

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA E  
HISTÓRIA NACIONAL

ANDERSON LUIS THOMAZ

**CATEGORIAS SOCIAIS DE A ÓPERA DO MALANDRO**

CURITIBA

2014

ANDERSON LUIS THOMAZ

## **CATEGORIAS SOCIAIS DE A ÓPERA DO MALANDRO**

Monografia de Especialização apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Especialização em Literatura Brasileira e História Nacional, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná para obtenção do título de “Especialista”.

Orientadora: Profa. Dra. Maurini de Souza.

CURITIBA

2014

## **AGRADECIMENTOS**

A meus pais, sobretudo à minha mãe, que esteve comigo em todos os momentos desta curta jornada.

Aos amigos de Especialização: Mônica Fontinhas, Alessandro Schuminski, Ana Miola, Júlia Nascimento, Bruna Estevão, Gustavo Utrabo.

Ao meu irmão de coração Ilvor Sauer, que aceitou o convite de cursar junto comigo esta pós-graduação.

À Professora Dra. Maurini de Souza pela sua disponibilidade, suas críticas construtivas, bem como as discussões e reflexões que foram, a mim, fundamentais na pesquisa e produção desta monografia.

## RESUMO

THOMAZ, Anderson Luis. **Categorias sociais de a Ópera do malandro**. 2014. 39 f. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira e História Nacional) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2014.

Este trabalho apresenta uma abordagem exploratória em uma interpretação de algumas canções de Chico Buarque presentes na peça *Ópera do Malandro*, dissociando os personagens existentes nas canções aos personagens da peça teatral [seguindo a proposta teórica de Bertolt Brecht (1978), sobre a relação entre o teatro e a música que participa do evento teatral como uma arte a parte] e relacionando-os a categorias sociais existentes no Brasil da década de 1970, ano em que a peça foi escrita. Procuramos demonstrar, a partir dos exemplos musicais propostos, que Chico Buarque fez da relação tensa entre *ser* e *tempo* em plena vigência do regime ditador no Brasil, a base de sua matéria poética, imprimindo um sentido político-social original para a sua obra musical, indo além dos limites da canção de protesto tradicional.

**Palavras-chave:** Ditadura brasileira; categorias sociais; MPB; Chico Buarque; canção e política.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	6
2. PANORÂMICO HISTÓRICO DA DÉCADA DE 70 NO BRASIL.....	7
3. TEATRO DE RESISTÊNCIA.....	13
4. O MALANDRO DA ÓPERA.....	17
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	37

## 1. INTRODUÇÃO

A década de 1970 se iniciou em meio a um “milagre econômico<sup>1</sup>”, expressão utilizada pela imprensa nacional e internacional. O Brasil era considerado o “gigante da América Latina<sup>2</sup>”, e as empresas multinacionais o tinham como um país seguro e rentável para investimentos. Para Nadine Habert (1992, p.11) professora de história e pesquisadora, o “milagre” tinha como sustentação três pilares básicos: a exploração da classe trabalhadora, que recebia menos de um salário mínimo, além das condições de trabalho precárias; a expansão capitalista com a consolidação do capital nacional e internacional; e a entrada de capitais estrangeiros na forma de investimentos e de empréstimos.

O objetivo desta pesquisa é analisar cinco canções de Chico Buarque – *O malandro, Homenagem ao malandro, Folhetim, Geni e Zepelim e Pedaco de mim* – da peça Ópera do Malandro, interpretando e discutindo as linhas dos textos poéticos e reconhecendo nas canções, as categorias sociais que envolvem os personagens nelas presentes.

O trabalho está dividido em três partes. Na primeira, apresenta-se um panorama histórico do Brasil da década de 1970. Na segunda parte, é apresentado o teatro como ferramenta de resistência política no período militar.

Na terceira parte, além de uma apresentação da peça Ópera do Malandro, também, será exposta a análise das cinco canções de Chico Buarque, com o objetivo de reconhecer os “malandros” existentes nos personagens de cada canção e suas diferentes posições sociais.

Espera-se, como resultado deste trabalho, um incentivo para outros investimentos no estudo das canções populares brasileiras de cunho sociopolítico do período militar, com um olhar mais apurado às categorias sociais nelas existentes.

O golpe civil-militar, ocorrido em 1964, articulou os diversos segmentos da burguesia em torno da liderança do grande capital nacional e estrangeiro contra a ofensiva do movimento de massas, dirigida principalmente à população operária,

---

<sup>1</sup> MULHOLLAND, John. Milagre brasileiro ameaçado, diz 'Time'. Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, p. 22, 30 jul. 1974. Acesso em 15-fev-2014.

<sup>2</sup> Carta Patente. Relatório para Assembleia Geral. Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, p. 11. 29 março 1972. Acesso em 15-fev-2014.

formado pelos trabalhadores urbanos, rurais e estudantes, que buscavam construir um capitalismo de Estado com forte dimensão popular, democrática e nacional. Tal movimento centrava-se nas reformas de base, em particular a agrária e urbana, no controle da remessa de lucro, na nacionalização de setores estratégicos e promoção da indústria nacional e numa política externa independente.<sup>3</sup>

Foi montado, pelos militares, um sistema repressivo – financiado pelos Estados Unidos e grandes empresários locais – que impunha a perseguição, o desaparecimento, a tortura e a morte. O regime militar alinhou as diversas frações da burguesia, tornando maiores os níveis de desigualdade e de pobreza no país.

## 2. PANORÂMICO HISTÓRICO DA DÉCADA DE 70 NO BRASIL

A década de 1970 se iniciou em meio a um “milagre econômico”, expressão utilizada pela imprensa nacional e internacional. O Brasil era considerado o “gigante da América Latina”, e as empresas multinacionais o tinham como um país seguro e rentável para investimentos. Para Nadine Habert (1992, p.11) professora de história e pesquisadora, o “milagre” tinha como sustentação três pilares básicos: a exploração da classe trabalhadora, que recebia menos de um salário mínimo, além das condições de trabalho precárias; a expansão capitalista com a consolidação do capital nacional e internacional; e a entrada de capitais estrangeiros na forma de investimentos e de empréstimos. Estes empréstimos foram usados em projetos expressivos, e fizeram crescer o endividamento externo.

Segundo Habert,

bilhões de dólares foram tomados emprestados no exterior para sustentar a política financeira, os subsídios, os financiamentos das estatais e das empresas privadas, os projetos faraônicos, os custos das importações, o pagamento de juros e *royalties*. (HABERT, 1992, p.17)

De acordo com Habert (1992, p.12), em quatro anos, a dívida externa cresceu oito bilhões de dólares e continuou crescendo, cada vez mais, nos anos seguintes.

---

<sup>3</sup> MARTINS, Carlos Eduardo. *O Golpe Militar de 1964 e o Brasil: Passado e Presente*. Vermelho Portal. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br>. Acesso em: 07/05/2014.

No período do “milagre econômico” – 1969 a 1973 – o presidente Médici buscou um clima de triunfo ufanista em torno da ideia de que a nação brasileira era próspera e tranquila. A pretensão do governo era a de garantir, até o fim do século XX, o ingresso no “mundo desenvolvido” como “Grande Potência”:

Promover o Brasil a “Grande Potência” fazia parte dos objetivos contidos na Doutrina de Segurança Nacional – sustentação ideológica de todos os governos militares desde 1964 – que tinha como lemas “Desenvolvimento com segurança” e “Integração Nacional”. (HABERT, 1992, p.20)

Em relação ao “Desenvolvimento com segurança”, o governo pretendia estabelecer um paralelo econômico com o mundo ocidental capitalista. Os “projetos faraônicos” eram anunciados de forma barulhenta em todo o território brasileiro, com o objetivo de criar um clima e satisfação social, bem como para promover uma imagem empreendedora dos militares. Um exemplo desses projetos é a Transamazônica que, segundo o general Médici, era “a maior epopeia do povo brasileiro” (HABERT, 1992, p.20) e apresentava como objetivo “dar aos Homens sem terra do Nordeste a terra sem homens da Amazônia”. A Transamazônica fazia parte do Programa de Integração Nacional (PIN); a rodovia (BR-230) tem mais de quatro mil quilômetros de extensão, e tencionava ligar o Nordeste brasileiro à fronteira com o Peru.

Uma das campanhas de propaganda promovida, sempre em cores verde e amarelo, tinha este slogan: “O Brasil é feito por nós/ Ninguém segura mais este País/ Brasil – ontem, hoje e sempre/ Brasil, ame-o ou deixe-o”. Tal divulgação era veiculada em revistas, em *outdoors* ou mídia eletrônica:

À televisão fora reservado o papel mais destacado entre os meios de comunicação. Convém lembrar que desde os primeiros anos da ditadura, na década de 60, os governos militares empreenderam profundas transformações no setor de comunicação, especialmente nos sistemas de telefonia, telex e televisão. Grandes investimentos foram feitos para implantar as bases de um sistema amplo e eficiente de telecomunicações: extensão das redes elétricas na cidade e no campo, instalação do sistema de satélites Intelsat, criação de órgãos como a Embratel, Telebrás e o Ministério das Comunicações. (HABERT, 1992, p.23)



No governo do general Médici, houve uma retomada do crescimento econômico a uma taxa média de 10% ao ano. Essa expansão industrial se deu no setor de bens de consumo duráveis, tais como eletroeletrônicos e automóveis, sendo sustentado a juros baixos e crédito fácil, o que criou euforia entre os setores médios da sociedade, despertando a voracidade nos consumidores<sup>4</sup>.

Mesmo com esse crescimento, o Brasil ainda era um país dependente em relação às economias centrais capitalistas, pois faltava o domínio tecnológico de ponta, bem como uma reserva baseada em moeda forte para o mercado internacional (fundamental para comprar máquinas importadas). Tais obstáculos fizeram com o que o governo captasse recursos financeiros internos e externos, além de aprofundar o arrocho salarial. Segundo Napolitano,

tanto o endividamento quanto o arrocho, base desse modelo econômico consolidado pelo regime militar, acabaria por gerar contradições sociais e econômicas (...) “o único valor da economia mantido fora desse reajuste automático era o da mão de obra, ou seja, os salários. Mediante uma legislação especial, os salários eram reajustados pela média (rebaixada) anual da inflação. (NAPOLITANO, 2009, p. 40 (...) 41)

Nessa época de “milagre” o PIB (Produto Interno Bruto) cresceu 11,4%, foram produzidos mais de um milhão de automóveis, porém foi registrada a maior defasagem salarial brasileira. A face real do “milagre” – que nada tinha de milagroso – se desnudou em menos de cinco anos: muitos ganhavam pouco; e poucos ganhavam muito.

Nesse período, os militares divulgavam ter alçado a nação brasileira à condição de décima potência capitalista do planeta, mas deixaram de mencionar o fato de o Brasil ocupar os últimos lugares entre os indicadores de qualidade de vida da população. Em relação à cesta básica, Chiavenato comenta que, “em 1978 precisava-se trabalhar 43% de horas a mais do que em 1970 para comprar a mesma quantidade de mantimentos. Esses dados referem-se aos trabalhadores industriais da grande São Paulo, a nossa ‘elite’ operária”. (1995, p. 98)

---

<sup>4</sup> NAPOLITANO, Marcos. **O regime militar brasileiro: 1964 – 1985**. op. cit., p.40

A década de 1970 foi compreendida como o período mais fechado e mais autoritário do regime militar, considerado como “anos de chumbo”. O Brasil estava sob o comando do General Emilio Garrastazu Médici (1969–74), que se valia, também, do Ato Institucional nº 5, deferido pelo Marechal Costa e Silva (1967–69), no dia 13 de dezembro de 1968. Para Nadine Habert,

entre os poderes ilimitados que outorgou ao Executivo dali em diante, permitiu-lhe fechar o Congresso por tempo indeterminado, continuar a cassar mandatos, suspender por dez anos os direitos políticos de qualquer cidadão, demitir ou aposentar qualquer funcionário público civil ou militar, estender a censura prévia à imprensa e aos meios de comunicação.

Com o AI – 5, seguido de Decreto nº 477 de repressão aos estudantes, a ditadura militar completava o fechamento político em meio a um rastro de violência e prisões, torturas e mortes. (HABERT, 1992, p.10)

Com o governo da Junta Militar, que substituiu o Marechal Costa e Silva, outros atos institucionais foram decretados, dentre eles: a pena de "banimento do território nacional de pessoas perigosas para a segurança nacional" – (AI-13), e pena de morte nos casos de "guerra externa, psicológica adversa, revolucionária ou subversiva" – (AI-14). Estes atos repressivos transformaram o período em uma ditadura que se estendeu até o momento em se iniciou o processo de abertura “lenta, gradual e segura”, “da dupla Geisel e Figueiredo”<sup>5</sup>. A sociedade era controlada por uma máquina repressiva, desenvolvida pelos ditadores; em 1964, criou-se o SNI (Serviço Nacional de Informação). Este órgão recebia verbas secretas e supervisionava os outros “departamentos de segurança”, inclusive as DSI (Divisão de Segurança e Informação), incorporada em todos os ministérios. Acima do SNI, apenas CSN (Conselho de Segurança Nacional) e o presidente da República.

Esse sistema de repressão é discutido por Chiavenato:

Entre os vários departamentos controlados, orientados ou submissos ao SNI, incluíam-se os serviços de segurança do Exército, da Marinha e da Aeronáutica. No Exército, por exemplo, o Ciex (Centro de Informação do Exército) e o E-2 (Serviço Secreto do Exército) estavam hierarquicamente submetidos ao SNI. O mesmo ocorria com o Cenimar (Centro de Informação da Marinha), o M-2 (Serviço Secreto da Marinha), o Cisa (Centro de

---

<sup>5</sup> G.B. **Do que se trata**. Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, p. 2, 31 jul. 1974. Acesso em 01-maio-2014.

Informação de Segurança da Aeronáutica) e o A-2 (Serviço Secreto da Aeronáutica). (CHIAVENATO, p. 103).

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

Ser preso por qualquer um desses órgãos significava, invariavelmente, a tortura e, para muitos, a morte. Os assassinatos eram encobertos com versões falsas de “atropelamentos” ou “morte em tiroteio” que eram divulgadas pelos meios de comunicação. Ou simplesmente as autoridades negavam ter feito as prisões. (HABERT, 1992, p.28).

A ampliação do alcance da censura se deu por meio de instrumentos como o Ato Institucional número 5, bem como outros decretos. Estes mecanismos de repressão, coibição e vigilância constante criaram um clima de terror e autocensura.

A ação da censura estava nas diversas áreas: jornais, revistas, livros, rádios, TV, filmes, teatro, música, ensaios. Ela era exercida sob um discurso de representante da “segurança nacional” e da “moral da família brasileira”. A esse respeito, Marcos Napolitano afirma: “para a geração crescida nos anos 70 – conhecida como “geração AI-5” – foi uma experiência de alienação, de medo em participar da vida em sociedade e de impotência diante dos rumos da vida nacional”. (NAPOLITANO, 2009, p. 45).

A imprensa escrita sofreu uma censura mais sistemática. Censores da Polícia Federal estavam presentes nas redações de jornais e revistas. Segundo Nadine Habert, “havia uma longa lista de palavras e assuntos proibidos e sobre certos temas as redações recebiam as versões oficiais já prontas”. (HABERT, 1992, p.29).

As pautas mais vigiadas e proibidas eram aquelas que noticiavam corrupção dos altos funcionários, que faziam críticas à política econômica, que falavam sobre

qualquer tipo de greve, que relatavam nomes de pessoas torturadas ou práticas de tortura. Era proibido, também, apresentar nomes de líderes políticos cassados, bem com entrevistas estes.

O jornal Correio da Manhã foi acometido de uma bomba contra a sede, em 1968. Niomar Muniz Sodré Bittencourt, proprietária do periódico, foi presa, bem como o jornalista Néelson Batista e Osvaldo Peralva, integrantes da direção da folha. (FERNANDO, 1987, p. 81). E o jornal ficou impedido, por cinco dias, de ser distribuído. Ordem do governo. Estas medidas, segundo Fernando (1987), “acarretou para o órgão glorioso, uma gravíssima crise financeira, da qual jamais pode recuperar-se. A crise, oriunda da ‘carência’ de anúncios, impeliu o jornal à agonia e finalmente à morte”.

O jornal O Estado São Paulo, que havia sido defensor do golpe militar de 1964, teve sua distribuição ameaçada. Um censor verificava todo material a ser editado, o que atrasava o fechamento das edições e a chegada do periódico às bancas. Para “denunciar as tesouradas”<sup>6</sup>, alguns jornais preenchia os espaços censurados com trechos de poemas de Camões e receitas de doces e salgados.

Mas houve outro tipo de imprensa que começava a se desenvolver no início da década de 1970, criando outra frente de resistência; a “imprensa alternativa”. Fora assim denominada porque publicava jornais com recursos econômicos e politicamente independentes das grandes empresas jornalísticas. Conhecidos como “nanicos”, eram jornais de pequeno porte no formato de tabloide. Esses pequenos jornais mantinham uma posição de contestação corajosa aos ditadores e tiveram um papel importante na vinculação das informações, que o regime procurava esconder:

O humor e a sátira foram afiados instrumentos de crítica e, nesta linha, marcaram época nomes como os de Millor, Henfil, Jaguar, Ziraldo, entre outros, e *O Pasquim* (desde 1969), que inaugurou um estilo jornalístico, debochado e satírico, atacando e ridicularizando os descalabros e o obscurantismo do regime. Outro importante jornal alternativo do início da década foi o semanário *Opinião* (1972-77), que reunia conhecidos intelectuais na análise crítica de problemas nacionais e internacionais. (HABERT, 1992, p.39).

---

<sup>6</sup> HABERT, Nadine. A década de 70 – Apogeu e crise da ditadura militar brasileira. op. cit., p.29

Ao longo da década de 1970, outros jornais alternativos foram aparecendo, inovando na forma e no conteúdo, bem como em suas diferentes linhas editoriais e no tratamento com os mais diversos temas, são eles: Bondinho, EX, Movimento, Versus, Em tempos, entre outros.

Não só os periódicos foram proibidos, várias outras obras que criticavam sobre os problemas sociais e a repressão daqueles tempos também foram. Músicas foram censuradas; “Sinal Fechado”, de Paulinho da Viola, “Prá não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré, e “Apesar de você”, de Chico Buarque de Holanda são exemplares.. Holanda chegou a criar um pseudônimo, Julinho da Adelaide, na tentativa de burlar a censura.

### 3. TEATRO DE RESISTÊNCIA

E o teatro foi, dessa maneira, utilizado como ferramenta de resistência política. A peça teatral *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri é um exemplo; assim como *Abajur lilás*, de Plínio Marcos e *Calabar*, de Chico Buarque de Holanda e Rui Guerra.

Durante “os anos de chumbo”, surgiram vários grupos culturais que tiveram uma importância significativa na mobilização política dos estudantes. Estes se manifestavam culturalmente dentro das universidades. Jordana de Souza Santos<sup>7</sup>, em seu artigo que analisa as manifestações culturais dos anos de 1960 e 1970, afirma que o teatro deixou de ser um elemento auxiliar e passou a ser a própria política, afinal, por meio dele – o teatro – discutiam-se temas da realidade brasileira: repressão intensiva e necessidade de reaver a liberdade de expressão.

Nesta linha de raciocínio, Fernando Peixoto, em *Teatro em questão* (1989), afirma que:

O teatro, enquanto linguagem, evolui segundo as transformações da vida social, com a qual estabelece um diálogo específico, que modifica através do movimento histórico conceitos determinantes como “popular” e mesmo “nacional”. A postura de reflexão crítica diante da sociedade, ou

---

<sup>7</sup> SANTOS, Jordana S. *O papel dos movimentos socioculturais nos “anos De chumbo”*. 2009. 501 f. Artigo (Mestrado em Ciências Sociais) – Unesp – Campus Marília, São Paulo. 2009.

mesmo a expressão de uma temática conflitiva mais íntima ao indivíduo inserido neste processo, exige do teatro, como das demais manifestações artísticas, uma compreensão sempre renovada e aberta. Sob pena de perder justamente sua eficácia de comunicação e diálogo. (PEIXOTO, 1989, p. 62)

PEIXOTO (1989) também, comenta que o Ato Institucional 5 foi um “instrumento jurídico fascista”, que, cinicamente, decretou o fim do processo democrático brasileiro, algemando as forças populares e progressistas, assim como liquidou o que ainda restava de liberdade democrática no Brasil. Para ele, não houve um silêncio passivo dos intelectuais, o que houve foi uma produção cultural de resistência fecunda e exemplar, por meio de uma desgastante força e imaginação, mesmo porque era necessário passar pelos olhos atentos do imperialismo e mostrar que há uma diferença gigantesca entre “derrota circunstancial e definitiva”.

Ainda, segundo Fernando Peixoto, o AI-5 “marcou o amadurecimento da dramaturgia e da encenação, a afirmação de uma geração que assume o teatro como atividade socialmente responsável, lançando-se na investigação dos temas mais urgentes do processo sócio-político nacional”. (PEIXOTO, 1989). Este trabalho, cultural e político, se deu por meio do Teatro Arena e do Teatro Oficina, bem como o Teatro Opinião, no Rio de Janeiro.

Rosangela Patriota (2003. p.4) comenta, em seu artigo sobre o teatro brasileiro na década de 1970, que

o Arena consolidou sua proposição em realizar um “teatro nacional”, a partir de encenações de textos de autores brasileiros, nos quais as desigualdades sociais, políticas e econômicas, que sempre afligiram os segmentos subalternos do país, foram retratadas. O Oficina, por seu turno, firmou-se como o grande intérprete dos impasses e das dúvidas da “classe média”. Posteriormente, após o golpe de 1964, consagrou-se como uma grande companhia teatral, por meio da encenação de O Rei da Vela, em 1967.

Tais processos criativos puseram em vigor um proveitoso diálogo com o público, estabelecendo, com a população mais informada (professores universitários, profissionais liberais e estudantes), diversos debates. Esta

apropriação deixou, posteriormente, como herança cultural e política, um prévio entendimento do que se deveria definir como “teatro político” brasileiro.

No início da década de 70, tanto o grupo Arena quanto o Oficina encerraram as atividades; O Arena, depois da prisão e exílio de Augusto Boal, em 1971, e o Oficina, em 1973, após uma invasão policial que resultou na prisão de alguns artistas e no exílio de José Celso Martinez. Para os dramaturgos, a década de 70 foi tortuosa, considerando que, nos palcos, o momento político brasileiro não poderia ser exposto.

Chico Buarque de Holanda foi um dos dramaturgos que manteve uma relação conflituosa com a censura por causa das peças por ele escritas. Por intermédio de uma linguagem simbólica, Buarque buscava discutir temas como a miséria e a injustiça social. Sandra Siebra Alencar<sup>8</sup>, em seu artigo *A Censura versus o Teatro de Chico Buarque de Holanda* (2002) informa que:

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

A primeira peça de Chico Buarque – *Roda Viva* (1968) – foi considerada pela censura como “subversiva”, pois, para os censores, o espetáculo violava as tradições religiosas, bem como os valores morais da sociedade brasileira. A violência usada para conter movimentos oposicionistas ao governo era respaldada nas leis vigentes naquele período. Para Sandra Siebra

À Censura cabia o papel de identificar, nas obras que julgava, os aspectos que não condiziam com a ideologia do regime vigente. Assim, os elementos arrolados anteriormente pelos censores “desqualificavam” o discurso do “outro” – o dos artistas –, refletindo desse modo a “dominação simbólica” presente no discurso da Censura, visto que um dos meios de afirmação do poder é o controle dos discursos. (SIEBRA, 2002. p.105)

---

<sup>8</sup> ALENCAR, Sandra Siebra. *A Censura versus o Teatro de Chico Buarque de Holanda, 1968-1978*. Acervo, Rio de Janeiro, v. 15, nº 2, p. 101-114, jul/dez 2002 - pág.102

A segunda peça de Chico Buarque censurada foi *Calabar – o elogio da traição* (1973). Os censores examinaram a peça, analisando a linguagem, a mensagem que pretendia passar, o enredo, a época, a descrição das cenas, além de outros itens.

Ainda, segundo Sandra Siebra, “a história oficial que consagrava *Calabar* como um “traidor” não deveria ser discutida, pois poderia propiciar uma reflexão crítica no público”. Tal atitude do governo – de coibir assuntos diversos de interesse nacional – contribuiu para que a peça fosse interdita em todo país. *Calabar* foi submetida a várias análises dos censores e, após, classificada para maiores de 18 anos. Mas o mesmo órgão que autorizou – com ressalvas – revogou na decisão, optando por fazer novas análises.

A peça foi vetada totalmente à encenação no dia 15 de janeiro de 1974, após longa espera pela liberação, afinal, o espetáculo tinha como data de estreia o dia 8 de novembro de 1973.

*Gota d'água* (1975) foi a terceira peça escrita e censurada de Chico Buarque; nesta, o texto enfocava mais a realidade do Brasil, em particular a política governamental referente ao sistema habitacional. Entretanto, mesmo com cortes a palavras de baixo calão e diálogos que não agradaram aos censores, a peça foi liberada, com classificação para maiores de 18 anos.

#### **4. O MALANDRO DA ÓPERA**

A quarta peça do dramaturgo Chico Buarque – *Ópera do Malandro* (1978) –, assim como as demais, passou pelo crivo da censura. O motivo era o mesmo: temas relacionados à realidade brasileira. O espetáculo foi, primeiramente, censurado no Rio de Janeiro. Já em Brasília, conforme afirma Sandra Siebra, “o espetáculo foi liberado com cortes, sendo classificado para maiores de 18 anos, em 5 de abril de 1978, e condicionado à análise do ensaio, conforme rotina da censura teatral”. Os personagens da peça, por ordem de apresentação, são: o produtor/Duran, a patronese/ Vitória, João Alegre, Fichinha, Teresinha, Geni, Max, Johnny Walker, Barrabás, Big Ben, General Electric, Phillip Morris, Chaves/Tigrão, Juiz, Lúcia, Dorinha, Shirley, Jussara, Mimi, Jarbas e Bonifácio.



A peça *Ópera do Malandro*, objeto de pesquisa deste trabalho, se baseou na *Ópera dos três vinténs – Die Dreigroschenoper – 1928*, de Bertolt Brecht, em parceria com Kurt Weill; Brecht, por sua vez, buscou inspiração na obra desenvolvida por John Gay, a *Ópera dos Mendigos – The Beggar’s Opera – 1728*.

A peça de Chico Buarque se apresenta estruturada harmonicamente com o modelo desenvolvido por Brecht na *Ópera dos três vinténs*, comédia musical de traço satírico. A homenagem a Brecht, feita por Chico, se revela no próprio título. A *Ópera do malandro* é produzida pelo dramaturgo e compositor brasileiro por meio de uma postura épica e satírica, semelhante ao texto de Brecht.

Segundo Van De Wiel (2003), “a peça de Chico Buarque de Holanda resgata um pouco do ‘Rio de Janeiro de Noel Rosa’”, um Rio mais antigo, dos anos áureos da Lapa, e tem como foco o momento de transição socioeconômica dividindo o malandro à moda antiga do malandro atual, este, cabalmente esperto em suas atividades ilícitas transformando-as em um negócio com aparências honestas, afinal, saiu de uma malandragem amadora em direção à corrupção pesada.

A ação se desenvolve no Rio de Janeiro, nos anos de 1940, sob os olhos da censura getulista. Na análise proposta neste estudo, pretende-se, porém, defender que os personagens dessa época foram propostos tendo em vista as características do povo brasileiro (carioca) contemporâneo ao investimento de Buarque. Também a questão do malandro, apontada na ação, pauta uma reflexão sobre o quanto essa nomenclatura, no contexto da peça, em especial, nas músicas é ampliada para a população urbana da capital federal que se beneficiava com o sistema político em exercício, como sugere a canção *Homenagem ao Malandro*:

Agora já não é normal, o que dá de malandro  
regular profissional, malandro com o 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.

Marcos Hidemi de Lima<sup>9</sup> apresenta essa transição do indivíduo, em seu artigo:

Ser malandro foi uma forma de resistência num Brasil que não existe mais. Um Brasil cujo coração pulsava no Rio de Janeiro, a antiga capital do país. E o malandro surge nessa atmosfera carioca, entre os morros, a praça Onze, os subúrbios, a Lapa e o Mangue, em todos os lugares marginalizados para onde os pobres foram empurrados pelo processo de reurbanização implantada na cidade. Ignorada pelo poder público, essa gente – boa parte negra e mestiça – representava a mão de obra flutuante que necessitava sobreviver como qualquer habitante: alguns se submetiam aos trabalhos pesados e malpagos, quando existiam; outra parcela acabou envolvendo-se no mundo da criminalidade.

Em um contraponto a essa definição, a Ópera do malandro apresenta e nos faz refletir sobre a malandragem como consequência social e particularmente brasileira daquele momento histórico, buscando, não nas características que originaram a concepção do malandro, mas nas consequências – o Malandro, da Ópera, é que se envolveu no “mundo da criminalidade”, mesmo não sendo pobre, mesmo não sendo marginal. Outro ponto de observação é que, tanto as expressões que se referem a malandro quanto a que refere à malandragem, carregam um teor pejorativo. Não cabe a esta proposta instituir critérios de valor às categorias sociais que servem como referentes aos textos. Assim, quando, em uma situação, o personagem apontar para características relativas a um militar ou a um jornalista ou a uma prostituta, o objetivo é demonstrar as informações retiradas do texto que apontaram para tais categorias e não se a postura da música leva a alguma crítica ou a algum elogio a elas.

O ponto de partida desta proposta é considerar “malandros” os personagens da peça buarqueana, mesmo podendo vislumbrar, pelo menos, duas classes sociais bem delimitadas: Max Overseas, Duran, Terezinha, delegado Chaves pertencem a uma elite social, mesmo na ilegalidade. Duran é proprietário de uma rede de casas de prostituição, na Lapa; o delegado Chaves recebe “propina” de Duran para não interferir nas atividades dele; Max Overseas é contrabandista. Representantes do proletariado, pode-se observar as prostitutas: Fichinha, Silvia, Shirley, Jussara, entre outras; e os ladrões: Ben, Phillip, General Johnny. Entre esses dois mundos

---

<sup>9</sup> LIMA, Marcos Hidemi. *Malandros de antanho e malandros de gravata e capital*. Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, nº7, p.15-34, jan-jul 2009. Pág. 15.

entrecruzados, está Geni, travesti que comercializa produtos contrabandeados e retira dinheiro dos mais abastados negociando informações.

Até então, a malandragem era usada, pelas classes menos favorecidas, como arma de defesa contra os abusos do governo despótico, e passa a ser usada por uma classe burguesa que se vale das facilidades que o sistema governamental oferece para se elevar socioeconomicamente no Brasil, em cujas diferenças entre classes são significativas<sup>10</sup>.

Andréa Reis<sup>11</sup> observa que o que chamamos de submundo é o mundo em desordem que a peça buarqueana retrata:

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

Uma das intenções do autor é satirizar, além da opressão militar da época, a influência da língua inglesa na população brasileira, bem como da cultura norte-americana. Esta intenção satírica se torna concreta no texto, primeiramente, nos nomes dos personagens: Max, Big Bem, General Electric e Phillip Morris, e, depois, pelo discurso das personagens; um exemplo disto é quando Duran critica a forma como a mulher, Vitória, e a filha, Terezinha, se comportam, para ele, elas são mercadorias.

DURAN

Vitória Régia! A *tua* filha é uma galinha! Atraca aí um marinheiro de merda e, só porque sabe falar alô, OK e good night my boy, já fica a putinha achando que topou com o Rockefeller. E a vaca velha por trás, só incentivando<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> O índice Gini, que mede a desigualdade social (quanto mais perto de 1, menor a desigualdade), ficou em 0,52, em 2012. Disponível em: <http://www.brasil-economia-governo.org.br/2013/10/16/a-desigualdade-de-renda-parou-de-cair-parte-i/>. Acesso em 26.04.2014.

<sup>11</sup> REIS, Andréa. Os Malandros na Prosa e na Música dos Buarque de Holanda. Neamp – Núcleo de Estudos em Arte Mídia e Política da PUC-SP.

<sup>12</sup> BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*, 1978, p. 37.

Outra intenção observada é apontar para um questionamento nas diferentes posições sociais encontradas nos personagens. Esse direcionamento, quando se observam os sujeitos propostos pelas músicas da peça, conduz ao questionamento de quem seriam os “malandros” dessas canções. E à hipótese de que eles poderiam ser identificados como categorias sociais<sup>13</sup> dos cariocas/brasileiros daquele período histórico.

Nessa conjugação é que se vai investir na próxima seção.

Segundo o próprio Chico Buarque “*Ópera do malandro* é, de todas as peças, a mais musical, ela já foi concebida, desde o começo como musical”.<sup>14</sup> A peça é composta por 15 canções, todas gravadas pelo próprio compositor, acompanhado de violão e pequeno conjunto, em andamento moderado, no estilo do “canto-falado” ou “cantar baixinho”, sobejado da Bossa Nova e adequado à pequena voz do intérprete.<sup>15</sup>

À primeira canção, *O Malandro*, em ritmo de samba de breque, o personagem João Alegre – nome que faz referência a John Gay, da *Ópera dos mendigos* – descreve o ciclo de corrupção no Brasil, estabelecendo uma ordem progressiva, na qual os agentes vão desde o malandro mais simples aos norte-americanizados; os “ianques”, classe mais poderosa da economia capitalista.

*Viver do amor* – um bolero rápido – é a segunda canção da peça, e descreve o amor como um trabalho. Por ser a música de Vitória, esposa dependente de Duran, Oriunda da prostituição e que prepara – com maquiagem e doutrinação – novas prostitutas, pode-se entender esse “amor” como o sexual.

*Tango do covil* – em ritmo de tango – descreve os desejos profissionais de um homem – ser cantor, doutor, garçom ou Gardel – como possibilidades para uma

---

<sup>13</sup><http://www.plataformademocratica.org/Publicacoes/14980.pdf>  
[http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.21.2/Rosane\\_Alencar.pdf](http://www.revistainvestigacoes.com.br/Volumes/Vol.21.2/Rosane_Alencar.pdf)  
<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1468.pdf>

<sup>14</sup> BUARQUE, Chico. *Bastidores*. Produção de Vinícius França, direção de Roberto de Oliveira. EMI Music Brasil (shows). 2005. DVD, 73min.

<sup>15</sup> OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: modulação pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.98/99.

conquista. A canção alterna a sofisticação do tempo verbal no indicativo mais que perfeito “quem me dera” com palavras de baixo calão (tesuda, bunda).

A quarta canção – *Doze anos* – mescla em seu ritmo chorinho e samba de breque. Nela observamos um tom melancólico e uma reminiscência saudosista de uma malandragem de outros tempos, em uma intertextualidade com o poema *Meus doze anos*, de Casimiro de Abreu.

*O casamento dos pequenos burgueses* – em ritmo de mambo – apresenta um contraste entre o homem e a mulher, no que diz respeito à vida conjugal, que é considerada tipicamente burguesa. Observa-se a intertextualidade com a peça teatral de Bertolt Brecht, do mesmo nome.

*Teresinha* – em ritmo moderado, de canção de ninar – é a sexta canção a entrar na peça. Ela exprime o discurso de uma mulher que experimenta ‘relações’ com pessoas diferentes, mas que, no final acaba dizendo “sim” a alguém que chega “sorrateiro” e ocupa o espaço, sem “nada” perguntar. Observa-se um contraste entre o tom delicado e romântico da canção com a relação aparentemente imposta da terceira estrofe.

*Sempre em frente* – tem um ritmo marcial – é canção que encerra o primeiro ato. Nela observamos um tom irônico do narrador que mostra um ufanismo inexistente naquele tempo. Pode-se observar uma intertextualidade com as músicas nacionalistas veiculadas pela grande mídia da época, em especial, a utilizada para a Copa do Mundo de futebol de 1970: *Pra frente Brasil*, da banda Os Incríveis<sup>16</sup>.

*Homenagem ao Malandro* – um samba alegre, com um ritmo mais acelerado – inicia o segundo ato. Ela nos apresenta um novo malandro, mudado por influência do sistema, coerente aos novos tempos, principalmente na esfera política.

A nona canção – *Folhetim* – em ritmo de samba-canção, porque tem um ritmo mais lento ao samba de breque, descreve uma mulher, que se utiliza da segunda pessoa verbal para sugerir que, durante um dia, só diria “sim”, em um contexto de conotação sexual.

---

<sup>16</sup> Disponível em: <http://letras.mus.br/os-incriveis/567712/>. Acesso em 26.04.2014.

*Ai, se eles me pegam agora* – em ritmo de *fox-trot* – uma pessoa questionando uma possível reação de seus pais, caso a visse tirando roupas ou se maquiando. Essa música também apresenta uma conotação sexual.

Em ritmo de xaxado mistura com forró, *Se eu fosse o teu patrão* – décima primeira música questiona a relação entre empregado e empregador, em pontos que sugerem assédio sexual e moral.

*O meu amor* – em ritmo bolero – é outra canção que apresenta a relação entre mulher e homem. A personagem feminina exprime suas emoções ao se lembrar do ‘enamorado’. A música destaca marcas físicas causadas pelo amante às emissoras, que reiteram pertencer ao amante.

A décima terceira canção – *Geni e Zepelin* – em ritmo de andamento moderado, com certo aspecto de fado, é cantada pelo personagem Genival, que narra a história de uma cidade que está sendo ameaça por uma catástrofe e quem a salva é um homossexual.

*Pedaço de mim* – em ritmo de andamento lento – apresenta a separação entre amantes e a dor que isso representa.

E, num primeiro final – o qual o autor chama de ‘epílogo ditoso’ – a *Ópera* – seguindo o modelo clássico e elevado. Nela os personagens têm um final feliz, com as animosidades desfeitas; uma transformação que ironiza a ideologia do progresso como algo universal e para todos<sup>17</sup>.

Terminada a *Ópera*, o personagem João Alegre canta um samba de breque, *O Malandro nº2*, e a peça se encerra em ritmo decrescente. Esta canção retrata o fim do velho malandro, que deixa espaço para o malandro oficial.

Considerando que a *Ópera do malandro* foi publicada em 1978 e o disco com as canções foi gravado em 1979, encontramos algumas disparidades entre os dois. Uma delas é a ausência, na obra escrita, da música *Uma canção desnaturada*. Ela se encontra apenas no disco, na quarta faixa, e foi composta para o cinema, uma

---

<sup>17</sup> GOUVEIA, Arturo. *A malandragem estrutural*. In: FERNANDES, Rinaldo (org). *Chico Buarque do Brasil: Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro, 2004, p.200.

adaptação feita por Ruy Guerra. A canção traduz o desejo de uma mãe em voltar o tempo devido à frustração com a filha que a abandona.

Para Arturo Gouveia<sup>18</sup> “é inegável a riqueza literária da letra, até porque ela entrecorta com frequência esses desejos de violência com o vocativo ‘curuminha’, de sentido afetivo e carinhoso”.

*O Hino de Duran* – em ritmo que acompanha a forma de rock progressivo – é outra diferença entre o disco e o livro. Esta canção também não aparece na obra escrita.

Serão analisadas três canções da peça, buscando identificar diferentes categorias sociais destacadas nas músicas. Seguindo a ordem da peça, a primeira canção é *O Malandro* – versão livre de Chico Buarque, seguida de *Homenagem ao Malandro*, *Folhetim*, *Geni e Zepelim*, e *Pedaço de mim*.

#### *O Malandro* (categoria social: corrupto)

Utilizando de uma narração em terceira pessoa, aos moldes de uma reportagem policial, *O Malandro* nos dá uma noção de como a corrupção, praticada em diversas camadas sociais, desencadeia o funcionamento de uma poderosa roda que achata todo sistema e suas relações.

O malandro/ Na dureza  
Senta à mesa/ Do café  
Bebe um gole/ De cachaça  
Acha graça/ E dá no pé  
O garçom/ No prejuízo  
Sem sorriso/ Sem freguês  
De passagem/ Pela caixa  
Dá uma baixa/ No português  
O galego/ Acha estranho  
Que o seu ganho/ Tá um horror

---

<sup>18</sup> Idem, *Ibidem*, p. 191.

Pega o lápis/ Soma os canos  
Passa os danos/ Pro distribuidor  
Mas o frete/ Vê que ao todo  
Há engodo/ Nos papéis  
E pra cima/ Do alambique  
Dá um trambique/ De cem mil réis  
O usineiro/ Nessa luta  
Grita (ponte que partiu)  
Não é idiota/ Trunca a nota  
Leso o Banco/ Do Brasil  
Nosso banco/ Tá cotado  
No mercado/ Exterior  
Então taxa/ A cachaça  
A um preço/ Assustador  
Mas os ianques/ Com seus tanques  
Têm bem mais o/ Que fazer  
E proibem/ Os soldados  
Aliados/ De beber  
A cachaça/ Tá parada  
Rejeitada/ No barril  
O alambique/ Tem chilique  
Contra o Banco/ Do Brasil  
O usineiro/ Faz barulho  
Com orgulho/ De produtor  
Mas a sua/ Raiva cega  
Descarrega/ No carregador  
Este chega/ Pro galego  
Nega arreglo/ Cobra mais  
A cachaça/ Tá de graça  
Mas o frete/ Como é que faz?  
O galego/ Tá apertado  
Pro seu lado/ Não tá bom  
Então deixa/ Congelada  
A mesada/ Do garçom



O garçom vê/ Um malandro  
 Sai gritando/ Pega ladrão  
 E o malandro/ Autuado  
 É julgado e condenado culpado  
 Pela situação

A canção apresenta o malandro, que por estar sem dinheiro, não paga a conta do gole de cachaça que bebeu ao garçom, este, por sua vez, ao passar pela caixa, repassa o prejuízo ao português, que observa que seu ganho está um horror, e transfere os danos ao distribuidor. O frete – distribuidor –, por meio de trambique, joga o mal resultado para o alambique. O usineiro, nessa luta, lesa o Banco do Brasil. O nosso banco, por fazer parte de um sistema globalizado, aumenta a taxa da cachaça “a um preço assustador”. Esta medida faz com que a exportação diminua, e a cachaça fica parada no barril.

Observamos na trajetória da canção que a malandragem se apresenta em nos diversos setores da sociedade. E que essa habilidade foi se aperfeiçoando na forma de aplicar golpes, com o passar do tempo.

A canção menciona a corrupção governamental, que, no início da década de 70, incentivou as exportações de produtos nacionais, cobrando, em média, 40 a 60% menos que o cobrado no Brasil:<sup>19</sup> *Então taxa/ A cachaça / A um preço/ Assustador... A cachaça/ Tá parada/ Rejeitada/ No barril.* Esse samba também retrata o favorecimento, por parte do governo, às indústrias automobilísticas e de eletroeletrônicos, que tiveram um crescimento de 19,1%, tais indústrias forneciam às “classes altas” – outra aliada da corrupção. Já a produção de alimentos registrou um aumento de 7,5%<sup>20</sup>: *O usineiro/ Faz barulho/ Com orgulho/ De produtor.*

O mecanismo, que se estende na canção, apresenta-se desde o garçom até os norte-americanos (“ianques imperialistas”), trabalhando a engrenagem social, por meio de suas categorias, de baixo para cima, e no caminho contrário – de cima para baixo –, parando no ponto mais frágil, o cidadão brasileiro, intitulado malandramente de malandro. Para DaMatta,

<sup>19</sup> CHIAVENATO, Júlio José. O golpe de 64 e a ditadura militar. São Paulo. Moderna, 1994.

<sup>20</sup> Idem, p. 94.

não há no Brasil quem não conheça a malandragem, que não é um tipo de ação concreta situada entre a lei e a plena desonestidade, mas também, e sobretudo, é uma possibilidade de proceder socialmente, um modo tipicamente brasileiro de cumprir ordens absurdas, ou até mesmo impossíveis de serem cumpridas, e, também, um modo ambíguo de burlar as leis ou as normas sociais mais gerais. (1988, p.103).

O malandro, nesse caso, é aquele que se coloca num contexto de malandragem, independente de sua postura individual. É o inserido no sistema, em diferentes classes e posições sociais.

*Homenagem ao malandro (categoria social: Político)*

Nesta canção observamos que a malandragem ingênua, ou quase ingênua, de outrora, simplesmente, não existe mais, tornando o atual malandro mais perigoso, considerando que este se encontra na esfera política.

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

O narrador contempla a morte do autêntico malandro que viveu em outros tempos. O que deveria ser uma homenagem ao malandro tradicional – “*de outros carnavais*” –, torna-se um comentário sarcástico sobre o novo malandro<sup>21</sup>. E esse novo malandro assume os valores negados pelo malandro original, legítimo, tais como: o do trabalho registrado – “*malandro regular, profissional*” –, afinal, “*dizem as más línguas que ela até trabalha*”, o de poder participar da política – “*malandro candidato a malandro federal*” –, o de ser oficializado, deixando a clandestinidade de lado – “*malandro com aparato de malandro oficial*” –, bem como o malandro que pode participar nos círculos elitistas – “*malandro com retrato na coluna social*”.

O novo malandro não passa de um político corrupto, que absorveu as melhores lições da malandragem, utilizando-as no seu dia a dia. Vive como um cidadão acima de qualquer suspeita: “*um malandro regular, profissional*”, um “*malandro com aparato de malandro federal*”, um “*malandro com contrato, com gravata e capital*” e “*que nunca se dá mal*”, até porque, como ressalta a afirmativa, o malandro político se mostra imune às leis e à justiça.

O antigo malandro, que vivia na Lapa, e apresentava uma fachada de bom sujeito, mas na prática recusava os valores como o de se enquadrar na estrutura social, entregando-se aos prazeres boêmios, “*não existe mais*”.

*Folhetim* (Categoria social: jornalista).

Neste samba de breque, observamos, numa primeira leitura, a evidente relação de poder que está na base do fenômeno da prostituição<sup>22</sup>, porém, aqui – neste trabalho – buscamos o olhar proposto pelo não evidente, o mascarado no sentido musical: o jornalista prostituído ou coagido.

Se acaso me quiseres

---

<sup>21</sup> COSTA, Nelson Barros da. *Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas*. In: FERNANDES, Rinaldo (org). *Chico Buarque do Brasil: Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro, 2004, p.349.

<sup>22</sup> MENEZES, Adélia Bezerra de. *Figuras do Feminino na Canção de Chico Buarque*. São Paulo. Ateliê Editorial, 2001.

Sou dessas mulheres  
Que só dizem sim  
Por uma coisa à toa  
Uma noitada boa  
Um cinema, um botequim  
E, se tiveres renda  
Aceito uma prenda  
Qualquer coisa assim  
Como uma pedra falsa  
Um sonho de valsa  
Ou um corte de cetim  
E eu te farei as vontades  
Direi meias verdades  
Sempre à meia luz  
E te farei, vaidoso, supor  
Que és o maior e que me possuis  
Mas na manhã seguinte  
Não conta até vinte  
Te afasta de mim  
Pois já não vales nada  
És página virada  
Descartada do meu folhetim

É importante frisar que, apesar de mascarada, essa proposta é evidente em uma análise dissociada do contexto da ação desenvolvida na peça A ópera do Malandro. Chico Buarque usa metáforas para atingir uma espécie de “elasticidade” em suas composições. E essa figura de linguagem foi utilizada para incidir assuntos, como da canção em análise, polêmicos. Voltando à letra, é possível verificar que essa possibilidade de leitura já se inicia pelo título da canção cujo nome é uma forma de narrativa em prosa, geralmente publicada como seção de um periódico. Os primeiros versos que seguem acentuam a metáfora, trocando a palavra “mulheres” por profissionais da comunicação (jornalistas), ela aponta uma nova direção à música. Tanto por meio de tortura “uma noitada boa” quanto por corrupção “se tiveres renda, aceito uma prenda, qualquer coisa assim”. Para os governantes fará

as vontades, pois dirá ao povo “meias verdades”, “sempre à meia luz”, ou seja, aos olhos da repressão. Com tais publicações, tornariam os governantes vaidosos, porque suporiam que eram os maiores a possuir a mídia. E a música termina como um enfrentamento, pela esperança de que “na manhã seguinte” a ditadura seria “página virada descartada” do (seu) folhetim.

*Em Geni e o Zepelim (Categoria social: eleitor brasileiro)*

Com certo aspecto de fado, a canção narra a forma como o eleitor brasileiro é manipulado.

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

Ela dá pra qualquer um  
Maldita Geni  
Um dia surgiu, brilhante  
Entre as nuvens, flutuante  
Um enorme zepelim  
Pairou sobre os edifícios  
Abriu dois mil orifícios  
Com dois mil canhões assim  
A cidade apavorada  
Se ficou paralisada  
Pronta pra virar geleia  
Mas do zepelim gigante  
Desceu o seu comandante  
Dizendo: – Mudei de ideia  
– Quando vi nesta cidade  
– Tanto horror e iniquidade  
– Resolvi tudo explodir  
– Mas posso evitar o drama  
– Se aquela formosa dama  
– Esta noite me servir  
Essa dama era Geni  
Mas não pode ser Geni  
Ela é feita pra apanhar  
Ela é boa de cuspir  
Ela dá pra qualquer um  
Maldita Geni  
Mas de fato, logo ela  
Tão coitada e tão singela  
Cativara o forasteiro  
O guerreiro tão vistoso  
Tão temido e poderoso  
Era dela, prisioneiro  
Acontece que a donzela  
– e isso era segredo dela –

Também tinha seus caprichos  
E a deitar com homem tão nobre  
Tão cheirando a brilho e a cobre  
Preferia amar com os bichos  
Ao ouvir tal heresia  
A cidade em romaria  
Foi beijar a sua mão  
O prefeito de joelhos  
O bispo de olhos vermelhos  
E o banqueiro com um milhão  
Vai com ele, vai Geni  
Vai com ele, vai Geni  
Você pode nos salvar  
Você vai nos redimir  
Você dá pra qualquer um  
Bendita Geni  
Foram tantos os pedidos  
Tão sinceros, tão sentidos  
Que ela dominou seu asco  
Nessa noite lancinante  
Entregou-se a tal amante  
Como quem dá-se ao carrasco  
Ele fez tanta sujeira  
Lambuzou-se a noite inteira  
Até ficar saciado  
E nem bem amanhecia  
Partiu numa nuvem fria  
Com seu zepelim prateado  
Num suspiro aliviado  
Ela se virou de lado  
E tentou até sorrir  
Mas logo raiou o dia  
E a cidade em cantoria  
Não deixou ela dormir

Joga pedra na Geni  
 Joga bosta na Geni  
 Ela é feita pra apanhar  
 Ela é boa de cuspir  
 Ela dá pra qualquer um  
 Maldita Geni

A personagem Geni – dissociada da peça – representa a humilde população brasileira. Humilde porque Geni não representa a burguesia. Ela está do lado do “nego torto”, “dos cegos”, “dos retirantes”, “de quem não tem mais nada”, e como representante dessa categoria social, bem como quem vive num país democrático, tenta ter opinião própria. Porém, os mais abastados socialmente tentam manipular as vontades dela buscando fazer com que Geni siga os desejos da sociedade burguesa: *vai com ele, vai Geni / você pode nos salvar (potencial do voto) / você vai nos redimir (esperança de que o voto transforme o país) / você dá pra qualquer um (ou vota em qualquer um) / bendita Geni*. Representante de uma sociedade massacrada pelo sistema corrupto, Geni, por fazer parte desse povo que é desprovido de informação, e, por consequência, manipulado, atrai “forasteiros” (aquele que vem de cidades vizinhas implorar por votos).

Após diversos pedidos – campanhas políticas – a população humilde acaba “dominando seu asco”, ou seja, elegendo o candidato que favorecerá a elite. Muitas vezes essa mesma sociedade era ludibriada pelo governo, que usava de artimanhas para iludi-la. Um exemplo foi o “Pacote de Abril”<sup>23</sup> – eleições indiretas para 1/3 dos senadores, que, pejorativamente, foram chamados de “biônicos”.<sup>24</sup>

Depois eleito, o candidato desaparece, junto ao seu sentimento frio, e a classe favorecida volta a achincalhar os desfavorecidos: “joga pedra na Geni/ joga bosta na Geni/ ela é feita pra apanhar/ ela é boa de cuspir/ ela dá pra qualquer um/ maldita Geni”.

---

<sup>23</sup> O “Pacote de Abril” foi composto de 14 emendas e três artigos novos, além de seis decretos-leis, dentre outras medidas.

<sup>24</sup> Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/PacoteAbril>. Acesso em 06.05.2014.



*Pedaço de mim* (Categoria social: brasileiro exilado)

Nessa canção de ritmo lento, Chico Buarque eleva o clamor do povo brasileiro pela anistia aos presos políticos, vítimas do autoritarismo militar.

Oh, pedaço de mim  
Oh, metade afastada de mim  
Leva o teu olhar  
Que a saudade é o pior tormento  
É pior do que o esquecimento  
É pior do que se entrevar

Oh, pedaço de mim  
Oh, metade exilada de mim  
Leva os teus sinais  
Que a saudade dói como um barco  
Que aos poucos descreve um arco  
E evita atracar no cais

Oh, pedaço de mim  
Oh, metade arrancada de mim  
Leva o vulto teu  
Que a saudade é o revés de um parto  
A saudade é arrumar o quarto  
Do filho que já morreu

Oh, pedaço de mim  
Oh, metade amputada de mim  
Leva o que há de ti  
Que a saudade dói latejada  
É assim como uma fígada  
No membro que já perdi

Oh, pedaço de mim

Oh, metade adorada de mim  
 Leva os olhos meus  
 Que a saudade é o pior castigo  
 E eu não quero levar comigo  
 A mortalha do amor  
 Adeus

No último ano do governo do general Ernesto Geisel, a estatística dos militares registrava aproximadamente 10 mil exilados políticos<sup>25</sup>.

Para Márcio Moreira Alves, ex-deputado e exilado em 1968, “o exílio é uma ruptura com a terra, no caso com o Brasil, com o tipo de trabalho lá desenvolvido, com a realidade formadora de toda uma vida. Nesse aspecto o exílio é extremamente cortante” (1978, p.223).

A expressão "Pedaço de mim" aprofunda a questão de uma continuidade que se perdeu, devido a um exílio forçado. Observa-se que não se trata apenas da necessidade do outro, mas da urgência de recomposição do próprio ser com a sua pátria. A nação compõe o pedaço que falta de tal forma que a ausência estendida é capaz de dividir o indivíduo, desfazendo a identidade criada por ele. E essa divisão conduz “os pedaços” ou “metades” à saudade, sentimento que causa dor pela brusca separação do eu-poético à sua terra natal. E esse sentimento de castração involuntária é enfatizado pelos verbos no particípio “afastada”, “exilada”, “arrancada” e “amputada”, que estão presentes no segundo verso de cada estrofe. A forma passiva além atribuir a responsabilidade a um responsável oculto pelo afastamento – aquele que afastou, que exilou –, também apresenta a intensidade da violência da ação, na ótica de quem a sofreu<sup>26</sup>.

A repetição do verbo no imperativo “leva”, nos terceiros versos de cada estrofe, acentua o apelo insistente feito pelo eu-lírico uma vez que houve a divisão das “metades”, no intuito de amenizar a dor da saudade. A palavra “saudade”, observada no quarto verso de cada estrofe, caracteriza a intensidade da dor e do

---

<sup>25</sup> EVARISTO, D. Paulo. *Brasil: nunca mais. Um relato para a história*. São Paulo. 13<sup>o</sup>. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

<sup>26</sup> TATIT, Luiz. *Tensões da dor*. In: FERNANDES, Rinaldo (org). *Chico Buarque do Brasil: Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro, 2004, p.310.

sacrifício, que se acentua com a presença do vocábulo “pior” acompanhada das palavras “tormento”, “esquecimento” e “entreviar”.

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

Na última estrofe, observamos nitidamente o apelo que configura um ser que quer manter a sua integridade – “metade adorada de mim” – não querendo, tampouco aceitando seu exílio, e é nesse momento que o enunciador encontra como solução imolar sua percepção em relação aos sinais da separação tornando-se favorável à morte: “Leva os olhos meus/ Que a saudade é o pior castigo/ E eu não quero levar comigo/ a mortalha do amor/ Adeus”. O primeiro verso da estrofe também remete a uma nação cega, na qual os exilados levavam a esperança de “abrir os olhos” do mundo às torturas que ocorriam no Brasil. A exemplo disso, temos o relato do frei Tito de Alencar Lima<sup>27</sup>, que foi publicado pelas revistas *Look* e *Europeo*: “Faço esta denúncia e este apelo a fim de que se evite amanhã a triste notícia de mais um morto pelas torturas”.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criação teatral de teor político, no período da ditadura militar, tornou-se perigoso. No entanto, era necessário levar para dentro dos teatros, bem como para a música popular brasileira, questões sociais como abusos aos direitos humanos, corrupção, tortura, censura, assassinato, entre outras. Além do mais, não havia vozes contrastantes ao discurso oficial de prosperidade e “milagre econômico” devido à forte repressão aos direitos à informação.

---

<sup>27</sup> Frei Tito foi preso e torturado ininterruptamente durante três dias pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury, chefe do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Em dezembro de 1970, incluído entre os prisioneiros políticos trocados pelo embaixador suíço, Giovanni Enrico Bucker. Em 1971, foi para Roma, Itália, e, em seguida, para Paris, França, onde foi acolhido no convento Saint Jacques. No dia 10 de Agosto de 1974, um morador dos arredores de Lyon encontrou o corpo do dominicano Tito de Alencar, suspenso por uma corda.

O golpe civil-militar sufocou o processo artístico e cultural do país artistas e intelectuais foram reduzidos à condição de menosprezo e privação. A censura policial arbitrária asfixiou a liberdade de expressão. Era necessário romper com o sistema opressivo instaurado no Brasil após o golpe. Vários artistas se puseram contra a ditadura e as práticas antidemocráticas. Em suas obras o enfrentamento cultural e político era, por vezes, nítido, noutras, fazia-se uso de metáforas, duplos sentidos, alusões - manobras encontradas para tornar possível a crítica ao regime ditador. A *Ópera do malandro* é um exemplo dessa manobra, porque Chico Buarque nos apresenta na peça a transição, quase impercebível, de um Brasil corporativista que promoveu o desenvolvimento da indústria nacional nos anos 30 e 40 a um Brasil que impulsionou ativamente o investimento estrangeiro, institucionalizado pelos militares nos anos 60 e 70.<sup>28</sup>

Na *Ópera do malandro*, as canções são narrativas que apresentam uma possibilidade de leitura dissociada da peça, “tendo um valor próprio”, um “destino puro e simples”.<sup>29</sup> Nelas – as canções – Chico Buarque realiza uma crítica radical aos valores da sociedade, apresentando a falsidade e o mascaramento burguês em diversos valores da sociedade. O compositor usou a música com propósito irônico, contrapondo as palavras e atos dos personagens para evitar que o público se identificasse com os personagens e sim, refletisse sobre a realidade política nacional.

A presente pesquisa apurou um pouco mais o olhar, e buscou ver além do óbvio as mensagens subliminares existentes nas canções analisadas de Chico Buarque presentes na peça *Ópera do malandro*, e categorias sociais adequada ao personagem e relacionada à posição que ocupava.

As Categorias Sociais presentes nas músicas nos expõe um Brasil corrupto bem como a mídia que o apresenta, na década de 1970, que tinha um olhar coagido ou prostituído, em *Folhetim*: “Direi meias verdades/ Sempre à meia luz”; um país em que a sociedade desinformada era manipulada e massacrada pelo sistema, em *Geni*: “joga pedra na Geni, ela é feita pra apanhar/ ela é boa de cuspir”; um país que foi capaz de dividir o indivíduo, desfazendo a identidade criada por ele, em *Pedaço*

---

<sup>28</sup> PERRONE, Charles A.; GINWAY, M. Elizabeth e TARTARI, Ataíde. *Chico sob a ótica internacional*. In: FERNANDES, Rinaldo (org). Chico Buarque do Brasil: Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro, 2004, p.349.

<sup>29</sup> BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fátima Pais Brandão. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1978.

*de mim*: “Oh, pedaço de mim/ Oh, metade arrancada de mim”; um país cuja corrupção praticada em diversas camadas sociais, desencadeou o funcionamento de uma poderosa roda que achatou todo sistema e suas relações, muitas vezes através do simples ato de trapaça, em *O malandro*: “Bebe um gole/ de cachaça/ acha graça/ e dá no pé”; e, por fim, um país em que o novo malandro não passa de um político corrupto, que absorveu as melhores lições da malandragem de outrora, utilizando-as no seu dia a dia, e vivendo como um cidadão acima de qualquer suspeita, em *Homenagem ao malandro*: “Eu fui à Lapa e perdi a viagem/ que aquela tal malandragem/ não existe mais”.

Na verdade, o “malandro” era fruto de um sistema que gerenciava e articulava ações dissociadas dos direitos do cidadão. Esse sistema/governo “malandro” é o foco da investida de Buarque em delinear as diferentes categorias que iam se compondo com ele numa busca, por meio da arte, de denunciá-lo e na esperança de vencê-lo.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Sandra Siebra. *A Censura versus o Teatro de Chico Buarque de Hollanda, 1968-1978*. Acervo, Rio de Janeiro, v. 15, nº 2, p. 101-114, jul/dez 2002 - pág.102.

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

CAVALCANTI, Pedro Celso; RAMOS, Jovelino. *Memória do Exílio, Brasil 1964 – 19??*. São Paulo: Livramento, 1978.

COSTA, Nelson Barros da. Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas. In: FERNANDES, Rinaldo (org). *Chico Buarque do Brasil: Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

CHIAVENATO, Júlio José. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. 5º ed. – São Paulo: Moderna, 1994 – (Coleção polêmica).

DaMATTA, Roberto. *O que faz do Brasil, Brasil?* 6º ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Economia. The Economist analisa modelo brasileiro. In: *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 13, 2 set. 1972. <<http://acervo.folha.com.br/resultados/?q=gigante+da+am%C3%A9rica+latina&site=fs&periodo=acervo&x=10&y=14>>. Acesso em 15 fev. 2014.

EVARISTO, D. Paulo. *Brasil: nunca mais*. Um relato para a história. 13º ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

- FERNANDO, Jorge. *Cale a Boca, jornalista!* Rio de Janeiro: Vozes, 1987.
- G.B. *Do que se trata*. Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, p. 2, 31 jul. 1974. <[http://acervo.folha.com.br/resultados/buscade\\_talhada/?utf8=%E2%9C%93&fsp=on&all\\_words=&phrase=lenta%2C+gradual+e+segura&words=&without\\_words=&initial\\_date=01%2F01%2F1974&final\\_date=01%2F01%2F1979&date%5Bday%5D=&date%5Bmonth%5D=&date%5Byear%5D=&group\\_id=0&theme\\_id=0&commit.x=29&commit.y=10&commit=Enviar](http://acervo.folha.com.br/resultados/buscade_talhada/?utf8=%E2%9C%93&fsp=on&all_words=&phrase=lenta%2C+gradual+e+segura&words=&without_words=&initial_date=01%2F01%2F1974&final_date=01%2F01%2F1979&date%5Bday%5D=&date%5Bmonth%5D=&date%5Byear%5D=&group_id=0&theme_id=0&commit.x=29&commit.y=10&commit=Enviar)>. Acesso em 01maio 2014.
- GOUVEIA, Arturo. A malandragem estrutural. In: FERNANDES, Rinaldo (org). **Chico Buarque O Golpe Militar de 1964 e o Brasil:do Brasil: Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- HABERT, Nadine. *A Década de 70: Apogeu e Crise da Ditadura Militar Brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- HOLLANDA, Chico Buarque. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- \_\_\_\_\_, Chico Buarque. *Bastidores*. EMI Music Brasil, 2005. DVD, 73min.
- LIMA, Marcos Hidemi. *Malandros de antanho e malandros de gravata e capital*. Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, nº7, p.15-34, jan-jul 2009. Pág. 15.
- MARTINS, Carlos Eduardo. *Passado e Presente*. Vermelho Portal. <[http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id\\_noticia=239034&id\\_secao=1](http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_noticia=239034&id_secao=1)> Acesso em 07 maio 2014.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. *Figuras do Feminino na Canção de Chico Buarque*. 2º ed. São Paulo. Ateliê Editorial, 2001.
- MULHOLLAND, John. *Milagre brasileiro ameaçado, diz 'Time'*. Jornal O Estado de São Paulo, São Paulo, p. 22, 30 jun. 1974. <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19740630-30447-nac-0022-999-22-not/busca/JOHN+MULHOLLAND>> Acesso em 15 fev. 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. São Paulo: Atual Editora, 4ºed. 2009.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: modulação pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PATRIOTA, Rosângela. *O teatro brasileiro na década de 1970: apropriações históricas e interpretações historiográficas*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2003, João Pessoa. *Anais do XXII Simpósio Nacional de História: História, acontecimento e narrativa*. João Pessoa: ANPUH, 2003.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- PERRONE, Charles A.; GINWAY, M. Elizabeth e TARTARI, Ataíde. “Chico sob a ótica internacional”. In: FERNANDES, Rinaldo (org). *Chico Buarque do Brasil: Textos*

sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

REIS, Andréa. *Os Malandros na Prosa e na Música dos Buarque de Holanda*. Neamp – Núcleo de Estudos em Arte Mídia e Política da PUC-SP.

SANTOS, Jordana S. *O papel dos movimentos socioculturais nos “anos De chumbo”*. 2009. 501 f. Artigo (Mestrado em Ciências Sociais) – Unesp – Campus Marília, São Paulo. 2009.

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

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