percurso, ou seja, o sentimento no momento do acontecimento é o mais valorizado. Essa modalização do /ser/ é a mesma para todos os segundos versos das estrofes, menos para os da última estrofe, que apresenta um gráfico diferente, analisado mais adiante.

Esse processo é chamado de “passionalização”, em que os estados de paixão são mais evidenciados. Ou seja, se nos dois primeiros versos, o personagem é caracterizado em suas ações pela modalização do /fazer/, nos dois últimos versos vêm registrados seus estados de alma, aquilo que foi gerado pela ação anterior. Teríamos então a característica e o sentimento do personagem em relação ao que é vivido por ele.

Acompanhemos esses versos:

2ª. Estrofe:
De passagem / Pelo caixa
Dá uma baixa / No português

Esses versos fazem referência ao garçom que, ao se ver no prejuízo por causa do calote do malandro, resolve lesar o patrão. Percebemos que nos é descrita sua ação somente,

mas como a tessitura da melodia torna-se mais alongada, percebemos uma valorização em seu estado de alma, ao efetuar a ação. O mesmo procedimento acontece com os demais personagens:

3ª. Estrofe:
Pega o lápis / Soma os canos
Passa os danos / Pro distribuidor

4ª. Estrofe:
E pra cima / Do alambique
Dá um trambique / De cem mil réis

5ª. Estrofe:
Não é idiota / Trunca a nota
Leso o Banco / do Brasil

6ª. Estrofe:
Então taxa / A cachaça
A um preço / Assustador

7ª. Estrofe:
E proíbem / os soldados
Aliados / De beber

8ª. Estrofe:
O alambique / Tem chilique
Contra o Banco / Do Brasil

9ª. Estrofe:
Mas a sua / Raiva cega
Descarrega / No carregador

10ª. Estrofe:
A cachaça / Tá de graça
Mas o frete / Como é que faz?

11ª. Estrofe:
Então deixa / Congelada
A mesada / Do garçom
(BUARQUE, 1978, p.21-22).

Nesse ciclo que se inicia com a ação do malandro, o elo mais fraco da cadeia, e se estende progressivamente no ato de lesar, até o elo mais forte “os ianques”, volta novamente, em cadeia de reação, do elo mais forte até o elo mais fraco, que são o garçom e o malandro. E, em todos esses versos, a estrutura melódica se repete, enfatizando nos dois primeiros a modalização do /fazer/ como uma forma de caracterização dos personagens, tanto na ida quanto na volta do ciclo, e, nos dois últimos versos, a modalização do /ser/ enfatizando os estados de alma daqueles que estabelecem a sanção a partir da ação do outro.

Somente na última estrofe teremos um gráfico melódico diferente dos demais. É o momento da sanção final da canção, em que depois da cadeia progressiva de prejuízos, todos causados por uma ação maliciosa do malandro, **um** malandro é visto pelo garçom, e aqui cabe o grifo, para destacar o artigo. Não é necessariamente o mesmo malandro que tomou a cachaça sem pagar, mas um qualquer, qualquer dos malandros que perambulam pela rua, e, para o garçom, ou isso não importa, ou todos os malandros são iguais e, portanto, qualquer um serve para pagar pelo seu prejuízo.

Nessa estrofe, temos a sanção final do único julgado culpado pela situação financeira difícil pela qual os demais personagens passaram:

12ª. Estrofe:
 O garçom vê/ **Um** malandro
 Sai gritando / Pega ladrão
 E o malandro / Autuado
É julgado e condenado culpado
Pela situação

Os grifos são nossos para destacar os versos que ora mais nos interessam. A idéia de que **um** malandro qualquer serviu para a punição, já a apresentamos acima. Vejamos, então, agora, os dois últimos versos. Lembremo-nos de que a modalização do /ser/ está sempre presente nos dois últimos versos de cada estrofe que, neste caso, corresponde a somente um verso: “E o malandro / Autuado”. A partir desse verso, a modalização sofre nova transformação, voltando agora, com mais vigor para a modalização do /fazer/. Essas mudanças de comportamento melódico são chamadas de anti-programa melódico: “A mudança de comportamento melódico pressupõe a suspensão das leis que vinham regendo determinada etapa da música e sua substituição por outras que produzam resultados necessariamente contrastantes.” (TATIT, 1999, p.205).

Observemos o último gráfico:

ga e con na cul cã
do de do si a
pe la tu
pa do

Gráfico 3 – Análise melódica

A melodia inicia-se no verso em que o malandro é julgado, e daí por diante, segue na modalização do /fazer/, claramente percebida pela proximidade das vogais, ou seja, redução do intervalo entre as notas e, conseqüentemente, aumento do andamento da canção. Neste caso, há uma proximidade muito clara entre o gráfico e a própria forma como a melodia é cantada, ou seja, muito próxima da fala, carregando consigo a sanção final da canção em relação ao malandro. Concluimos, então, que as sanções anteriores foram relativas, uma vez que o lesado acabava sempre, na modalização do /ser/, resolvendo seu problema, lesando aquele que se encontrava em um grau acima ou abaixo dele.

Entretanto, o último gráfico não nos deixa dúvidas, o malandro é considerado culpado, é julgado e condenado por todas as lesões financeiras causadas. A modalização do /fazer/ é bastante propícia para apresentar a sanção, uma vez que ela está ligada à ação dos personagens.

Embora seja muito interessante a análise melódica para compreendermos melhor as ações e os estados de alma enunciados na canção pelo cancionista, gostaríamos de nos atentar também para uma análise harmônica da canção, buscando outros aspectos que possam iluminar e complementar nossa análise.

Para compreendermos um pouco da harmonia moderna, poderíamos nos reportar primeiramente ao gregos e ao **Modos** utilizados por eles em sua música. Os modos gregos baseavam-se no que são hoje as notas brancas do piano (ISAACS & MARTIN, org., 1985, p.242) e são caracterizados de acordo com a posição do intervalo de tom e semitom. Estes eram os sete modos gregos:

- 1) Jônico: Dó – Ré – Mi/Fá – sol- lá – si/dó; (- = intervalo de tom; / = intervalo de semitom);
- 2) Dórico: ré – mi/fá – sol – lá – si/dó – ré;
- 3) Frígio: mi/fá – sol – lá – si/dó – ré – mi;
- 4) Lídio: fá - sol – lá – si/dó – ré – mi/fá;
- 5) Mixolídio: sol – lá – si/dó – ré – mi/fá – sol;
- 6) Eólio: lá – si/dó – ré – mi/fá – sol – lá;
- 7) Lócrio: si/dó – ré – mi/fá – sol – lá – si.

Esses modos foram usados, sem muitas transformações, até o período do Barroco. A partir desse período, os modos são transformados dando origem às escalas modernas, graças a Bach, o grande organizador da polifonia moderna. Bach foi o organizador das massas sonoras, criando o “cravo bem temperado” (CARPEAUX, 1977). É ele quem irá matematizar a música, transformando os intervalos em matematicamente construídos, mesmo que às vezes o resultado sonoro não fosse tão bom. Além de fixar os intervalos, Bach também fixa a escala do modo menor e do modo maior na música. Portanto, toda a polifonia, a harmonia moderna tem origem nessa organização matemática efetuada por Bach.

A partir dele, a música passa a ser composta através de escalas, cada uma com sua distribuição exata de tons e semitons. Cada escala é responsável por gerar o tom da música, que poderá ser maior ou menor, dependendo da escala que lhe dá origem. A escala maior seguirá sempre esta distribuição de tons e semitons: tom, tom, semitom, tom, tom, tom, semitom. Já a escala menor melódica, também chamada de relativa menor, segue esta ordem: tom, semitom, tom, tom, semitom, tom, tom.

Toda essa discussão de tons e semitons está baseada na construção da série harmônica. Desde os gregos, há o estudo das propriedades físicas dos sons. A série harmônica é a reverberação, ou seja, a divisão do som em ondas menores, a partir de sua produção. A série harmônica, como a conhecemos depois de Bach, é assim dividida: as alturas das escalas produzem intervalos (distância que separa dois sons afinados em uma escala).

Um som musical, de altura definida, tocado por um instrumento, ou cantado por uma voz, já tem, embutido dentro de si, um espectro intervalar. Isto vale dizer que ele contém já uma configuração harmônica virtual, dada por múltiplos intervalos ressoando ao mesmo tempo. Mais do que uma simples unidade que vai produzir frases melódicas, cada som já é uma formação harmônica implícita, um acorde oculto. Quando um som se encontra com outro, é a série harmônica dos dois que está em jogo.” (WISNIK, 2005, p. 60).

É muito importante compreendermos que a harmonia é a busca de uma configuração entre as ondas que resulte em um som agradável para os ouvidos. É importante ressaltar, também, que a sensação de um “som agradável” ou não está claramente relacionada ao contexto. Hoje, uma dissonância totalmente aceita para nós e, até mesmo agradável, poderia ser considerada uma aberração e um som condenado que deveria ser evitado, em um outro contexto (como na da Idade Média, por exemplo, em relação ao trítono). Ao definir nossa escala, Bach buscou harmonizar os sons de forma que fossem o mais agradável possível ao homem, evitando as ondas que, fisicamente, se chocam em seus intervalos de ressonância, produzindo sons desagradáveis.

Assim, para compreendermos a harmonia, é necessário pensarmos nas escalas que geram os harmônicos, dividindo-os em intervalos que soam com maior ou menor equilíbrio entre suas ondas de propagação. Dessa forma, o primeiro harmônico é a sua oitava, ou seja, uma onda que reproduzirá o som com uma frequência mais aguda, resultado do dobro das vibrações da nota fundamental. O segundo harmônico é a **quinta** da nota fundamental, que é o resultado de uma multiplicação da frequência que resulta em um som que divide a vibração do anterior em um intervalo de $3/2$. O terceiro harmônico da escala é a **quarta**, que é a multiplicação do som anterior em $4/3$. O próximo harmônico é a **terça**, maior ou menor, dependendo do resultado de sua divisão que poderá ser de $4/5$ ou $5/6$ respectivamente (WISNIK, 2005). Continuemos com o próprio Wisnik:

Isso significa que os harmônicos, enquanto formantes de um som, correspondem àquelas vibrações mais rápidas que se incluem, como múltiplos, no mesmo pulso do som fundamental (são frequências de periodicidade desigual que coincidem periodicamente com o ponto de recorrência do pulso fundamental. (WISNIK, 2005, p.61).

Podemos concluir, então, que a harmonia é essa massa sonora soando simultaneamente, buscando os pontos em que retornam ao som primitivo que lhe deu origem. Quando os sons da escala se apóiam nesse ponto primitivo, nossos ouvidos captam sons que lhes são agradáveis e que aprendemos, culturalmente, a chamar de harmônicos. Ao contrário, quando a massa sonora fica chocando-se em seus comprimentos de onda, o som gerado é desagradável aos nossos ouvidos e o chamamos, então, de dissonante.

É óbvio que a questão da dissonância e da consonância tonal é algo construído por nossa cultura e que tem seu maior representante, como vimos, no compositor barroco, Johan Sebastian Bach. Há muitas culturas que utilizam outros tipos de divisões sonoras, portanto,

outros tipos de escalas que soam como “bárbaras” aos nossos ouvidos ocidentais condicionados.

Essa introdução foi necessária para compreendermos os acordes que acompanham a melodia da canção de O Malandro. O tom da canção é dó maior, o que significa dizer que os acordes são formados a partir da escala de dó, que tem como harmonias disponíveis, ou seja, seus harmônicos, a **quinta sol, a terça maior mi**, e como sons geradores de certa tensão, pela vibração das ondas, a **quarta fá, a sexta lá** e a **sétima maior si natural**, embora valha a pena, mais uma vez, lembrarmos que a dissonância pode ser mais ou menos aceitável em contextos culturais e históricos diferentes, para nós, hoje, a presença da sexta não é mais considerada uma dissonância, no sentido estrito do termo, mas, mesmo assim, seguiremos as classificações da análise harmônica, como a que podemos perceber na obra *Harmonia e Improvisação*, de Almir Chediak (1986). As tensões são exploradas na música moderna, como uma forma de evitar a monotonia na composição, ao gerar uma tensão em um acorde, o compositor “prende” a atenção do ouvinte que fica esperando a resolução daquele som desagradável, o ouvinte fica aguardando o “repouso” daquele som em um outro que “resolva” aquela tensão.

Retomando o primeiro gráfico de análise melódica da canção do malandro, vemos que a melodia se repete durante quase todo o primeiro gráfico mantendo o mesmo desenho:

	C6 I	Dm7 II	C6 I
Ré			
#			
Dó			do 7 ^m
Si			ca 6 ^a
#			
Lá	Lan dro 6 ^a	re za 5 ^a	me sa 5 ^a
#			fé 6 ^a
Sol	ma 5 ^a	du 5 ^a	
#			
Fá			ta à 3 ^a m
Mi	O na 3 ^a M 3 ^a M		
#			
Ré		sen 1 ^a	

Gráfico 1 – Análise harmônica

Portanto, melodicamente, temos sempre a repetição da mesma seqüência sonora, ou seja, do mesmo desenho melódico, enfatizando a modalização do /fazer/. Entretanto, ao analisarmos a harmonia, vemos que as notas da melodia têm funções diferentes dentro dos acordes. O primeiro desenho corresponde ao acorde de Dó Maior, cujas notas da melodia são os harmônicos: 3^a maior. (o), 5^a. (ma), 6^a. (lan-dro), 3^a maior. (na) e 5^a justa. (du). Percebemos que, dentro das notas do acorde, há a presença de uma dissonância, ou seja, de um som que gera tensão, a nota lá. Se compararmos essa seqüência de notas do primeiro acorde com a do segundo, que é um Ré Menor com a sétima, perceberemos uma diferença. Observemos a seqüência dos harmônicos do segundo: 5^a. justa (re-za), 1^a. (sen), 3^a. menor (ta à). Percebemos claramente que o segundo acorde não utilizou as dissonâncias na melodia, somente as notas harmônicas para o acorde. Concluimos, dessa forma que, mesmo a melodia se mantendo a mesma, o resultado sonoro é diferente. A primeira seqüência é mais tensa para os ouvidos, gerando certo desconforto. Interessante que esse desconforto coincide com a apresentação da

palavra “malandro” e, analisando os dois primeiros versos de todas as estrofes, aos quais corresponde o mesmo gráfico, notamos que a apresentação dos personagens é sempre feita de forma mais tensa.

Essa tensão logo no primeiro acorde e no primeiro encadeamento melódico já gera um desconforto no ouvinte que não será resolvido logo pela cadência dos acordes. O ouvinte, a partir do início da canção é levado para a zona de desconforto e passará toda a canção esperando pelo repouso sonoro que não virá, como veremos no decorrer da análise.

Antes de darmos prosseguimento à análise melódica dos demais gráficos, retomemos um termo utilizado por Tatit nas análises semióticas da canção. É a idéia de “tonema”:

Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência e suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço da emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade [...]. (TATIT, 2004, p.21-22).

Considerando, então, a última nota da melodia, representada no gráfico 1, veremos que ela compõe um tonema descendente, uma vez que a última seqüência cantada é descendente (do – ca – fé). Portanto, na melodia, o ouvinte encontraria o repouso tão desejado, buscado desde a geração das tensões do primeiro acorde. No entanto, a harmonia constrói um paradoxo com a melodia. Se esta indica o repouso, pela presença do tonema descendente, aquela sugere a continuidade da tensão, pelo fato de que o último acorde novamente é o de Dó Maior e a última nota é exatamente a tensão lá, ou seja, a *sexta* desse acorde. Dessa forma, concluímos que o repouso é aparente e enganador, o ouvinte não o tem de verdade. A harmonia continua gerando as tensões que mantêm a suspensão do relaxamento e criando uma tensão em relação ao conteúdo que continuará a ser relatado. Ou seja, a trajetória do malandro é sempre tensa, nunca agradável aos ouvidos de quem a acompanha. E essa mesma finalização, com o tonema descendente na melodia representando a *sexta* do acorde de tônica se mantém na finalização de todos os gráficos.

Observemos novamente o segundo gráfico e o seguinte desenho melódico:

	C6 I	Em7 III	Eb°	Dm7 II	C#°	Dm7 II	G4 V	C6 I
Ré		g ^o						
#		7 ^a m						
Dó		le		cha		gra	e	
#		6 ^a		7 ^a m		7 ^a m	4 ^a	
Si	be um 7 ^a M		de				dá no	
#			5 ^a				3 ^a M	
Lá			ca					pé
#			4 ^a					6 ^a
Sol	Be 5 ^a							
#								
Fá					Cha 4 ^a			
Mi					A 9 ^a			
#								
Ré				ça		ça		
#				1 ^a		1 ^a		

Gráfico 2 – Análise harmônica

Nesse trecho sublinhado, temos uma seqüência de acordes descendentes, formando uma cadência descendente: Em7 – Eb°. – Dm7 – C#°. Embora na melodia tenhamos a repetição do mesmo desenho melódico, na harmonia temos uma escala descendente em graus conjuntos, o que gera para a música uma sensação de tristeza. Essa escala cria uma expectativa no ouvinte – o que será que vai acontecer ao malandro? Há também a geração de um contraste muito grande entre a harmonia e a melodia. Enquanto esta dá um grande salto de sétima – no intervalo entre o cha – ça – aquela caminha em semitons, criando uma nova tensão entre a melodia que reforça a modalização do /ser/ e a harmonia que reforça a ambigüidade ou a dúvida quanto ao destino, ao desfecho dos personagens.

Um outro ponto muito importante no conjunto melodia/harmonia a ser destacado é o último acorde da canção. Primeiramente observemos o final do terceiro gráfico mais uma vez:

	Dm7 II	G9 V	C(9 7M 6 #11) I
Ré			
#			
Dó	ga 7 ^m	e com 7 ^m	na cul 4 ^a
Si			ção 1 ^a
#			
Lá	do 5 ^a	de 9 ^a	do 9 ^a
#			si a 9 ^a
Sol		pe la 1 ^a	tu
#			
Fá			
Mi		pa do 6 ^a	
#			
Ré			

Gráfico 3 – Análise harmônica

No final da melodia temos um tonema ascendente, ou seja:

[...] uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta a altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução, ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda a sorte. (TATIT, 2004, p. 21/2).

Percebemos claramente que a função desse tonema ascendente do último acorde da canção é criar a tensão e prolongá-la como uma narrativa que não apresenta desfecho. A mesma idéia é repetida pela melodia. Na cadência, o campo harmônico vem caminhando em busca do repouso, ou seja, em busca do acorde da tonalidade que dará à harmonia o fecho, o encerramento do ciclo de seus harmônicos. O ouvido do espectador fica esperando o tempo todo por essa resolução, por esse momento de relaxamento da canção. No entanto, mesmo que

o último acorde seja o da tonalidade e, portanto, o esperado, sua constituição é tão ambígua e repleta de dissonâncias que o relaxamento e a resolução, de fato, nunca chegam.

Trata-se de um acorde de Dó Maior, mas com todas as extensões da dissonância que havia à disposição na escala, presentes. Lembremo-nos de que a escala se compõe dos sons harmônicos, que são aqueles que em seus ciclos de vibração coincidem com o som fundamental, gerando um resultado sonoro agradável aos ouvidos. Já as dissonâncias, ao contrário, são os sons cujos harmônicos não coincidem com o do acorde fundamental, gerando sempre, aos ouvidos, ruídos resultantes dos choques das ondas sonoras. Em todas as escalas temos sons desses dois tipos, como já demonstramos anteriormente.

No caso do acorde de Dó, para que realmente fechasse a melodia e encerrasse o percurso da canção, seriam esperados os seus harmônicos, como a terça e a quinta, em um acorde perfeito. No entanto, no último acorde encontramos a sétima maior, a nona e a décima primeira aumentada, o que corresponde à quarta nota do acorde aumentada em um semitom. Todas essas notas geram as tensões, os choques entre as ondas que jamais dariam repouso ao ouvido do espectador. Ao contrário, continuam gerando expectativas, o ouvinte continua esperando a resolução da harmonia, que nunca virá.

Outro aspecto muito interessante presente na quarta aumentada (#11), que, no caso do acorde de Dó maior, trata-se da nota Fá #, é que esse intervalo (entre o Dó e o Fá #) gera o que em música chama-se o “diabolus”, ou seja, o trítone, um intervalo de três tons inteiros, cujas ondas são sempre dissonantes entre si. Durante toda a Idade Média o trítone foi mantido fora da música, por ser um elemento altamente desagregador da harmonia.

Temos, então, tanto na melodia, pela presença do tonema ascendente, quanto na harmonia, pela presença do acorde dissonante, a não resolução da história do malandro, o não ponto final. Ao contrário, fica uma ambigüidade quanto ao desfecho dessa figura que, na última linha melódica, foi autuado e considerado culpado pela situação. Talvez essa construção toda seja proposital, uma vez que é dele, também, que a Ópera fala e é uma boa estratégia deixar em suspensão a sua história mantendo a atenção do espectador cativa, esperando por aquele acorde que resolverá as tensões. Veremos que a mesma melodia voltará, no Epílogo do epílogo, para acompanharmos o desfecho da história do malandro. E é dela que nos ocuparemos a partir de agora.

A canção “O Malandro no. 2” é cantada por João Alegre no Epílogo do epílogo, ou seja, depois que toda a festa da burguesia pela expansão de seu capital e pelas possibilidades de enriquecimento e que toda a festa do proletário deslumbrado pelas promessas da burguesia

aconteceram, João Alegre volta à cena, com a cortina fechada, com somente um foco de luz nele, aproxima-se do proscênio, batucando em uma caixinha de fósforo.

No início, somente acompanhado pela caixinha, ele retoma o tema do malandro e continua a história que deixou suspensa no início da peça, no final da canção “O Malandro nº. 1”. Vale a pena comentarmos a análise de Oliveira (1999) sobre a presença da orquestra nessas duas músicas. Na primeira música do malandro, o número de instrumentos da orquestra e de vozes vai aumentando gradativamente, até atingir o ponto em que a cachaça, na letra da canção, está parada no mercado internacional; a partir daí, na volta da ação ao malandro, novamente há uma diminuição no número de instrumentos e vozes e só aumentando novamente nos dois últimos versos, quando o malandro é preso e condenado (OLIVEIRA, 1999).

No “Epílogo do epílogo”, como já dissemos, João Alegre volta sozinho ao palco escuro, somente batucando na caixinha de fósforos. A rubrica do texto da peça (BUARQUE, 1978), não nos dá indicações do momento em que a orquestra inicia o acompanhamento do samba. No entanto, ouvindo o CD com as músicas da peça, temos outra impressão. A orquestra inicia a canção com um volume grande de instrumentos e repetindo o mote da canção do “Malandro nº1”. João Alegre, portanto, iniciaria a canção acompanhado pela orquestra, que irá abandonando-o aos poucos, à medida que vai se consumando a morte e o abandono do malandro. Analisemos primeiramente a letra:

O malandro / Tá na greta
 Na sarjeta / Do país
 E quem passa / Acha graça
 Na desgraça / Do infeliz

O malandro / Tá de coma
 Hematoma / No nariz
 E rasgando / Sua bunda
 Uma funda / Cicatriz

O seu rosto / tem mais mosca
 Que a birosca / Do Mane
 O malandro / É um presunto
 De pé junto / E com chulé

O coitado / Foi encontrado
 Mais furado / Que Jesus
 E do estranho / Abdômen
 Desse homem / Jorra pus

O seu peito / Putrefeito
 Tá com jeito / De pirão

O seu sangue / Forma lagos
E os seus bagos / Estão no chão

O cadáver / Do indigente
É evidente / Que morreu
E no entanto / Ele se move
Como prova / O Galileu
(BUARQUE, 1978, p.191-192).

Percebemos que não se trata necessariamente do mesmo malandro que causou o prejuízo para o garçom e para a cadeia capitalista ao sair do bar sem pagar a cachaça, lembrando que no final da primeira música foi pego **um** malandro e não necessariamente o **mesmo** malandro. O malandro dessa canção é um anônimo, um marginalizado qualquer que foi culpado pelos problemas da cadeia capitalista que, de certa forma, “atrapalhou” a burguesia, mas cuja ação recaiu mais sobre o garçom. No mundo dos marginalizados, todos são igualmente invisíveis e culpados por atrapalhar a vida na sociedade.

Encontramos o malandro jogado na sarjeta, depois de sinais evidentes de agressões físicas. Há muitos indícios na figura desse malandro. Ele é, sem dúvida, o representante do malandro tradicional, cujo percurso viemos acompanhando desde a abertura da Ópera e cujo ocaso vemos relatado nessa canção.

Considerando essa figura, concluímos sobre três aspectos: primeiro, ele é o malandro personagem representado por João Alegre, o típico malandro sambista, alegre, a tradição do malandro cultivada desde os primeiros homens livres e pobres (HOLANDA, 1995); segundo, podemos vê-lo como uma representação por alegoria do próprio povo brasileiro excluído no processo de modernização do país, embora, nesse contexto retratado pela Ópera (a Era de Getúlio Vargas), houvesse tantas promessas aos pobres; terceiro, ele pode ser visto como os próprios artistas perseguidos, mortos e desaparecidos em função do patrulhamento da ditadura militar, considerando o contexto externo à obra, ou seja, o período histórico vivido por Chico Buarque, a década de 70 da ditadura militar, e também como uma forma de resistência da arte e da cultura brasileira à invasão da cultura norte-americano, afinal “E no entanto / Ele se move / Como mostra / O Galileu” (BUARQUE, 1978, p.192).

Nossa análise da melodia e da harmonia da música perseguirá essas três hipóteses de representação da figura do último malandro cantada por João Alegre. Observemos o primeiro gráfico:

do
pa
lan dro gre ta je ta is
ma na
sar
O tá na

Gráfico 1 – Análise melódica

O desenho melódico desenvolvido por esse gráfico remete-nos à modalização do /ser/ novamente, o que quer dizer que encontramos o **estado** do malandro. Interessante notarmos que, geralmente, nas modalizações do /ser/ encontramos o próprio personagem ou eu-poético cantando seus estados de alma, prolongando o processo do percurso, através da diminuição do andamento musical e do prolongamento das vogais, como já citamos. Entretanto, no caso desta canção, o eu poético narra o estado de um terceiro, do malandro, mesmo porque este já está morto. Quem sente, portanto, a comoção desse estado é o eu poético que observa a cena, tocado pelo sofrimento e pelo abandono a que o outro foi exposto. Esse recurso aparece nas duas canções que tratam desse malandro (o “Malandro no. 1” e “O Malandro no. 2”) e pode ser visto pelas três perspectivas já analisadas anteriormente: João Alegre, personagem de Chico Buarque, acompanhando o músico nacional (cuja referência a essa figura encontramos no Prólogo); ou João Alegre fala do povo, em sua exploração capitalista; ou o próprio Chico Buarque que, de dentro de uma nova instância narrativa, a instância do enunciador histórico, acompanha a morte lenta e a tortura a que é submetida o outro artista nacional pelos excessos da ditadura, ou a morte (ou a resistência) da cultura nacional.

De qualquer forma, é um estado de alma sentido de fora, sentido por quem observa o sofrimento a que o outro foi exposto. A mesma modalização do /ser/ está presente em todos os gráficos dessa canção. Observemos o segundo e último gráfico:

pa
sa gra des do
Quem a in fé
cha liz
E
Grã
Na
ça ça

Gráfico 2 – Análise melódica - “O Malandro nº2”

Percebemos a recorrência na modalização do /ser/ em toda a música, uma vez que o mesmo desenho melódico se repete. O primeiro gráfico corresponde sempre aos dois primeiros versos de cada estrofe; e o segundo, aos dois últimos versos. O fato de termos a repetição da modalização do /ser/ afasta a sanção, o que é lógico, uma vez que ela já foi dada ao malandro no final da primeira canção. Agora só acompanhamos o resultado disfórico, para o malandro, da sanção dada.

Ainda acompanhando a análise da letra, é interessante determo-nos nos dois últimos versos da canção:

O cadáver / Do indigente
 É evidente / Que morreu
 E no entanto / Ele se move
 Como prova / O Galileu
 (BUARQUE, 1978, p.192).

Melodicamente, como já vimos, esses versos apresentam o mesmo desenho, mantendo a modalização do /ser/ e sem apresentar nenhuma novidade na música. Seu conteúdo lingüístico, no entanto, chama-nos a atenção. Percebemos uma referência intertextual a uma ópera de Brecht, intitulada Vida de Galileu (BORNHEIM, 1992, p. 238). Em um trecho da obra, Bornheim nos esclarece sobre o Galileu: “Galileu [...] prefere ter as mãos sujas do que limpas e vazias, e o importante é continuar, ainda que incompreendido, ainda que secretamente, as suas pesquisas: é na calada da noite que ele escreve seus Discorsi, [...]”. (BORNHEIM, 1992, p. 239).

Galileu levava uma vida desregrada, deliciando-se com os prazeres da mesa, da vida, mas não cala suas verdades para agradar a ninguém, nem mesmo à Igreja. Seu amor à ciência é mais forte nele (desde que suas descobertas sejam capazes de lhe encher o estômago), e busca na ciência a forma de tirar o homem do domínio de Deus e de lhe dar a autonomia do próprio pensamento. Ele é incansável e, mesmo perseguido, não pára de pensar e de produzir seu conhecimento.

Poderíamos, portanto, ler essa metáfora na última estrofe da canção, como uma alusão ao excluído que, mesmo morto um, continua se proliferando pelas periferias afora, produzidos em série pelo sistema excludente. Por outro lado, podemos pensar nessa metáfora também como representativa do malandro, o artista nacional, presente na própria figura de João Alegre, como aquele que não se cala e não se calará diante das adversidades da sociedade, mesmo “morto”, ele continuará sua forma de denúncia social e continuará insistindo em manter viva a cultura nacional.

É bastante significativo o fato de João Alegre cantar, também, a última canção do malandro. Recordemo-nos de que ele, antes do Epílogo ditoso, acaba cedendo ao apelo da exploração pelo capital e abre o Epílogo ditoso sentado à direção de um conversível último tipo, o que nos sugere que ele abandonou sua classe e também cedeu aos apelos do capital. Logo em seguida, volta João Alegre, sozinho, ao proscênio, batucando em sua caixinha de fósforo, cantando a morte do malandro.

Muito significativa essa “morte”. Como já vimos, pode ser a morte da esperança do proletariado, a morte do “malandro tradicional”, a morte do artista nacional, finalmente vencido pela onda de cultura estrangeira (norte-americana, mais especificamente); entretanto, nenhuma dessas figuras se cala e todos continuarão a se proliferar e proliferar suas dores e suas revoltas. Por mais que queiramos fingir que os excluídos se tornaram invisíveis, eles continuam existindo e ora ou outra despertam nossa atenção, na maioria das vezes de forma chocante, em outras, através da arte que também nunca se cala: vejamos o rap como uma nova forma de manifesto.

Passemos agora a analisar a questão harmônica dessa canção. Antes, no entanto, gostaríamos de comentar que não há uma partitura específica para essa canção no livro (BUARQUE, 1978), o que nos levou a utilizar a mesma partitura da canção “O Malandro nº 1”. Essa possibilidade de adaptação é pertinente uma vez que ambas as canções são baseadas na Morität, canção que abre a Ópera de Três Vinténs, de Brecht. Portanto, tanto o gráfico melódico quanto o acompanhamento harmônico são os mesmos, diferindo o segundo gráfico somente quanto ao final. Para a canção “O Malandro nº1” desenvolvemos três gráficos,

reforçando a modalização do /fazer/ no último deles em que, como vimos, é apresentada a sanção final para o malandro. Para a canção “O Malandro nº2”, desenvolvemos somente dois gráficos, os dois apresentados abaixo, para a análise melódica e harmônica. Observemos como se apresenta o primeiro gráfico com a análise harmônica:

	C6 I		Dm7 II		C6 I
Ré					
#					
Dó				do 7 ^m	
Si				pa 6 ^a	
#					
Lá		lan dro 6 ^a	gre ta 5 ^a	je ta 5 ^a	ís 6 ^a
#					
Sol	ma 5 ^a		na 5 ^a		
#					
Fá				sar 3 ^m	
Mi	O 3 ^a	tá 3 ^a			
#					
Ré			na 1 ^a		

Gráfico 1 – Análise harmônica

Vemos que, embora a melodia mantenha-se com o mesmo desenho, indicando a modalização do /ser/, na harmonia as notas assumem papéis diferentes, construindo um efeito sonoro diferente para cada célula melódica (observar as separações entre os blocos no gráfico), essa análise já tivemos oportunidade de desenvolver a propósito da canção “O Malandro nº1”.

O que julgamos importante ressaltar aqui como grande diferença melódica, harmônica e semântica entre as duas canções é o final da “O Malandro nº2”. Na primeira canção vimos que o encadeamento melódico não se resolve, uma vez que os acordes, mesmo buscando o repouso na fundamental do campo harmônico, jamais chegam a encontrar uma resolução plena, pelo fato de que o acorde fundamental encontra-se construído com todas as dissonâncias disponíveis em seu campo harmônico, o que gera uma tensão constante, reforçada pelo breque da orquestra. O resultado é um bloco sonoro dissonante, que sugere a expectativa ao invés do relaxamento, indicando que aquela história ainda não acabou. E, realmente, ela tem continuidade no Epílogo do epílogo com a canção que ora analisamos.

A retomada do tema do malandro pela segunda canção pode ser uma estratégia de retomar o mesmo personagem, vale lembrar que na ópera os personagens são reconhecidos pelos seus motivos musicais. Portanto, o mesmo tratamento melódico e harmônico nos faz retomar aquela história que ficou inacabada no início da Ópera.

Passemos, agora, a analisar o final da última canção. Ele é representado pelo segundo gráfico:

	C6 I	E ^m 7 III	Eb°	D ^m 7 II	C#°	D ^m 7 II	G4 V	C6 I
Ré		pa 7 ^a m						
#								
Dó		sa 6 ^a		gra 7 ^a m		gra 7 ^a m	do 4 ^a	
Si	quem 7 ^a M		a 5 ^a				in fé 3 ^a M	
#								
Lá			cha 4 ^a					liz 6 ^a
#								
Sol	E 5 ^a							
#								
Fá					Dês 4 ^a			
Mi					Na 9 ^a			
#								
Ré				ça 1 ^a		ça 1 ^a		

Gráfico 2 - Análise harmônica - "O malandro nº2"-

Esse mesmo gráfico será repetido até o final da canção, acompanhando os versos finais:

E no entanto / Ele se move
Como mostra / O Galileu

Dessa forma, temos um final bastante diferente. Na primeira canção do malandro que analisamos, vimos que temos um ponto final melódico, mas que não se resolve, pelo fato de o acorde apresentar todas as dissonâncias disponíveis, o que deixa em suspensão o destino do malandro que foi preso. No caso desta música que ora analisamos, embora o acorde final contenha uma dissonância – a presença da 6^a – ele é repetido na cadência II, V, I que constitui um encadeamento perfeito de acorde, o mais comum e mais esperado pela música, em se tratando de resolução harmônica. O que reforça, como já pudemos ver, a idéia de que mesmo

“morto” ou calado, ou torturado, o malandro tradicional, ou o pobre, ou o artista nacional não será tão facilmente eliminado e continuará presente, incomodando àqueles que gostariam que eles não existissem mais.

E assim, tranqüilamente, “João Alegre vai saindo, assobiando e batendo na caixinha de fósforos”. (BUARQUE, 1978, p. 192).

A canção “Homenagem ao Malandro” é cantada por João Alegre na passagem do 1º. para o 2º. ato. A cortina fecha-se ao final do 1º. ato e João Alegre volta ao proscênio, batucando em sua caixinha de fósforo; a orquestra faz a introdução para a canção e ele canta:

Eu fui fazer um samba em homenagem
 À nata da malandragem
 Que conheço de outros carnavais
 Eu fui à Lapa
 E perdi a viagem
 Que aquela tal malandragem
 Não existe mais

Agora já não é normal
 O que dá de malandro
 Regular, profissional
 Malandro com aparato
 De malandro oficial
 Malandro candidato
 A malandro federal
 Malandro com retrato
 Na coluna social
 Malandro com contrato
 Com gravata e capital
 Que nunca se dá mal

Mas o malandro pra valer
 - não espalha
 Aposentou a navalha
 Tem mulher e filho
 E tralha e tal
 Dizem as más línguas
 Que ele até trabalha
 Mora lá longe e chacoalha
 Num trem da Central
 (BUARQUE, 1978, p.103-104).

Logo em seguida, há o *black-out* e as cortinas se abrem para a primeira cena do segundo ato. Interessante analisarmos a inserção dessa canção entre os dois atos. No primeiro, acompanhamos mais a família de Duran e seu negócio com as prostitutas; vemos o casamento de Terezinha Duran com Max Overseas, ou com Sebastião Pinto (nome que Terezinha execra!, demonstrando, mais uma vez uma marca da preferência ao que não é nacional);

acompanhamos a revolta de Duran e Vitória por causa desse casamento; e o tino comercial de Terezinha, enxergando nos negócios de Max o novo Brasil que surgia das cinzas do velho:

Terezinha:

Então diga ao teu marido que nós não vamos precisar do dinheirinho dele, não. E diga também que enquanto ele parou no tempo do Artur Bernardes, enquanto ele vende filipeta do Conde d'Eu, desconta promissória do Borba Gato e cria vaca em sociedade com o Caramuru, Max e eu entramos de peito aberto na era industrial. Adeus, mãe. (BUARQUE, 1978, p. 88).

No segundo ato, o foco está mais nos negócios de Max, assumidos agora por Terezinha, uma vez que Max foi ameaçado de morte por Duran. A partir desse segundo ato, tudo se encaminha para a vitória da industrialização e da importação dos produtos norte-americanos. A Maxtertext Ltda. terá um papel fundamental, comandada por Terezinha, nessa grande vitória do capital.

E é nesse entre atos que João Alegre volta à cena, cantando a “Homenagem ao Malandro”. Há muitos pontos interessantes para compararmos as três músicas do malandro. Um primeiro deles, não por importância, mas somente por uma questão de escolha, é a presença do eu poético. Nas duas canções do malandro, o “Malandro nº 1” e o “Malandro nº 2”, o eu poético, João Alegre, fala de um **outro** malandro, que não necessariamente ele mesmo. Dessa forma, cria-se certo distanciamento ao que é narrado, uma vez que ele não se envolve diretamente com o objeto narrado, mas o faz de forma indireta, assumindo a perspectiva de um observador.

Entretanto, na “Homenagem ao Malandro”, João Alegre utiliza a 1ª. pessoa gramatical, o que lhe confere maior proximidade com o objeto narrado, incluindo-se no acontecimento. Neste momento, ele assume diretamente seu papel de autor e compositor da peça e revela suas intenções em buscar o verdadeiro malandro, o malandro tradicional. Essa canção funciona como um prenúncio do que acontecerá na segunda parte, a morte do malandro, ou o desaparecimento da malandragem tradicional que já não poderá mais conviver com uma nova estrutural social, a do capitalismo.

Nesta canção João Alegre já nos adverte de que o pobre, o antigo malandro tradicional, deverá desaparecer do cenário nacional se quiser sobreviver, e essa forma de desaparecimento será efetuada de duas maneiras: a marginalização, como pudemos ver na canção “O Malandro nº2”; ou a adesão ao trabalho:

pa e di
La per a xis
À
Fui
Eu gem que tal gem não e te
a que a la ma dra já ²
mais
vi lan

Gráfico 2- análise melódica - “Homenagem ao Malandro”

Em toda a música, impera a modalização do /fazer/, uma vez que vemos que os saltos intervalares não são grandes, inclusive vemos a presença de cromatismos, como nos mostra o desenho 1:

² Esse “já” não se encontra na letra da canção e nem na interpretação do Cd. Mas, aparece notado na partitura, a qual optamos por reproduzir aqui.

zer
Fa
Fui
Eu

O cromatismo dá certo “colorido” à canção, criando realmente a impressão de um início de história. Nesse caso, o cromatismo ascendente funciona para o ouvinte como o “era uma vez” dos contos de fada, depois do que esperamos a continuidade da história. E essa realmente é uma história nova, dentro da seqüência das músicas do malandro, já que ela rompe com a história anterior iniciada por “O Malandro nº1” e que terá continuidade com “O Malandro nº2”.

A modalização do /fazer/ domina toda a música e é bastante coerente com a construção de sentidos, já que a letra revela mais uma sanção, ou seja, tudo o que aconteceu com o malandro, seu desfecho, do que necessariamente o percurso de construção dessa realidade do malandro tradicional presente nesta parte da música, que desapareceu e agora trabalha. Há grandes saltos intervalares entre algumas notas, o que acaba gerando certa tensão para a melodia mas que não se repetem, o que seria insuficiente para caracterizar a modalização do /ser/:

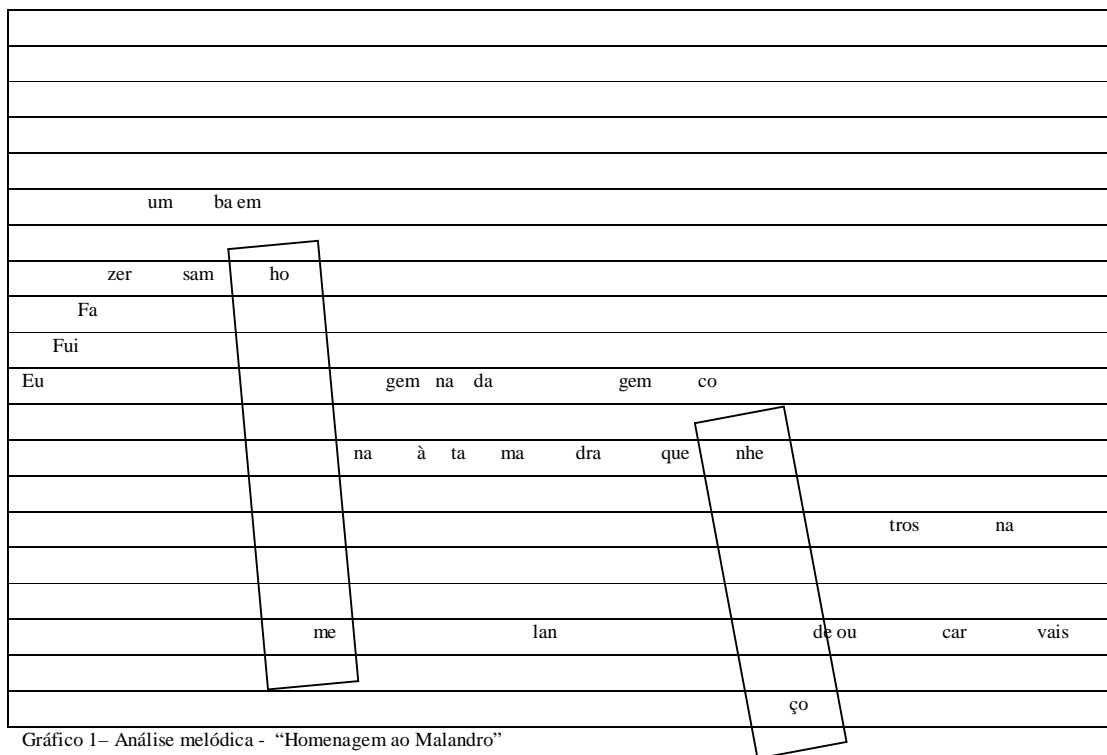


Gráfico 1- Análise melódica - "Homenagem ao Malandro"

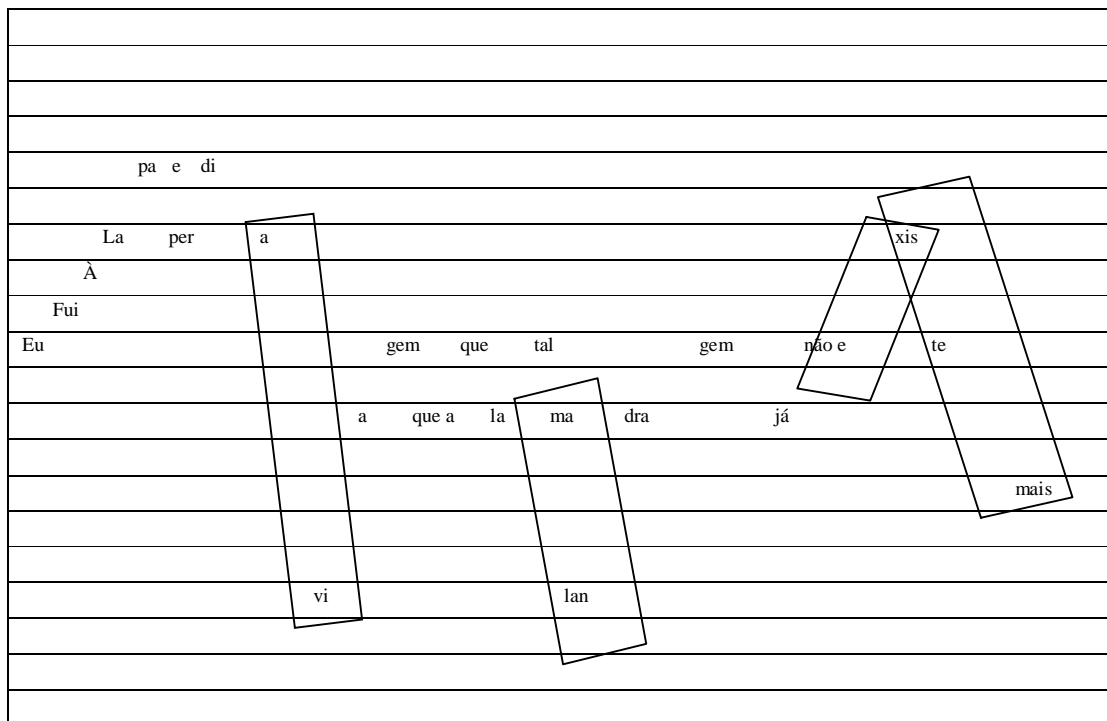


Gráfico 2- análise melódica - "Homenagem ao Malandro"

Podemos observar uma volta à modalização do /ser/ no final do segundo gráfico, no verso: "existe mais". Nesse momento, a modalização do /ser/ coincide com um estado do

malandro tradicional que o eu poético foi buscar, ele já deixou de existir naquele cenário, como figura folclórica, identitária do brasileiro, como viemos demonstrando na primeira parte deste trabalho. Essa “não-existência” é agora o seu estado natural, em que a melodia demora para acentuá-lo.

A modalização do /ser/ também aparecerá no terceiro gráfico da canção. Observemos:

mal
nal
nor o dá ma
que de lan sio
A é dro
go não re fis
Ra
já gu pro
lar

Gráfico 3 - análise melódica - “Homenagem ao Malandro”

Neste gráfico é apresentado o novo malandro: o malandro oficial. Esse gráfico corresponde aos sete primeiros versos dessa segunda estrofe, que são:

Agora já não é normal
 O que dá de malandro
 Regular, profissional
 Malandro com aparato
 De malandro oficial
 Malandro candidato
 A malandro federal

Temos, novamente, na melodia desse gráfico, um início cromático, entretanto, agora, descendente (agora já), o que nos indica o início de uma explicação, de uma continuação para a história, mas uma continuação explicativa do porquê daquele malandro tradicional ter desaparecido do cenário nacional. Quem ocupa esse cenário é o malandro oficial que será descrito pela letra da música.

Se a modalização do /fazer/ é um campo propício à construção de personagens e de tipos, é ela quem aparece nos primeiros gráficos construindo o desaparecimento da figura do malandro tradicional. Paradoxalmente, esta modalização, presente nos dois primeiros gráficos, vai indicar o malandro pela reiteração melódica, ao mesmo tempo em que o conteúdo lingüístico marca o desaparecimento dessa figura.

Ainda paradoxalmente, o terceiro gráfico irá construir a descrição de uma nova figura, um novo tipo de malandro que surge em nossa sociedade. Mas para essa construção, a modalização que se apresenta é a do /ser/. Talvez possamos pensar, através do predomínio desta modalização, em um prolongamento do percurso, do estado conjuntural que permitiu a criação desse novo malandro. Lembremo-nos de que a modalização do /ser/ reforça os estados passivos, os estados de “passionalização”. O que essa idéia de passionalização nos sugeriria sobre a construção desse novo malandro?

A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da freqüência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão da emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, **uma vivência introspectiva de seu estado**. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo **sentimento de falta de um objeto de desejo**. (TATIT, 2002, p. 23, grifos nossos).

Agora parece-nos que temos elementos para responder à questão acima. Partindo do pressuposto de que a modalização do /ser/ reforça o sentimento de perda de um objeto de desejo, podemos analisar que o estado de alma aqui narrado é o do eu poético que lamenta a perda, ou a troca, de uma figura de malandro por outra. Ele não se sentiu satisfeito com o novo malandro e lamenta tanto a existência deste como a ausência daquele. Seu estado de alma encontra-se em disjunção com o objeto desejado. Assim, a modalização do /ser/ passa a conferir sentido à melodia, à própria letra que, ao descrever o novo malandro, reforça o desaparecimento do tradicional:

Agora já não é normal
 O que dá de malandro
 Regular, profissional
 Malandro com aparato
 De malandro oficial
 Malandro candidato
 A malandro federal
 Malandro com retrato

Na coluna social
Malandro com contrato
Com gravata e capital
Que nunca se dá mal
(BUARQUE, 1978, p.103, grifos nossos).

Temos claramente, portanto, dois tipos de malandros e dois gráficos melódicos distintos para cada um deles. No primeiro e segundo gráficos, o malandro tradicional é apresentado pela predominância da modalização do /fazer/, em que se evidencia a sanção e novamente a construção desse personagem como um personagem consagrado já pelo imaginário popular. O terceiro apresenta um novo malandro, aquele que assumiu o papel do tradicional e que não é visto com normalidade (“Agora **já não é normal**”), como se seu aparecimento rompesse com uma ordem instituída, a ordem de quem é malandro, o rompimento de todo o código da malandragem, uma vez que malandro era aquele que não se enquadrava no padrão oficial, mas se mantinha à margem da sociedade, como já pudemos analisar no capítulo II.

Para este último malandro, o gráfico 3 apresenta-se na modalização do /ser/ evidenciando o estado de alma de João Alegre ao nos relatar essa nova realidade. Ele detém-se no percurso de construção desse novo personagem, evidenciando, como já dito, o estado de passionalização, ou seja, seu estado de alma em relação ao novo malandro. Entretanto, esse segundo malandro, o malandro oficial, ainda nos é apresentado mediante mais um gráfico, o Gráfico 4:

que se referem de forma asseverativa; é o que acontece, principalmente em relação ao “capital”, destacado como uma característica do malandro profissional.

Há uma terceira estrofe na música, em que João Alegre volta a se referir ao malandro tradicional. Essa terceira estrofe repete o primeiro gráfico, evidenciando novamente a modalização do /fazer/. Temos, portanto, quatro gráficos e quatro momentos distintos na música. Os dois primeiros servem para apresentar a sanção ao malandro tradicional, aquele que perdeu seu espaço nessa nova sociedade capitalista em que não é mais possível se manter à margem do sistema, como o malandro conseguia no século XIX e início do século XX. Os dois outros mostram o segundo malandro, a malandragem instituída oficialmente. O malandro oficial, primeiramente através do /ser/, mostrando, talvez, a indignação e a surpresa de João Alegre, e o quarto voltando à modalização do /fazer/ ironicamente, construindo a sanção para esse novo malandro, totalmente aceito e integrado na sociedade e valorizado por esta.

Passemos, agora, a uma comparação entre a análise melódica e a harmonia da canção. Observemos novamente o gráfico 1, completado com a análise harmônica:

	DM7 I	F#7 V/V	B7 V/V	E7 V/V	Eb6 VI	Em7 II	A7 V	DM7 I	
Mi									
#									
Ré									
#									
Dó									
Si		um 4ªJ	ba em						
#									
Lá		zer 3ªM	sam	ho 7ª					
#		Fa #4							
Sol	Fui 4ªJ								
#	Eu 3ªM			gem 9ª	na 6ª	da	gem 9ª	co 9ª	
Fá									
Mi				na 1ª	à ta	ma 5ª	dra 1ª	que 1ª	nhe 5ª
#									
Ré								tros 1ª	na
#									
Dó									
Si				me 1ª		lan		de ou 6ª	car vais
#									
Lá							co 1ª		

Gráfico 1 - análise harmônica - "Homagem ao Malandro"

Nesse primeiro gráfico, temos uma seqüência de acordes que compõe a seguinte cadência: I – V/V – V/V – SubV – II – V – I. Essa cadência é bastante comum em música

popular e não revela nada de extraordinário em relação à harmonia, a não ser na seqüência V/V – Sub V, ou seja uma seqüência de dominante da dominante, em que encontramos um prolongamento da tensão harmônica retardando a resolução sonora do acorde, o que gera uma maior tensão para a narrativa. Lembremo-nos de que o encadeamento dos acordes busca o seu ponto de repouso na resolução no acorde de tônica. O acorde de quinta é considerado um acorde de tensão, chamado de dominante, ao se atingir esse acorde, espera-se que a cadência caminhe para a sua resolução. No caso da cadência analisada, a resolução é sempre mais adiada por se encaminhar de um acorde de V para um outro, sustentando a tensão.

No entanto, a narrativa se resolve, apresentando tanto um tonema descendente, no último desenho melódico, quanto a seqüência II – V – I, a mais esperada em termos de resolução harmônica.

Novamente torna-se interessante para a nossa análise o desenho melódico e a função das notas dentro dos diversos acordes. Como já pudemos observar, mesmo o desenho melódico mantendo-se o mesmo, a função das notas muda, ocasionando momentos de maior tensão ou de relaxamento para a música, interferindo na significação do conteúdo melódico da letra. Observemos os seguintes desenhos melódicos:

	DM7 I	F#7 V/V	B7 V/V	E7 V/V	DM7 I	Em7 II	A7 V	DM7 I
Mi								
#								
Ré								
#								
Dó								
Si		um	ba	em				
#		4ªJ						
Lá		zer	sam	ho				
#		3ªM		7ª				
Sol	Fui							
#	Eu							
Fá								
Mi								
#								
Ré								tros na
#								1ª
Dó								
Si			me		lan		de ou	car vais
#			1ª				6ª	
Lá							co	
							1ª	

Gráfico 1 - análise harmônica - "Homenagem ao Malandro"

Os dois desenhos apresentam a mesma configuração melódica, saltos mínimos entre as notas (saltos de segundas, ou seja, de intervalo de um tom), mas que assumem funções harmônicas diferentes. No primeiro desenho, temos uma oscilação entre a tônica do acorde (a

nota Mi) e a sua segunda maior (ou a nona, a nota Fá#), um intervalo que gera maior tensão para a melodia; já no segundo desenho, o mesmo salto compreende o intervalo entre a terça maior do acorde (Fá#) e a nona menor (Mi), nesse salto também há tensão, mas uma tensão gerada por um salto descendente, o que dá outro colorido entre as notas. As passagens descendentes costumam comunicar um pouco mais de melancolia que as ascendentes.

O último acorde do gráfico 1 é a resolução da cadência, por se constituir do acorde fundamental do modo (Ré maior). Entretanto, percebemos que ficará soando certa dissonância, mesmo com a resolução do encadeamento harmônico, pois temos na melodia a presença da sexta nota do acorde (Si), no seguinte desenho:

	DM7	F#7	B7	E7	Am6/E	Em7	A7	DM7
	I	V/V	V/V	V/V	VI	II	V	I
Mi								
#								
Ré								
#								
Dó								
Si		um	ba	em				
#		4ªJ						
Lá		zer	sam	ho				
#		3ªM		7ª				
Sol	Fui							
#	4ªJ							
#	Eu		gem	na	da	gem	co	
	3ªM		9ª	6ª	9ª	9ª		
Fá								
Mi			na	à	ta	ma	dra	que
			1ª			5ª	1ª	1ª
#								
Ré							tros	na
							1ª	
#								
Dó								
Si			me		lan		de	ou
			1ª				6ª	car
#								vais
Lá							co	
							1ª	

Gráfico 1 - análise harmônica - "Homenagem ao Malandro"

Relembremos, portanto, que se trata de uma continuidade de tensão, mostrando que a história não se encontra plenamente resolvida, mas que se espera um outro desfecho. Veremos se esse desfecho finalmente virá.

O segundo gráfico da canção apresenta praticamente o mesmo encadeamento harmônico. Vejamos:

	DM7 I	F#7 V	B7 V	E7 V	Eb6	Em7 II	A7 V	DM7 I
Mi								
#								
Ré								
#								
Dó								
Si		pa e di 4ª						
#								
Lá		La per a 3ªM					xis 1ª	
#	À #4							
Sol	fui 4ªJ							
#	Eu 3ªM			gem que, tal 9ªm 9ªM		gem não e 9ªm	te 6ª	
Fá								
Mi			a 4ª	que a 1ª	la ma 1ª	dra já 1ª		
#								
Ré								mais 1ª
#								
Dó								
Si			vi 1ª			lan		
#								
Lá								

Gráfico 2 - análise harmônica - "Homenagem ao Malandro"

Neste segundo gráfico, já percebemos uma resolução mais clara: temos novamente um tonema descendente no último desenho, cuja última nota é a tônica do acorde de Ré maior, o qual também é a fundamental do modo, ou seja, temos uma seqüência totalmente resolvida. Esse é o ponto final da trajetória do malandro tradicional. Ele “já não existe mais” e a essa afirmação segue um ponto final melódico, apresentado pelo tonema descendente e um ponto final harmônico, representado pelo acorde fundamental sem nenhuma dissonância.

O desenho melódico e sua correspondência harmônica seguem o mesmo padrão do gráfico anterior, também em uma seqüência I-V-V-V-II-V-I. Há, portanto, uma tensão gerada pela seqüência de acordes dominantes (V), mas que se resolve totalmente no II-V-I final.

O terceiro gráfico já é aquele que inicia a história do novo malandro, o profissional. Observemos:

	DM7 I	B7 V	E7 V	A7 V	
Mi					
#					
Ré					
#					
Dó					
Si		Mal 1ª			
#					
Lá				nal 1ª	
#					
Sol					
#		nor 5ª	o dá 9ªM	ma	
Fá					
Mi			que 1ª	de lan sio 5ªJ	
#					
Ré	A 1ª	é #9		dro 7ªm	
#	go 7ªM	não 9ªM		re 6ªM	fis 3ªM
Dó	Ra 7ªm				
Si		já 1ª		gu 5ª	pro 9ªM
#					
Lá				lar 1ª	

Gráfico 3 - análise harmônica - "Homenagem ao Malandro"

Nesse gráfico, já vimos que predomina a modalização do /ser/ e a valorização dos estados de alma do enunciador. Em relação à harmonia, temos a mesma seqüência de encadeamento de acordes de V, os quais retardam a resolução que não aparece nesse bloco,

uma vez que o último acorde é a V do acorde fundamental, ou seja, terminamos essa seqüência em suspensão, em tensão, aguardando a resolução da história. O primeiro desenho consiste em saltos cromáticos descendentes, cuja função consiste em iniciar uma explicação ao que foi enunciado nos dois gráficos anteriores, quer dizer, um porquê de o malandro tradicional ter desaparecido. Em outros dois momentos (desenhos 2 e 3), percebemos acordes arpejados:

	DM7 I	B7 V	E7 V	A7 V
Mi				
#				
Ré				
#				
Dó				
Si		2 Mal 1ª		
#				
Lá				3 nal 1ª
#				
Sol				
#		nor 5ª	o dá ma 9ªM	
Fá				
Mi			que de lan 1ª	sio 5ªJ
#				
Ré	1 A 1ª	é #9	dro 7ªm	
#	go 7ªM	não 9ªM	re 6ªM	fis 3ªM
Dó		Ra 7ªm		
Si		já 1ª	gu 5ª	pro 9ªM
#				
Lá				lar 1ª

Gráfico 3 – Homenagem ao Malandro – Análise harmônica

O arpejo é um recurso muito utilizado na música clássica e, por ser derivado do uso da harpa, dá-nos uma idéia de música angelical, de outras “esferas”, o que não deixa de soar muito irônico se comparado com o conteúdo lingüístico do trecho. O malandro oficial não tem

nada de angelical, ao contrário, é o mais diabólico possível, uma vez que se serve das instituições públicas para fins ilícitos, agindo contra a lei, mas amparado por estas, já que ele “nunca se dá mal”.

O último desenho melódico apresenta um tonema ascendente, correspondente ao segundo arpejo, terminando na tônica do acorde, constituindo um salto de oitava (correspondente ao intervalo entre o lá mais grave e o lá mais agudo). Esse desenho gera expectativa no ouvinte e indica que há uma continuidade para a canção. Vejamos o último gráfico, correspondente à segunda parte do malandro oficial:

	A7	DM7	D7	GM7	E7	A7
Mi	V					tal 1ª
#						
Ré						al 1ª
#						
Dó						
Si					pi que 5ª	ca dá 9ªM
#						
Lá			ci 5ªJ			nun se mal 1ª
#					ca 9ª	
Sol						
#			so 3ªM	ma 7ªM	dro con to gra ta e 9ªM	
Fá						
Mi	Ma dro re to 5ª 9ªM			lan com tra com va 6ª 1ª		
#						
Ré	lan com tra na na 1ª 1ª					
#			co			
Dó			Lu 7ªm			
Si						
#						
Lá						

Gráfico 4 –Homenagem ao Malandro – análise harmônica

Neste último gráfico percebemos alguns procedimentos em comum com o anterior: a presença do acorde arpejado, sempre ascendente, o que reforça o caráter de euforia e de música angelical, e a seqüência de acordes de V. A novidade é a presença do acorde de IV, gerando mais tensão para a harmonia e uma tensão que não se resolve, uma vez que o último

acorde do gráfico é novamente o V do acorde fundamental. O repouso só será encontrado quando a música retornar ao primeiro gráfico, encontrando o acorde fundamental (Ré maior).

Isso sugere-nos que a segunda estrofe mantém-se na dissonância, na tensão, sempre em suspensão na narrativa, mesmo que o último desenho melódico do gráfico 4 seja um tonema descendente. Neste último gráfico, vemos ainda uma alternância entre o acorde cromático, de saltos entre graus conjuntos (notas separadas por um tom) e os acordes arpejados ascendentes. Esses cromatismos repetem-se com muita frequência no decorrer de toda a música. Vejamos a significação dessa repetição reportando-nos a Tatit:

[...] a ordenação típica da aceleração é a periodicidade do pulso, a coincidência dos acentos, que tem como resolução ideal a identidade das células e dos motivos melódicos. Daí decorre o papel proeminente das reiterações nas canções aceleradas: na base da conjunção imediata entre os temas musicais está a identidade entre sujeito e objeto que prevê uma relação fluente, sem obstáculos, com forte tendência à simultaneidade. (TATIT, 1999, p.46).

Antes de aplicarmos a definição acima à análise dos gráficos, vale a pena observar a nota 16 que aparece seguindo o trecho acima: “Basta pensarmos, no plano da economia de mercado, que a maior velocidade de produção impõe a identidade na serialização da mercadoria afastando, com isso, a necessidade de mediação de novos processos para se atingir novos produtos.” (TATIT, 1999, p.46, nota 16).

Fica proposto que os acordes cromáticos sugerem uma maior proximidade do sujeito (no caso desta canção, João Alegre) com o objeto (no caso, os malandros cantados na canção). Ora, embora esses acordes cromáticos estejam presentes na segunda parte da canção (representada pelos gráficos 3 e 4), eles são predominantes na primeira parte (gráficos 1 e 2), em que João Alegre apresenta o malandro tradicional, sugerindo uma maior identificação entre eles.

O cromatismo, que evidencia a aceleração e a conjunção é, muitas vezes, interrompido na segunda parte da canção, pelos acordes arpejados, que imprimem a desaceleração:

A ordenação típica da desaceleração é a orientação imprimida pelo curso tonal que, em virtude dos alongamentos vocálicos, põe em evidência os contornos indispensáveis à realização da trajetória melódica em direção aos motivos idênticos ou, simplesmente, à tonalidade harmônica. Na base dessa valorização do percurso está a disjunção temporária entre sujeito e objeto, traduzida pelas forças antagonistas das desigualdades, que, entretanto, não representa a perda do valor nem do desejo de reaver o objeto apesar dos obstáculos. (TATIT, 1999, p. 46).

Dessa forma, podemos concluir que os arpejos remetem-nos à modalização do /ser/, gerando a desaceleração da canção e a disjunção entre sujeito e objeto. João Alegre identifica-se com o malandro tradicional, afirmação endossada pelo próprio título da canção (“Homenagem ao Malandro”). O título poderia ser ambíguo, fazendo-nos acreditar que a homenagem poderia se endereçada ao novo malandro, análise, entretanto, negada pela letra da canção: “Eu fui fazer/ Um samba em homenagem / À nata da malandragem / Que conheço de outros carnavais”. Trata-se do típico malandro da Lapa, de navalha e tal. É a esse malandro que João Alegre rende sua homenagem. Vemos, sempre que se trata da melodia dirigida a esse malandro, a reiteração da modalização do /fazer/ com a aceleração e a conjunção entre sujeito e objeto.

A decepção vem logo em seguida, com o início cromático descendente, e em seqüência um acorde arpejado. Vemos a disjunção de João Alegre com esse novo malandro, o qual ele estranha (**não é normal**), pela reiteração dos arpejos, conseqüentemente, da redução do andamento, a desaceleração, e o estado de percurso passional, de João Alegre, o qual podemos interpretar com um misto de decepção e ironia. Vale lembrar que o percurso harmônico do segundo malandro não é concluído, é sempre uma cadência em suspensão, pela seqüência de acordes de V e o término do segundo gráfico em um acorde de V. Para concluirmos, ressaltamos que o acorde de V, cuja função harmônica é a de dominante, é um acorde que contém as duas tensões do acorde fundamental, gerando o trítone que pede uma resolução no acorde fundamental. O acorde de V (dominante) mantém a cadência harmônica em suspensão, ou seja, nada é resolvido e a tensão gerada pela suspensão faz com que o ouvinte aguarde ansiosamente o repouso, a resolução da história. Dessa forma, concluímos que João Alegre nos indica que, para o malandro tradicional tudo já está resolvido. Sua sanção, seu desfecho já são claros: “aquela tal malandragem/ Não existe mais”, verso encerrado com um ponto final melódico (tonema descendente) e um ponto final harmônico, a seqüência da dominante (V) resolvendo na fundamental (I).

Quanto ao outro malandro, o oficial, profissional, surgido no novo cenário nacional, ou nada ainda está definido para ele, ou João Alegre recusa-se a aceitar a sanção para esse malandro, uma vez que os dois gráficos que tratam desse personagem terminam de forma suspensiva (com os acordes dominantes). Há um ponto final melódico no quarto gráfico, mas desmentido pela harmonia que continua soando o acorde de V (Lá 7). Ou, ainda, João Alegre quer nos sugerir que a história do malandro profissional está apenas começando e que continuará existindo por um longo tempo em nosso cenário político. Se essa foi a sugestão, ela parece totalmente confirmada. Vivemos um acorde de dominante soando em nossos

ouvidos, protagonizado por nossos malandros de terno e gravata que nunca se dão mal. João Alegre tinha motivos para tanta ironia, e, dessa forma, a *Ópera do Malandro* se mantém atual.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sujeito não se conhece a si mesmo diretamente, mas só por meio dos signos depositados em sua memória e em seu imaginário pelas grandes culturas.

Paul Ricoeur (RICOEUR, 1995, p. 30 apud BERTRAND, 2003, p. 22).

A literatura é, de todas as formas do discurso social, a que em nossas culturas fixa, isola e valoriza identidades, tipos e percursos passionais.

Denis Bertrand (BERTRAND, 2003, p.28-29).

As formas utilizadas pelo homem para registrar seu cotidiano, sua memória, seu imaginário e, conseqüentemente, sua identidade têm variado muito desde as pinturas rupestres até os modernos e-books. Muitos foram, também, os caminhos de análise que o homem desenvolveu ao longo dos séculos para compreender as formas de comunicação de seu semelhante e reconstruir identidades. Entre tantas possibilidades de análise, optamos pela relação entre linguagens diferentes, embora irmanadas desde os primórdios: a literatura – a linguagem verbal – e a música – a mais abstrata das linguagens.

Cristóvão Tezza, em sua obra *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo* (TEZZA, 2003), afirma que ambas – música e poesia- têm uma origem em comum: um selvagem batendo um tambor numa selva, e ela [a poesia] retém essa essência de percussão e ritmo (TEZZA, 2003). Esses são os elementos essenciais da música: o ritmo, a batida, que, juntos com a melodia e a harmonia, constituirão as características formais dessa linguagem. Os elementos essenciais da poesia muito se parecem: o ritmo, o tom do poema, o metro, o timbre, a entoação a duração, ou melhor explicado, nas palavras de Alfredo Bosi:

A sua estrutura [do discurso poético] é alternativa e recorrente: da sílaba forte para a sílaba fraca e desta para aquela (*ritmo*); da consoante para a vogal e desta para aquela (*subsistema fonético*); da sílaba grave para a sílaba aguda e desta para aquela (*entoação*); da vogal aberta para a vogal fechada e desta para aquela (*timbre*); da sílaba alongada para a sílaba abreviada (*duração*); do segmento lento para o rápido e deste para aquele (*andamento*). (BOSI, 2000, p.136).

Podemos, portanto, concluir que são elementos muito parecidos os que constroem o discurso poético e a música. Ambas as artes, a poesia e a música, assim, teriam uma mesma origem: a função mágica, de harmonizar o homem com as forças temidas e não compreendidas da natureza, ou seja, uma função mítica; como diz José Miguel Wisnik, em *O*

Som e o Sentido (WISNIK, 1999) a busca de um som único, afinado, cantado (ou declamado) por várias vozes (ou por um sacerdote) é a busca de colocar ordem no caos do universo, e fazê-lo compreensível aos homens, é uma tentativa de domesticar o caos, transformando-o em algo reproduzível e, portanto, dominado pelos homens.

A poesia, assim como a música, respeitava, em seus primórdios, mais o som da fala e o impulso sonoro dado naturalmente pelo corpo. Temos, então, na origem, a ligação intrínseca entre poesia e música, elas nascem irmãs e vão se distanciando à medida que a música passa a ser explorada em seus elementos constitutivos únicos, quais sejam: a melodia, a harmonia e o ritmo; e a poesia a sofrer transformações culturais.

A forma clássica da poesia é vai domar aquele impulso natural, subordinando-o a um ritmo rigoroso, de cadência que opõe forte e fraco com regularidade e alternância. A poesia moderna irá buscar novamente a cadência mais solta da fala para dar regularidade aos versos (BOSI, 2000). Podemos pensar que o mesmo ocorre com a música, pois o cancionista moderno também busca uma entoação mais próxima do falar, do impulso vivo que parte do fulcro do corpo, a respiração, para devolver à música o sopro humano dos sentimentos.

Apesar dessas transformações, poesia e música sempre estiveram irmanadas nas canções populares, ou nas canções de encantamento e sortilégio. Segundo Tezza, a música e a poesia sempre se mantiveram unidas por compartilharem um universo comum: os sons, embora uma – a música – tenha sido explorada nos sons musicais, e a outra – a poesia – nos sons das palavras, da fala. Tezza diz: Mas a poesia exige ou sugere um “Universo” bem diferente [da prosa]: um universo de relações recíprocas, análogo ao universo dos sons, no qual nasce e movimenta-se o pensamento musical (TEZZA, 2003).

Mesmo separadas em suas classes como obras de arte diferentes, conseguimos notar traços comuns entre a canção e a poesia. Dessa forma, podemos ver a canção como uma síntese entre a poesia – e seu conteúdo de mistério, de humano, de social, comunicado pela linguagem - e um outro mistério, ou, melhor dizendo, uma outra forma de comunicação, a música – em seus elementos subjetivos, não captados pela racionalidade – como um elemento de comunicação do pathos que acentua os elementos sensíveis da letra e juntos – letra/poesia e música – comunicam com mais eficácia o mistério, o intangível aos ouvidos, à sensibilidade, à alma e à razão humanas.

Portanto, poetas e cancionistas se equivalem em seu labor e em sua importância para a sociedade. São homens de seu tempo, que, talvez, tenham uma habilidade maior que a dos homens comuns de captar esse tempo e de transformá-lo, através dos sons – das palavras e da música – em uma obra de arte. Essa obra irá, ao mesmo tempo, registrar o homem em seu

contexto histórico e falar também do mistério da existência humana, da sua dimensão mítica, da sua atemporalidade. Ambos oferecem algo mais do que a “êta vida besta”, ofertando a poesia e a música que permitirão ao homem ser algo mais que um cadáver adiado que procria.

Segundo Bosi (2000), essa busca por um retorno a um tempo mítico, ou seja, a um tempo anterior à mecanização, à automação e à exteriorização do tempo em relação ao homem, é uma forma de resistência da poesia. E por que não poderíamos acrescentar aqui que da música também. O tempo mitopoético é o tempo suspenso em si mesmo, orgânico, sem manipulação ideológica, fluido e circular que dura enquanto durar a sensação e o sonho. A música, como pudemos analisar neste trabalho, também se constrói com elementos que oferecem resistência à mecanização e à automação do homem; além disso, assim como a poesia, pode desnudar as formas de exploração e servir de despertar aos homens sobre sua própria condição.

Constitui objeto de estudo, neste trabalho, a *Ópera do Malandro* de Chico Buarque como forma de buscar as relações intrínsecas entre essas duas linguagens. Mais que relações entre literatura e música, a *Ópera* nos ofereceu possibilidades múltiplas de análise. Pelo fato de pertencer ao gênero balada-ópera, criado por John Gay, no século XVIII, com a *Ópera do Mendigo*, retomada por Brecht, no século XX, com a *Ópera de três vinténs*, essa obra oferece-nos diversas possibilidades de leitura.

Explorando a questão literária, considerando a literatura como um registro histórico do homem dentro de um dado contexto, pudemos acompanhar a construção de uma figura muito importante para a representação do brasileiro: o malandro. O texto da *Ópera* não traça explicitamente essa construção, mas nos oferece traços característicos do malandro tradicional, principalmente construídos nas duas canções que tratam dessa figura: “O malandro nº1” e “O malandro nº2”.

O ancestral do malandro pode ser encontrado no tipo aventureiro da nossa colonização, que só foi possível graças a esse tipo. O colonizador que aqui chegou mais interessado nos ganhos imediatos que a nova terra poderia lhe oferecer que em realmente fundar aqui uma nação. Esse interesse imediatista acaba por ficar arraigado na formação do brasileiro, e no tipo malandro.

E é entre os brasileiros pobres e livres, explorados por uma elite detentora do poder, que irá se configurar o malandro. Um tipo pouco afeito ao trabalho oficial, por ver nele uma forma de exploração, que irá encontrar um novo caminho para construir seu “entrelugar” social. É da arte, mais especificamente no samba – mistura bastante brasileira de ritmos

importados da Europa e da África – que esse tipo irá construir uma forma de sobrevivência e de resistência da sua identidade.

Assim, mais especificamente no final do século XIX, surgem os sambistas e as rodas de samba, os quais acabam sendo bastante apreciados até mesmo pela elite, o que lhes facultava trânsito livre entre as classes sociais. Esse malandro gozará seu prestígio até o final da primeira metade do século XX, a partir de quando, por toda uma mudança no contexto social, cultural e político, desencadeada por questões econômicas, o malandro verá seu prestígio e sua importância como representante de uma classe entrar em declínio e sua figura passar a ser vista como marginal.

Todo esse panorama histórico encontramos implícito nessa primeira canção e será explicitado um pouco mais pela segunda canção, intitulada “Homenagem ao Malandro”. Através dela, certificamo-nos de que o malandro tradicional já desapareceu do cenário nacional para dar lugar a um outro tipo de malandragem, a institucional. É toda a transformação histórica que está presente neste texto da canção, apresentado por João Alegre. Essa canção já retrata o contexto histórico da Era Vargas, em que o capital brasileiro abre-se para o estrangeiro, mais especificamente para o norte americano, e toda uma nova classe social desponta: a burguesia capitalista brasileira. E desse novo contexto, vemos emergir o novo malandro, o malandro profissional que trabalha de gravata e que “nunca se dá mal”. É uma alusão irônica à corrupção do governo Vargas que se alastra pelas nossas instituições e acaba por compor um novo tipo social: o corrupto. Esse novo malandro é muito menos poético e muito mais perigoso que o seu antecessor, o sambista de camisa listrada e de chapéu de banda dos morros cariocas.

A este, ainda seguindo o texto da canção só restam duas saídas: o trabalho explorador ou a marginalidade. O malandro de “Homenagem ao Malandro” parece ter optado pelo primeiro e nos é apresentado chacoalhando em um trem da Central, com mulher e filhos e tralha e tal. Entretanto, fica a mágoa da classe, em um breve verso de João Alegre: “não espalha”, em que ele pede para que o ouvinte silencie sobre o fim desonroso para o malandro tradicional.

Quanto à segunda opção, a marginalidade, ela nos é apresentada na última canção, “O Malandro nº2”, com a qual João Alegre encerra o espetáculo. Nessa canção vemos um malandro qualquer – aqui entendido como um tipo marginal, uma vez que ele não tem nenhuma forma de status da qual gozavam os malandros sambistas – é acusado de ter lesado o garçom (enredo apresentado na primeira canção do malandro) e, sem qualquer tipo de julgamento legal, é considerado culpado e condenado.

Na última canção, vemos esse malandro qualquer encontrado na sarjeta, morto, após ter sido torturado, morto e abandonado. Nessa canção, encontramos muitas referências implícitas sobre o contexto histórico e suas peculiaridades. Ao pobre, não restam muitas alternativas, ou o trabalho ou a marginalidade, como já dissemos, quem ousa se manter como malandro acaba sendo punido pela sociedade e seu fim é a sarjeta. Nessa figura torturada e morta, podemos também encontrar referências implícitas ao próprio contexto histórico de Chico Buarque, a ditadura militar da década de 70 e suas vítimas: estudantes, artistas, pensadores, enfim todos aqueles que se insurgiam contra o sistema.

Assim, vemos que mais que entretenimento, a arte é retrato vivo de seu povo e de seu mundo e nela encontramos todo um mundo configurado e registrado para todos aqueles que quiserem buscar no passado as marcas de seu tempo e conhecer a si mesmos pelos signos registrados pelos seus antecessores.

Mas, a *Ópera do Malandro*, como todo objeto artístico, não é só o conteúdo registrado em suas linhas e entrelinhas. Também é a forma que comporta esse conteúdo e, no caso da obra em questão, a forma é muito rica em suas nuances. As músicas vão permeando toda a encenação da peça e nos vão deixando entrever, através de seus componentes melódicos e harmônicos muitas características implícitas que só se deixam revelar pela análise desses elementos musicais. Há muitos exemplos dessas construções na *Ópera*. Podemos acompanhar todo o percurso do malandro através de canções que não fazem parte do enredo, mas que são inseridas de modo estratégico, no início do primeiro ato, na passagem deste para o segundo e no final do segundo ato, após o epílogo ditoso. Ignorar essas canções, para só se ater ao enredo, é desprezar toda uma construção de figuras fundamentais da nossa sociedade e, mais que isso, é desprezar todo o conteúdo crítico da transformação do país, uma vez que a *Ópera* nos relata a transformação, mas é João Alegre, em suas canções quem nos aponta algumas conseqüências para a sociedade, mais especificamente para os excluídos da nova ordem mundial. Dessa forma, a análise das canções da *Ópera do Malandro* é de fundamental importância para iluminarmos muitos aspectos do texto.

A materialidade do objeto de arte é sempre importante para deprendermos seus possíveis significados. A cor, a forma, a textura, a melodia, ou qualquer outra forma de construção de expressão devem sempre ser consideradas ao se analisar o objeto artístico e não podem ser vistas como meio simplesmente, pois são a própria finalidade da fruição artística. Não é possível admirar um quadro, sem nos envolvermos em suas cores e formas. É claro que durante muito tempo esse julgamento estético esteve mais (ou totalmente, dependendo do

período) próximo de critérios puramente subjetivos que lógicos, teóricos, racionais, embora não seja nunca possível destacar o sujeito totalmente de sua subjetividade.

Portanto, para as análises das canções as teorias semióticas de Luiz Tatit são um instrumental fundamental, por nos permitir construir, através do desenho melódico, uma análise objetiva de significados que estão engendrados na construção da linha melódica da canção. Através do uso dos gráficos de análise melódica, pudemos observar as modalizações que acompanham as construções de significados nas melodias das canções. A modalização do /ser/ que constrói o estado passional do sujeito, dando ênfase a esse percurso de construção de seus estados de alma, mais que de suas ações. É através dessa modalização que podemos acessar o estado do sujeito enunciador da canção, sua relação de conjunção ou disjunção com o objeto cantado. A modalização do /fazer/, ao contrário, enfatiza as ações, aquilo que é exterior ao sujeito e, muitas vezes, traz-nos a sanção sobre essas ações.

Essas modalizações são muito importantes para percebermos conteúdos implícitos construídos na canção. No entanto, apesar de serem fundamentais para a análise da música, procuramos ampliar essa análise, inserindo a harmonia da canção.

Para tanto, adaptamos os gráficos melódicos, para que também comportassem notações harmônicas. Junto às linhas melódicas, acrescentamos os acordes e as funções das notas da melodia dentro desses acordes, seguindo sempre as teorias da harmonia funcional que nos apresenta as funções dos acordes dentro do seu campo harmônico. Assim, pudemos analisar a construção do campo harmônico das canções (lembrando que o campo harmônico é construído pelas notas que pertencem à tonalidade, ou seja, as notas que fazem parte da escala que está sendo utilizada para a construção da canção), pudemos observar suas funções dentro do tom, bem como as funções que as notas exercem dentro dos acordes. Dessa forma, algumas conclusões foram bastante interessantes. Observamos que mesmo que a melodia mantenha o mesmo desenho dentro do gráfico, a mudança de acorde gera toda uma nova função para aquele desenho melódico, revelando maior ou menor tensão dentro da canção.

A nossa música tonal constrói-se em torno de tensão e resolução, explorando as notas e os acordes que geram dissonância e a busca da resolução dessas dissonâncias em acordes do próprio campo harmônico, o que gera o repouso para o ouvido do ouvinte. Mesmo que as sensações de tensão e repouso tenham se transformado de acordo com diferentes contextos, elas se mantêm na base da criação musical moderna. Portanto, a harmonia possui um papel muito importante para a análise de construção de sentidos, uma vez que um desenho melódico pode estar em um acorde de repouso - ou de resolução - e um outro aparecer em um acorde de tensão - ou dissonante. Além disso, as notas exercem funções específicas dentro dos acordes,

dessa forma, mesmo em um acorde de resolução podemos encontrar uma nota da melodia com função de tensão, uma nota dissonante, o que resulta em um repouso aparente, uma vez que a melodia continua vibrando em tensão dentro do acorde, assim, o que poderia ser um ponto final para a canção, deixa implícita uma continuação, uma sensação auditiva de que nada está resolvido e que, portanto, a música deve continuar.

Foi-nos muito reveladora essa análise entre o desenho melódico e sua função harmônica. Pudemos contrapor um tonema descendente, cujo desenho sugere um ponto final, com uma nota dissonante dentro da harmonia, cujo resultado sonoro é um paradoxo, ou ao menos uma ambigüidade: a melodia aponta para o fim, mas a harmonia sugere continuidade, sugere não resolução. Dessa forma, pudemos explorar as três canções do malandro em seus componentes melódicos e harmônicos e acompanhar o percurso de construção, transformação e morte dessa figura.

É óbvio que uma análise é sempre um recorte de um corpus e sempre uma possibilidade de olhar para a obra a partir de uma proposta. A nossa foi a de acompanhar a figura do malandro, construída na *Ópera do Malandro*, perseguindo sua construção histórica, seu momento social na década de 40 da Era Vargas, sua substituição pela malandragem estrutural e seu aparente desaparecimento. Dizemos “aparente”, afinal ele, o malandro, continua se movendo, reproduzindo-se e reconstruindo constantemente novas formas de se manter à marginalidade do sistema. Às vezes são os rappers, outras são os traficantes e em outras somente pobres que lutam para continuar existindo. O malandro, a malandragem, o jeitinho brasileiro continuam buscando formas de existência, seja oficialmente, ou na marginalidade. Os malandros assumiram diversos papéis sociais e a música, a literatura, a poesia, a arte, como construções de identidade, não deixaram de registrá-los. Mas essa é uma outra história que continua às vezes de forma dissonante em nossa sociedade. Por ora, deixemos a palavra com João Alegre para pormos fim a esta análise:

O cadáver / Do indigente

É evidente / Que morreu

No entanto / Ele se move

Como mostra / O galileu

...

REFERÊNCIAS

ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma visão crítica da forma dramática. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

ANTUNES, Letizia Zini. Teoria da narrativa: o romance como epopéia burguesa. In: _____. (Org.). **Estudos de literatura e lingüística**. São Paulo: Arte & Ciência; Assis: Curso de Pós-graduação em Letras da FCL/UNESP, 1998. p. 179-220.

BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil**: experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRECHT, Bertold. A ópera de três vinténs. In: _____. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998. v. 3, p. 11- 107.

BUARQUE, Chico. **Ópera do Malandro**: comédia musical. São Paulo: Liv. Cultura, 1978.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CÂNDIDO, Antônio. Dialética da malandragem. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CÂNDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARLSON, Marwin. **Teorias do teatro**. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música**. 4.ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977.

CHEDEIAK, Almir. **Harmonia e Improvisação**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

COSTA, Nelson Barros da. Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas. In: FERNANDES, Rinaldo de. **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p.325-350.

DAMATTA, Roberto Augusto da. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema do brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **Ensaio de antropologia estrutural: o carnaval como um Rito de Passagem**. Petrópolis: Vozes, 1973.

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

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GAY, John. **The Beggar's Opera**. Oregon: University of Oregon, 1995.

GOUVEIA, Arturo. A malandragem estrutural. In: FERNANDES, Rinaldo de. **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p.187-204.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth (Org). **Dicionário de música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MACIEL, Diógenes André Vieira. O teatro de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo de. **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p.229-239.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. 7.ed. São Paulo: Ática, 2003.

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

_____. **Literatura e música.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias:** ficção e política nos anos 70. São Carlos: EDUFSCar; Mercado das Letras, 1996.

SCHAFFER, Murray. **O ouvido pensante.** 2.ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

SCHARWZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas.** 5 ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo.** 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. **O século da canção.** Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **Análise semiótica através das letras.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Musicando a semiótica:** ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. **O cancionista:** composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. **Semiótica da canção.** São Paulo: Ed. Escuta, 1994.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia:** Bakhtin e o Formalismo Russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. **Variedades.** Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido: uma outra história das músicas. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. **Tereza:** revista de literatura brasileira, São Paulo, n. 4/5. p.13-79, 2003.

ANEXOS

"HOMENAGEM AO MALANDRO"

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line in treble clef with lyrics "EU FUI FA-ZER UM SAM-BAEM HO-ME-NA-", a piano accompaniment in treble and bass clefs, and a bass line with chords Dm7, F#7, and B7. A common time signature 'C' is written above the first staff.

Handwritten musical score for the second system. The vocal line includes lyrics "GEMÁ NA-TA DA MA-LAN-DRA - GEM QUE CONHE-ÇO DEU TROS CARNAVAIS". The piano accompaniment and bass line feature chords such as E6, Em7, Am7, and Dm7. The word "VIA" is written above the vocal line.

Handwritten musical score for the third system. The vocal line includes lyrics "GEM JÁ NÃO EXIS-TE MAIS A-GÓ-RA JÁ NÃO É NOR-MAL". The piano accompaniment and bass line feature chords such as Em7, A7, Dm7, and B7. The word "FIM" is written above the vocal line.

O QUE JA DE MA-LAN - DRORE - GU-LAR PRO-FIS - SIO-NAL MA

LAN-DRO COM PARA - LAN-DRO COM PE-TRA - TO WA CO-LU - NA SO - CE-AL MA -

LAN-DRO COM CON-TRA - TO COM GRA - VA TAECA PITAL DE NUN-CASE DA

1a 2a

B7 E7 G A7 A7

DMA DMA DMA D D

G7A G7A E7 E7 A7

215

do φ ao fim

MIL MAS O MA

A2

216

" O MALANDRO "

Moderado

First system of musical notation for "O Malandro". It features a vocal line in treble clef and piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 4/4. The tempo is marked "Moderado". The lyrics are: O MA-LAN-DRO NA DU-RE-ZA SEN-TA

Second system of musical notation. The lyrics are: ME-SA DO CA-FE BE-BEUM GO-LE DE CA-

Third system of musical notation. The lyrics are: CHA-SA A-CHA GRA-SA EDU NO PE O GAR-

2^a

GA-DO BOM DE-NA DO CUL-PA - DO PE-LA SI-TU-A-ÇÃO

D_m² G₂² C₂²

The image shows a handwritten musical score for guitar. At the top, there is a first ending bracket labeled '2^a'. The score consists of a vocal line and a guitar accompaniment. The vocal line is written in a treble clef and contains the lyrics 'GA-DO BOM DE-NA DO CUL-PA - DO PE-LA SI-TU-A-ÇÃO'. The guitar accompaniment is written in a bass clef and includes chord diagrams for D_m², G₂², and C₂². The score is written on a series of staves, with the first two staves containing the music and the remaining staves being empty. A large, faint watermark is visible in the background of the page.