

DENISE ROCHA

**ARTE SEM FRONTEIRAS**

Londres, Berlim, São Paulo e Rio de Janeiro:

olhares estéticos e capitalistas sobre as células do poder lícito e ilícito

(séculos XVIII e XX)

I

ASSIS

2004

DENISE ROCHA

**ARTE SEM FRONTEIRAS**

Londres, Berlim, São Paulo e Rio de Janeiro:

olhares estéticos e capitalistas sobre as células do poder lícito e ilícito

(séculos XVIII e XX)

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, para obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Concentração: Literatura e vida social)

Orientadora: Dra. Sílvia Maria Azevedo

ASSIS

2004

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Rocha, Denise

R672a      Arte sem fronteiras: Londres, Berlim, São Paulo e Rio de Janeiro, olhares estéticos e capitalistas sobre as células do poder lícito e ilícito (séculos XVIII e XX) / Denise Rocha. Assis, 2004

507 f. il.

Tese de Doutorado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Literatura comparada. 2. Teatro épico. 3. Comédia. 4. Estética – Literatura. 5. Capitalismo. I. Título.

CDD 801.93

809

DENISE ROCHA

**ARTE SEM FRONTEIRAS**

Londres, Berlim, São Paulo e Rio de Janeiro:  
olhares estéticos e capitalistas sobre as células do poder lícito e ilícito  
(séculos XVIII e XX)

COMISSÃO JULGADORA

TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTORA

Presidente e Orientadora: Dra. Sílvia Maria Azevedo -UNESP, Assis

2. Examinadora: Dra. Maria Adélia Menegazo- UFMS, Campo Grande

3. Examinadora: Dra. Karin Volobuef -UNESP, Araraquara

4. Examinadora: Dra. Tania Regina de Luca -UNESP, Assis

5. Examinadora: Dra. Suely Fadul Villibor Flory- UNIMAR, Marília

6- Examinadora: Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira- PUC, São Paulo

7. Examinadora: Dra. Juliana S. Loyola Santana- Universidade Claretiana, Rio Claro

8- Examinadora: Dra. Cleide A. Rapucci, UNESP, Assis

Assis, de de 200

Meinen Freunden

Ingrid Habermann und Peter Burkard,  
die mich während meines Studienaufenthaltes  
in Deutschland unterstützt haben,  
als Zeichen meiner Dankbarkeit.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, meu guia, que me capacitou para realizar esse trabalho; e à Maria Santíssima, pelo amparo;

Ao Prof. Dr. Sílvio de Sant’Ana Júnior e à Dra. Heloísa Costa Milton, pelas contribuições prestadas no exame de qualificação;

Ao saudoso Prof. Dr. Mário Mascherpe, pelo estímulo;

Às funcionárias e aos funcionários dos seguintes arquivos e centros de leituras e de pesquisas, pela disposição e orientação na busca de material literário, sonoro e visual: Brecht-Haus (Bertolt Brecht-Archiv e Brecht-Weigel-Gedenkstätte), em Berlim, e Brecht-Haus, em Augsburg, Alemanha; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências e Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, São Paulo; e da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis;

À FAPESP que financiou, por alguns meses, essa pesquisa;

Ao meu amigo, Dr. Luís de Castro Campos Júnior, à minha amiga, Tânia Patrício e à minha afilhada, Cíntia De Vito Zollner, pela amizade, companheirismo e constante incentivo;

À minha mãe, Clarinda Aarão, que sempre me apoiou em minhas decisões pessoais e profissionais.

À Dra. Sílvia Maria de Azevedo, pela confiança, paciência e orientação segura.

“Um escritor que não ensina nada aos escritores não ensina nada a ninguém. É, portanto, decisivo que a produção tenha caráter modelar: em primeiro lugar, que possa ensinar os outros produtores a produzirem e, em segundo lugar, que possa colocar à disposição deles um aparelho melhorado. E esse aparelho será tanto melhor quanto mais consumidores ele levar para a produção: em suma, que ele seja capaz de fazer de leitores ou espectadores também colaboradores”.

ROCHA, Denise. **ARTE SEM FRONTEIRAS- Londres, Berlim, São Paulo e Rio de Janeiro: olhares estéticos e capitalistas sobre as células do poder lícito e ilícito (séculos XVIII e XX)**. 2004. 507 p. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis. Orientadora: Dra. Sílvia Maria Azevedo.

## RESUMO

O objetivo desse estudo é fazer um rastreamento da história do gosto do leitor-comum, do leitor-autor e do leitor-adaptador através dos séculos, e apresentar a possibilidade de diálogo estético e histórico internacional por meio da análise da natureza da dramaturgia e suas relações com as outras artes –ópera, música e dança-, e com aspectos da encenação e da carpintaria teatral, reflexões baseadas na teoria da “estética da recepção”, conforme Thomas Bleicher, Hannelore Link, Alois Wierlacher, Dietrich Krusche e Reinold Werner.

Para isso, será feita uma análise e pesquisa da viagem internacional através dos continentes de *The Beggar’s Opera*, de John Gay (1728), uma moderna saga de anti-heróis, que ultrapassou a barreira da temporalidade e dos idiomas, e que reflete um processo de odisséia satírica, iniciado na Londres georgiana do início do século XVIII, com chegada triunfal até o século XX, com “recepções produtivas”: *Die Dreigroschenoper [A Ópera de Três Vinténs]*, de Bertolt Brecht (1928), na Berlim weimariana da década de 20; *A Ronda dos Malandros*, de Carla Civelli e Maurício Barroso, na São Paulo e seu mecenato industrial na passagem dos anos 40 aos 50; e *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque (1978), no Rio de Janeiro militar dos anos 70, obras com nuances de nacionalismo, cosmopolitismo e universalismo, apoiadas nas idéias da incompreensível exploração humana do ciclo predatório (*homo homini lupus*) e da desumanizada exploração capitalista.

Palavras-chave: Literatura comparada; teatro épico; comédia; estética-literatura; capitalismo.



ROCHA, Denise. **ART WITHOUT BORDERS** – *London, Berlin, São Paulo and Rio de Janeiro*: esthetic and capitalistic views on lawful and capitalistic views on lawful and illicit power cells (18 th and 20 th centuries). 2004. 507 f. Doctoral dissertation – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis. College Advisor, Sílvia Maria Azevedo, Ph.D.

### ABSTRACT

This dissertation was carried out to investigate the history of bookishness of the common reader, the author-reader, and the adapter-reader throughout centuries, and to present a possibility of international esthetic and historical dialog by analyzing the nature of dramaturgy and its relationship to other arts – opera, music and dance – and to aspects of staging and to aspects to staging and theater carpentry, reflections based on the theory of “esthetic reception” according to Thomas Bleicher, Hannelore Link, Alois Wierlacher, Dietrich Krusche e Reinold Werner. With that purpose in mind, one will carry out an analysis and research of the international travel around the continents of *The Beggar’s Opera*, by John Gay (1728) a modern saga of antagonists, which outreached the limits of temporality and foreign languages, and which reflects a process of satiric odyssey, started in Georgian London at the beginning of the 18 th century, triumphally reaching the 20 th century, with “productive receptions”: *Die Dreigroschenoper [A Ópera de Três Vinténs]*, by Bertold Brecht (1928), in Weimar Berlin in the 1920 s, *A Ronda dos Malandros*, by Carla Civelli and Maurício Barroso, in São Paulo and its industrial patronage along the 1940s and 1950s, and *Ópera do Malandro*, by Chico Buarque (1978), in Rio de Janeiro military uproar along the 1970s, works with hues of nationalism, cosmopolitanism and universalism, supported by ideas of the incomprehensible human exploitation of the predatory cycle (*homo homini lupus*) and the ruthless capitalistic exploitation.

Keywords: Comparative literature; epic theater; comedy, literary reception; capitalism.

## SUMÁRIO

|  |       |
|--|-------|
| INTRODUÇÃO   | p. 13 |
| Capítulo 1- A “Estética da Recepção” e a “Estética da Nova Criação”: o leitor e a evolução literária do texto  | p. 28 |
| 1.1- A recepção da literatura  | p.29  |
| 1.1.1- As “transposições estéticas” (Thomas Bleicher)  | p.37  |
| 1.1.2- A “recepção produtiva”, a “recepção reprodutiva”, os tipos de concretização e a “aura” histórica do texto (Hannelore Link)                                      | p.38  |
| 1.2- A recepção da literatura de culturas estranhas  | p.48  |
| 1.2.1- O “olhar estranho”, o “fermento” estético e a maioria cultural (Alois Wierlacher)   | p.49  |
| 1.2.2- A “estranheza” e a “outridade” (Dietrich Krusche)   | p.54  |
| 1.3- A recepção do teatro  | p.57  |
| 1.3.1- A encenação como um processo de alterações da obra original (Hannelore Link)  | p.62  |
| 1.3.2- A ruptura da recepção pela fronteira lingüística e nacional e o equilíbrio das perdas culturais (Reinold Werner)  | p.63  |
| 1.4- A questão da aplicabilidade na comunicação intercultural  | p.65  |
| Capítulo 2- A ascensão da burguesia na Inglaterra aristocrática. Desilusão e acerto de contas com a nobreza corrupta em <i>The Beggar’s Opera</i> , de John Gay (1728) | p.68  |
| 2.1-A cidade de Londres: sofisticação, elegância, corrupção e crime  | p.72  |
| 2.2- A natureza predatória do homem e a primazia do dinheiro em <i>A Ópera do Mendigo</i>  | p.99  |

|  |        |
|--|--------|
| 2.2.1- Um escritor “menor” do Scriblerus Club e precursor do teatro épico  | p. 122 |
| 2.2.2- A firma capitalista dos burgueses Peachum: a perversa contabilidade e o sistema de recompensa   | p.133  |
| 2.2.3- Assaltantes “revolucionários”: o brado da plebe por igualdade   | p.140  |
| 2.2.4- <i>Homo homini lupus</i> e o espiral capital-traição  | p. 147 |
| 2.2.5- O impacto da recepção da obra   | p.154  |
| Capítulo 3- A “Estética da Empatia” e a “Estética Crítica do Olhar”: a recepção de Gay para além das fronteiras lingüísticas, temporais, culturais e nacionais                   | p.171  |
| 3.1- Berlim: glamour, inflação, revolução e o mundo dos teatros  | p.174  |
| 3.2- Brecht: o ativismo político e estético (a teoria do teatro épico)   | p.190  |
| 3.3- A consolidação da burguesia capitalista na Alemanha weimariana. A saturação e o nihilismo em <i>A Ópera de Três Vintés [Die Dreigroschenoper]</i> (1928), de Bertolt Brecht | p. 205 |
| 3.3.1- A arte da encenação: a firma “O Amigo do Mendigo” e a capitalização da miséria  | p.230  |
| 3.3.2- Mac Messer, o dândi criminoso e aspirante a banqueiro   | p. 235 |
| 3.3.3- A dialética burguês=ladrão e o estigma do desencanto da condição humana   | p. 240 |
| 3.3.4- A recepção e a questão do plágio  | p.245  |
| Capítulo 4- Ecos da dramaturgia inglesa e alemã no Brasil emergente: a recepção de Gay e de Brecht   | p.254  |
| 4.1- São Paulo: industrialização, êxodo rural e internacional, problemas de habitação e de transporte  | p.255  |
| 4.1.1- A organização da massa e a possibilidade de transformação social em <i>A Ronda dos Malandros</i> (1950), de Carla Civelli e Maurício Barroso                              | p.274  |

|  |       |
|--|-------|
| 4.2- A construção da tecnocracia, a crença na “Ordem e Progresso” e a cópia estrangeira em <i>Ópera do Malandro</i> (1978), de Chico Buarque | p.282 |
| 4.2.1- Rio de Janeiro: cosmeticização do carnaval, a hipnose da Rede Globo e intelectuais e o clero engajado                                 | p.286 |
| 4.2.2- A <i>Ópera do Malandro</i> e a busca da identidade nacional: o culto ao trabalhador e à industrialização                              | p.299 |
| 4.2.2.1- A estetização grotesca da sensualidade e do consumo: a Agência de Empregos “A Brasileira” e o sindicato                             | p.328 |
| 4.2.2.2- Max e Teresinha: do contrabando à firma com <i>know how</i> .   | p.333 |
| 4.2.3- A recepção da obra e a censura  | p.337 |
| Capítulo 5- A “nova criação” no contexto da “recepção produtiva”   | p.346 |
| CONCLUSÃO  | p.367 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS   | p.373 |
| ANEXOS   | p.422 |

## INTRODUÇÃO <sup>1</sup>

Ultrapassando a barreira da temporalidade e dos idiomas, a viagem internacional através dos continentes de *The Beggar's Opera*, de John Gay (1728), <sup>2</sup> uma moderna saga de anti-heróis, reflete um processo de odisséia satírica e paródica, iniciado na Londres georgiana do início do século XVIII, com chegada triunfal até o século XX, passando pela Berlim weimariana da década de 20 (1928), pela São Paulo e seu mecenato industrial na passagem dos anos 40 aos 50 (1950), e chegando até o Rio de Janeiro militar dos anos 70 (1978) com nuances de nacionalismo, cosmopolitismo e universalismo.

*The Beggar's Opera*, uma sátira de costumes e das instituições e uma paródia da ópera de modelo alemão e italiano, <sup>3</sup> apresenta uma alegoria satírica e humorística das várias facetas e confrontos da sociedade inglesa na época do desenvolvimento dos bancos, do fortalecimento fabril pré-industrial e da expansão colonialista: a sociedade aristocrática, decadente, hedonista e adepta da filosofia *carpen diem*; a sociedade burguesa puritana em ascensão e a sociedade da plebe em efervescência, aquela dos excluídos do frutífero processo da política de além-mar, que proporcionava riqueza ao Estado, principalmente por meio de bens oriundos do Brasil e de outros departamentos colonialistas.

Em tal ambiência desigual de acesso a bens de consumo e multifacetada socialmente, formada, inclusive, por contingentes de países pertencentes à Grã-Bretanha, de súditos ricos e pobres dos departamentos intercontinentais e de pessoas vítimas do êxodo rural, proveniente de

---

<sup>1</sup> Em *ARTE SEM FRONTEIRAS- Londres, Berlim, São Paulo e Rio de Janeiro: olhares estéticos e capitalistas sobre as células do poder lícito e ilícito (séculos XVIII e XX)* será utilizado o conceito de *estética teatral* que formula as leis de composição e de funcionamento da peça (texto) e da cena. PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 145.

<sup>2</sup> GAY, John. *The Beggar's Opera*. Edição de Bryan Loughrey e T. O. Treadwel. 15. ed. London: Penguin, 1986.

<sup>3</sup> Em contraposição ao modelo vigente da ópera tradicional de origem italiana, que mostrava cenas no *millieu* aristocrático ou mitológico com heróis e heroínas, deuses e deusas, recitando e entoando árias com diferentes tipos de vozes e com a presença de coros, Gay escreveu uma anti-ópera com personagens do submundo e com canções de origem popular e de fácil compreensão, apresentadas por atores e capazes de serem cantadas por qualquer pessoa.

uma política de desestabilização das pequenas propriedades interioranas, John Gay aponta para a realidade transfigurada das aparências (ser e parecer); a injustiça social; o desrespeito aos direitos humanos e a alienação popular, bem como para a exploração de firmas pré-capitalistas que reduzem o ser humano à mercadoria, e para os desmandos no âmbito político, administrativo, financeiro e jurídico durante o governo parlamentarista do Primeiro-ministro Walpole (1676-1745)<sup>4</sup> nos anos 1715-1717 e 1721-1745: o sistema de delação e de recompensas; a corrupção e outras improbidades administrativas; a intocabilidade de certos grupos sociais e a crescente criminalidade e a aplicação arbitrária da punição, medida no dinheiro dos acusados, atitude refletida no vil comportamento de três malandros fictícios de *The Beggar's Opera*: Peachum, receptador de objetos roubados e alcagüete policial, Lockit, carcereiro-mor e corruptor de presos abonados da prisão de Newgate e Macheath, sedutor assaltante de estradas. O perfil de Peachum e de Mac foi delineado, respectivamente, nos audaciosos feitos dos reis do submundo londrino, Jonathan Wild, o burocrata do crime e “caçador oficial de ladrões”, e Jack Shepard, o individualista belo e assaltante habilidoso em fugas espetaculares, celebridades-símbolos dos anos 20 do século XVIII, uma época fascinada pela cultura popular do crime.

Mesclado com cenas de violência concreta e ética, o fórum literário teatral inglês está submerso na estória de amor romântico e idealizado entre Polly, Macheath e Lucy, um relacionamento permeado de cenas de rivalidade intensa e da perseguição do galã pelos pais das moças com o objetivo de levá-lo à forca de Tyburn. Polly, uma pré-feminista, rompe com a estrutura sociofamiliar e proclama outros valores: o direito à vida própria, o direito à liberdade de escolha e o direito à felicidade conjugal.

Com ideário humanista, John Gay, membro do Martinus Scriblerus Club, fundado em 1713 e composto pelos satiristas Jonathan Swift (1667-1745), Alexander Pope (1688-1744), John

---

<sup>4</sup> Aspectos de sua vida profissional ligada à corrupção e de sua conturbada vida amorosa estão refletidos na peça de Gay.

Arbuthnot (1667-1735) e Thomas Parnell (1679-1718), entre outros, escreve a "ópera-balada",<sup>5</sup> permeada de anti-heróis malandros e com músicas nacionais populares, como uma forma de insurgência contra o colonialismo cultural imposto pelo estilo operístico italiano e alemão.

A peça, um tipo de teatro militante que reflexe sua perplexidade e indignação com o *status quo*, causou uma multiplicidade de rupturas do modelo vigente nas artes literárias, musicais e cênicas, e abrange cenas de teatro-no-teatro com uma mescla de diálogos e monólogos com sessenta e nove canções com teor reflexivo, e melodias de origem inglesa, irlandesa e galesa, e uma da ópera *Rinaldo*, do compositor alemão Georg Friedrich Händel (1685-1759), adaptadas pelo também alemão Dr. Johann Christoph Pepusch (1667-1752),<sup>6</sup> com vistas ao debochado desmascaramento da suposta honorabilidade e integridade das classes sociais mais privilegiadas e seu protecionismo jurídico diante de homicídios e jogos ilícitos. Ao refletir sobre filosofia, jurisprudência e o papel da família, entre outros aspectos da tradicional sociedade inglesa, Gay lança brados estéticos e políticos contra o monopólio de uma elite econômica e cultural e contra a postura acomodada e resignada dos excluídos.

Como obra revolucionária, subversiva, experimental, antiilusionista, metateatralizada, híbrida de ópera com teatro, e com final aberto à reflexões do público, isto é, uma anti-ópera, um anti-romance, com anti-árias e anti-*ballets*, apresenta o desmonte da imagem refinada do aristocrata e da imagem íntegra do burguês puritano pré-capitalista e convoca a plebe a se manifestar diante das opressões, entre outros elementos de "estranhamento"<sup>7</sup> estético e temático, *The Beggar's Opera*, o teatro-mensageiro político e agitador de John Gay coloca o escritor como

---

<sup>5</sup> Trata-se de um tipo de ópera-teatro que tem diálogo falado e intercalado com canções geralmente de origem popular. Seus intérpretes são atores e não cantores profissionais.

<sup>6</sup> Händel e Pepusch viviam em Londres.

<sup>7</sup> "Estranhamento" é um conceito difundido por Bertolt Brecht em sua teoria do teatro épico, que é um estilo antiilusionista, que para evitar a identificação entre personagem e espectador, utiliza a exposição de um enredo episódico, narrações, canções, cartazes e projeções com o objetivo de apresentar as relações decorrentes de determinantes sociais capazes de serem modificadas.

precursor do teatro épico, teorizado por Erwin Piscator e Bertolt Brecht nas primeiras décadas do século XX.

A *première* realizada no dia 29 de janeiro de 1728, em Londres, no Teatro Lincoln's Field, uma tradicional casa de espetáculos de pantomima, alcançou uma recepção estrondosa com noventa e quatro espetáculos apresentados até o dia 19 de junho do mesmo ano, e com “recepções reprodutivas”,<sup>8</sup> nos âmbitos nacionais e internacionais já durante o século XVIII, inicialmente em países de língua inglesa.

As idéias revolucionárias sobre igualdade, para que todos os súditos se tornem cidadãos, e sobre fraternidade, para que as pessoas não sucumbam à esquemas de traição motivada por mau-caratismo e por interesses financeiros, apregoadas pelos assaltantes, levou à uma reencenação, no ano de 1920, no palco londrino com imenso sucesso. Sua repercussão alcançou a metrópole berlinense com uma “recepção produtiva” do dramaturgo e poeta Bertolt Brecht (1898-1956), intitulada *Die Dreigroschenoper* [A Ópera de Três Vinténs], em 1928.<sup>9</sup> O escritor alemão a utilizou como fonte e modelo, seguido por dois compatriotas.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> A principal terminologia adotada para o diálogo intertextual será aquela apresentada por Hannelore Link: a teoria da estética da “recepção reprodutiva” e da “recepção produtiva”. LINK, Hannelore. *Rezeptionsforschung: eine Einführung in Methoden und Probleme*. 2. ausg. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer, 1980.

<sup>9</sup> BRECHT, Bertolt. *Die Dreigroschenoper: nach John Gays The Beggar's Opera*. 32. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. Inclusão de *Winke für Schauspieler [Observações para os atores]* de *Anmerkungen zur Dreigroschenoper [Notas à Ópera de três vinténs]*, e de sete novas versões das composições, escritas em 1930, 1946 e 1948, de autoria de Brecht.

BRECHT, Bertolt. *A Ópera de Três Vinténs: segundo The Beggar's Opera*, de John Gay. Colaboração de Elisabeth Hauptmann e Kurt Weil. Tradução de Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa; versificação das canções por Wira Selanski. In: \_\_\_\_\_. *Teatro completo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 12 vol. v. 3. Inclusão em notas de *Observações para os atores de Notas à Ópera de Três vinténs*.

Foi feita uma versão cinematográfica, contra a qual Brecht abriu processo, em 1930. A peça teatral foi adaptada para o cinema em 1989 com o título *Mac, the Knife*, nome do protagonista, interpretado por Raul Julia, sob a direção de Menahem Golan. Em língua portuguesa, o filme apareceu com o nome *O Príncipe dos Mendigos*.

Em 1934, Brecht publicou *Der Dreigroschenroman [O romance dos três vinténs]*. BRECHT, Bertolt. *Die Dreigroschenroman*. In: UNSELD, Siegfried (Ed.). *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch: Texte, Materialien, Dokumente*. 10. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

<sup>10</sup> Rainer Maria Fassbinder escreveu *Die Bettleroper [A Ópera do Mendigo]*, no ano de 1969, e Heinz Kahlau publicou *Die Galoschenoper [A Ópera das Galochas]*, em 1980. (FASSBINDER, Rainer Maria. *Die Bettleroper: nach John Gay*. Música de Peer Raben. In: \_\_\_\_\_. *Antiteater, Katzelmacher, Preparadise sorry now e Die Bettleroper: nach John Gay*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1970; e KAHLAU, Heinz. *Die Galoschenoper: nach der Beggar's Opera*, von John Gay. Berlim; Weimar: Aufbau, 1980).



Ecos de Gay chegaram até o Brasil, já no início dos anos 50, mesclados com a obra de Brecht e concretizados em *A Ronda dos Malandros*,<sup>11</sup> escrita por Carla Civelli e Maurício Barroso (1950), e posteriormente, no final dos anos 70, em *Ópera do Malandro*,<sup>12</sup> de Chico Buarque (1978), modelos de concretização produtiva e atualização de um processo frutífero de comunicação literária.

A pesquisa histórico-recepcional partiu do interesse em estabelecer o percurso do diálogo cultural entre o Brasil e a Alemanha face à imensa recepção das obras de Bertolt Brecht e acabou por estabelecer um contato com a matriz-estética, a obra de Gay, que se revelou, de fato, como a propulsora de uma comunicação interativa entre leitores e espectadores de épocas e de repertórios históricos e culturais distintos. Bertolt Brecht, cuja postura antiburguesa e anticapitalista e cujas teorias e obras dramáticas engajadas tiveram uma grande influência no teatro brasileiro, principalmente nos anos 60 e 70, logrou um grande êxito de público com a encenação, em 1960, em Salvador, da sua peça teatral híbrida, *A Ópera de Três Vinténs*. E esta obra adquire um significado muito especial no Brasil, pois ela teve uma recepção genuinamente nacional, cristalizada inicialmente em *A Ronda dos Malandros* e na *Ópera do Malandro*, livres recriações, escritas e encenadas em épocas de presidentes militares: no final do governo do General Eurico Gaspar Dutra (1945-1950) e do governo do General Ernesto Geisel (1974-1978), respectivamente, com profunda eficácia dramática. Devido às suas críticas sociopolíticas e culturais, ambas se tornaram um marco decisivo da recepção de John Gay e de Bertolt Brecht no Brasil. A influência do autor alemão no desenvolvimento do teatro de militância nacional, durante o governo militar, nos anos 60 e 70, será citada bem como serão feitas reflexões sobre a

---

<sup>11</sup> CIVELLI, Carla; BARROSO, Maurício. *A Ronda dos Malandros: Beggar's Opera*, de John Gay, nova adaptação em dois atos, um prólogo e um epílogo. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes- USP, 1999.

<sup>12</sup> BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*: comédia musical. São Paulo: Livraria Cultura, 1978.

característica nacional de “importar” ideologias e tendências artísticas e os efeitos da penetração norte-americana na sociedade brasileira desde os anos 40.

Destacada será a obra do dramaturgo, poeta e compositor Buarque, como um marco de criatividade e de engajamento social e político nos anos 70, época de rigorosa censura, realizada pelo governo militar brasileiro. A relevância da obra dele dentro do panorama literário atual deverá ser destacada, sendo esta pesquisa um tributo ao seu talento. Embora suas músicas e composições sejam conhecidas internacionalmente, sua dramaturgia tem encontrado pouca ressonância dentro e fora do nosso país. Por isso, um dos principais objetivos deste trabalho é o de divulgar, através da análise contrastiva das óperas acima mencionadas, seu potencial artístico e a sua importância na literatura contemporânea do Brasil, nos meios acadêmicos de países de língua inglesa e de língua alemã.

Será apresentado um estudo sobre a “recepção produtiva”, os tipos de concretização e a “aura” histórica do texto, conforme a terminologia de Hannelore Link, ou seja, uma análise de dramaturgia contemporânea e de cultura estrangeira, exemplificada na apresentação e na análise das peças já elencadas, com destaque para a questão da recepção da literatura para além das fronteiras lingüísticas, culturais e nacionais, e dos diversos mecanismos receptivos entre os dois continentes, o Brasil, a Alemanha e a Inglaterra, as releituras, adaptações e atualizações de Civelli e Barroso, e Buarque, que delineam um novo perfil dos autores Gay e Brecht.

O legado de Gay será estudado sob uma ótica de abordagem dividida em 5 (cinco) capítulos com diversos objetivos a serem explanados: Capítulo 1- A “Estética da Recepção” e a “Estética da Nova Criação”: o leitor e a evolução literária do texto; Capítulo 2- A ascensão da burguesia na Inglaterra aristocrática. Desilusão e acerto de contas com a nobreza corrupta em *The Beggar's Opera*, de John Gay (1728); Capítulo 3- A “Estética da Empatia” e a “Estética Crítica do Olhar”: a recepção de Gay para além das fronteiras lingüísticas, temporais, culturais e

nacionais; Capítulo 4- Ecos da dramaturgia inglesa e alemã no Brasil emergente: a recepção de Gay e de Brecht e Capítulo 5- A “nova criação” no contexto da “recepção produtiva”.

O percurso da obra de Gay, de Londres por Berlim, passando por São Paulo e chegando até o Rio de Janeiro, será elucidado no capítulo 1- A “Estética da Recepção” e a “Estética da Nova Criação”: o leitor e a evolução literário do texto, através da utilização da teoria estético-recepcional e da apresentação de concretizações específica, levando em consideração o papel do receptor como sujeito da história. No campo da recepção da literatura será destacada a proposta de Thomas Bleicher sobre a “transposição estética” e a teoria da “recepção produtiva”, da “recepção reprodutiva”, dos tipos de concretização e da “aura” histórica do texto, conforme Hannelore Link. No âmbito da recepção da literatura de cultura estranha, segundo a proposta de Dietrich Krusche, serão apresentados o diálogo cultural, o conceito de “estranheza” e de “outridade” ou de “alteridade” no mecanismo recepcional, bem como o conceito centro-periferia, e a teoria de Alois Wierlacher, que aponta para o “olhar estranho” do leitor em contato com uma obra de literatura estrangeira e para as reflexões sobre a própria identidade de uma “experiência de si-mesmo” através da “experiência do alheio”, com destaque para o “fermento” surgido no diálogo entre textos surgidos além do espaço cultural conhecido. Na esfera da recepção do teatro, serão apresentadas as reflexões de Link a respeito da encenação como um objeto de recepção secundário e as de Reinold Werner sobre a “exportação do drama” e a questão da tradução. Para concluir a apresentação da abordagem será colocada a questão da aplicabilidade das teorias abordadas em relação ao entrelaçamento estético na comunicação intercultural, realizado entre as obras de Gay, Brecht, Civelli e Barroso, e Buarque.

No capítulo 2-A ascensão da burguesia na Inglaterra aristocrática. Desilusão e acerto de contas com a nobreza corrupta: *The Beggar’s Opera* (1728), de John Gay, será realizada a análise da peça teatral do escritor engajado e satírico inglês com a apresentação da sofisticação,

elegância corrupção e crime existentes na Londres da era augustana,<sup>13</sup> perpetuada em obras literárias e iconográficas, com realce das litografias críticas de William Hogarth. Serão destacados os paradoxos políticos e sociais, presentes no governo de Walpole, no ambíguo sistema jurídico da Corte Criminal, Old Bailey, e do presídio de Newgate, e refletidos na fascinação pela cultura popular do crime, que celebrava os reis Wild e Shepard e a rainha Sally do submundo londrino. Eles foram ficcionalizados na obra de Defoe e Swift, entre outros escritores burgueses, membros de Scriblerus Club, uma agremiação de intelectuais militantes satiristas. No que concerne à análise do drama de Gay serão aprofundados: a técnica do espetáculo interrompido e o diálogo com obras anteriores; a perversa contabilidade da firma capitalista de Peachum, uma família burguesa; a postura dos assaltantes auto-intitulados “alquimistas modernos”; a fugacidade da beleza feminina causadora da ruína dos homens; as sátiras à nobreza (avareza, falsa aparência e assassinato) e às profissões (governantes e advogados); a questão da impunidade do assaltante Macheath na recepção da obra e a censura em relação ao drama *Polly*.

A questão do fascínio despertado no receptor-leitor será apresentada no capítulo 3- A “Estética da Empatia” e a “Estética Crítica do Olhar”: a recepção de Gay para além das fronteiras lingüísticas, temporais, culturais e nacionais, com ênfase nas facetas da perspectiva do escritor Gay (o “olhar antropológico”) e a mirada dos leitores-autores Brecht e Buarque (o “olhar estranho”), suas escolhas e a empatia pela obra do predecessor, *The Beggar’s Opera*, a identificação com temas histórico-sociológicos locais, as possíveis explicações pelo interesse despertado e o diálogo surgido em outros espaços lingüísticos, temporais, culturais e nacionais, a

---

<sup>13</sup> A era augustana inglesa refere-se a dois períodos: o reinado reformista da rainha Anne (11702-1714) e a época de esperanças, de aura mística sobre o papel universal da Inglaterra e de mecenato esclarecido (de 1660 a meados do século XVIII) iniciada com a restituição de Charles II ao trono depois do Interregno e de uma guerra civil, fato que apresentava analogia como o império do romano Octávio César (31 AC -14 DC).

Alemanha da República de Weimar nos anos 20 e o Brasil no início dos anos 50 e na ditadura militar pós-1964.

Neste mesmo capítulo serão apresentados aspectos sobre Berlim (3.1-) e 3.2- A consolidação da burguesia capitalista na Alemanha weimariana. A saturação e o nihilismo em *Die Dreigroschenoper* (1928), de Bertolt Brecht: o *glamour*, a inflação, a revolução e o submundo de Berlim, presentes na iconografia e na literatura urbana, em uma época de crises e de ascensão do Nazismo na República de Weimar e de uma vida artística vertiginosa com cabarés e a presença de Marlene Dietrich, fatos refletidos nas sátiras. O ativismo político e estético de Brecht, sua herança expressionista, seu olhar para o comunismo, suas influências para o desenvolvimento da teoria do “Teatro Épico” serão evidenciados, bem como os seguintes aspectos na análise de sua peça teatral: a faceta de esplendor, de imperialismo e das gangues na Inglaterra vitoriana, palco da firma “O amigo do mendigo” de Peachum; o recurso ao grotesco utilizado para a capitalização da miséria; as artimanhas comerciais e a infame legitimação através da Bíblia; a trajetória de Mac Messer, o dândi criminoso e suas mulheres; o significado da aparição do deus *ex machina*; a postura crítica do autor (o estigma do desencanto na condição humana; o alerta ao belicismo e a dialética burguês=ladrão); a recepção da obra e a questão do plágio.

Já no capítulo 4- Ecos da dramaturgia inglesa e alemã no Brasil emergente: a recepção de Gay e de Brecht serão analisados em 4.1- A organização da massa e a possibilidade de transformação social em *A Ronda dos Malandros* (1950), de Carla Civelli e Maurício Barroso, e 4.2- A construção da tecnocracia, a crença na “Ordem e Progresso” e a cópia estrangeira em *Ópera do Malandro* (1978), de Chico Buarque). Na comédia musical de Buarque, ambientada na cidade do Rio de Janeiro, a “cidade maravilhosa”, serão destacados: a participação da “nova mulher” e do circuito de contrabando no processo socioeconômico durante o governo de Vargas

no Estado Novo, uma época de Integralismo e Comunismo, Leis Trabalhistas, voto da mulher, culto ao presidente e ao trabalhador, divulgação do samba e a construção do malandro regenerado. Nesse contexto serão colocados em destaque: a Política da Boa Vizinhança na esfera da Segunda Guerra Mundial e a infiltração no Brasil por filmes de Hollywood, a exportação de Carmem Miranda para os “gringos” e a criação de Zé Carioca como tentativa de absorver e implantar o “american way of life”, evidentes na peça no uso consciencioso do chiclete e do nylon. Em relação à análise do drama serão destacados os seguintes elementos: o papel de Buarque nos anos de chumbo; a estetização da sensualidade e do consumo na Agência de Empregos “A Brasileira” de Duran, o negócio de mercadorias contrabandeadas; o triângulo conturbado entre Teresinha, Max e Lúcia; a participação da força feminina no sindicato e na firma com “know how”; as críticas ao governo militar dos anos 60 e 70; a recepção da obra e a censura.

No capítulo 5- A “nova criação” no contexto da “recepção produtiva”, relativo à questão da identidade textual e cultural serão evidenciados, de um lado, as discussões sobre o plágio, legitimidade e intertextualidade musical-literária e criação coletiva, e de outro, o contraste entre o “próprio” e o “alheio”. Além disso serão apresentados os críticos olhares sobre a paisagem sociopolítica européia e sul-americana e serão exemplificadas as perspectivas aéreas, assumidas por Gay, Brecht, Civelli e Barroso, e Buarque sobre as suas respectivas paisagens e suas denúncias sobre sociedades humanas predatórias, que reduzem o ser humano a objeto descartável, e tem uma visão míope diferenciada com capacidade de enxergar os “pequenos” criminosos e de aplicação de uma punição severa, enquanto não registra na retina os colossais desmandos dos “grandes”.

No entrelaçamento de referências textuais e da abordagem contrastiva e intercultural serão evidenciadas a questão da geografia urbana do crime e a questão da gênese literária da

trajetória do “trickster”, do “Gauner” e do “malandro”, suas andanças e trapanças no alto e no baixo escalão, dentro da legalidade e da ilegalidade, bem como a questão do “ser” e do “parecer” de respeitáveis famílias e de profissionais como funcionários públicos, comerciantes, industriais e juízes.

No âmbito de mulheres ousadas na sociedade patriarcal serão mostradas as semelhanças e as particularidades da obra de Brecht e de Buarque em relação ao texto-original de Gay, com destaque para o dramaturgo brasileiro, que em detrimento de Polly, a sentimental protagonista de *The Beggar’s Opera* e da outra Polly, a determinada personagem de *Die Dreigroschenoper*, constrói uma poderosa Teresinha, que redefine o poder machista, toma o poder comercial em suas mãos, vislumbra e concretiza seu futuro empresarial, conectado com importações de produtos dos Estados Unidos da América.

A temática da busca da própria identidade será colocada em discussão, bem como a questão da “influência de fora” no espaço cultural brasileiro. A “historicidade” da obra, conforme Brecht, ou a “aura” histórica, segundo Link, será também evidenciada, sendo levada em consideração a “própria historicidade do leitor”, suas expectativas estéticas e ideológicas, a gênese da obra e seu contexto sociocultural e a disposição textual para diferentes interpretações. Nesta esfera, processa-se a tomada de consciência do receptor de que o discurso ficcional, e de outros entrecruzados, o remetem à sua própria situação, gerando um canal comunicativo através da confrontação de “uma história” com a sua “própria história”.

Uma reflexão sobre a dimensão da “recepção produtiva”, desenvolvida pelos autores Thomas Bleichner, Hans Robert Jauss, Alois Wierlacher, Dietrich Krusche e Hannelore Link, no diálogo cultural entre Inglaterra, Alemanha e Brasil será apresentada ainda nesse capítulo. A temática da busca da própria identidade através da recepção da literatura de culturas estranhas, bem como sobre a “influência de fora” no espaço cultural brasileiro será colocado em discussão.

Será abordado o diálogo cultural entre Inglaterra, Alemanha e Brasil, bem como a situação do atualmente legitimado “diálogo literário e musical” no Pós-Modernismo, apoiado nas discussões acerca da questão da intertextualidade intercultural e interautoral. Além disso, a questão da legitimidade intertextual, em contraposição à tradicional corrente crítica, que falava de plágio e paráfrase, ou seja, de “apropriação indébita” de idéias alheias será discutida, como também, a existência de “metamorfoses estéticas” e sua relação entre sucessivos textos, as referências literárias e “brincadeiras” estilísticas no processo de rastreamento estético de uma obra através dos tempos.

A função dos escritores anteriores cujos modelos, temas e motivos estéticos são fontes de outros no processo de comunicação literária, ou seja, a “influência desencadeada num sentido contrário” e a “recepção voltada para trás”, será tematizada, bem como a função do “novo”, a função dos “precursores” Gay e Brecht no âmbito da estrutura teatral, e dos “seguidores”. A presença do legado cultural da Antigüidade Clássica no mundo ocidental cristão desde a Renascença e seu reflexo no desenvolvimento nas artes literárias e plásticas até os dias atuais como sinal da continuidade do diálogo artístico será demonstrado, bem como o desenvolvimento do gênero-híbrido “Ópera-Balada” e das teorias do “Teatro Épico” e da “Estética da Recepção”, com resquícios de idéias de outros autores.

No capítulo 5- será, também, apresentado um recorte crítico sobre a história das mentalidades das épocas do surgimento das aludidas peças teatrais com resquícios refletidos nas mesmas: o tema da natureza predatória do homem, segundo a tese do *homo homini lupus* de Hobbes (1651) e a existência do sentimento do “spleen” nas altas esferas sociais (*The Beggar’s Opera*); a mesquinhez, a falência dos valores humanos; a presença do nihilismo dez anos depois do fim da Primeira Guerra Mundial; a crença na parceria entre o cristianismo e o capitalismo; o pensamento sobre as relações entre a ética protestante e a ascensão do capitalismo, conforme a



teoria de Max Weber, o desaparecimento de pequenas firmas engolidas pelos monopólios capitalistas, segundo Marx e Engel, e o movimento pacifista alemão (*Die Dreigroschenoper*); a tentativa de conscientizar os explorados e oprimidos sobre a força da união para a transformação social em *A Ronda dos Malandros*; a busca do desenvolvimentismo cultural e industrial baseados em modelos estrangeiros, e a incrível esperança do brasileiro em ter dias melhores, concepção latente na imagem do malandro indigente ressuscitado e confiante. (*Ópera do Malandro*). Será ainda apresentado o diálogo entre as cidades e o “mal-estar-civilizatório” constatado entre as metrópolis em épocas diferentes.

A pesquisa intercultural sobre o diálogo estético internacional <sup>14</sup> abrange, conforme meu conhecimento, os seguintes estudos: *Über Brecht hinaus: Produktive Theaterrezeption in*

---

<sup>14</sup> SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998.

RODRIGUES, Selma Calasans. *John Ga y, Bertolt Brecht e Chico Buarque: a malandragem em três tempos*. In: BADER, Wolfgang (Org.) *Brecht no Brasil. experiências e influências*. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

RABELO, Adriano de Paula. *O teatro de Chico Buarque*. 1998. Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo.

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

HEISE, Eloá. *Brechts Dreigroschenoper und die Ópera do Malandro von Chico Buarque*. In: IX Congresso latinoamericano de estudos germanísticos; IX Lateinamerikanischer Germanistenkongress-ALEG. Organização de Günther Mornhinweg e Ana Maria Pandolfi. Actas del IX Congreso latinoamericano de estudios germanísticos; IX Lateinamerikanischer Germanistenkongress-ALEG. Concepción [Chile]: Editorial Universidad de Concepción, jan. 1998.

A romanista alemã Kathrin Sartingen fez uma análise bastante extensa sobre a recepção das peças teatrais de Brecht no Brasil em sua tese de doutorado *Über Brecht hinaus: Produktive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel von Bertolt Brecht*, do ano de 1994, apresentada na Universidade de Bonn, Alemanha, e publicada no Brasil com o título *Brecht no Teatro Brasileiro*. Trata-se de uma pesquisa ampla sobre a influência do teatrólogo alemão na dramaturgia e no cinema nacional, no entanto o tratamento dispensado em relação ao entrelaçamento estético da tríade Gay-Brecht-Buarque foi menos abrangente, principalmente pelo fato da peça do dramaturgo inglês não ter sido utilizada como leitura primária, mas sim a temática simplesmente citada, fato ocorrido em dois trabalhos realizados no Brasil sobre o mesmo tema. O artigo *John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque: a malandragem em três tempos*, apresentado por Selma Calasans Rodrigues durante o Simpósio Nacional “Brecht no Brasil”, realizado em 1986, no Rio de Janeiro, demonstra o interesse pelo início do estudo comparativo entre as peças teatrais, no entanto a abordagem foi muitíssimo geral. Adriano de Paula Rabelo cita muito superficialmente a relação entre as três obras em sua tese de mestrado *O teatro de Chico Buarque*, realizada na Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências e História da Universidade de São Paulo, no ano de 1998. A não-utilização do texto de Gay por Kathrin Sartingen, Selma Calasans e Adriano de Paula Rabelo compromete muito a análise literária, pois a ópera-balada inglesa devido à sua estrutura inovadora e à sua temática, principalmente suas críticas sobre a corrupção e sobre a impunidade, é a mola propulsora para o estabelecimento do diálogo internacional através dos séculos. O estudo *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay- uma leitura transcultural* (1999), de Solange Ribeiro de Oliveira, mostra uma análise preocupada em estabelecer a figura do “malandro brasileiro”, aliás, um estereótipo estranho, pois o vigarista existe em todas as culturas e literaturas do mundo, em variação masculina, feminina, e homossexual e, inclusive, como sendo o presidente Vargas, baseado na ilustração da capa de *Ópera do Malandro*. A leitura e a compreensão da obra de Gay e de Brecht parece ser um tanto equivocada. No artigo *Brechts Dreigroschenoper und die Ópera do Malandro von Chico Buarque*, apresentado no IX Congresso latinoamericano de estudos germanísticos [IX Lateinamerikanischer Germanistenkongress-ALEG], em 1998, Eloá Heise demonstra os diversos tipos de críticas sociais decorrentes de uma sociedade comandada pelo capital, realizadas por Brecht e de Buarque em suas respectivas obras. A peça teatral *A Ronda dos Malandros*, de Carla Civelli e Maurício Barroso, não é mencionada por nenhum dos estudiosos

Brasilien am Beispiel von Bertolt Brecht; de Kathrin Saringen; *Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque: a malandragem em três tempos*, de Selma Calasans Rodrigues; *O teatro de Chico Buarque*, de Adriano de Paula Rabelo e *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay- uma leitura transcultural*, de Solange Ribeiro de Oliveira e o artigo, *Brechts Dreigroschenoper und die Ópera do Malandro von Chico Buarque*, de Eloá Heise.

A proposta do trabalho é demonstrar, em primeira linha, que existe um modelo vigente para a referência estética, que pode ser rompido, ou seja, o conceito de “novo” é relativo, e deve ser estudado no âmbito da recepção e do impacto da publicação e da encenação de obras dramáticas.

O estudo, *ARTE SEM FRONTEIRAS- Londres, Berlim, São Paulo e Rio de Janeiro: olhares estéticos e capitalistas sobre as células do poder lícito e ilícito (séculos XVIII e XX)*, tem como objetivo fazer um rastreamento da história do gosto<sup>15</sup> do leitor através dos séculos, e apresentar, uma análise da natureza da dramaturgia e suas relações com as outras artes –ópera, música e dança-, e com aspectos da encenação e da carpintaria teatral – o papel do diretor de cena (concepção e ideologia), a montagem do palco, o aspecto do mobiliário, dos figurinos, dos grupos musicais, da interpretação dos artistas, das coreografias, do programa da peça, entre outros aspectos. Esses objetivos estão conectados com a apresentação da gênese das peças de Gay, de Brecht, de Civelli e Barroso, e de Buarque, e de suas recepções através do leitor-comum, do leitor-autor e do leitor-adaptador, com destaque para uma linha de análise apoiada nas idéias da incompreensível exploração humana no ciclo predatório (*homo homini lupus*), da desumanizada exploração capitalista e da existência da malandragem de alto calibre. E ligados, ainda, à

---

<sup>15</sup> “O gosto em sentido amplo –o de expectativa e de avaliação – é [...] um dado essencial para apreciar a maneira pela qual o público recebe um espetáculo, lê o texto ou percebe a encenação em função de códigos, a forma, também, pela qual os gostos se modificam com o tempo e com as ideologias, como o bom e o mau gosto estão sujeitos a constantes variações, para o grande azar dos poetas normativos que, como LA BRUYÈRE, pretendem que “há, pois, um bom e um mau gosto”(Les Caractères, 1688)”. PAVIS, op. cit., p. 188.

abordagem da historicidade estética e das crises políticas e sociais, que abalaram a Inglaterra, no século XVIII, e a Alemanha e o Brasil no século XX, e que se tornaram temas de dramaturgos engajados, indignados com o sistema, e porta-vozes dos oprimidos e explorados, os quais, de um lado, trazem em suas obras uma mensagem de esperança com incentivos para que as pessoas saiam da alienação e do conformismo e expressem gestos reivindicatórios por mudanças, e, de outro, tecem reflexões e, às vezes, buscam respostas para as questões da própria existência humana.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Nos anexos estão incluídos: ANEXO 1- *The Beggar's Opera*, John Gay, e ANEXO 1.1- Letras; ANEXO 2- *Die Dreigroschenoper [A Ópera de Três Vinténs]*, Bertolt Brecht, ANEXO 2.1- Letras: alemão e português, ANEXO 2.1.1- Novas letras e variações: alemão, ANEXO 2.2- *Escritos para o teatro [Schriften zum Theater]*, textos sobre *A Ópera de Três Vinténs*, de Bertolt Brecht (1929, 1931, 1937, 1939 e 1955) e ANEXO 2.2.1- Extrato das *Notas à Ópera de Três vinténs: Observações para os atores [Anmerkungen zur "Dreigroschenoper"- Winke für Schauspieler]*: alemão e português; ANEXO 3- *A Ronda dos Malandros*, Carla Civelli e Maurício Barroso e ANEXO 3.1- *Litania dos Pobres*, de Cruz e Sousa; ANEXO 4- *Ópera do Malandro*, Chico Buarque e ANEXO 4.1- Letras.

Capítulo 1- A “Estética da Recepção” e a “Estética da Nova Criação”: o leitor e a evolução literária do texto <sup>17</sup>

O objetivo principal do estudo *ARTE SEM FRONTEIRAS -Londres, Berlim, São Paulo e Rio de Janeiro: olhares estéticos e capitalistas sobre as células do poder lícito e ilícito (séculos XVIII e XX)*, é apresentar o renascimento produtivo da “ópera-balada”, *The Beggar’s Opera*, de John Gay, em seu percurso intercontinental e transatlântico, e demonstrar, no âmbito da estética <sup>18</sup> e da estética da recepção, o gosto e a postura sociopolítica do leitor-comum, do leitor-autor, do leitor-adaptador, do leitor-artista e do leitor-crítico literário, bem como as “novas criações” de Bertolt Brecht, Carla Civelli e Maurício Barroso, e Chico Buarque.

---

<sup>17</sup> No diálogo intertextual, a evolução literária da obra refere-se não a uma “melhoria” ou aperfeiçoamento dela, mas sim às características peculiares apresentadas que a distinguem da antecessora.

<sup>18</sup> A estética ou poética teatral, conforme já citado anteriormente, formula as leis de composição e de funcionamento do texto e da cena e está classificada em categorias: 1- estética normativa, 2- estética descritiva ou estrutural, 3- estética da produção e da recepção e 4- estética e dramaturgia, que serão esclarecidas, pois fazem parte da abordagem desse trabalho.

“1. Estética Normativa- Ela ausculta o texto ou a representação em função de critérios de gosto particulares de uma época (mesmo que ele sejam universalizados pelo esteta numa teoria geral das artes). Este tipo de estética parte de uma definição *a priori* da essência teatral e julga seu objeto em função de sua conformidade ao modelo exemplar ou, nas teorias da recepção, segundo o desvio estilístico da obra e seu questionamento da norma e do horizonte de expectativa [...] Cada época histórica é dominada por uma série dessas normas, faz uma idéia diferente da verossimilhança, do bom-tom, das possibilidades morais ou ideológicas do teatro (regras das três unidades, mescla de gêneros, teatro total). A estética formula um julgamento de valor sobre a obra esforçando-se para fundamentá-la em critérios claramente estabelecidos [...]. 2. Estética Descritiva (ou Estrutural)- Contenta-se em descrever as formas teatrais, repertoriá-las e classificá-las de acordo com diferentes critérios. Estes critérios apresentam-se como objetivos: abertura ou fechamento da ação, configuração da cena, modo de *recepção* etc. [...] A estética se subdivide num estudo dos mecanismos de *produção* do texto e do espetáculo (*poiesis*), um estudo da atividade de *recepção* do espectador (*aisthesis*), um estudo das trocas emocionais de identificação ou de distância (*catharsis*) (JAUSS, 1977), mesmo que se ganhasse ao considerá-los como dialéticas (PAVIS, 1983a). 3. Estética da Produção e da Recepção- Permite reformular a dicotomia normatividade/descrição. A estética da produção enumera os fatores que explicam a formação do texto (determinações históricas, ideológicas, genéricas) e o funcionamento da cena (condições materiais do trabalho, da representação, da técnica dos atores). A produção é assimilada a um conjunto de circunstâncias que influíram na formação do texto interpretado ou do espetáculo representado. A estética da recepção coloca-se, ao contrário, na outra extremidade da cadeia e examina o ponto de vista do espectador e os fatores que prepararam sua recepção correta ou equivocada, seu horizonte de expectativa cultural e ideológica, a série de obras que precederam este texto e esta representação, o modo de percepção, distanciado ou emotivo, o vínculo entre o mundo ficcional e os mundos reais da época representada e do espectador. 4. Estética e Dramaturgia. Estas duas noções coincidem, em grande parte, pois ambas estão atentas à articulação de uma ideologia ou de uma visão de mundo e de uma técnica literária ou cênica. A *semiologia* se interessa pelo funcionamento interno da representação sem prejulgar seu lugar numa estética normativa precisa. Ela toma emprestadas da estética alguns de seus métodos: busca de *unidades* e trocas, vínculos dos *sistemas cênicos*, produção de *efeitos*”. PAVIS, op. cit., p. 145-146.

A pesquisa da influência e do efeito questiona a quais influências os escritores como leitores estiveram expostos, quais foram suas participações, através da “recepção produtiva” e da “recepção reprodutiva” (Link), nas histórias do efeito ou no impacto da encenação e/ou publicação de suas obras dentro do sistema da evolução literária, ou seja, como alguns deles descobriram determinados textos, que os estimularam a desenvolver um diálogo estético com os mesmos por meio de “reflexões retrospectivas” sobre aspectos intra-literários e extra-literários, e os levaram a escrever “novas criações” como resultados concretos de suas percepções.

A comunicação, estabelecida pelos textos do século XX com a obra matriz do início do século XVIII, será analisada sob a perspectiva recepcional que abrange a recepção da literatura, a recepção da literatura de culturas estranhas e a recepção do teatro, conforme as teorias da autora Hannelore Link, e dos autores, Thomas Bleich, Alois Wierlacher, Dietrich Krusche e Reinold Werner, sucessores de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, estudiosos e teóricos literários da Alemanha.

### 1.1- A recepção da literatura

A “Estética da Recepção”, desenvolvida por docentes de universidades alemãs desde o final dos anos 60 até os anos 80 do século XX, analisa a diversidade do gosto e do saber social de diferentes grupos de leitores e os distintos significados atribuídos a uma mesma obra, ou seja, procura desvendá-la, a partir da época da publicação do texto-gênesis, e do impacto provocado nos receptores ao longo do tempo, por meio da reconstrução do horizonte de expectativas de diferentes tipos de leitores.

A abordagem do leitor-receptor no contexto autor-obra-público realizada no âmbito da recepção da literatura causou uma mudança de paradigma nas ciências literárias e foi

desenvolvida na Universidade de Konstanz, nos anos 60, época de profundas transformações e questionamentos ideológicos e culturais na Alemanha, recém-fortalecida na era de Pós-Guerra. Tal inovação nas ciências literárias, caracterizada pela exigência do reconhecimento do leitor como uma terceira instância, mediadora da história da literatura, foi feita pelo medievalista e romanista Hans Robert Jauss (1921-1997) no final dos anos 60, época de domínio de interpretações de cunho estruturalista e marxista, e causou uma ruptura na tradicional história de escritores, de obras, de gêneros e de estilos. Jauss desenvolveu uma teoria de cunho histórico-sociológico com destaque para os “horizontes de expectativas do leitor” (“Estética da Recepção”) e seu discípulo, Wolfgang Iser, ressaltou os “vazios da representação” a serem preenchidos pelo receptor, isto é, um processo de interação para ser analisado com a utilização de um método teórico-textual (“Estética do Efeito”).

O cerne da tese sobre a existência da quase inexplorada investigação sobre o receptor no âmbito das análises estéticas, e a urgência de se desenvolver a pesquisa nessa área foi desenvolvida por Jauss em sua época como docente na Universidade de Heidelberg, apoiado nas reflexões dos medievalistas Robert Guette e Walther Bulst, que abordaram o problema hermenêutico da obstrução do acesso a uma literatura tornada estranha para os leitores contemporâneos. A conclusão de Bulst, a partir da comparação de fontes, sobre o fato de que jamais algum texto foi escrito para ser lido e interpretado filologicamente por filólogos (*Bedenken eines Philologen*) [*Ponderações de um filólogo*], levou Jauss a tentar desvendar a forma e o sentido de *Reineke Fuchs*, uma obra medieval, sob a perspectiva da reconstrução das expectativas dos receptores contemporâneos ao surgimento da obra.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> JAUSS, Hans Robert. *Os horizontes do ler*. In: \_\_\_\_\_. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 72.

Cerca de dez anos depois, Jauss transformou a idéia da recepção literária efetuada por leitores em diferentes períodos históricos em teoria e a divulgou na Universidade de Konstanz, na Alemanha, no dia 13 de abril de 1967, em uma aula inaugural, por ocasião do jubileu de 60 anos do reitor Gerhard Hess com o título *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?* [O que é e com que fim se estuda história da literatura?] sobre a necessidade da reabilitação da história da literatura na citada universidade, pois as antigas filologias haviam sido substituídas por grupos de Ciência da Linguística sob a égide da ciência social empírica, em detrimento da literatura. Jauss teceu críticas à corrente estruturalista, que acreditava na literariedade do texto e postulava a auto-suficiência textual frente à sucessão temporal, e à corrente marxista, a qual transformou o leitor e o autor numa classe social.<sup>20</sup>

A essência do método teórico-textual, de Wolfgang Iser, sucessor de Jauss, está contida na afirmação, anteriormente defendida por Jauss, de que a obra literária ainda não existe até ser ativada pelo leitor, uma colocação, publicada em 1970, na obra *Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* [A estrutura apelativa do texto: indeterminação como condição de efeito na prosa literária], o segundo grande texto inicial das reflexões estéticas realizadas na Universidade de Konstanz, cujas questões foram

---

<sup>20</sup> A versão definitiva de sua teoria foi publicada, juntamente com outros ensaios em 1970, com o título *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* [A História da Literatura como Provocação da Ciência Literária], e na qual é destacada a “função produtiva da compreensão progressiva”, que fundamenta o seu projeto estético-recepcional de uma história da literatura, ou seja, uma crítica à tradição e ao esquecimento e com ênfase no contexto recepcional da obra (aspecto sincrônico), no sistema de referências da literatura pertencente ao mesmo período, na seqüência de tais sistemas (aspecto diacrônico) e no aspecto da relação do desenvolvimento da literatura imanente com o processo histórico mais amplo. Na obra citada, Jauss expõe e fundamenta em 7 (sete) teses sua metodologia para se reescrever e para se renovar a história da literatura, sob o ponto de vista da recepção, que se tornou a base de sua teoria, ocasionando uma mudança de paradigma nos estudos literários. Id. *ibid.*, nota 1, p. 58.

No ano de 1972, Jauss reivindicou na conferência *Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung* [Pequena apologia da experiência estética] a retomada de estudos sobre a importância e o espaço da experiência estética no contexto da teoria literária e da estética. Tal tese foi apresentada, em 1977, na obra *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* [Experiência estética e hermenêutica literária] e aprofundada na edição definitiva de 1982 com o mesmo título, na qual aparecem ensaios e estudos teóricos e analíticos como base da hermenêutica literária e as possibilidades de aplicações.

ZILBERMANN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 54-59; 116-117.

Da edição de 1977 foram apresentados ao leitor brasileiro em *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção* (1979), sob a coordenação e a tradução de Luiz Costa Lima, o prefácio (*A Estética da Recepção: Colocações Gerais*) e o capítulo *Der ästhetische Genuss und die Grunderfahrungen der Poiesis Aisthesis und Katharsis* [O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis].

LIMA, Luiz Costa.(Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

amadurecidas e publicadas, no ano de 1976, na obra *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung* [*O ato da leitura: uma Teoria do Efeito Estético*].<sup>21</sup> Conforme o título esclarece, Iser postula uma “Estética do Efeito” [“Wirkungsästhetik”], pois o trabalho de recepção é antecedido por uma constituição prévia do texto, que o especifica enquanto obra literária, além disso, ele afirma que “A obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor”.<sup>22</sup>

A Teoria da Constituição de Sentido, ou seja, a Teoria do Efeito, foi explicada pelo crítico alemão no *Prefácio à primeira edição* da obra acima mencionada, ao mesmo tempo em que foi diferenciada da teoria da “Estética da Recepção”, ocorrendo o destaque para a interação entre o texto e o leitor, através de atividades imaginativas e perceptivas, fato que demonstra o existente processo de comunicação entre a obra literária e o seu receptor. De acordo com Iser, a “Teoria do Efeito” tem como base a obra escrita e estuda a relação dialética entre texto e leitor, uma interação que provoca o efeito estético, o qual pressupõe que a imaginação e a percepção sejam ativadas pelo receptor, obrigando-o a diferenciar sua própria postura. O texto é considerado como uma “reformulação de uma realidade já reformulada” que conduz à informação sobre algo inexistente e gera reflexões sobre o processo de assimilação e de compreensão da nova ambientação estética. Em contrapartida, a “Teoria da Recepção” apóia-se nos juízos da época (“juízo histórico dos leitores”), opinião estética que pode refletir o inesperado efeito produzido por uma nova forma artística, segundo normas sociais vigentes.<sup>23</sup>

As reflexões teóricas acerca do papel do leitor no processo comunicativo foram expandidas com a inserção da questão relativa à autonomia ou à não-autonomia da obra de arte e

---

<sup>21</sup> No ano de 1972, Wolfgang Iser publicou *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* [*O leitor implícito: formas de comunicação do romance de Bunyan a Beckett*].

Posteriormente, surgiram outros ensaios de sua autoria: *Zur Problemlage gegenwärtiger Literaturtheorie: das Imaginäre und die epochalen Schlüsselbegriffe* [Problemas da Teoria da Literatura Atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época] e *Akte des Fingierens: oder was ist das Fiktive im fiktionalen Text* [*Os atos de fingir: ou o que é fictício no texto ficcional*], em 1979.

<sup>22</sup> ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma Teoria do Efeito Estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. . v. 1. p. 50.

<sup>23</sup> ISER. *Prefácio à primeira edição*; p. 16.



a questão da transposição estética, abordada por Thomas Bleicher no artigo *Literarische Formen als ästhetische Transpositionen: Text, Übersetzung- Film- Fernsehspiel* (1981), e a questão da “recepção produtiva” e da “recepção reprodutiva.”, teoria desenvolvida por Hannelore Link e apresentada na obra *Rezeptionsforschung: eine Einführung in Methoden und Problemen* (1976).

A “Estética da Recepção” e a “Estética do Efeito”, postuladas por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, Thomas Bleicher e Hannelore Link, entre outros, têm, no entanto, como objetivo a recepção literária em um determinado contexto cultural. No entanto, há obras que ultrapassam as fronteiras lingüísticas e socioculturais, ocorrendo transformações no círculo estranho ou estrangeiro, concretizadas no surgimento de novos componentes que alteram a comunicação literária.

Muitos desses aspectos relativos às discussões sobre a presença do “outro” e da multiculturalidade na sociedade alemã, que desde os anos 50 havia se tornado um pólo de trabalhadores estrangeiros, principalmente provenientes da Espanha, Portugal, Itália, Grécia e Turquia, surgiram nos meios acadêmicos nos anos 70 do século XX, época de profundas transformações estruturais nas universidades alemãs, freqüentadas por inúmeros estudantes estrangeiros. A discussão a respeito dos “estranhos”, suas influências e conseqüências na sociedade local, foi refletida em inúmeras obras: *Der territoriale Mensch: ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen* [*A pessoa territorial: uma tentativa literário-antropológica sobre o fenômeno pátria*], de autoria de Ina-Maria Greverus (1972); *Fremdheit und Initiative: Vorbemerkungen zu einer Variante des soziokulturellen Wandels* [*Estranheza e iniciativa: notas sobre uma variante de transformação sociocultural*] de Urs Jeggle (1972); *Grundzüge einer Theorie des Fremdverstehens* [Elementos de uma teoria da compreensão do estranho], de Alfred Schütz (1974), *Das Fremde und die Entfremdung* [O estranho e a alienação], de Michael Landmann (1975); *Zur kulturalen Dimension von Identität*

[Por uma dimensão cultural da identität], de Hermann Bausinger (1977); *Der Andere: Studien zur Sozialontologie der Gegenwart* [*O outro: estudos sobre uma ontologia social da atualidade*], de Michael Theunissen (1977); *Die Rolle des Fremden beim Kulturwandel* [O papel do estranho na transformação cultural], de Thomas Bargatzky (1978); *Das Ich und das Andere: Grundzüge einer Soziologie des Fremden* [*O eu e o outro: elementos de uma sociologia do estranho*], de Karlheinz Ohle (1978), e *Das Fremde und das Eigene* [O estranho e o próprio], de August Nitschke (1979), entre outras obras.<sup>24</sup>

No final dos anos 70 e início dos anos 80, outros filólogos alemães começaram a desenvolver estudos sobre a urgência de uma nova abordagem e aprofundamento das disciplinas da área da Germanística, que deveriam ser direcionadas para uma esfera cultural e comparativa com ênfase em imagens internas e externas no âmbito do “eu” e do “outro”, da identidade e da alteridade. Exemplos de reflexões relevantes a respeito da temática exemplificada foram publicações de artigos como *Germanistik als Kulturwissenschaft* [Germanística como ciência da cultura], de Hermann Bausinger, e *Elemente einer komparatistischen Imagologie* [Elementos de uma imagologia comparada], de autoria de Thomas Bleicher, ambos textos de 1980.

Na esfera da “literatura de culturas estranhas” e da “literatura comparada”, foi fundada, em 1980, a *Gesellschaft für interkulturelle Germanistik (GIG)* [Sociedade para Germanística Intercultural], um centro de pesquisas, que realiza periodicamente conferências internacionais entre germanistas nativos e germanistas estrangeiros. Segundo a concepção da Germanística Intercultural, como parte de uma ciência da cultura aplicada, é possível detectar na história das culturas, que uma cultura aprende de outra enquanto se delimita da mesma. Assim, o estranho torna-se “fermento do desenvolvimento da cultura” [“Ferment der Kulturentwicklung”]

---

<sup>24</sup> WIERLACHER, Alois. *Mit fremden Augen: vorbereitende Bemerkungen zu einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur*. Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache, 9, p. 14-16, 1983.

e ocorre uma situação recíproca produtiva do estranho e do próprio, a qual a Germanística pode utilizar, se ela mais agora que antes, refletir sobre as multiplicidades culturais de suas condições. Além disso, a Germanística Intercultural pode ajudar a transpor o isolamento etnocêntrico, ao fomentar a consciência da função hermenêutica dessas variedades. Essa disciplina ensina, o respeito em relação às diferenças culturais, e sua percepção pode ser útil para uma melhor compreensão da cultura própria e da cultura estranha.<sup>25</sup>

Alois Wierlacher foi um dos grandes mentores da criação do componente científico da “jovem” Germanística variante, concretizado na fundação de institutos universitários de Deutsch als Fremdsprachenphilologie (DaF) [Alemão como Filologia das línguas estrangeiras], dirigido a estudantes germanistas estrangeiros com o objetivo de fomentar estudos, principalmente, na área da relação entre o próprio e o estranho a partir da recepção de textos literários alemães e com orientação específica cultural e intercultural, estabelecendo um diálogo entre povos distintos..

No âmbito da “dialética do próprio e do estranho” e da identidade cultural, Alois Wierlacher e Dietrich Krusche ressaltaram a necessidade de uma abordagem da “recepção da literatura de cultura estranha”. Wierlacher publicou os artigos *Deutsche Literatur als fremdkulturelle Literatur: zur Gegenstand, Textauswahl und Fragestellung einer Literaturwissenschaft des Faches DaF* [Literatura Alemã como literatura de cultura estranha: situação, seleção de textos e questões da disciplina DaF (Deutsch als Fremdsprachenphilologie-Alemão como Filologia das línguas estrangeiras)] (1980), *Mit fremden Augen: vorbereitende Bemerkungen zu einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur* [*Com olhos estranhos: observações preliminares para uma hermenêutica intercultural da literatura alemã*] (1983) e *Mit*

---

<sup>25</sup> *Informationsblatt der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik (GIG)*, n. 6, 1985 apud WIERLACHER, Alois. *Einleitung*. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Das Fremde und das Eigene: Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik*. München: Iudicium, 1985. p. X.

*fremden Augen oder Fremdheit als Ferment: Überlegungen zur Begründung einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur* [*Com olhos estranhos ou estranheza como fermento: reflexões sobre a justificativa da hermenêutica intercultural de literatura alemã*] (1990), e foi organizador das obras *Das Fremde und das Eigene: Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik* [*O estranho e o próprio: prolegomena para uma Germanística Intercultural*] (1985) e *Literaturforschung als Fremdheitsforschung* [*Pesquisa da literatura como pesquisa do estranho*] (1985). Nas suas pesquisas, ele salientou a existência do “olhar estranho” ou do “olhar com outros olhos” do leitor em contato com uma obra de literatura estrangeira e a necessidade de reflexões sobre a própria identidade (“experiência de si-mesmo” por meio da “experiência do alheio”), situação reflexiva de “atos de auto-compreensão” e da “familiarização na distância”. Wierlacher refere-se também ao “fermento” que surge na comunicação intercultural de literatura de obras surgidas além do espaço cultural conhecido.

Dietrich Krusche aponta para o conceito de “estranheza” e de “outridade”, percepções resultantes da “consciência de ruptura”, motivada pelos “contornos da diferença” no mecanismo recepcional e aponta, ainda, para a importância de se observar três aspectos: a questão da consciência da identidade cultural, se os leitores estrangeiros pertencem a um país de esfera não-européia e se ocorre uma relação de independência ou dependência do continente europeu (questão centro-periferia). Krusche, que editou com Wierlacher a obra *Hermeneutik der Fremde* [*Hermenêutica do estranho*] (1990), publicou as seguintes pesquisas: *Rezeptionsästhetik und die Kategorie der Veränderung* [*Estética da recepção e a categoria da mudança*] (1975), *Die Kategorie der Fremde* [*A categoria do estranho*] (1980), *Leseunterschiede: zum interkulturellen Leser-Gespräche* [*Diferenças da leitura: por diálogos interculturais entre leitores*] (1981), *Fremde als Metapher* [*O estranho como metáfora*] (1982), *Literatur und Fremde* [*A literatura e*

a estranheza] (1985), *Utopie und Allotopie: zur Geschichte des Motivs der Fremde in der Literatur* [*Utopia e alotopia: por uma história do motivo do estranho na literatura*] (1985).

### 1.1.1-A "transposição estética" (Thomas Bleicher)

Um estudo do percurso de uma obra através do tempo deve ser compreendido como um processo de "transposição estética". conforme Thomas Bleicher, em opinião expressada no artigo *Literarische Formen als ästhetische Transpositionen: Text- Übersetzung- Film- Fernsehspiel* [*Formas literárias como transposições estéticas: texto, filme e filme para televisão*], publicado em 1981. Para o teórico alemão, a concepção da obra de arte como uma transposição estética se subleva contra a "tese da autonomia da obra de arte" ["These von der Autonomie der Kunst"], pois a mesma é considerada como ponto de partida ("energia") de outra obra, que será atualizada em distintas formas de recepções, ou seja, ela não é autônoma ("não-parthenogenese")<sup>26</sup>, já que a obra de arte é considerada como o resultado atingido por uma artista em certas condições exteriores e sobre algumas idéias a respeito da arte para um certo público.

Segundo Bleicher, uma obra de arte perde sua importância para outras, isto é, tem um valor paradigmático, o valor de sua utilização. Como uma "obra de arte original" já é uma transposição, ela pode ser o início referencial para as demais, as quais terão um outro valor, mas não necessariamente um inferior. Portanto, o valor de uma obra não se explica por ela própria, mas sim através da relação entre a obra utilizada como ponto de partida ("transposição estética primária") e uma elaboração posterior ("transposição estética secundária").<sup>27</sup>

<sup>26</sup> BLEICHER, Thomas. *Literarische Formen als ästhetische Transpositionen: Text- Übersetzung- Film- Fernsehspiel*. Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache. Heidelberg, v. 7, p. 38, 1981.

<sup>27</sup> Id. *ibid.*, p. 38

1.1.2.- A “recepção produtiva”, a “recepção reprodutiva”, os tipos de concretização e a “aura” histórica do texto (Hannelore Link)

A concepção sobre a história do efeito de um texto ou da obra geral de um autor tornar-se evidente como a história de sua “recepção produtiva” é, no âmbito das teorias alemãs da “Estética da Recepção”, uma das afirmações essenciais apresentadas na obra *Rezeptionsforschung: eine Einführung in Methoden und Probleme* [*Pesquisa da recepção: uma introdução nos métodos e problemas*], publicada em 1976. Conforme a opinião da autora, Hannelore Link (1940-1977), docente no Institut für Deutsche Philologie [Instituto de Filologia Alemã], em Munique, a “recepção produtiva” documenta a “criação de um novo objeto de arte”<sup>28</sup>

A teórica alemã destaca em seu estudo o papel do leitor como autor e como adaptador na esfera da comunicação literária, bem como demonstra a importância e a influência da Antigüidade Clássica na História da Cultura Ocidental, desde a época do Humanismo europeu, como elemento decisivo no estímulo para a criação de obras estéticas literárias e plásticas.

Na esfera de sua análise e reflexão acerca dos métodos e problemas da pesquisa da recepção, conforme o próprio título de sua obra atesta, Hannelore Link distingue, no contexto da comunicação textual-receptiva entre autor, obra e público, os conceitos da “Estética da

---

<sup>28</sup> LINK, Hannelore. *Rezeptionsforschung: eine Einführung in Methoden und Probleme*. 2. ausg. Stuttgart; Berlin; Köln e Mainz: Kohlhammer, 1980, p. 86.

Identidade” e da “Estética da Confrontação”, relativos ao papel do escritor e do leitor, respectivamente, e o “mecanismo intra-literário de automatização e de inovação”.

Ao considerar o texto como um “documento de uma ideologia estranha” para o leitor, Link aborda a compreensão da motivação estética do autor, a função social de sua obra, a questão da “disposição de recepção” por parte do leitor, autor ou adaptador, a concretização do texto, o processo de “reflexões retrospectivas” sobre obras alheias, a recepção como “documento sobre si mesmo” (sobre o próprio receptor),<sup>29</sup> a questão do valor estético, o processo de reflexão do leitor sobre as normas estéticas e extra-estéticas e seu reconhecimento ou recusa, sua compreensão histórica para a forma e a intenção do autor no contexto do sistema literário vigente, o “mecanismo intra-literário de automatização e de inovação” para as diferentes situações históricas, a condição extra-textual das recepções e a atualização do texto.

Ao apresentar o esquema da comunicação receptiva, que abrange o nível externo do texto, o qual mostra a presença real de um escritor e um receptor, e o nível interno que reflete a existência de outras instâncias, implícitas no interior da própria obra, Hannelore Link distingue três tipos de recepção estética: a “recepção produtiva”, a “recepção reprodutiva”, e a “recepção errônea ou equivocada”.<sup>30</sup> Além de tais elementos constitutivos da relação comunicativa entre autor e obra, são feitas quatro abordagens sobre as possibilidades de atualização e de concretização textual<sup>31</sup> a ser feita pelo receptor: a “concretização adequada em sentido restrito”, a “concretização adequada em sentido amplo”, a “associação” [die “Anschliessung”] e a “concretização sintética”, a qual abrange a “interpretação sintomática” e a “aura” histórica do texto.

---

<sup>29</sup> O conceito “documento sobre si mesmo” [“Dokument eigenen Selbstverständnisses”], formulado por Karl Robert Mandelkow no contexto da história do efeito, a ser apresentada a seguir, é retomado por Hannelore Link.

<sup>30</sup> LINK, op. cit., p. 86.

<sup>31</sup> O conceito “concretização”, que define a atividade do leitor na constituição de sentido textual, é usado por Roman Ingarden, F. Vodicka e Wolfgang Iser, sendo também utilizado por Link, de forma mais detalhada.

As relações existentes entre o texto, o autor e o leitor e entre outros tipos de receptores no contexto de uma situação comunicativa escrita, isto é, “adaptadores” [“Bearbeiter”] de obras literárias para a ópera, o rádio, o cinema e a televisão, bem como críticos e teóricos literários e docentes de literatura, são também analisadas pela teórica alemã na esfera da “recepção reprodutiva”.

Nas análises e nas pesquisas sobre a “Estética da Recepção”, a autora acredita que, se for simplificada a evolução do sistema de normas estéticas no significado da história do estilo, que resultou em uma série intra-literária de distintas concepções de arte, a partir do “princípio de automatização e de inovação”, o texto poderá ter no decorrer da história de sua recepção a chance de ser compreendido ou criticado.<sup>32</sup>

A pesquisa da influência e a pesquisa do efeito, que abrangem alguns textos ou a obra geral de um autor, questionam a quais influências os escritores como leitores estiveram expostos e quais foram suas participações, através de “recepção produtiva”, nas histórias do efeito ou do impacto no sistema da evolução literária.

No âmbito da comunicação literária e da “criação de uma nova obra de arte” [“die Schaffung eines neuen Kunstgegenstandes”] é necessário haver “uma disposição de recepção [“eine allgemeinere Rezeptionsdisposition”] por parte do leitor-autor,<sup>33</sup> que descobre determinadas tradições e padrões básicos e é estimulado a refletir, a produzir ou a reproduzir o resultado de suas percepções. Trata-se da “descoberta” de uma determinada obra e de um autor e do processo de “reflexões retrospectivas” sobre aspectos intra-literários e extra-literários com resultados concretos.

---

<sup>32</sup> LINK, op. cit., p. 153.

<sup>33</sup> A disposição do receptor é o resultado da síntese de experiências culturais e políticas, e quanto maior for a sua “vontade”, o “aparelho” vai se colocar mais à sua disposição.



Ao afirmar que a “Estética da Produção” pesquisa a questão das influências como um dos possíveis pressupostos no surgimento de uma obra literária, a autora cita um comentário de Karl Robert Mandelkow, publicado no artigo *Probleme der Wirkungsgeschichte* [*Problemas da história do efeito*]. O autor fala da dificuldade em estabelecer uma fronteira entre a história do efeito como história da recepção e a história do efeito como história da influência. Segundo ele, opiniões de escritores sobre escritores fazem parte da essência da recepção, porém são simplesmente mais que recepções, isto é, são “documentos de compreensão de si mesmo” [“Dokument eigenen Selbstverständnis”], da delimitação pessoal aberta ou camuflada da própria criação e da própria produção, fato que vai além de “Estética da Produção”. Mandelkow afirma que a função dupla de efeitos textuais históricos na interpretação da recepção histórica não deve ser perdida de vista em relação a esses documentos, para poder bem avaliar os “equívocos produtivos” [“produktives Missverständnis”].<sup>34</sup>

Em sua argumentação sobre a “recepção produtiva”, que documenta a “criação de um novo objeto de arte”,<sup>35</sup> Link esclarece que a mesma não abrange somente opiniões explícitas de autores, mas principalmente uma contínua mudança de recepção passiva em ativa, ou seja, a própria produção artística.<sup>36</sup>

Na esfera da “**recepção produtiva**”,<sup>37</sup> centrada no autor, ela destaca o papel dele como leitor e a assimilação e a incorporação da Tradição, ou seja, da Antigüidade Clássica, na criação literária européia desde o Renascimento, no século XVI. Em relação ao resgate da Tradição, Link acha necessário frisar que a Antigüidade fazia parte da herança da História da

---

<sup>34</sup> MANDELKOV, Karl Robert. *Probleme der Wirkungsgeschichte* apud LINK, op. cit., p. 86-87.

<sup>35</sup> P. 86-89.

<sup>36</sup> Vgl. JAUSS, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, 1994.

<sup>37</sup> Os conceitos principais da “Estética da Recepção”, conforme Thomas Bleicher, Hannelore Link, Alois Wierlacher, Dietrich Krusche e Reinold Werner, serão destacados em negrito.

Cultura Ocidental.<sup>38</sup> A Filologia, tradicionalmente, também realizava recepções desse período clássico, sendo que houve uma recente “redescoberta” da Retórica pela Ciência da Literatura, uma disciplina cuja legitimidade é demonstrada como o efeito ininterrupto da presença de formas e da temática greco-romana até hoje, na qual a nova descoberta da Retórica teve seu lugar dentro da mudança de paradigma da Ciência da Literatura, de uma ciência do texto para uma ciência da comunicação. A nova “Estética da Confrontação”, porém, com sua exigência por inovação e originalidade colocou-se à frente da pesquisa do cânone tradicional.<sup>39</sup>

A presença de temas e motivos da Antigüidade Clássica foi uma constante na cultura ocidental cristã desde o Renascimento.<sup>40</sup> Para a assimilação e incorporação da Tradição nesta época ou em outra deve haver uma “disposição de uma recepção geral” de leitores-autores, fato que reflete, freqüentemente, que o renascimento de certas tradições em algumas épocas é mais uma questão, que envolve um grupo, o qual em determinadas circunstâncias, novamente, coloca um autor como expoente de suas análises.<sup>41</sup>

A história do efeito da lírica de Friedrich Hölderlin (1770-1843), da época do *Romantismo*, demonstra um impacto posterior de “recepção produtiva” na Alemanha, cuja nova descoberta por Norbert von Hellingrath do grupo “George-Kreis” antes da I Guerra Mundial,

---

<sup>38</sup> O próprio conceito de recepção é um *terminus technicus* para a incorporação da antigüidade romana dentro de uma área especial da História da Jurisprudência.

<sup>39</sup> A “Estética da Confrontação” exigiu a descoberta também de outras tradições, ao mesmo tempo, que surgiu na Alemanha uma nova onda de “recepção produtiva” da Antigüidade por Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) e Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), que durou até a época do Classicismo alemão (Klassik: 1768-1788 até 1805). Os escritores alemães desse período eram totalmente conscientes sobre a produtividade de suas recepções, como demonstra um comentário de Novalis (Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg) (1772-1801) sobre estátuas antigas. Ele afirmou ser um engano as pessoas pensarem que existia a Antigüidade, pois segundo sua concepção, somente naquele momento, sob os olhos e a alma do artista, ela começava a surgir e os restos seriam somente estímulos específicos para a formação da Antigüidade. Contemporâneos de Novalis como os irmãos Friedrich Schlegel (1772-1845) e August Schlegel (1767-1845) fizeram contrastes comparativos entre a arte clássica e a arte “moderna”, opiniões consideradas revolucionárias para a descoberta e a incorporação da literatura nacional européia, fato que se tornou um reservatório inesgotável de avanços de recepção produtiva para os artistas até o século XX.

LINK, op. cit., p. 88.

<sup>40</sup> O poeta francês Pierre de Ronsard, ao escrever suas odes na segunda metade do século XVI, recorreu à produção do romano Horácio (século XVIII A.C.). Esse caso de “recepção produtiva” foi estudado por Alfred Noyer-Weidner (1958), como uma reflexão retrospectiva de um poeta sobre outro dentro de um grupo de literatos, que viviam no período muito abrangente do Humanismo e do Renascimento da Antigüidade. Isso mostra que o objeto de tais “descobertas” estéticas geralmente ultrapassa o critério individual da história do efeito.

<sup>41</sup> P. 87.

ocorreu quase que na mesma época da ligação que os escritores contemporâneos Georg Heym (1887-1912), Georg Trakl (1887-1914) e Rainer Maria Rilke (1875-1926) estabeleceram com a obra do mesmo poeta (Hölderlin). A simultaneidade dessas distintas “reflexões retrospectivas” [“Rückbesinnungen”] sobre Hölderlin leva a pensar que a história do efeito de um texto ou da obra geral se torna evidente como história de sua recepção produtiva.<sup>42</sup>

De acordo com Link, a disponibilidade de informações sobre o mundo da Antigüidade e seus acontecimentos históricos, culturais, religiosos e artísticos acarretou uma possibilidade da comparação, devido ao fato do mesmo motivo ou assunto ser trabalhado de diferentes maneiras em épocas distintas. A recepção de motivos e de temas tradicionais bíblicos, históricos e mitológicos, entre outros, documenta não somente a sua atualidade permanente ou redescoberta, mas também as necessidades de se chegar às causas de suas recepções. Nesse aspecto tornam-se importantes pesquisas de temas e motivos nas interpelações da recepção histórica, com interesse e ênfase mais para o conteúdo histórico das diferentes “atualizações” do que para a constância dos motivos. As análises e pesquisas sobre “recepção produtiva” são realizadas na esfera das disciplinas como História da Literatura Comparada, História do Efeito, História da Influência e pesquisas sobre temas e motivos, as quais pertencem à área geral da Ciência da Literatura, que especificamente apresenta uma forma especial de “recepção reprodutiva”.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> A poesia de Hölderlin da última fase de sua vida, época das “pequenas cidades” e das lutas de libertação, antes da unificação da Alemanha ocorrida em 1871, que falava da paisagem mítica dos Alpes e do desejo do “país” tornar-se um “sagrado coração dos povos” na idéia da cultura ocidental, foi redescoberta, após ter sido incompreendida na época de sua publicação e de ter permanecido na obscuridade no decorrer do século XIX.

O renascimento literário justificou-se como reflexo do interesse de uma burguesia nacionalista antes do primeiro conflito bélico europeu no século XX. No entanto, a obra foi novamente colocada em destaque nos anos seguintes da derrota alemã na *I Guerra Mundial* e principalmente depois do *Tratado de Versailles*. Em consequência desses fatos, a recepção estética elevou Hölderlin a profeta de uma postura nacionalista, imagem que foi posteriormente utilizada e manipulada com finalidade funesta pelos políticos nazistas. Nesse caso, trata-se de uma “recepção errônea ou equivocada” [“Fehlrezeption”] posterior da obra tardia de Hölderlin.

LINK, op. cit., p. 85

<sup>43</sup> P. 89.

A “recepção reprodutiva”<sup>44</sup> se ocupa com todas as tentativas para a mediação de um objeto de recepção primário que ocorre geralmente através da produção de um objeto de recepção secundário –resenha, aulas expositivas, entre outros-, fato demonstrado pelas seguintes instâncias: 1-o ensino e a pesquisa da Ciência da Literatura; 2- a Crítica Literária; 3- as encenações teatrais; 4- as adaptações de obras literárias em rádio, cinema e televisão, e instituições editoriais e mercados propagadores e 5- o “espaço medial” [“der mediale “Ort”],<sup>45</sup> isto é, os recursos utilizados para a transmissão de um texto literário: texto, recitado, gravado, impresso em antologia, em jornal, em edição de luxo, entre outros.

A Ciência da Literatura é uma forma de “recepção reprodutiva”, pois trata da mediação também de textos, alguns considerados históricos, e de esclarecimentos sobre as condições de criação e a reconstrução do códice. Porém, ao fazer a descrição da história do efeito do texto, conforme acima elucidado, ou seja, na tentativa de compreender o contexto social da recepção histórica, a disciplina vai além da “recepção reprodutiva”. Isso também é válido para as tentativas de formação de teoria, motivada na esfera reprodutiva da interpretação, da compreensão e da mediação do texto.<sup>46</sup> Enquanto que a Ciência da Literatura, devido a sua função histórica, é a manifestação da “recepção reprodutiva”, a Crítica Literária é a sua forma institucionalizada que media textos com propostas para sua avaliação. Link considera que as distintas encenações teatrais<sup>47</sup> e as adaptações de obras literárias para o rádio, o cinema e a televisão possam ser considerados atos de “recepção produtiva” ou de “recepção reprodutiva”, conforme a formação intelectual do “adaptador”, sua compreensão e a técnica utilizada.

---

<sup>44</sup> P. 89-93.

<sup>45</sup> Em relação ao conceito “médium”, Gulbrecht faz a seguinte distinção: “[...] ao menos na linguagem cotidiana alemã, usa-se o termo *medium* especialmente para designar dispositivos técnicos utilizados para possibilitar a comunicação realizada através de distâncias espaciais e, às vezes, também temporais: o rádio e a televisão (tipicamente mencionados), o livro impresso ou as tabuinhas de cera da Antigüidade (mencionadas após alguma reflexão).” GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence F. Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 297.

<sup>46</sup> P. 89-90.

<sup>47</sup> Na parte 2.4- *A recepção do teatro* serão abordadas a teoria de Hannelore Link e de Reinold Werner sobre as encenações, bem como as reflexões de Wierlacher e de Krusche.

A relação entre o texto e sua concretização através do receptor abrange, ainda, as seguintes questões: como o leitor chega ao texto e quem são os leitores, cuja recepção não se reflete na produção de novos objetos receptivos.<sup>48</sup>

Na obra *Rezeptionsforschung: eine Einführung in Methoden und Probleme* [Pesquisa da recepção: uma introdução nos métodos e problemas], Hannelore Link destaca, ainda, a “interpretação sintomática” no âmbito dos tipos de concretizações efetuadas pelo receptor: a “concretização adequada em sentido restrito” (esfera do autor), a “concretização adequada em sentido amplo” (esfera do texto), a associação [die Anschliessung] (esfera do leitor comum) e a “concretização sintética” que pressupõe uma dedicação intensiva com textos, e é praticada por leitores profissionais .

A “**concretização adequada em sentido restrito**” está relacionada à reconstrução da intenção original do autor. A comunicação com a gênese do texto é estabelecida a partir do conhecimento da intenção do escritor ao escrever sua obra e da escolha da hierarquização de componentes para atingir tal objetivo, do conhecimento do significado textual e de certos mecanismos como a reconstrução histórica do objeto estético original, da situação da obra na evolução literária e no sistema de referência extraliterário na época do seu surgimento. Este saber vai ser utilizado na comparação com informações obtidas na “concretização adequada em sentido amplo”. Ao ler determinada obra, o receptor tem contato com um “Dokument einer fremden Weltauffassung” [“Documento de uma ideologia estranha”] que o leva a questionar sua própria realidade (“o próprio”).<sup>49</sup>

No âmbito da questão sobre a utilização ou a não-utilização pelo autor de normas estéticas contemporâneas à produção ou à publicação do texto e seus reflexos através do tempo

---

<sup>48</sup> P. 93.

<sup>49</sup> P. 156.

estão incluídos dois conceitos, “Estética da Identidade” [“Ästhetik der Identität”] e “Estética da Confrontação” [“Ästhetik der Gegenüberstellung”].<sup>50</sup> A “Estética da Identidade” se refere a uma concepção artística e à uma postura do autor em manter em sua obra a norma estética de sua época, sem a intenção de causar uma descontinuidade do tradicional, a “Estética da Confrontação” (comparativa), entretanto, demonstra que o autor decide inovar seu trabalho. O receptor, através da leitura, é confrontado com a intencional ruptura do cânone, e em consequência disto vai ser “movimentado” e poder avaliar e confrontar tal texto construído com normas estéticas e sociais estranhas com as suas próprias normas estéticas e morais.<sup>51</sup>

O surgimento da literatura trivial e das reivindicações culturais da burguesia ascendente, no século XVIII, propiciou uma nova fase da “estética da confrontação” com uma produção literária confrontada com as exigências do mercado social e editorial. Os escritores refletiam em sua obra, repetidamente, a formação do gosto literário do leitor.<sup>52</sup>

A “**concretização adequada em sentido amplo**” aborda a questão da decodificação textual em cada época, da “facilidade” ou não de leitura (a legibilidade ou lisibilidade do texto) e a condição de compreensão e de competência do receptor. Trata-se da história da experiência subjetiva do leitor e deve ser levada em consideração, a situação textual no âmbito da evolução estética e, em especial, no sistema referencial extraliterário, no período de cada concretização.<sup>53</sup>

A “**associação**” [die “Anschliessung”] do leitor em contato com a obra o leva a unir a estrutura das lacunas textuais em uma incorporação privada com modelo de recepção coletivo, que tem um/a limitação/condicionalismo extraestética/o.

---

<sup>50</sup> Os conceitos “Estética da Identidade” e “Estética da Confrontação”, bem como “automatização” e “inovação” foram desenvolvidos por Iurij Lotman, e são aprofundados por Link.

<sup>51</sup> LINK, op. cit., p. 149, 156 e 157.

<sup>52</sup> P. 78-79 e 83.

<sup>53</sup> P. 146.

A perspectiva da obra, do público e do período histórico, bem como a análise e a opinião dos estudiosos e críticos literários são elementos estudados nos tipos de concretizações mencionados. O conhecimento sobre eles leva o leitor, especialmente, os profissionais de literatura, a tecer reflexões sobre os atos de ligação e de comparação, ou seja, são observados os dados e as conclusões levantadas pelas instâncias das recepções nas diversas situações históricas com ênfase nas variadas condições extratextuais. Trata-se da “**concretização sintética**”, a qual abrange a “**aura**” histórica do texto, e a “**interpretação sintomática**”, que traz um aumento de informações em relação àqueles levantados pela “concretização adequada” e realiza uma reflexão sobre o texto e sua gênese, baseado na distância histórica. Sob esta perspectiva o texto pode ser visto como “documento de sua situação histórica”. A “**aura**” histórica da obra para o receptor posterior é motivo para um tipo de interpretação como “sintoma de um certo estado histórico e cultural”. A concretização sintética une a compreensão, que valoriza a obra como oferta de comunicação, com a reflexão sobre o texto e sua história (distância histórica) e estimula uma reação crítica e reflexiva.

A “**interpretação sintomática**” [die “symptomatische Interpretation”] procura esclarecer o que o estado de cada código estético diz sobre a consciência e as condições sociais de cada um que o utilizam. Trata-se não somente de compreender a intenção do autor como produto de sua consciência individual, mas sim do reconhecimento das condições supra-individuais, que são a origem para os meios e os procedimentos utilizados para a sua realização.

<sup>54</sup> A interpretação considera, que a intenção e o código estético são sintomas que documentam o estado da cultura que produzem ou utilizam. A “interpretação sintomática” vê a oferta de comunicação, simultaneamente, como “documento de um determinado estado cultural” e como

---

<sup>54</sup> P. 158-159 e nota 57, p. 171.

sua forma potencial. Desta forma, a concretização sintética confronta, comparativamente, documentos de recepção com o texto original.<sup>55</sup>

O leitor contemporâneo que acompanha a história do efeito de um texto, o contexto da concretização e da situação extra-textual, tem em relação ao escritor e ao público original um acréscimo maior de informações históricas, que permite a ele entender melhor o autor, do que ele mesmo [o autor] se entendeu. Esta compreensão se dirige não mais exclusivamente em relação ao significado do texto, mas sim em relação ao significado do texto e a história da sua recepção.

Uma obra pode significar mais do que a própria intenção do escritor ao escrevê-la. O “valor estético geral” (Mukarovsky) pode ser maior do que aquele que o autor realizou e é explicado pelo resultado do encontro da estrutura complexa da obra com os distintos sistemas de referências. Portanto, a distância histórica abre para o receptor uma maior possibilidade de retirar mais do texto do que a mensagem intencionada autoral.

Conforme Link, a dificuldade para o público posterior em reconstruir o código não facilmente identificável, possibilita a ele um certo privilégio, devido às informações históricas que dispõe, que não estavam provavelmente tão claras na situação de comunicação original. Isto o estimula a uma confrontação maior e a uma melhor compreensão da obra, considerada um documento literário, e a ampliação das possibilidades de comparação, análise e classificação.<sup>56</sup>

## 1.2-A recepção da literatura de culturas estranhas

Alois Wierlacher e Dietrich Krusche desenvolveram, na esfera da Germanística Intercultural e das relações de recepção da literatura de culturas estranhas, reflexões teóricas

---

<sup>55</sup> P. 159, 160 e 162.

<sup>56</sup> P. 160.



acerca da “categoria do estranho”, isto é, sobre um diálogo entre culturas estabelecido entre textos que romperam os limites geográficos e adquiriram um potencial ampliado de significados novos, gerando uma linha de impulsos de transformações. Trata-se da tese da hermenêutica universal “**no estranho procurar o próprio**” [“Im Fremden das Eigene zu suchen”].<sup>57</sup>

Na perspectiva comparativista são colocadas no centro das pesquisas e análises a “Dialética do próprio e do estranho” [“Dialektik des Eigenen und Fremden”], as “experiências com o estranho e a dimensão da estranheza” [“Fremderfahrungen und Fremdheitsdimension”] e a “questão da relação da identidade e da alteridade” [“Frage nach dem Verhältnis von Identität und Alterität”].

O confronto entre o “estranho” e o “próprio” no processo de comunicação intercultural contribui para uma descoberta da identidade do leitor, conforme a opinião desses teóricos alemães.<sup>58</sup>

### 1.2.1-O “olhar estranho”, o “fermento” estético e a maioria cultural (Alois Wierlacher)

---

<sup>57</sup> WIERLACHER, Alois. *Einführung*. In: \_\_\_\_\_. *Literaturforschung als Fremdheitsforschung*. Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache, v. 11, p. 85, 1985.

<sup>58</sup> Reflexões sobre o contraste entre a cultura própria e a cultura alheia têm uma longa tradição na Filologia, na Filosofia e na Sociologia de língua alemã. No entanto, desde o início do século XX, as abordagens evitavam utilizar componentes sobre a idéia de supremacia de alguns países europeus no próprio continente ou em seus núcleos coloniais: no ano de 1908, Georg Simmel publicou *Exkurs über den Fremden* [Divagação sobre o estranho] e Max Weber escreveu, em 1913, *Über einige Kategorien der verstehenden Soziologie* [Sobre algumas categorias da Sociologia da Compreensão] a respeito do procedimento da sociedade, cujo pressuposto é a orientação do próprio na aceitação e na expectativa do outro.

Influenciado e abalado pelas catastróficas perseguições racistas durante a II Guerra Mundial, decorrentes da ideologia da superioridade germanica, que era mesclada com argumentos nacionalistas, Leo Spitzer escreveu o texto *Das Eigene und das Fremde: über Philologie und Nationalismus* [O próprio e o estranho: sobre Filologia e Nacionalismo], em 1945, ano do final do conflito bélico. E Helmuth Plessner publicou o artigo *Mit anderen Augen* [Com outros olhos], a respeito de uma visão diferenciada e não preconceituosa sobre os outros, em sua coletânea *Zwischen Philosophie und Gesellschaft* [Entre Filosofia e Sociedade], em 1952.

WIERLACHER, Alois. *Einleitung*. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Das Fremde und das Eigene: Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik*. München: Iudicium, 1985. p. XII.

O objetivo de Wierlacher de se chegar a um diálogo entre textos de culturas estrangeiras, no âmbito da Filologia do Encontro Cultural, através de uma hermenêutica intercultural da literatura alemã, é baseado nas concepções “ver com outros olhos” [“Mit anderen Augen sehen”], “familiarização na distância” [“Vertrautwerden in der Distanz”], de Helmuth Plessner,<sup>59</sup> e “compreensão do alheio baseia-se em atos de autocompreensão” [“Fremdverstehen ruht auf Akten des Selbstverstehens auf”], conforme Alfred Schütz.

Conforme idéia exposta no artigo *Mit fremden Augen: vorbereitende Bemerkungen zu einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur* [Com olhos estranhos: observações preparatórias para uma hermenêutica intercultural de literatura alemã],<sup>60</sup> Wierlacher considera que pelo fato do curso Deutsch als Fremdsprachenphilologie [Alemão como Língua Estrangeira] abranger uma visão multicultural com base na hermenêutica como reflexão própria de uma ciência, a perspectiva de ruptura de fronteiras culturais alcança um enriquecimento mediador entre o próprio e o alheio. Para isso, devem ser levados em consideração a “situação hermenêutica dos receptores”, a “categoria da alteridade” e o “conceito de compreensão”, elementos constituintes do “**processo de entendimento de si próprio**” [“Prozess der Selbstverständigung”] que levam a uma reflexão sobre a identidade cultural.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Conforme já mencionado anteriormente, Helmut Plessner escreveu *Mit anderen Augen* [Com outros olhos], no ano 1952, no qual explica que a “familiarização na distância” [“Vertrautwerden in der Distanz”], permite ver o outro como sendo o outro e o estranho ao mesmo tempo. E Alfred Schütz afirma em *Grundzüge einer Theorie des Fremdverstehens* [Elementos de uma teoria da compreensão do estranho], de 1974, que “nossa compreensão do estranho” baseia-se em “atos de autocompreensão” [“unser Fremdverstehen ruht auf Akten des Selbstverstehens auf”].

<sup>60</sup> A questão do estranho está presente na cultura alemã já na época de Lessing (1729-1781), que afirmou que a união humana é ontológica nas diversas culturas, pois as pessoas somente são unidas através da separação e somente através de uma interminável separação podem se manter unidas! A afirmativa de Lessing foi diminuída por Goethe (1749-1832) que em carta a Herder, de 14 de outubro de 1786, escreveu que o estrangeiro tem uma vida estranha e não é possível torná-la própria, se esse tipo de vida os agrada como hóspedes. Já Schleiermacher (1768-1834) em sua fala à Academia, no ano de 1820, acreditava ser possível que o estranho seja transformado em próprio.

A perspectiva de Hans Georg Gadamer, filósofo contemporâneo, é apresentada com uma reflexão de *Verdade e método*, no qual ele afirma que o estranho deve ser procurado no próprio. Em *Retórica, hermenêutica e crítica da ideologia*, o autor define, em resposta a Habermas, que o problema geral da hermenêutica seria, de um lado, o de como transpor uma estranheza, e de outro, o de como o estranho poderia tornar-se o próprio. Em um texto sobre o problema da universalidade, escrito em 1966, Gadamer menciona que todos os esforços deveriam estar direcionados em excluir o estranho, através de uma reflexão metódica controlada.

<sup>61</sup> WIERLACHER, Alois. *Mit fremden Augen: vorbereitende Bemerkungen zu einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur*. Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache. v. 9, p. 2, 1983.

A hermenêutica intercultural de literatura alemã é esboçada como uma hermenêutica da diferença complementar de uma visão interna e externa da literatura germânica, sendo considerado o conceito de alteridade como uma categoria de temas e percepções e o conceito de compreensão como uma “familiarização na distância” que permite ver o outro em um tempo simultâneo como sendo o outro e o estranho.

Para o teórico, a situação hermenêutica da disciplina é considerada como uma situação de entrecruzamento cultural em um processo de “**compreender um ao outro**” [“Miteinander-Verstehen”], no qual ele vê a possibilidade do “**melhor compreender**” [“das Besserverstehen”] que inclui o “compreender a si próprio” [“das Selbstverstehen”], pois abrange uma postura simultânea sobre o estranho de cada próprio.<sup>62</sup>

Para uma melhor compreensão do estranho, Wierlacher cita uma metáfora de Diderots (1713-1784), o qual afirmou que durante nossas experiências no cultural estranho, nós devemos vestir o casaco do país estrangeiro, mas conservar o nosso no armário. Conforme o teórico alemão, a metáfora não significa simplesmente que as experiências no estrangeiro devam ser vividas sob a perspectiva de uma reflexão da própria união cultural, mas sim que nós devemos vestir diferentes roupas, ou seja, nos enfiar em distintos papéis de compreensão, a fim de realizar de fato tais experiências. Nesse contexto, alteridade não é somente um conceito de sujeito, mas sim de percepção. O ensino da compreensão amplia-se de um olho para o outro e é definível como hermenêutica da ótica complementar na dialética do próprio e do estranho.<sup>63</sup>

Wierlacher propõe uma “metodologia do jogo” que possibilite ao receptor a leitura e a atuação em papéis heterogêneos, vivenciando a si e ao alheio. O aspecto lúdico como um comportamento explosivo pode romper clichês e preconceitos, deve iniciar uma visão com olhos

---

<sup>62</sup> Id. ibd., p. 11.

<sup>63</sup> P. 9.

estranhos que alimenta a curiosidade e possibilita a “**experiência do estranho como experiência do próprio**” [“Fremd- als Selbsterfahrung”] que é uma forma de uma aprendizagem e de uma vida ativa, ou seja, um “**fermento de toda cultura**” [“Ferment aller Kultur”]. Para Wierlacher, a compreensão da cultura realiza-se como um ato de “jogar e tomar parte no jogo” [“Spielen und Mitspielen”].<sup>64</sup>

A idéia do “fermento” estético é utilizada também em relação ao conceito de estranheza, que contraposto ao conceito do próprio motiva uma outra compreensão sobre o alheio, aumentando-o, ou seja, fazendo-o crescer até tornar-se comunicação inter-cultural. Essa tese foi exposta por Alois Wierlacher no artigo *Mit fremden Augen oder Fremdheit als Ferment. Überlegungen zur Begründungen einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur* [*Com olhos estranhos ou estranheza como fermento: reflexões sobre a justificativa da hermenêutica intercultural de literatura alemã*], publicado em 1983. Conforme Wierlacher, o ato de ver com “olhos novos” permite reconhecer através destes “olhos estranhos” camadas novas e linhas desconhecidas em um texto, e interpretar a distância social, literária, lingüística e cultural entre a obra de arte e seu leitor como um potencial interpretativo vantajoso. O **momento de liberdade** é utilizado como fermento que leva o receptor a interpretações interessantes sobre o texto e a novos conhecimentos sobre si próprio.<sup>65</sup>

Na “**experiência estética do cultural não-familiar**” [“ästhetische Erfahrung des kulturell Unvertrauten”] é aumentada a complexidade dos textos literários, pois o leitor esbarra em seus próprios conceitos, costumes e modelos comportamentais. A liberdade de experiência em um país estrangeiro contribui para uma nova visão sobre o próprio e ajuda a egológica a

---

<sup>64</sup> P. 9.

<sup>65</sup> WIERLACHER, Alois. *Mit fremden Augen oder Fremdheit als Ferment. Überlegungen zur Begründungen einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur* apud SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no Teatro Brasileiro*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 128.

afastar-se do etnocentrismo individual e coletivo que dificulta uma posição de abertura diante do próprio e do estranho.<sup>66</sup>

Para a leitura de textos de culturas estranhas, Wierlacher altera a tríade hermenêutica “Verstehen-Auslegen-Anwenden” [“compreender-interpretar-aplicar”], utilizada por Schleiermacher, Gadamer e Leibfried, para “Lesen-Anwenden-Verstehen” [“ler-aplicar-compreender”], uma específica de contexto estranho, objetivando que através de um **”outro olhar”** se chegue a **“atos de autocompreensão”**, um processo identificatório resultante da **“compreensão de si na compreensão do estranho”** [“Selbstverstehen im Fremdverstehen”].<sup>67</sup> Ou seja, a partir de atos de compreensão de si próprio, o receptor de textos estrangeiros constrói uma “[...] maioria cultural dentro da cultura estranha e, passando pelo desvio das experiências e reflexões desta cultura estranha, também dentro da sua própria cultura.”<sup>68</sup> (**questão da maioria cultural**)

A concepção da “experiência do estranho” [“Fremderfahrung”] como “experiência de si mesmo” [“Selbsterfahrung”] desenvolvida por Alois Wierlacher, o qual se baseou na concepção de Krusche sobre o “processo de desorientação”, explica a reação do leitor face a um texto de um escritor estrangeiro, uma atitude provocada pelo contraste de dois mundos, que possibilita o receptor a “atos de auto-compreensão”. Para que isso ocorra, é necessário se ter consciência de que o “pressuposto da compreensão do estranho é a compreensão de si próprio” [“Voraussetzung alles Fremdverstehens ist das Selbstverstehen”].

A romanista e germanista Kathrin Saringen classifica a teoria de Wierlacher como sendo “bastante eurocêntrica”, considerando três aspectos falhos e/ou limitados:

---

<sup>66</sup> WIERLACHER, 1983, p. 7-8.

<sup>67</sup> Id. *ibid.*, p. 1, 3 e 10.

<sup>68</sup> WIERLACHER, Alois. *Deutsche Literatur als fremdkulturelle Literatur* : zur Gegenstand, Textauswahl und Fragestellung einer Literaturwissenschaft des Faches Daf apud SARTINGEN, id. *ibid.*, p. 26.

Em primeiro lugar, ignora a hipótese de muitas vezes – em razão da transposição do material culturalmente estranho para o sistema de relações da cultura própria – haver mal-entendidos, que, com uma recepção assim malograda, podem resultar em ‘interpretações errôneas ou excessivas’, mas que, justamente, tornam frutífero então o potencial da cultura própria. Em segundo lugar, ficará provado que justamente os textos de literaturas estranhas – com maior número de momentos de identificação e com melhores possibilidades de tradução, isto é, implicitamente, portanto, com o maior potencial próprio – é que são muito freqüentemente recebidos de forma duradoura e efetiva. E, por último, considerar-se-á o fato de ser possível também a mera compreensão do estranho, sem pressupor uma experiência e uma prévia identificação de si mesmo por parte do receptor.<sup>69</sup>

#### 1.2.2- A “estranheza” e a “outridade” (Dietrich Krusche)

No artigo *Utopie e Allotopie: zur Geschichte des Motivs der Fremde in der Literatur* [*Utopia e alotopia: pela história do estranho na literatura*], Dietrich Krusche esclarece o conceito de “estranho” [“Fremde”], que não seria uma qualidade, que um objeto teria por um sujeito observador, mas seria uma relação, na qual o sujeito se colocaria como objeto de sua experiência, de sua percepção e compreensão. O conceito de “estranho” ou “alheio” está relacionado à definição de “cultura estranha” [“Fremdkultur”], a qual é definida como aquela que não se desenvolveu em transmissão comunicativa com a cultura própria”. A constatação da “experiência do estranho” [“die Erfahrung von ‘Fremde’”] refere-se, de uma certa maneira, à “experiência de uma outridade” [die “Erfahrung einer Andersheit”]. Para Krusche, a estruturação do conceito de “estranho” é esclarecida através da introdução da noção contrastiva do “próprio”.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> SARTINGEN, op., cit., p. 30- 31.

<sup>70</sup> KRUSCHE, Dietrich. *Utopie e Allotopie: zur Geschichte des Motivs de Fremde in der Literatur*. Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache, n. 11, p. 131-132, 1985.

A nova dimensão do efeito do texto é alcançada devido aos novos elementos de significação compreendidos pelo receptor estrangeiro e não pelo receptor nativo. Portanto, de acordo com o teórico alemão, ocorre uma descontinuidade entre o “próprio” [das Eigene] e o “estranho” [das Fremde], uma ruptura, pois o alheio tem a capacidade de acentuar o singular. Tal fenômeno abrange a perspectiva do leitor e da obra, fato que denota o potencial de efeito de textos culturalmente estranhos. O fenômeno da “estranheza” [“Fremdheit”] apóia-se sobre a idéia da “distância cultural” [“kulturelle Distanz”], que está alicerçada em um espaço cultural estranho em diferentes épocas históricas. Confrontado com tal tipo de distância, o leitor reage à leitura de textos estranhos de diversas maneiras, esboçando reações de curiosidade, de surpresa, de disponibilidade para o risco ou de recusa.<sup>71</sup> Ainda, ele pode tomar consciência de sua “outridade” [“Andersheit”], ao desenvolver uma “consciência de ruptura”<sup>72</sup> diante de códigos culturais, com os quais ele não consegue estabelecer mais um elo de identificação.

A leitura de textos culturalmente estranhos provoca “momentos de perturbação” na esfera comunicativa, gerando componentes condicionadores da recepção literária, e quanto mais profunda a estranheza provocada pela obra de cultura alheia, maior será a possibilidade do receptor em levantar a indagação sobre o que é estranho, propiciando a cristalização de si mesmo como sujeito próprio, como sujeito singular (“consciência de sua particularidade”). A reflexão do leitor sobre a sua própria experiência de vida e sobre a sua própria história de formação é propiciada pelos “contornos da diferença”, concepção apresentada por Krusche no artigo *Die Kategorie der Fremde* [A categoria do estranho]. No confronto com a leitura de literatura

---

<sup>71</sup> Id. *ibid.*, p. 132.

<sup>72</sup> Apropriado e aprofundado por Krusche, o conceito “consciência de ruptura” foi desenvolvido por Pramod Talgeri no artigo *Vom Verständnis der Andersheit der Fremdkultur* [Da compreensão da outridade da cultura estrangeira]. In: Wierlacher, Alois (Org.) *Perspektiven und Verfahren interkulturellen Germanistik* [Perspectivas e procedimentos na Germanística Intercultural]. München: Iudicium, 1987, p. 371-372.

estrangeira, o receptor se torna desorientado, realizando a “experiência do formular-se como si mesmo”:

A diferença experimentada pelo receptor ante o texto, é, no caso, não apenas resistência, obstáculo à compreensão, componente obscurecedor, mas também, e sobretudo, o pressuposto para que o sujeito receptor possa tomar consciência de sua particularidade, na medida em que percebe a chance de, ante o outro vivenciado pela leitura, formular-se como si mesmo.<sup>73</sup>

No artigo *Lese-Unterschiede: zum interkulturellen Leser-Gespräch* [*Diferenças de leituras: por um discurso intercultural entre leitores*], Krusche aborda, novamente, o confronto entre “o estranho” e “o próprio”, gerador de um processo comunicativo estabelecido nas concretizações históricas, que pode contribuir para uma descoberta da identidade do leitor através do “vivenciarmos a nós mesmos” [“wir erleben uns selbst”] :

[...] der Text ist darüber hinaus als Ganzes eine subjektive Äusserung, eine vertexte Subjektsposition mit allen dazugehörigen (historischen) Konkretisierungen. Indem wir diese “andere” Subjektivität auf uns ziehen, tun wir zweierlei: wir vollziehen dieses Andere in uns nach und wir erleben, indem wir das Andere konkretisieren, uns selbst.<sup>74</sup>

O texto é [...] uma manifestação subjetiva, uma posição do sujeito transformado em texto, com todas as concretizações (históricas) que lhe são próprias. Ao trazer para nós esta outra subjetividade, fazemos duas coisas: assumimos este outro em nós e, ao concretizarmos o outro, vivenciarmos a nós mesmos.<sup>75</sup>

Em relação ao contato do receptor com um texto em língua materna, e com outro, em língua estrangeira, o autor destaca no mesmo artigo seis diferenças entre as posições de leitores de culturas diferentes devido: **a-** ao conhecimento prévio cultural-histórico e principalmente

<sup>73</sup> KRUSCHE, Dietrich. *Die Kategorie de Fremde*. In: WIERLACHER, Alois (Org.). *Fremdsprache Deutsch*. München: Fink, 1980, S. 43 apud SARTINGEN. op. cit. p. 24.

<sup>74</sup> KRUSCHE, Dietrich *Lese- Unterschiede: zum interkulturellen Leser-Gespräch* [*Diferenças de leituras: por um discurso intercultural entre leitores*] *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, n. 7, p. 2, 1981.

<sup>75</sup> Apud SARTINGEN, op. cit. p. 25.



daquele literário-histórico; **b-** a formação através de diferentes estruturas da língua; **c-** a formação por causa dos variados desenvolvimentos sociais e os resultantes problemas sociopolíticos atuais; **d-** a formação em virtude das heterogêneas tradições culturais como religião, função da arte e sistema filosófico; **e-** a formação por experiências primárias moldadas pelo clima, pela paisagem, pela “natureza” e suas conseqüências para o repertório das idéias e **f-** em relação à tradição e principalmente à literária, ao conceito de continuidade da própria história, à consciência da identidade cultural com destaque para a filiação ou não a uma grande área cultural fora da Europa e para a relação de independência ou de dependência do continente europeu. Para o teórico, a formação do leitor é cristalizada pela estrutura de sua língua materna, pelo seu desenvolvimento político e social, pela sua cultura e pelas suas experiências primárias moldadas pelos aspectos geográficos de seu país.

Em relação à identidade cultural, Krusche acredita que o confronto entre o próprio e o alheio possa propiciar ao leitor, através do processo do vivenciar a si próprio, a “descoberta” da sua identidade, uma experiência que deve abranger uma reflexão sobre o papel desempenhado pelo seu país no âmbito da questão dependência–independência e centro-periferia em relação ao continente europeu.<sup>76</sup>

Dietrich Krusche, em sua tese sobre a categoria do “estranho” no contexto da literatura de culturas estranhas, opera com argumentos relacionados a uma perspectiva imanente à obra, desenvolve os conceitos “momentos de perturbação”, “contornos da diferença”, “distância cultural”, “concretizações históricas” e aplica o termo “consciência de ruptura”. E tal como Alois Wierlacher, ele reconhece a possibilidade do leitor de uma cultura estranha em refletir sobre a cultura própria. Ao situar a localização do receptor em seu próprio contexto sociohistórico, Krusche aponta para uma abordagem que estabelece considerações entre as diferenças específicas

---

<sup>76</sup> KRUSCHE, 1981, p. 7.

culturalmente entre a “cultura própria” e a “cultura estranha”, na qual o receptor, durante o ato da leitura, tem a possibilidade de vivenciar diferentes experiências: a de “formular-se como si mesmo”, a de “assumir o outro” (em si), e a de vivenciar-se em si mesmo, bem como a de tomar “consciência de sua particularidade”.

### 1.3- A recepção do teatro

A recepção de textos narrativos e líricos abrange o leitor, no entanto, no caso de textos teatrais a comunicação envolve ainda duas instâncias receptoras: o diretor de cena (encenador), o cenógrafo e os atores, de um lado, e de outro, os espectadores. O diretor é o primeiro leitor da literatura teatral culturalmente estranha e decide sobre todos os processos desta comunicação literária, destacando o encadeamento dos feixes de significação numa hierarquia dramática. Para isso, ele dispõe de dois caminhos de transmissão no palco: fazer o revestimento do conteúdo com símbolos, como mensagem cultural, ou expressá-lo como mensagem verbal dirigida à percepção.<sup>77</sup>

A representação de uma peça teatral abrange uma linguagem teatral que se torna uma escritura cênica ou dramática com a fusão do icônico (visual) e do simbólico do texto (textual). Sua montagem pressupõe, inicialmente, a tradução lingüística para que possa ser desenvolvido um projeto global cênico. Em relação à problemática da tradução de peças teatrais encenadas no exterior, Jirf Levy chamou a atenção em sua obra, *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung* [A tradução literária: teoria de um gênero artístico], sobre a importância de vinculá-la às condições dramáticas,<sup>78</sup> sendo necessária a elaboração de uma concepção da encenação,

---

<sup>77</sup> SARTINGEN, op. cit., p. 34.

<sup>78</sup> LEVY, Jirf. *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt: Athenäum, 1969. p. 128 e ss.

pois durante o ato de tradução se decide de que forma o texto deva ser preservado e de como serão operados desvios em favor da elaboração planejada.

O plano cênico inclui uma opção estética e ideológica de uma equipe que deve levar em consideração, os aspectos formais da obra, como a composição, as imagens, a retórica e os possíveis efeitos de estranhamento existentes, bem como incluir reflexões sobre aspectos biográficos, psicológicos, sociológicos e a visão de mundo do autor e da época, que o estimularam a escrever sua peça teatral. A concepção de tradução nesse contexto envolve a “traduzibilidade” lingüística e temática, e pode incorporar componentes da cultura própria, que conduz o espectador a momentos identificatórios, e com teor atual, nacional ou universal. As tentativas de preencher lacunas relativas à cultura estrangeira com conhecimento sobre a gênese do texto original pode levar à uma equilibrada mescla que facilita o processo de assimilação ao meio sociocultural próprio.

A imagem concreta da peça teatral, cristalizada pela leitura e representação cênica e coreográfica, abrange a visualização e a audialização, e é precedida por um projeto de concepção e de ideologia do encenador compartilhado pelos artistas, pelo cenógrafo e artesãos (iluminador, carpinteiro, músicos, compositores, figurinistas, costureiros, maquiadores, cabeleireiros, entre outros), havendo inclusive a própria mediação do teatro, isto é, o intercâmbio com as artes mecanizadas, como a gravação do som, da utilização da televisão, do vídeo, e a inclusão de diapositivos e de filmes, entre outros elementos.<sup>79</sup>

Para a encenação, que é uma transposição da escritura dramática textual, por meio de uma linguagem visual, arquitetural e pictórica com elementos de interpretação cênica (cenário,

---

<sup>79</sup> Para a produção do espetáculo, atuam o produtor teatral que organiza e administra o levantamento material, de custos e da operacionalização da encenação (contratação de atores e técnicos e aquisição de materiais), e o animador que concebe o teatro como ato público e estético, e que intermídia uma discussão após o espetáculo e a apresentação em espaços populares, em sala de aula e na televisão. Existem ainda pessoas que projetam o programa de encenação da peça, vendido antes ou depois da apresentação ao espectador.

iluminação, música e atuação), o autor teatral faz propostas através de indicações (rubricas), conhecidas como “texto-guia” ou escritura à margem do texto<sup>80</sup>: indicações cênicas e espaço-temporais, informações sobre a mímica e expressão corporal dos atores e sobre o envolvimento social e psicológico dos personagens, entradas e saídas, descrições de lugares. Trata-se de uma literatura paralela ao texto dramático destinada a esclarecer ao leitor, ao encenador, cenógrafo e ator o entendimento e o modo de apresentação da peça (informações sobre o local e tempo, a interioridade pessoal e a ambiência cênica). Tal papel metalingüístico de um texto secundário deve ser seguido pelo encenador, que opta pela fidelidade às propostas autorais (forma dogmática de representação), mas, que às vezes as contesta, ignora, ou faz justamente o contrário dos itens propostos.<sup>81</sup> Tais rupturas, que provocam a diluição da peça-matriz, podem contribuir para uma maior coerência ou para uma grande incoerência da representação com um impacto avassalador sobre espectador e crítica especializada.

A leitura e a representação de textos produzidos em outro espaço lingüístico e cultural pode, por meio de um novo olhar, adquirir contornos de germanização e de abasileiramento (adaptação/adequação às condições e à realidade nacional (“nacionalização”)) para facilitar a compreensão e a orientação do espectador (em casos de pouca “legibilidade” ou “lisibilidade”) ou para mostrar a “inventividade” do encenador, que, algumas vezes, utiliza-se de elementos intertextuais com a inclusão de textos estranhos, cujo único vínculo com a peça é temático, explicativo ou paródico, ou com textos do mesmo autor. O encenador deve historicizar (Brecht), atualizar e contextualizar o texto teatral com dados sociopolíticos e culturais do país receptor (repertório cultural disponível), os quais fazem com que o público se sinta diretamente abordado e viva momentos de identificação.

---

<sup>80</sup> PAVIS, op. cit., p. 207.

<sup>81</sup> “Muitas vezes a encenação não se sente mais vinculada ao que havia na mente do dramaturgo ao compor suas indicações cênicas. O encenador passou a ser comentador do texto e das indicações cênicas; é o único depositário da metalinguagem crítica da obra. O que nem sempre aos autores- e pode-se compreendê-los!” Id. *ibid.*, p. 208.

O efeito do teatro em relação aos espectadores pode ser comprovado de maneira empírica, conforme a estética da recepção já documentou, sendo levado em consideração o número de encenações e o número de espectadores presentes, porém a obra em si, conforme elucidado acima, já passou por um processo de entendimento, de compreensão, de escolhas e de decisão efetuado pelo diretor, ou por um trabalho de equipe, antes que a sua realização seja apresentada ao público-espectador. Trata-se, portanto, de uma peça pré-lida, pré-recebida e pré-adaptada, ou seja, da recepção da leitura teatral realizada pelos diretores e de suas possibilidades de interpretação e reprodução cênicas.

Há casos de leitores-autores e leitores-diretores que fazem a recepção de um texto estrangeiro, realizando uma releitura e readaptação coletiva de uma obra, no caso de *The Beggar's Opera*, de John Gay, fato realizado por Bertolt Brecht, que contou com a ajuda de Elisabeth Hauptmann, e de Chico Buarque que admitiu o trabalho em conjunto com o diretor Luís Antônio Martinez Correa e com vários atores e atrizes, em forma de tradução bem como de “leituras, críticas e sugestões”, e também com historiadores, conforme disse em uma entrevista.

No contexto da “categoria do estranho”, elaborada por Wierlacher e Krusche e apresentada no item 2.2- *A recepção de literatura de culturas estranhas*, é possível expandir as reflexões para a esfera da recepção de textos dramáticos. Wierlacher em sua teoria sobre a experiência de si mesmo através da experiência do alheio conclui que uma adaptação teatral adequada e vinculada às expectativas dos receptores da encenação estrangeira possibilitaria conhecimentos sobre suas próprias experiências pessoais e culturais. Para isso, o diretor de cena e sua equipe têm que ter um projeto de encenação para que ocorra um certo grau de equilíbrio para diminuir as perdas culturalmente específicas para o espectador de uma cultura estranha. A transposição da peça para uma língua estrangeira traz novos aspectos conotativos, e a encenação

pode facilitar ao espectador o acesso a tal experiência, através da qual ele pode experimentar o prazer-do-estranho através do prazer-de-si mesmo.

Krusche afirma que, o espectador recebe um texto já lido pelo encenador e equipe e adaptado ao palco, ou seja, através de uma mediação estabelecida pela leitura prévia do diretor de cena e dos atores, a qual lhe possibilita conexões com as suas próprias experiências. O leitor estrangeiro, ao saber tratar-se de uma peça teatral de um círculo culturalmente diferente, constrói uma disponibilidade maior para o risco, pois dispõe de sinais contextuais como o cenário, os figurinos, a cortina, entre outros elementos cênicos.

A respeito da adaptação ou a adequação de um drama, outros teóricos alemães também teceram comentários: Reinold Werner no artigo *Die 'Fremdinszenierung' als Fremdgenuss- oder: Wie exportiert man ein Drama?* [A 'encenação estrangeira' como prazer do estranho- ou: como se exporta um drama?] faz reflexões sobre a recepção e a problemática da tradução e da encenação estrangeira (recepção estética adequada), enquanto que Hannelore Link discute sobre as instâncias receptoras de textos dramáticos e as possíveis formas de adequação no já abordado livro *Rezeptionsforschung: eine Einführung in Methoden und Probleme*.

1.3.1- A encenação como um processo de alterações da obra original (Hannelore Link)

Link descreve na obra *Rezeptionsforschung: eine Einführung in Methoden und Probleme* o processo de interpretação e de reprodução no palco e faz as seguintes afirmações: o autor do drama produz o texto e não a encenação, e no início de cada representação teatral está a leitura do texto por parte de todos os participantes, fato que leva a alterações. Em cada encenação teatral ocorre a mediação de um objeto de recepção primário, apresentada a um público,

geralmente passivo, que pressupõe vários processos receptivos: a recepção do diretor, de cenógrafos e autores de teatro, que apresentam a reprodução de uma peça teatral, cuja encenação não é imutável.

A teórica esclarece ainda, que as encenações teatrais são documentos de uma recepção reprodutiva (“produção de um objeto de recepção secundário”):

As mudanças e intervenções, que são feitas no texto em função das respectivas necessidades de uma determinada situação de encenação, deixam claro que, na representação teatral, não se trata da constituição de um objeto de recepção primário, mas da produção de um objeto de recepção secundário, que já costumava trazer em si mesmo uma interpretação do [objeto de recepção] primário.<sup>82</sup>

Die Änderungen und Eingriffe, die am Text im Hinblick auf die jeweiligen Erfordernisse einer bestimmten Aufführungssituation vorgenommen werden, machen deutlich, dass es bei der Bühnenaufführung nicht um die Konstituierung des primären Rezeptionsgegenstandes geht, sondern um die Produktion eines sekundären, der immer schon eine Deutung des primären enthält.<sup>83</sup>

1.3.2- A ruptura da recepção pela fronteira lingüística e nacional e o equilíbrio das perdas culturais (Reinold Werner)

Reinold Werner ressalta em *Die ‘Fremdinszenierung’ als Fremdgenuss - oder: Wie exportiert man ein Drama?*, o fato de Hans Robert Jauss ter definido a experiência estética como “Selbstgenuss und Fremdgenuss” [“prazer-de-si-mesmo e prazer-do-estranho”], embora o secular difundido ritual do prazer pelo estranho tenha sido pouco considerado pela hermenêutica contemporânea. Werner aborda nesse artigo o problema da “encenação estrangeira” [“Fremdinszenierung”], uma apresentação cênica, na qual a peça teatral foi escrita em um outro idioma que aquele em que se dá a apresentação teatral, e foi traduzida com a finalidade de torná-

---

<sup>82</sup> In: SARTINGEN, op. cit., p. 32

<sup>83</sup> LINK, op. cit., p. 91.

lo compreensível para o espectador estrangeiro, um público de uma outra língua, de uma outra cultura e de uma outra nação.<sup>84</sup>

Conforme o teórico Werner, a hermenêutica literária parte do princípio de que dois horizontes distantes devam ser mediados, a fim de que a experiência estética não afunde no espelho da própria consciência histórica, isto é, a hermenêutica toma como modelo a distância vertical no tempo, em várias épocas. Ele questiona quais seriam os tipos de pressupostos que deveriam haver para “eine adäquate ästhetische Erfahrung” [“uma experiência estética adequada”], se a distância se expande não vertical no tempo, mas sim horizontal no espaço, e se a distância da obra de arte até a recepção é interrompida não através de épocas, mas sim através de uma fronteira lingüística, nacional e cultural.<sup>85</sup> Para o autor, o receptor/espectador pode “receber” uma peça teatral culturalmente estranha, sem perda da comunicação, se o diretor de cena apresentar os pressupostos para uma experiência estética adequada.

Além disso, ele indaga como devem ocorrer os “deslocamentos de horizonte” [“Horizontverschiebungen”], sem que haja “perda de comunicação” [“Kommunikationsverlust”],<sup>86</sup> no caso da apresentação de uma encenação de um drama alemão do século XVIII para um público parisiense contemporâneo. Para Werner, o diretor de cena e o grupo de atores devem empreender um determinado tipo de adaptação com a finalidade de equilibrar as perdas culturalmente específicas para o receptor de uma cultura estranha. Acredita ser interessante constatar, caso um drama alemão representado em um outro quadro cênico nacional e cultural, se esta encenação estrangeira tem a possibilidade e a tarefa da “adequação secundária”, que consiste em preencher, de forma interpretativa, os vazios do horizonte da obra. Tal espaço é um horizonte

---

<sup>84</sup> WERNER, Reinhold. *Die 'Fremdinszenierung' als Fremdgenuss –oder: Wie exportiert man ein Drama ?*. Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 10, p. 24, 1984.

<sup>85</sup> Id. *ibid.*

<sup>86</sup> Trata-se de um conceito da hermenêutica literária.



culturalmente estranho que será ajustado ao horizonte cultural próprio do receptor.<sup>87</sup> Juntamente com Alois Wierlacher, Werner coloca no âmbito da reflexão sobre a encenação de uma peça estrangeira a “questão da experiência de si mesmo através da experiência do alheio” e a “questão sobre os deslocamentos de horizonte”.

De acordo com Reinold Werner, o diretor da encenação de um drama estrangeiro tem duas alternativas: 1- fazer uma transposição tão fiel quanto possível da peça a ser traduzida, ou 2- realizar uma transposição ou adaptação de um material culturalmente estranho, uma adequação às condições da cultura própria, preservando e transpondo a mensagem do autor.

O processo da encenação de peça estrangeira, iniciado com o trabalho técnico-filológico da tradução lingüística por uma pessoa que quase nunca participa do trabalho de encenação, deve levar em consideração a adaptação dramática do texto traduzido baseado em uma concepção de encenação.<sup>88</sup>

Em relação a certas encenações estrangeiras, Werner diz que, se a fala do palco é um discurso acompanhado por uma certa soma de componentes significativos exteriores ao idioma, e se no caso de uma encenação estrangeira de uma peça alemã houver a existência de muitos elementos de germanidade, ocorre o risco da função ornamental torna-se exótica e com isso banal, isto é, ao serem exagerados, os significados transportados através da função argumentativa do discurso serão também banalizados.

O conhecimento e a consciência do telespectador são elementos presentes antes da “ativação” de seu conhecimento cultural ao assistir a uma encenação teatral, e no caso de tratar-se de uma representação de obra estrangeira seria desejável, que os dois movimentos subjetivos apresentados no palco, de maneira tendenciosa e excludente –das “Heimische” und das “Fremde”

---

<sup>87</sup> Op. cit. p. 25.

<sup>88</sup> P. 25-26.

[o “familiar” e o “estranho”], das “Gekannte” und das “Verkannte” [o “conhecido” e o “desconhecido”], e das “Bewusste” und das “Unbewusste” [o “consciente” e o “inconsciente”] – pudessem ser neutralizados cenicamente, e que ao serem levados a se fundir, o familiar tivesse vários significados, e no final não fosse também estranho, mas sim significativo no contexto da estranheza.<sup>89</sup>

#### 1.4- A questão da aplicabilidade na comunicação intercultural

O sucesso da recepção do legado literário de Gay na Alemanha e no Brasil, no século XX, como confirmação da estratégia de comunicação do autor, tem reflexos nas obras de Brecht, Civelli e Barroso, e de Buarque a serem estudadas, principalmente, no âmbito das “transposições estéticas” (Thomas Bleicher), da “recepção produtiva”, da “recepção reprodutiva”, da “concretização sintética”, da “interpretação sintomática” e da “aura” histórica do texto (Hannelore Link), e da relação entre o próprio e o estranho (Alois Wierlacher e Dietrich Krusche). A primeira encenação de *A Ópera de Três Vinténs*, de Brecht, no Brasil, ocorrida em 1960, e a concepção e a ideologia do diretor de cena, bem como a atuação dos artistas, também serão objetos de reflexão, juntamente com a transposição da peça teatral de Brecht e de Buarque para o cinema .

A questão do valor de uma obra de arte e a do valor de sua utilização, resultado obtido pela comparação entre ela (transposição estética primária) e uma elaboração posterior (transposição estética secundária), segundo a concepção de Bleicher, será discutida. Além disso, alguns aspectos da teoria de Hannelore Link sobre a “recepção produtiva e reprodutiva” serão abordados: a função social da obra, a questão da condição e da “disposição de recepção” por

---

<sup>89</sup> P. 30-31.

parte dos leitores-autores Brecht, Civelli e Barroso, e Buarque, o processo de “reflexões retrospectivas” deles sobre a obra *The Beggar’s Opera*, tornando a recepção como “documento sobre si mesmo”, isto é, como reflexo do motivo possivelmente inconsciente da escolha do texto deste autor. Outros conceitos discutidos por Link serão também abordados: a distância histórica, o texto de Gay como “documento de um certo estado de cultura” e como “documento de uma ideologia estranha”, a “aura” histórica do texto, a ruptura da “Estética da Identidade” pelo escritor inglês e a “Estética da Confrontação” dos dramaturgos da Alemanha e do Brasil da obra em estudo e suas experiências estéticas e sociais, e a existência de *Die Dreigroschenoper*, de *A Ronda dos Malandros* e de *Ópera do Malandro*, como exemplos de cristalização da “recepção produtiva” em épocas e países diferentes.

A possibilidade de se ressaltar a pesquisa literário-historiográfica no aspecto das relações entre potências européias e nações periféricas, na tentativa de se estabelecer um diálogo estético intercultural alemão e brasileiro, torna-se visível, principalmente, no âmbito da recepção da dramaturgia de Brecht no Brasil e sua influência, desde os anos 60, em obras nacionais, evidente no sucesso da encenação da *Ópera dos Três Vinténs* (1960), e da criação das obras acima mencionadas, bem como no desenvolvimento da teoria do “Teatro do Oprimido”, de Boal.

No estudo *ARTE SEM FRONTEIRAS -Londres, Berlim, São Paulo e Rio de Janeiro: olhares estéticos e capitalistas sobre as células do poder lícito e ilícito (séculos XVIII e XX)* são ressaltados o projeto estético e ideológico dos autores e dos encenadores; os pontos de referência; os momentos identificatórios; o caráter inovador; as condições extratextuais da recepção, sob uma perspectiva histórica baseada na linearidade e na transposição com diversidade de temas, motivos e estruturas peculiares ao contexto histórico e cultural da sociedade alemã dos anos 20, e da sociedade brasileira, no final dos anos 40 e início dos anos 50, bem como no final dos anos 70, na época das respectivas encenações e/ou publicações.

Capítulo 2- A ascensão da burguesia na Inglaterra aristocrática. Desilusão e acerto de contas com a nobreza corrupta em *The Beggar's Opera*, de John Gay (1728)

Na peça teatral *The Beggar's Opera*, na qual não atuam mendigos, mas sim um núcleo formado por Peachum, um comerciante de mercadorias roubadas e delator profissional, seu sócio, Lockit, o carcereiro-chefe do presídio de Newgate, e suas constelações familiares, bem como a equipe, altamente profissional em atividades ilícitas, constituída por ladras, prostitutas, batedores de carteiras, gatunos de ruas e de residências, e assaltantes de estradas, há resquícios amargos da biografia do autor, vítima da falência da South Sea Company, no ano de 1720, e da não – concretização de uma tão esperada nomeação para um alto cargo na corte.

Como um alter-ego de Gay, surge no início da peça emoldurada um mendigo-escritor-cantor que pede a um ator pela encenação de uma peça de sua autoria, *The Beggar's Opera*, e sugere ser dependente de seus honorários literários, mas aberto para concessões ao gosto do público, já que vive em uma época na qual a decadência do mecenato e a comercialização da arte destacam-se. Embora o estímulo literário tenha sido concretizado pelo estopim de seus dissabores pessoais, a gênese da peça é atribuída a uma sugestão do escritor Jonathan Swift, membro do Scriblerus Club, em carta de 30 de agosto de 1716, ao amigo Alexander Pope, para incentivar John Gay a escrever uma anti-pastoral, isto é, uma pastoral de Newgate, o mais famoso presídio de Londres à época, permeada de guardas, prisioneiros, prostitutas e ladrões.<sup>90</sup>

No final do ano de 1727, com atitude contrária à temática da literatura campestre e bucólica em vigor, Gay começa a escrever em seu “Newgate Pastoral”, *The Beggar's Opera*, o mundo ilícito e ficcionaliza as proezas criminosas de Jonathan Wild, o burocrata do crime, e Jack Sheppard, o individualista, delinquentes assumidos e personagens-símbolos da época, que foram perpetuados nas atitudes dos protagonistas Peachum (Wild), Macheath (Sheppard) e Lockit (Townshend), cujo relacionamento profissional conturbado com Peachum parodia aquele entre Sir Robert Walpole, Earl of Orford, o Primeiro-Ministro britânico da época, e Lord Townshend.<sup>91</sup> Gay aborda elementos do comportamento familiar da sociedade pré-capitalista, ao descrever os puritanos, Peachum, e seus planos adequados para o casamento da filha Polly. O relacionamento

---

<sup>90</sup> “There is a young ingenious Quaker in this town who writes verses to his mistress not very correct, but in a strain purely what a poetical Quaker should do, commending her look and habit, etc. It gave me a hint that a set of Quaker's pastorals might succeed if our friend Gay could fancy it, and I think it a fruitful subject, pray, hear what he says. I believe further, the pastoral ridicule is not exhausted, and that a porter, footman or a chairman's pastoral might do well or what think you of a Newgate pastoral, among the whores and thieves there?” THE CORRESPONDENCE OF JONATHAN SWIFT. Organização de Harold Williams. Oxford: At the Clarendon Press, 1965. v. 2, p. 215.

<sup>91</sup> Lord Townshend, cunhado de Walpole, tornou-se seu contraente político, sendo por ele demitido. CHURCHIL, Winston. *História dos povos de língua inglesa*. Tradução de Aydano Arruda. São Paulo: Ibrasa, 1960. v. 3, p.106. Facetas do comportamento do Earl of Macclesfield, responsável pelo grande desfalque do Tesouro Nacional, em 1725; de Sir Salathiel Lowell, magistrado municipal e famoso 'juiz enforcador e 'caçador de ladrões', e de seu sucessor nas malandragens jurídicas, Charles Hitchin, comissário da prisão de Newgate, bem como da célebre prostituta e ladra, Sally Salisbury, das cafetinas Mother Wisebourne e Mother Needham, e de Mary Young, a Jenny Diver, uma das mais famosas batedoras de carteira da época, de William Field e de Joseph 'Blueskin' Blake, ajudantes de Wild, são ficcionalizados na obra de John Gay.

familiar apresenta similitudes com aqueles descritos por Karl Marx e Friedrich Engels no *Manifesto do Partido Comunista*: “A burguesia rasgou o véu de comovente sentimentalismo que envolvia as relações familiares e as reduziu a meras relações monetárias”.<sup>92</sup>

O trabalho contínuo de todos os membros da família Peachum, almejando alcançar cada vez mais, sem usufruir, parece demonstrar, segundo Max Weber que “[...] a influência de certas idéias religiosas no desenvolvimento de um espírito econômico, ou o *ethos* de um sistema econômico”.<sup>93</sup> Nesse caso, trata-se da conexão do espírito da moderna vida econômica com a ética racional da ascese protestante. John Gay mostra ainda o perverso contato empregatício entre o comerciante burguês e seus subordinados, que se reduz em sugar todas as energias deles para obter o maior lucro possível. A exploração de classes, burguês-plebe, ou patrão/empregado, apresentada na peça se assemelha à descrição feita pelos autores acima citados, Max e Engels: “[...] a moderna propriedade privada burguesa é a última e mais perfeita expressão do modo de produção e de fabricação e apropriação de produtos que se baseia em antagonismos de classes, na exploração de uns pelos outros”<sup>94</sup> Tal situação é, segundo Marx, é mutável, pois se acabará quando o Proletariado tomar o poder.

O dramaturgo inglês destaca, ainda, a primazia do dinheiro nas relações humanas, ou seja, um relacionamento baseado na luta ancestral do homem contra o homem, um comportamento predatório baseado nos instintos, no desejo sexual, no egoísmo animalesco e na busca incessante pelo poder, descrito por Hobbes no embate *homo homini lupus*. Essa estado é imutável, pois é inerente à natureza humana.

---

<sup>92</sup> MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Tradução de Pietro Nassetti. Introdução de Sílvio L. Sant’Anna (*Prefácios do Manifesto do Partido Comunista*). São Paulo: Martin Claret, 2001. p. 48.

<sup>93</sup> “Um dos elementos fundamentais do espírito do capitalismo moderno, e não só dele, mas de toda a cultura moderna, é a conduta racional baseada na idéia de vocação nascida –como se tentou demonstrar nesta discussão –do espírito do ascetismo cristão”.WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de Pietro Nassetti. Introdução de Sílvio L. Sant’Anna [*O livro do século*]. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 130 e 30-31.

<sup>94</sup> MAX., *ibid.*, p. 60.

*The Beggar's Opera* é uma peça teatral épica subversiva contra a ideologia dominante do modelo estético operístico vigente, de tradição italiana, com diferentes tipos de vozes, recitativos pomposos, movimentos artificiais e personagens heróicos e divinizados, e contra a ideologia dominante do governo Walpole. Símbolo vivo da preponderância do Parlamento na vida política inglesa e senhor absoluto do poder durante o reinado de Georg I (1714-1727), o indesejado monarca da dinastia germânica de Hannover, o Primeiro-ministro Robert Walpole (1676-1745), membro do partido Whig. Famoso também pela sua vida amorosa conturbada, pelas bebedeiras e pelas agressões corporais, ele tornou-se o alvo preferido de ataques satíricos, sendo identificado no nível popular como a personificação do abuso da força política, e imortalizado em *The Beggar's Opera*, e em outras peças teatrais, em fábulas e sarcásticos romances, em ácidas baladas e em virulentos panfletos, escritos principalmente pelos escritores burgueses do Scriblerus Club. O acúmulo do poder do Primeiro-ministro, em detrimento da força política do soberano, somente foi possível devido à ascensão do parlamentarismo na paisagem política da Inglaterra, sua consolidação no episódio republicano na metade do século XVII, e seu predomínio com a *Revolução Gloriosa de 1688* que marcou o fim do absolutismo real.

No artigo, *The shepherd as gamester: musical mock-pastoral*<sup>95</sup> in *The Beggar's Opera*, Eric Kurtz apresenta uma conexão entre a ópera-balada do autor inglês e a máscara, ou mascarada, gênero teatral predominante no final do século XVII,<sup>96</sup> cuja maior expressão foram os dramas musicais de Henry Purcell. John Gay mostra os absurdos e artificialismos da ópera

---

<sup>95</sup> A mock-pastoral ridiculariza a pastoral idílica.

<sup>96</sup> Tal gênero dramático preponderante do século XVI ao século XVIII é de origem francesa e italiana: “Os atores usavam máscaras (daí o nome) e representavam um espetáculo de dança, de música, de poesia, de alegoria e de encenação de grande espetáculo. A máscara é comparável ao *balé de corte* e aos primórdios da ópera. Quando há uma ação, esta é reduzida a alguns elementos mitológicos ou alegóricos e ao esboço de uma discussão. Duas tendências dominam a máscara: a do texto poético e literário (cf. BEN JOHNSON, *A Festa de Reis*, 1606; *A Máscara das Rainhas*, 1610), a do espetáculo de grande maquinaria e de efeitos visuais (JONES e suas experiências arquitetônicas e cênicas inspiradas no palco italiano). A *antimáscara*, inventada por BEN JOHNSON, é a versão grotesca e puramente pantomímica da máscara: é representada como interlúdio cômico, antes ou durante a máscara”. PAVIS, op. cit., p. 234.

italiana,<sup>97</sup> incorpora características da “mock-pastoral”, e com isso desmonta a imagem idílica do pastor ao apresentá-lo como um jogador e bandido:

The genre of pastoral is inherently playful, a literary game in which one pretends, in a sophisticated way, to be simple, in order artfully to celebrate artlessness. Since an awareness of the game is a large part of the fun, pastoral works often call attention to their own conventions, and test them by exposing their artifice. One characteristic device is to jostle one version of pastoral against another, as in Shakespeare’s *As you like it*, for example, where the various groups of characters –the Arcadian shepherds, the country bumpkins, the toughly sentimental young lovers –serve as touchstones for one another’s authenticity, or lack of it. Another is to apply the conventions of pastoral to the wrong kind of low life, as in Gay’s *Shepherd’s Week* and *Trivia*, and his “Newgate pastoral,” *The Beggar’s Opera*.<sup>98</sup>

A respeito da recepção espetacular da peça durante a primeira encenação, que levou uma parte do público das galerias a estabelecer paralelos entre fatos apresentados no palco e episódios protagonizados por membros da classe alta na vida real foi um fato que contribuiu para estimular a vinda de um contínuo público ao teatro e para um número gigantesco de vendas da peça. Jonathan Swift escreveu no número 3 da edição de 25 de maio de 1728 do jornal *The Intelligencer*, três meses após a *première*, suas impressões a respeito da peça:

Em *A Ópera do Mendigo* Mr. Gay colocou, numa forma de humor totalmente nova, todos os vícios da sociedade iluminados por um jato de luz claro e impiedoso. Com isto prestou um serviço eminente tanto para a religião como para a moralidade. Isto ficou claro no sucesso sem precedentes que a peça obteve. Todas as classes, partidos e escalões de homens se aglomeraram para ver esta ópera ou então leram o texto, deliciados, na reclusão de seus escritórios. Mesmo os Ministros de Estado, os quais Gay ofendeu profundamente, compareceram em massa ao teatro por consciência e também para convencer o mundo quão injusto fora o paralelo representado no palco –a malícia,

---

<sup>97</sup> A ópera é uma obra musical dramática que une melodias, teatro e espetáculo, tem origem italiana e foi encenada, inicialmente, em forma de pastoral, pelo grupo da Camerata para mecenas em Florença. Sua difusão ocorreu com a apresentação de *O Orfeu*, de Monteverdi, em 1610. Em 1700, a ópera italiana já estava padronizada da seguinte forma: uma abertura em três movimentos, seguida por três atos, cada qual com uma sucessão de recitativos e árias nitidamente diferenciados com dueto ou emsemble e um coro final para todo o elenco [...] A música é igualmente bem organizada, na maior parte uma alternância de recitativos (em que ocorre a ação) e árias (em que os personagens dão vazão a seus estados emocionais)”. SADIE, Stanley (Org.). *Dicionário Grove de Música*. edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 672-673.

<sup>98</sup> KURTZ, Eric. *The shepherd as gamester: musical mock-pastoral in The Beggar’s Opera*. In: NOBLE, Yvonne. *Twentieth century interpretations of the Beggar’s Opera: a collection of critical essays*. London: Prentice-hall: Englewood Cliffs, 1975. p. 52-53.



a inveja, e desamor. Eu sei que muitos homens do Clero foram assistir, em segredo, *A Ópera do Mendigo* e que algumas pessoas desbocadas das galerias do teatro se divertiram descobrindo e espalhando ao público os nomes dos cavalheiros disfarçados.

<sup>99</sup>

## 2.1- A cidade de Londres: sofisticação, elegância, corrupção e crime

A ostensiva exibição no vestir-se – as mulheres com os pomos coloridos com ruge, a cintura apertada por corpetes, os seios erguidos e as pernas ocultas por imensas saias-balão, fitas nos pescoços, nos punhos com rendas espumosas; os homens, portando paletós na altura dos joelhos sobre culotes claros, coletes bordados, mangas largas e abertas e punhos de rendas, meias de seda, botas lustrosas, espada presas à cintura e bengala com castão de prata, com perucas ou com os cabelos untados e empoados - caracterizava a sofisticação e a elegância da cidade londrina nas primeiras décadas do século XVIII.

Tal período foi caracterizado por um longo período de paz na Inglaterra, nos anos 1714 a 1742, no governo dos Stuart, Anne (1702-1714), e na administração dos reis George I (1714-1715) e George II (1727-1760), da dinastia de Hannover, pois os conflitos entre os grupos políticos equilibraram-se, já que não havia mais o perigo de uma eminente guerra no continente. No entanto, a nação foi abalada por movimentos internos de hostilidade contra a protestante Casa de Hannover, presente no trono inglês desde a coroação de George I no ano de 1714, por conflitos concretizados na Rebelião Jacobita (1715 e 1722-1723), uma tentativa de reestabelecer o domínio dos católicos Stuarts com a coroação de James (III), pela ruína financeira provocada pela falência da South Sea Company (1720-1721), pelas revoltas na Irlanda (1722), pelos

---

<sup>99</sup> SWIFT, Jonathan. *Ipse per omnes ibit personas e turbam redet in unan*. In: MENDES, Benê (Org.). *A Ópera do Malandro, de Chico Buarque*: programa de encenação. Programa visual: Anibal Monteiro. São Paulo: Teatro São Pedro, 1979. p. 10.

distúrbios dos “Negros”, caçadores ilegais camuflados com rosto pintado (1723), entre outros distúrbios, refletidos na produção literária da época.<sup>100</sup>

Nessa época da monarquia parlamentar, o Primeiro-ministro, Walpole (1676-1745), líder do partido Whig, que exercia, de fato, a função governista, administrou a poderosa Grã-Bretanha através de uma política de privilégios, donativos, concessões financeiras e políticas, subornos, e elevou-a a potência européia por meio de uma política de franca expansão do império britânico, cuja justificativa moral era espalhar a civilização e a ciência modernas, a base da riqueza econômica era a exploração de matérias –primas e das terras das colônias e o comércio mundial.

A ideologia da ascensão e da glória e as imagens de um país vitorioso estavam presentes em diversas manifestações culturais concretizadas na composição dos hinos *Rule Britannia* e *God Save the King* e das músicas *The Old Roast Beef of England*, *The Gate of Calais* e *Hearths of Oaks*. Diante de tal situação de equilíbrio, esse século foi denominado na sociedade inglesa como a *Era Augustana*, em referência ao período romano sob o governo de Augusto, um tempo de prosperidade, de estabilidade, de ordem e de bom gosto.<sup>101</sup>

No âmbito europeu, o século ficou conhecido como época do Iluminismo ou “Século das Luzes” e “Era da Razão”, no qual o homem passou a ter uma visão do mundo geralmente

---

<sup>100</sup> Algumas obras históricas e ficcionais publicadas na Inglaterra no século XVIII não tiveram uma nova edição, de modo que a dificuldade do acesso a elas só foi possível de ser superada com a utilização de trechos mencionados pela historiadora inglesa Lucy MOORE em sua obra *The Thieve's Opera*, publicada pela editora Record no ano 2000.

<sup>101</sup> Augustus (31 AC-14 DC), Gaius Octavius (Octavianus), filho adotivo, sobrinho-neto e herdeiro de César, conduziu o império romano a partir do ano 27 AC, após a queda de Antonius e de Cleópatra e o término das guerras civis, a um apogeu econômico e cultural. Apoiado em antigos modelos romanos, ele desenvolveu uma série de reformas políticas e religiosas: estimulou a construção de prédios suntuosos na capital (o Fórum e o Arco de Augustus, o Pantheon, o Templo Redondo e a Ara Pacis Augustae) e nas províncias, e de aquedutos e estradas em Roma e na Itália; a restauração de monumentos; a fundação de uma biblioteca pública no Palatin; e uma política de casamentos para aumento da população, e a fim de moralizar a sociedade promulgou leis contra o luxo e contra a entrada ilícita em cargos públicos. Como mecenas, Augustus reuniu ao seu redor diversos poetas como Vergílio, Horácio e Propertius, e convidou o geógrafo Strabon e alguns artistas gregos para trabalharem em Roma. No ano 17 AC, após dez anos de seu governo, foi comemorado o jubileu da cidade, para a qual Horácio escreveu a *Carmen Saeculare*, e foi anunciada a *Pax Augusta*. Na era augustana, conhecida como a época de ouro, Ovídio e Tibull compuseram sua obra e os romanos Livius e Asinius Pollio juntamente com o grego Dionísio de Halicarnassos escreveram uma história romana. *Lexikon der Geschichte*. Edição de Lexikon-Institut Bertelsmann. A-Knj Güterslohen: Verlagsgruppe Bertelsmann, 1978. v. 1, p. 91-92.

científica e a razão passa a ser a base de todo o saber humano. Antes do século XVIII ocorreram profundas transformações no âmbito científico, técnico e ideológico principalmente na França (reinado de Luís XIV) e na Inglaterra (Revolução de 1648), países nos quais se completava a transição do feudalismo para o capitalismo.

No período marcado pela opulência da aristocracia e da burguesia endinheirada, os ricos eram identificados pelas roupas, adornos, jóias, pelas carruagens com brasões e pelo acompanhamento de criados de *libré*, sendo tratados como celebridades cujas idas e vindas eram noticiadas nos jornais diários com certa regularidade: “O duque de Marlborough, que goza de boa saúde, foi recentemente a cavalo até Fulham e pretende residir no próximo verão em Blenheim House” (*Weekly Journal*, 24 de janeiro, 1719).<sup>102</sup> O outro lado da cidade era mostrado nas gravuras satíricas e moralizantes de William Hogarth sobre a vida dos aprendizes, das prostitutas e de outros tipos decadentes no trabalho e a vida dos ricos na ociosidade em meio ao jogo, bebida, roubos e libertinagem, refletiam, tal como as obras críticas de Gay e de Swift, a faceta menos nobre da Inglaterra do início do século XVIII, uma nação hegemônica no aspecto político, financeiro, econômico e militar europeu, que através do Tratado de Methuen, de 1703, firmado com Portugal recebia recursos de origem brasileira como ouro e diamantes. O poderio inglês expandiu-se ainda mais com o Tratado de Utrecht, de 1713, entre a Grã-Bretanha e a Espanha, que proporcionava à coroa britânica o monopólio de fornecimento de mão-de-obra escrava às colônias espanholas e o acesso direto às riquezas do México e do Peru. No âmbito desse mesmo tratado, a França firmou um acordo sobre a concessão de vários departamentos de além-mar, entre os quais Terra Nova e parte do Canadá, para a Grã-Bretanha. A riqueza gerada pela exploração de pessoas e de recursos naturais das colônias americanas chegava às mãos da

---

<sup>102</sup> MOORE, Lucy. *A Ópera dos Ladrões: a verdadeira história de dois reis do crime na Londres do século XVIII*. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000. p. 21.

aristocracia e da camada mais alta da burguesia em detrimento da população, principalmente da capital, formada por vítimas do exôdo rural, de imigrantes do além-mar e de aprendizes femininos e masculinos explorados cruelmente, entre outros grupos de menor poder aquisitivo, que assustavam e às vezes aterrorizavam os cidadãos com atos de delinquência na metrópole.

Em Londres, uma cidade com sinais ostensivos de riqueza na arquitetura, nos rituais da monarquia, nas festas da nobreza e na opulência de diversos artigos expostos em vitrines sofisticadas, os donos do poder não admitiam o problema social, ideologia refletida na praticamente inexistente política de segurança pública com um contraditório sistema de recompensas para delação de criminosos.<sup>103</sup> Essa gente marginalizada, excluída dos bens de consumo e reduzida à mercadoria pelos patrões, foi retratada nas obras de Gay e de Swift a fim de desmascarar a soberba elite inglesa que tapava os olhos para a questão social, enquanto se divertia com danças francesas, com óperas italianas e alemãs e com uma literatura tradicional com heróis e heroínas bucólicos:

A maior parte [dos pobres] permaneceu constituindo a mão-de-obra de reserva que disputava sub-empregos ou vivia de expedientes excusos. É a camada social na qual se recrutam os principais personagens da *Ópera*, agentes clandestinos, da Sociedade Civil associados aos representantes da legalidade dentro do mesmo quadro de corrupção. Em meio a este ambiente de negociatas fraudulentas, de prostituição, de embriaguês, da violência e da depressão é que vão surgir as obras críticas de Gay, de Swift, a pintura e a gravura moralizantes de Hogarth e o ressurgimento do Puritanismo sob a forma de Metodismo. Esse último procurou conferir ao Cristianismo uma caráter mais assistencial e programático como campo de ação principais as prisões, os hospícios e os bairros pobres”.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> A exploração dessas pessoas pobres em um país de inverno rigoroso e de chances desiguais causava conflitos obviamente ligados à área da criminalidade como roubos de rua, prostituição, assaltos de estrada e até mesmo assassinatos, que eram punidos exemplarmente com prisão em condições desumanas, torturas, degredos para as colônias ou penas de morte por enforcamento. Através desse mecanismo de repressão dirigido somente aos marginais do processo econômico, e não aos bem-nascidos, que também cometiam delitos graves, as autoridades camuflavam o próprio descaso com a miséria de uns levados à pequena gatunagem e com o oportunismo de outros que formavam organizações criminosas bem estruturadas como aquela de Peachum, apoiado por Lockit, personagens do drama do escritor inglês.

<sup>104</sup> ALBUQUERQUE, Maurício. *A Grã-Bretanha da Ópera do Mendigo*. In: MENDES, op. cit., p. 6.

Na dupla ambiência londrina, de um lado, com a existência do fausto elitista, evidenciado na coroação do rei George II, ocorrida em outubro de 1727, e de outro, a penúria dos pobres, camuflada nas obras artísticas Gay resolveu apresentar em *The Beggar's Opera*, o outro lado da moeda: o mundo subterrâneo e ilícito, no qual imperava a marginalidade social, o controle e a segregação espacial; os guetos dos imigrantes das colônias transatlânticas e das vítimas do êxodo rural; os centros de mendicância, da malandragem, da jogatina e da bebedeira; a engrenagem do meretrício; o controle institucional da criminalidade; o sistema hierárquico carcerário corrompido; a ideologia dos “cavalheiros-assaltantes”; as raízes do crime; a identidade arrogante de certos grupos marginais e as suas tentativas de ascensão social.

A hegemonia cultural da aristocracia e da alta burguesia se refletia nas visitas aos variados espaços de entretenimento existentes como a Opera House, sob influência de artistas, prima-donas e *castrati* italianos, e compositores alemães, as casas de espetáculos: Drury Lane, Lincoln's Field, Little or French Theater in the Haymarket, Goodman's Fields, Punch's Theater, St. Martin's Lane Theatre, Figg's New Amphitheatre, e locais freqüentados somente por homens como os clubes sociopolíticos e literários.<sup>105</sup> A Londres setecentista teve uma vida literária desenvolvida nos clubes literários, nos pubs, em Chocolate-houses, Coffe-houses e Tea-houses,

---

<sup>105</sup> As recreações populares abrangiam participação em jogos de boliche, rinhas de galo em uma adega noturna em Drury Lane, próximo a taberna Black Lion, e na Arena Real em Birdcage Walk; em jardim de ursos em Marylebone Fields, perto da praça do Soho; em competições de manejo de espadas, lutas de boxe públicas inclusive entre mulheres que seguravam moedas como impedimento de arrancar os olhos umas das outras. Um anúncio publicado no *London Journal* de junho de 1732 revela a decadência feminina em nome de uma pretensa igualdade de direitos: “Eu, Elizabeth Wilkison, de Clerkenwell, tendo trocado algumas palavras com Hammah Highfiel e exigido satisfação, convido-a a me encontrar no estrado e boxear comigo por três guinéus, cada uma segurando uma coroa e meia numa das mãos, e a primeira a deixar cair o dinheiro perde a luta. (Apud MOORE, id. ibid, p. 119) Os jogos de futebol eram violentos, pois os jogadores “[...] tinham grande prazer em quebrar janelas, vitrinas e vidros de coches, quando vial algum.”, conforme descreveu John Gay ao passar “[...] pelas fúrias da Guerra do Futebol”. Havia quermesses e feiras (May Fair, entre Piccadilly e Oxford Road, Feira de São Bartolomeu, em Smithfiel, e a famosa Feira de Southwark, imortalizada pelo pintor Hogarth, e conhecida como centros de distribuição de objetos roubados e ponto de encontro de criminosos localizava-se em meio a “[...] cafés, tabernas, restaurantes, lojas de música, tendas de exibições de espetáculos de palhaços, marionetes [...] curandeiros, animais selvagens, monstros, gigantes, equilibristas em corda etc.” MOORE, op. cit., p. 164; MURALT, Barão de. *Letters Describing the Characters and Customs of the English and French Nations*, 1726, p. 38 apud MOORE, id. ibid., p. 119.

centros de lazer, nos quais se reuniam os intelectuais e os escritores para discutirem temas do cotidiano. Uma tradicional e intensa cultura social como reflexo de um estilo de vida refinado, ficava evidente nos inúmeros clubes masculinos elitistas de lazer, de efervescência política e cultural.<sup>106</sup> O Kit-Cat Club era freqüentado por membros do partido Whigh como Garth, Congreve, Joseph Addison e Richard Steele, escritores e críticos literários, o publicista Jacob Tonson, entre outros, enquanto que o Scriblerus Club tinha como adeptos os escritores John Gay, Jonathan Swift, John Arbuthnot, Alexander Pope e Lord Oxford, partidários do Tory. Havia ainda outros grêmios como o quase mítico Jacobite October Club e o republicano Calves' Head Club,<sup>107</sup> além de outros como White's Club, Brooks's Clubb, Saturday Club, Brothers Club, Almack's Club, Boodle's Club, Cocoa-Tree, Royal Society Club, Robin Wood Club, Ivy Lane Club, Hum Drum Club, Essex Head Club, The Literary Club ou The Club freqüentado por Samuel Johnson. Havia também cassinos como o Brooks's, o White's e o Boodle's.

A ampliação do círculo de leitores, da divulgação de notícias em jornais, a eficiência do serviço dos correios e a publicação de muitos romances nas duas primeiras décadas do século XVIII alteraram a natureza da literatura inglesa e criaram possibilidades para que a classe média urbana desenvolvesse uma conscientização de si mesmo. A existência de uma imprensa periódica e de editoras com publicações regulares contribuíram para o surgimento de um público, de origem burguesa não-puritana, ávido por notícias e por entretenimento. Na Inglaterra de regime representativo e parlamentar, na qual uma parte dos cidadãos era eleitora, havia a necessidade de um canal para a circulação de informações e para a formação de opiniões. Graças à existência de mais liberdade e à atividade política, situação proporcionada pelo governo parlamentarista-burguês, foi possível o surgimento da informação escrita em meados do século XVII na

---

<sup>106</sup> Nesses redutos da nobreza e da burguesia ascendente, os membros selecionados pagavam uma taxa, podiam beber, jantar, utilizar a mesa de jogos, a biblioteca, o salão e inclusive passar a noite. YAPP, Nick; TENISON, Rupert. *London: Geheimmisse & Glanz einer Stadt*. Tradução de Manfred Alliéet et alii. Köln: Könnemann, 1999. p. 80.

<sup>107</sup> NOVAK, Maximilian E. *Eighteenth-Century Literature*, London: The Maximilian Press, 1983. p. 75.

sociedade londrina, em uma época na qual não era necessária nenhuma autorização para publicar um jornal tampouco havia censura prévia, ou seja, os artigos não eram lidos, cortados ou suprimidos por um censor oficial antes de publicados. No início do século XVIII, os periódicos eram inicialmente semanários, depois passaram a serem publicados três vezes por semana, e o primeiro diário, *The Daily Courant*, foi editado entre 1702 e 1735. Havia ainda a imprensa da Grub- Street, rua conhecida como “antro de venalidade e do escândalo”, cujo jornalismo era considerado de baixo nível.<sup>108</sup>

O estilo de vida da aristocracia consumista, extravagante e perdulária contrastava radicalmente com a ideologia da burguesia ascendente, uma fortalecida classe econômica, cuja legitimação da aparência e da moral foi amparada pela filosofia social e pela religião puritana, para a qual não havia lugar para o prazer e para a ostentação, mas sim para o comércio e para a acumulação do capital.<sup>109</sup> Reflexo da transformação social e ideológica ocorrida já no final do século XVII na Inglaterra, o classicismo burguês crítico-racionalista e socialmente progressista vigente nos anos 1700-1750, criticava, principalmente através de sátiras, o aristocracismo da geração do Rococó e sua postura cultural e socioeconômica, bem como o parasitismo dos nobres e a hipocrisia no sistema colonialista e judiciário, entre outros aspectos.

A ordem social em transformação na Inglaterra, em consequência do progresso econômico, refletia-se na produção literária, cujos autores também pertenciam à nova classe social. Os protagonistas de Daniel Defoe são pessoas da classe média em busca de ascensão social: o jovem Robinson, em *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719), ignorando os conselhos do pai, abandona casa e família e parte atrás de fortuna, enquanto Moll Flanders, no romance *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1722),

---

<sup>108</sup> PALLARES- BURKE, Maria Lúcia Garcia. *The Spectator-O Teatro das Luzes: diálogo e imprensa no século XVIII*, São Paulo; Hucitec, 1995. Nota 71, p.197-198.

<sup>109</sup> Havia também uma parte da burguesia ascendente com hábitos frívolos e consumistas.

durante toda sua vida correu em busca de segurança financeira. O escritor Jonathan Swift, em *Gulliver's Travel* (1726) descreveu o protagonista Lemuel, um simples capitão de mar, como proprietário de uma espada e de uma pistola, símbolos de um nascimento nobre.<sup>110</sup> O desejo de ascensão social e a visão da nova respeitabilidade da classe média estão presentes inclusive em *The Beggar's Opera*, caracterizados nos planos de Peachum e de Lockit, que loucos por dinheiro, poder e aceitação social, não hesitam em romper todas as estruturas morais, éticas e jurídicas.

O rio Tâmsa era no início do século XVIII o núcleo da cidade por ter um porto marítimo e ser o mercado central da Inglaterra. As transações econômicas e administrativas do intenso capital que circulava de e para Londres era efetuado desde 1692 pelo banco The Sign of the Three Crowns, e dois anos mais tarde pelo Bank of England. No centro da capital era possível ver a apresentação de artistas e de cantores de baladas em meio a mendigos verdadeiros e travestidos, ou seja, aqueles que dominavam a arte da representação com fins financeiros, conforme Addison descreveu:

The day of people of fashion began now to break, and carts and hacks were mingled with equipages of show and vanity, when I resolved to walk it, out of cheapness; but my unhappy curiosity I such, that I find it always my interest to take a coach, for some odd adventure among beggars, ballad-singers, or the like, detains and throws me into expense. I happened so immediately, for at the corner of Warwick Street, as I was listening to a new ballad, a ragged rascal, a beggar who knew me, came up to me, and began to turn the eyes of the good company upon me, by telling me was extremely poor, and should die in the street for want of drink, except I immediately would have the charity to give him sixpence to go into te next alehouse and save his life. He urged,

---

<sup>110</sup> Os autores do Realismo Literário/ Realismo Formal pretendem fazer a imitação da realidade, procurando realizar a correspondência entre a obra literária e a realidade imitada; o relato autêntico da experiência individual humana em um determinado tempo, contexto e locais concretos; trazer informações sobre a identidade das partes envolvidas; com o objetivo da absoluta autenticidade por meio do uso de enredos não-tradicionais de temas baseados em fatos contemporâneos; resgatar o valor da originalidade e da novidade; utilizar uma linguagem mais referencial e o fluxo de consciência e criar anti-heróis/heroínas com nomes comuns (individualização da personagem) com modelos da memória autobiográfica. Nessa época ocorrem vários fatores que demonstram a cristalização do poder estético e aquisitivo da nova classe burguesa e seus interesses: o surgimento de clubes literários (Scriblerus Club) e suas sátiras políticas e de costumes; a substituição dos mecenas pelos livreiros; o aumento de bibliotecas públicas ou itinerantes ("circulating libraries") e o crescente interesse popular pela leitura; mudanças ocorridas no papel social da mulher (grande número de leitoras); o aparecimento de um novo leitor com interesse no romance-realismo com humor crítico e emoções intensas (fascinação popular pela cultura do crime); a proliferação de revistas e jornais de caráter literário e popular (*The Tatler* (1709) e *The Spectator* (1711)) e a publicação de panfletos e sátiras avulsos. Os escritores refletiam em suas obras, repetidamente, o gosto literário do leitor e vice-versa. WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 13-31.



with a melancholy face, that all his family had died of thirst. All the mob have humor, and two or three began to take the jest.<sup>111</sup>

A cidade de Londres estava dividida em jardins residenciais e em guetos miseráveis, dois mundos em contraste. As pessoas ricas tinham residências em West End, Covent Garden, Leicester Field, Soho Square e para os lados de Saint-James, bairro do palácio real.<sup>112</sup> Outros espaços eram habitados por pessoas de outra classe social ou transformados às noites para outros fins ilícitos: Covent Garden, grande mercado de legumes, flores e mulheres, Drury Lane, Vinegar Yard e Lewkner Lane, centros de vida noturna e de prostituição, St. George's-in-the-Fields, um dos mais pobres da cidade, Hockley Hole, próximo a Clerkenwell Green, centro de lutas humanas e entre animais, Marybone, reduto de jogadores de baralho e outros jogos de azar, Holborn, local da rota de prisioneiros de Newgate rumo a Tyburn, Moor-fields, zona de bandidos e luta livre e outras; The Mint e Bagshot, antros de assaltantes e marginais, e o presídio de Newgate, forca de Tyburn, cenário de espetaculares execuções públicas e Redriff, porto principal de Londres, espaços citados por John Gay em *The Beggar's Opera* que se mesclavam de forma aparentemente democrática nos passeios públicos como os jardins de prazeres entre outros centros de lazer comunitários.

O trânsito na cidade era caótico nas ruas acidentadas e irregulares com carruagens, cadeiras de arruar ou liteiras particulares ou de aluguel. Os aristocratas eram conduzidos por lacaios em carruagens de três parselhas decoradas com os brasões dos proprietários nas laterais.

Apesar da imponência de vários prédios públicos, de igrejas, como a Abadia de Westminster, e de mansões, e da elegância das pessoas abonadas, a metrópole tinha uma face

---

<sup>111</sup> MUMFORD, Lewis. A cidade na história: suas origens, suas transformações, suas perspectivas. Tradução de Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965. v. 2, p. 597.

<sup>112</sup> A influência do palácio real sobre a cidade manifestou-se de maneira proeminente pelo aspecto do prazer, da ostentação e da recreação, proporcionado a todas classes sociais em horas de lazer nos espaços públicos *Vauxhall Pleasure Gardens, Greenwich, Ranelagh Gardens, Vauxhall, Hyde Park e Cremorne*, espaços públicos que proporcionavam à comunidade prazer a um preço razoável.

violenta, caótica e fétida, refletida em um péssimo sistema de coleta de lixo, um insuficiente sistema de esgotos e de drenagem, uma forte exalação de fossas sanitárias, esgotos abertos e o costume de manutenção de porcos nas moradias.<sup>113</sup>

O sistema político da Inglaterra era bem estabelecido, no entanto, a questão da segurança pública concreta era relegada a um plano secundário: A falta de um corpo policial efetivo era uma questão de orgulho nacional apesar da grande incidência de crimes e do perigo de rebeliões. Nem o comissário de Londres tinha uma escolta armada oficial; os carcereiros do presídio de Wood Street Compter, denominados “Homens de Azagaia”, eram incumbidos para essa função, que incluía marchar ao lado dos réus até a forca de Tyburn. Essa postura equivocada de não-formação de uma força policial permanente, nem de um exército regular, ocorria pelo fato dos ingleses acreditarem que tal atitude infringiria a liberdade individual do súdito, facilitaria a corrupção, o grupo se organizaria e se transformaria em uma rede de espões ou em uma milícia privada. A ideologia propagada abrangia uma nova visão de mundo democrática, que ocultava um fosso conceitual entre os direitos e deveres da nobreza, da burguesia e da massa pobre:

A idéia de um direito inato do cidadão inglês, determinado não por sua condição de vida, mas pela nacionalidade e liberdade individual, impregnava o pensamento político da época. As revoluções do século dezessete, embora não (em termos estritos) popularmente inspiradas, haviam mostrado aos ingleses de todas as classes que suas opiniões podiam influenciar o governo do país. Apesar da supremacia da aristocracia whig, e do domínio que exerciam sobre propriedade e lei, todo inglês acreditava ter alguns direitos inalienáveis: liberdade de expressão e consciência, liberdade para possuir propriedades, liberdade frente à soberania estrangeira e tirania interna, liberdade frente a governo arbitrário.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> O odor de excrementos humanos e de animais, de cadáveres destes, de alimentação apodrecida, de forragem e de vários tipos de detritos contribuía para a formação de uma ambientação de decadência, de desânimo, de alcoolismo e de ressentimento para a classe mais desfavorecida. Algumas das regiões mais perigosas e infestadas de Londres –Holborn, Lincoln’s Inn Fields, Fleet Street, Whitefriars, Clerwenwell e Smithfield- situavam nessa atmosfera deprimente, bem como os três maiores presídios londrinos, Newgate, Bridewell, Ludgate e Fleet.

<sup>114</sup> MOORE, op.cit., p. 200.

Embora houvesse uma estrita separação de classes sociais e as diferenças econômicas fossem extremamente visíveis, predominava a crença, amplamente difundida pelo Puritanismo, de que as pessoas eram iguais, e de que a sociedade era democrática com igualdades de direito para todos. Apesar das residências urbanas serem de diferentes formas – palácios da nobreza, casas de burgueses ricos e da classe média, conjunto de apartamentos variados e cortiços - e da crescente marginalização dos indivíduos inexistia uma milícia profissional que deveria impor o cumprimento da lei. As autoridades partiam do princípio que os cidadãos deveriam proteger suas propriedades. Havia um sistema paroquial de leis que exigia dos moradores o calçamento e a iluminação da frente de suas casas, e elegia anualmente as sentinelas e os guardas-civis que não eram remunerados e conseqüentemente expostos a subornos. A função por eles praticada era totalmente separada daquelas do sistema judicial dos magistrados e dos delegados. Como não tinham qualquer poder oficial, tampouco usassem um uniforme identificatório como autoridade, os vigilantes comunitários tinham as atividades de proteção dos súditos bastantes limitadas: não era permitido revistar ou forçar a entrada de propriedades nem perseguir e prender criminosos além dos limites de suas paróquias.

Muitos magistrados de Londres não queriam assumir as responsabilidades de juízes de paz, devido à alta incidência de crimes, aos onerosos encargos e também pela existente depreciação pública refletida na cínica titulação de “juízes comerciais”. Diante de tal omissão diante da crescente criminalização urbana nas ruas, residências e estradas, não era de se admirar que homens e mulheres delinqüentes se arriscassem muito, mesmo sendo conscientes de poderem ir para o degredo e para a força.

Havia em Londres várias prisões: Bridewells, casa de correção feminina, Wood Street Compter, local para devedores, Ludgate, Pentonville, St. Ann’s Roundhouse, St. Gile’s

Roundhouse, Nova Prisão de Clerkenwell, prisão do Comissariado e Newgate, locais na maioria dos quais se pagava “garnish” de entrada e de saída, por visitas íntimas e por álcool, entre outras comodidades. Em *The Beggar’s Opera*, John Gay mostra a situação de comercialização e de exploração, desenvolvida pelo carcereiro-chefe, Lockit.

Outros locais de flagelação estavam localizados no Cheapside, em Temple pública final da Catherine Street, no Strand, nos quais os condenados, com uma placa acima de sua cabeça com a descrição do crime eram expostos à execração pública. Por delito de sedição, isto é, pelo seu ataque à intransigência religiosa do governo,<sup>115</sup> expresso no poema satírico *O Caminho mais Curto com os Dissidentes*, o escritor Daniel Defoe foi posto no pelourinho em Cheapside e depois em Temple, no ano de 1703, enquanto que muitos o cobriam com flores, bebiam e declamavam sua *Ode ao Pelourinho*.

A posse do dinheiro foi elevada a bem supremo e a ostentação do poder por ele proporcionado e refletido na cultura do vestuário, dos adornos e dos acessórios, entre outros aspectos, contrastava com a aparência e os hábitos de uma grande parte da população que não tinha acesso aos citados bens de consumo, cobiçados principalmente por jovens de ambos os sexos, que adentravam o mundo do crime para se obter mais facilmente e rapidamente o dinheiro que abria várias portas consumistas e sociais, conforme dados de biografia da época sobre os proscritos famosos.

O cosmopolitismo era uma marca da capital, cuja população era formada por um grande contingente de migrantes e imigrantes do Reino Unido e das colônias transatlânticas: irlandeses, em St. Giles e o East End; galeses monopolistas do comércio de laticínios, de carne e de gado; huguenotes na parte oriental, cerca de 20.000 judeus em Whitechapel e ao redor do

---

<sup>115</sup> NA FICÇÃO, O RETRATO DE UMA ÉPOCA. *Conhecer*. Edição de Victor Civita. São Paulo: Abril Cultural, 1971. v. 10, p. 2346.

Petticoat Lane, e outros comerciantes, banqueiros e comerciantes de pedras preciosas em Creelchurch Lane, na East End. Londres tinha cerca de 70.000 habitantes dentro de suas muralhas na primeira década do século XVIII.

No início do século XVIII surgiu o chamado “lumpenproletariat”, resultante do êxodo rural diante da expulsão de agricultores de suas terras sem escritura através de grandes arrendamentos, de usurpações de terras comunitárias e da dispensa de um grande contingente de soldados depois da Guerra de Sucessão Espanhola (1713) Um imenso número de pessoas procurou fazer a vida em Londres formando um grupo social de excluídos, os do “low life”, que contrastavam com a elite da “high life”.<sup>116</sup> As diferenças sociais londrina foram tema da pintura de William Hogarth e Ronaldson. O êxodo rural e a exploração da mão-de-obra urbana, principalmente de aprendizes do mesmo sexo e de imigrantes, o longo inverno e o trabalho sazonal contribuía para a multiplicação de ilegalidades e da criminalização de amplos contingentes populares. Os variados tipos de delitos eram tidos como válvulas de escape para o abismo social. A bebedeira com gim era de tal modo disseminada entre homens, mulheres, jovens, velhos e crianças, principalmente no bairro miserável de Saint- Giles, que no início de século cada quatro casas no bairro era uma loja de gim, bebida barata para entorpecer as desilusões.

Londres era uma cidade violenta, de acordo com Charles Hitchin, comissário da prisão de Newgate, em sua obra *The Regulator: Or, a Discovery of The Conduct of Thieves and Thief-Takers*, impressa no ano de 1718: “É queixa geral das tabernas, cafés, lojistas e outros que

---

<sup>116</sup> O luxo pessoal e residencial urbano, um reflexo do fortalecimento da economia derivada da relação entre as colônias e a metrópole, contrastava com a atmosfera de corrupção, de dissolução, de prostituição, de alcoolismo e de intensa criminalidade. A dupla faceta da metrópole foi descrita em obras de ingleses e de viajantes estrangeiros: *Memoirs and Observations of his Travels over England* (1719), de H. Mission, *A Foreign View of England* (1725), de Cesar de Sausurre, *A Tour Through the Whole of Great Britain* (1724-1727), de Daniel Defoe, *Letters Describing the Characters and Customs of the English and French Nations* (1726), de autoria do Baron de Muralt e *The Foreigner's Guide: Or a Necessary and Instructive Companion both for the Foreigner and Native in their Tour through the Cities of London and Westminster* (1730), de autoria anônima.

os clientes têm medo ao escurecer de voltar para suas casas e estabelecimentos por temerem que seus chapéus e perucas lhes sejam surrupiados da cabeça, ou suas espadas retiradas da cintura, ou que os possam cegar, derrubar, cortar ou apunhalar”. As diversas técnicas empregadas pelos ladrões refletiam que o bem desempenhar do ofício era tido como uma arte: o “Puxa no Gancho” roubava os cavaleiros distraídos com um gancho amarrado na ponta de uma longa vara; o “Pescador de Caniço” efetuava pescas de carteiras, perucas e chapéus; os “Tosquiadores”, especialistas no roubo de perucas; os arrombadores; o “Ordenhador” e o “Rompe-teto”; o “Passeante”, ludibriador em lojas e tabernas com a apresentação de pedidos de supostos “patrões” e o “Puxa-Rabo”, sacador de espadas alheias. Em grupos, utilizavam comparsas que ficavam em um posto de observação, o “Arauto”, ou distraíam as vítimas, o “Cobertura”. Crianças também faziam parte de bandos e casais que atuavam conjuntamente, bem como o reles “Rouba-Pudim”, mendigos e prostitutas ladras. Havia ainda batedores de carteiras que abalavam os transeuntes: os “Homens de Abraão” fingiam insanidade e os “Excêntricos Incapazes” simulavam ataques de epilepsia para distrair os incautos. Um grupo especial de bandidos era formado por antigos lacaios, os “Gatunos Janotas”, especialistas em danças, que se infiltravam discretamente em bailes da sociedade, óperas ou teatros e faziam roubos grandiosos. O “Bela Armadilha” era um tipo especializado do grupo que era mestre em seduzir jovens cavalheiros do campo recém-chegados à capital.<sup>117</sup>

Associações aristocráticas criminosas também estavam presentes na paisagem londrina, fato evidenciado na atuação dos grupos que disseminavam um clima de terror: os

---

<sup>117</sup> MOORE, op. cit., p. 84-88.

violentos Mohocks, Bold Bucks, especialistas em blasfêmias, e os membros do Hell-Fire Club, ateístas e depravados sexuais.<sup>118</sup>

A questão da prostituição estava ligada à mera sobrevivência, às tentativas de se obter um amante rico ou simplesmente à simples casualidade de se obter uns trocados. A profissão era desempenhada nas ruas, em bordéis de diversas categorias, conhecidos como conventos, seminários, berçários ou academias, e até mesmo nas prisões com a conivência dos carcereiros. Muitas prostitutas eram presas e levadas à prisão de Bridewell para malhar cânhamo.

As instituições inglesas organizavam e perpetuavam cerimônias reais, políticas (posse do prefeito (lord-major)) e jurídicas (julgamentos na frente da Corte Criminal Old Bailey, punição em pelourinhos, transporte até navios de criminosos para as colônias transatlânticas e cortejo de enforcamento com saída de Newgate até Tyburn). A monarquia faustosa e ritualística inglesa presenteava o povo com teatralização: espetáculos, desfiles, com pompa, coreografia e simbologia, sinais de tradição e reverência que encantavam a todos.

O palácio de Saint James, a residência oficial dos soberanos, era um requintado palco de eventos tradicionais e de pomposos rituais monárquicos, diplomáticos, administrativos, religiosos, sociais e militares, com festivais de gastronomias (Tea-Partys, Coktails-Partys e Dinner-Partys) e de eventos literário-musicais (saraus, concertos, recitais de canto e bailes), com

---

<sup>118</sup> Os *Mohocks* eram um grupo de jovens ricos e ociosos que perambulavam por Londres, arrancando as aldravas das portas das fachadas das casas, alguns, chamados de “mestres de danças”, enfiavam as espadas entre as pernas das vítimas, outros colocavam as apavoradas pessoas em barris e as rolavam morro abaixo, enquanto que uma ala era especialista em desfigurar rostos em especial os narizes de transeuntes

O Duque de Wharton era membro dos *Bold Bucks* cuja tônica era a blasfêmia e a devassidão sexual com mulheres. Os candidatos após negar veementemente a existência de Deus, adentravam ao clube e todos os domingos participam de uma refeição, cujo prato principal era chamado de “Torta do Espírito Santo”. O dogma dos participantes do *Hell-Fire Club* era um ateísmo erótico evidente nas missas negras, rezadas por membros vestidos de monges com a participação de prostitutas com roupas de freiras e a presença de livros picantes encadernados como Livro de Orações Diárias. Nos rituais de masturbações e de orgias grupais participavam pessoas proeminentes como John Montague, futuro conde de Sandwich, e Sir Francis Dashwood, cuja amante, a cafetina Sra. Stanhope, era conhecida por “Stanhope do Fogo do Inferno”. Montague foi descrito como “[...] completamente depravado, tão endiabrado quanto um mico e tão lascivo quanto uma cabra.” Os escândalos decorrentes pelo conhecimento das práticas realizadas por tais clubes levaram o rei George I a tomar uma providência em 1721 com uma ordem expedida contra “[...] certos clubes e sociedades de jovens que se reúnem...[para] insultar os mais sagrados princípios de nossa santa religião [...] e corromper o espírito e a moral uns dos outros.” WAGNER, P. *Eros Revived*, 1988, p. 49, id. *ibid.*, p. 73.

regras imperativas de etiqueta, que abriam e encerravam o ano, sendo que alguns dos eventos festivos se estendiam à população como as inúmeras comemorações dos natalícios reais e outras efemérides ligadas à ilustre família.

Cenas de julgamento, de punição no pelourinho, de embarque de degredados no porto, bem como de transporte com carroça até a forca adquiriam momentos de *glamour*. Os dias de enforcamentos, realizados em Newgate, Putney Common, Kennington Common, Smithfield, Finchley Common e no Cais da Execução, em East Wapping, refletiam uma ambientação festiva, eram conhecidos como “Bailes do Xerife” ou “Feiras de enforcamento”, e a forca era conhecida como “um pescoço torto e um calção molhado”, “Dançar a Cabriola de Paddington” e “Balançando no Porta-Retrato do Xerife”. Conforme atestou H. Misson em *Memoirs and Observations of his Travel over England*, publicada em 1719, os homens condenados participam de um ritual de despedida da vida, optando por trajar roupas comuns ou mortalha:

Aquele que vai ser enforcado, ou de outro modo executado, primeiro deve cuidar de barbear-se e vestir-se com esmero, com traje de luto ou núpcias; feito isso, começa a por os amigos ao trabalho nos preparativos de partir para ser enterrado, e levar consigo o caixão, que é facilmente obtido. Depois de compradas e preparadas todas as coisas, o conjunto de roupas ou mortalha, luvas, chapéu, meia-peruca, buquê, caixão, manta de flanela para o cadáver, cuida-se do principal ponto: que seu espírito fique em paz, e então ele pensa em sua consciência.<sup>119</sup>

Os prisioneiros, mantidos no poço dos condenados, saiam de Newgate rumo a Tyburn, um trajeto com duração de cerca de duas horas, eram transportados em carroças abertas e acompanhados por um padre, e passavam pela Igreja do Santo Sepulcro, que soava o sino com baladas de luto. A rota do cortejo prosseguia por Holborn até Tyburn, local onde estavam

---

<sup>119</sup> Apud MOORE, p. 285.

Muitos cadáveres de presos eram utilizados para processos de anatomização e de dissecação realizados para pesquisa e demonstrações anatômicas na Surgeon's Hall, aumentando o conhecimento dos cirurgiões sobre o corpo humano. Em *The Beggar's Opera*, o assaltante Matt of the Mint narra aos comparsas sobre o infortúnio de seu irmão Tom, cujo esqueleto era um dos muitos existentes à disposição dos médicos.



montadas tribunas de honra, conhecidas como “Genuflexórios da Mãe Promotora” e a força, chamada de ‘*árvore*’, em referência a sua antiga utilização antes do ritual macabro tornar-se mais sofisticado com a construção de patíbulo. Jack Ketch, um famoso carrasco que viveu entre os anos de 1663 a 1686 foi imortalizado na literatura, inclusive na obra de Gay, e tornou-se um nome genérico para os profissionais da morte.<sup>120</sup>

A cerimônia da morte tornava-se uma procissão triunfal e uma espécie de demonstração de resistência popular, plena de *glamourização*, quando se tratava de proscritos famosos, aos quais eram arremessados “nosegay”, pequenos ramalhetes, por moças vestidas de branco e com grandes estolas de seda, que levavam cestas plenas de flores e laranjas, espalhadas durante todo o percurso. O número de mulheres era superior aos dos homens, e elas gritavam, choravam e berravam por sangue, isto é, por vingança para a considerada injusta punição para certos presos, considerados como ídolos. Uma descrição triunfal do cortejo de um célebre criminoso é mencionada pela sra. Peachum em *The Beggar’s Opera*, bem como a visão de Polly sobre a ida de Macheath a Tyburn.

A visão idealizada no imaginário popular, e principalmente no imaginário de mulheres, sobre delinquentes famosos, que desafiavam a lei e a ordem, contribuía para a metamorfose de proscritos em heróis nacionais com a glorificação de sua coragem, da inteligência e de sua nobreza, que gerava fantasias em torno de sua figura.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Celebrados pela massa durante o cortejo, eles eram aclamados por pessoas de todos os níveis sociais, como heróis populares que exibiam desdém pela morte e desacatavam as autoridades. Tais demonstrações de pretensa “desobediência civil” tinham o absoluto apoio da turba, que proferia insultos, atirava pedras nos carrascos, nos guardas e nos soldados, e tentava salvar os condenados. Para evitar a escalação de violência durante os espetáculos nos dias de enforcamento, as autoridades proibiam os últimos discursos dos criminosos. Conforme a tradição eram vendidos versos anônimos das últimas palavras das vítimas a serem enforcadas, por um ou dois centavos, como no caso do famoso John Sheppard: “Como o Doutor Fausto, minhas diabruras fiz./ (Por contrato com o Mestre dele há muito assinado)/ Como ele, na alegria vivi, e no prazer me regalei./ Bêbado durante o dia todo, e na noite sem fim prostituído./ Para elevar meu nome acima de todos os vilões da história/ Fiz correntes, fechaduras e barras voarem todos diante de mim:/ Mas, Ouvi, o som horrível! O relógio uma hora bateu:/ O encanto se quebrou, e toda minha força se foi:/ O dragão chega, ouço seu ronco medonho:/ Adeus, meus amigos, pois agora o pobre Jack se acabou.” Apud MOORE, p. 245

<sup>121</sup> A fascinação feminina por essa categoria masculina foi tema de um dos artigos publicados em 1709 no *Female Tatler*. A sra. Crackenthorpe ridicularizou certos delírios de mulheres que sonhavam em ser assaltadas por um bandido de estrada

No século XVIII havia uma fascinação popular pelo crime como um reflexo da hostilidade contra o governo e o sistema de leis. Histórias de crimes, prisões, julgamentos e enforcamentos apareciam em jornais e revistas. Os julgamentos de Old Bailey foram publicados continuamente em 1720, <sup>122</sup> aumentavam o número de composições de baladas, convites impressos para a execução de criminosos famosos eram vendidos, como também cópias dos epitáfios dos condenados e discursos encadernados dos sentenciados à morte.

Muitos criminosos se tornaram famosos pelos cuidados devotados à aparência, principalmente pelo esmero em escolher suas roupas para parecer um fidalgo. Ao ser preso pela última vez, Sheppard foi preso, conforme noticiado pelo *Parker's London News*:

[...] todo equipado como um cavalheiro, usando uma peruca de seis ou sete guinéus, um anel de diamante no dedo, com uma cornalina, e dois outros anéis lisos de ouro, um relógio e uma caixa de rapé de ouro no bolso, nove guinéus, e alguns objetos de prata. Vestia um conjunto muito elegante de seda preta, após se guarnecer com tudo isso na manhã da última sexta-feira, quando arrombou uma casa de penhores em Drury Lane ... Ao ser levado mais uma vez para a prisão, estava muito embriagado, comportando-se de modo insolente, e desafiou os guardas a prendê-lo com todos os seus ferros, arte e habilidade. <sup>123</sup>

A adoção dos marginais de um novo código de honra, e a idéia de que pertenciam a uma “classe de benfeitores”, que roubavam dos ricos para dar aos pobres, apoiados no mito de Robin Wood, estavam refletidas em inúmeras baladas.

Os novos estatutos punitivos em Londres, mais rigorosos a partir da Gloriosa Revolução de 1688, elevaram o furto de lojas a crime capital (1699), e se tornaram o receptor

---

mascarado, que lhes beijava as mãos suadas enquanto roubava o dinheiro dos maridos e partia a galope com uma capa drapejante, e comentou que: “A Sra. Fanciful, tendo ouvido um mundo de histórias de salteadores de estrada, está curiosa por ver um. Parte para o banho, na próxima segunda-feira, com dez guinéus (não escondidos na parte privada do coche); portanto, se algum desses cavalheiros fizer o favor de encostar uma pistola descarregada em seu peito, apenas para que saiba como é ser roubada, receberá os dez guinéus com a promessa de jamais ser indiciado por isso. Sua irmã, Sra. Sarah Fanciful, deseja ardentemente ver um fantasma”. MOORE, p. 152.

<sup>122</sup> John Applebee, proprietário da editora e do jornal com o mesmo nome, enviava jornalistas aos presídios, principalmente Daniel Defoe, para ouvir as memórias dos proscritos famosos, mediante pagamento, como no caso de Ralph Wilson, membro da quadrilha de John Hawkins, rival de Jonathan Wild. Escritos em linguagem acessível e de custo baixo, os relatos tinham uma imensa popularidade nas classes mais baixas, que se tornavam cada vez mais alfabetizadas.

<sup>123</sup> MOORE, op. cit., p. 187.

de bens roubados a cúmplice dos marginais. No entanto, a rede criminosa expandiu-se cada vez mais com a conivência das autoridades, tanto em The Old Bailey quanto em Newgate, que proporcionavam privilégios financeiros e jurídicos para os mais abonados. Os prêmios de captura eram disputados e o sistema de compra e venda de bens roubados contribuíram para a formação de sindicatos de ladrões e de empresários receptadores, socialmente aceitos, que intermediavam a entrega dos bens desaparecidos, mediante uma “modesta” taxa de pagamento (40 libras). Tais fatos são apontados em *The Beggar’s Opera*.

Territórios simbólicos das diferentes atitudes das autoridades judiciárias e carcerárias diante de acusados e de condenados ricos e pobres, o prédio do Old Bailey, local do Supremo Tribunal Criminal, o presídio de Newgate e a forca de Tyburn foram palcos verídicos do ambíguo sistema punitivo da sociedade inglesa nas primeiras décadas do século XVIII. Tal situação arbitrária foi denunciada em obras literárias: *Moll Flanders*, de Defoe, e *The Beggar’s Opera*, de Gay. Para coibir as práticas ilícitas em certos fulcros criminosos na cidade de Londres foi sancionado, no ano de 1722, *The Act for destroying the Mint*, uma lei para sanear o Mint, distrito de Southwark, que desde a época medieval era local residencial e de encontro de devedores e criminosos, que deveria ser colocado mais efetivamente sob o controle da lei. Para evitar encher as prisões com infratores de pequeno porte foi elaborada, em 1725, o *Act too against imprisonments for small sums* o qual era “[...] designed to prevent imprisonment for debts of less the ten pounds in a superior court or forty shillings in a inferior court.” A sra. Trapes, vendedora de roupas e acessórios para simples ladras e prostitutas, em *The Beggar’s Opera*, reclamou para Peachum, que por causa das novas leis, acima mencionadas, estava tendo pouca margem de lucro nos negócios, pois suas freguesas, não podiam mais atuar no recém-sanado bairro Mint, e muitas delas individualmente com ela, não se preocupavam em sanar os débitos, pois não iriam facilmente para a cadeia.

Próximo ao prédio da instância jurídica Old Bailey, localizava-se o presídio de Newgate, palco principal de *The Beggar's Opera*, funcionou desde o século XII até o século XIX, mas não fora projetado para essa função, de modo que muitos internos tinham de ficar acorrentados com argolas no pescoço, algemas nas mãos e grilhões nos pés, presos em argolas nas paredes ou no chão. O escritor H. Misson descreveu em *Memoirs and Observations of his Travels over England*, publicado em 1719, suas terríveis impressões sobre os funcionários de Newgate:

O aspecto horrível dos carcereiros e dos guardas, insatisfeitos e apressados; a aparência impressionante e assustadora dos vilões, que suplicam nos grilhões, mas nos roubariam com a maior satisfação se pudessem; os berros de meia dúzia de nomes ao mesmo tempo, que se transformam eternamente em perguntas, umas após outras, a variedade de vozes fortes, ouvidas num lugar, e praguejando e brigando num outro, além das gargalhadas estridentes num terceiro; os desjejuns substanciais que se fazem no meio de tudo isso; os mares de cerveja que são bebidos como uma esponja.<sup>124</sup>

A corrupção e a avareza dos guardas de Newgate foram temas de uma paródia de Jonathan Swift no ano de 1709: “O guarda que agora vê seu rebanho a retornar,/ Devidamente liberou-o à noite para propinas roubar.” Gay denuncia em *The Beggar's Opera*: o sistema de “doações” aos carcereiros para se obter algemas menores e algumas comodidades conforme a experiência do presidiário, Macheath, em relação ao carcereiro, Lockit e a comercialização de muitos cadáveres de presos pobres que eram utilizados para processos de anatomização e de dissecação, realizados para pesquisa e demonstrações anatômicas na Surgeon's Hall, aumentado o conhecimento dos cirurgiões sobre o corpo humano. Tal situação referente ao destino de seu irmão Tom, preso após ter chegado da pena de transportação das Índias Ocidentais, é relatada pelo assaltante de estradas, Matt of the Mint, a seus colegas de profissão na cena da taberna de *The Beggar's Opera*. O capelão do presídio dispunha de um grande poder no abrandamento da

---

<sup>124</sup> MISSON, H. *Memoirs and Observations of his Travels over England* apud MOORE, p. 227 e 228.

pena, o “benefit of clerge”” utilizados para obter a conversão religiosa do criminoso e arrependimento por seu delito, sendo necessário ser alfabetizado e ter o conhecimento de trechos bíblicos. Gay citou este procedimento em sua ópera-balada no relacionamento entre Mrs. Peachum e seu pupilo, Filch, a quem animava a aprender o catecismo, pois em caso de prisão, ele poderia demonstrar seus conhecimentos bíblicos e usufruir benefícios. Através da intercessão dos religiosos era possível obter a transmutação da pena capital para o desterro para as colônias transatlânticas inglesas, fato tornado legal com a publicação do nome do indiciado em uma lista preparada pelo padre do presídio, e afixada em lugar público. Outra possibilidade de comutação da sanção era possibilitada pelo auxílio de um profissional “child getter”, que engravidava a presidiária. Tal atividade era praticada por Filch, personagem de Gay.

Nenhum outro criminoso conivente com autoridades teve tanto poder quanto Jonathan Wild (1682-1725), o qual nas duas primeiras décadas do século XVIII comandou e manipulou quase todo o submundo londrino. Inicialmente ao lado da lei, ele intitulou a si próprio “Thief-Taker General of Great Britain and Ireland” e enviou indiretamente centenas de delinquentes à forca, zombando deles no cortejo rumo à morte.<sup>125</sup>

Outro criminoso famoso foi John (Jack) Sheppard (1702-1724), nascido em Stepney, filho de um honesto marceneiro, que foi trabalhar como aprendiz em Londres, onde caiu nas mãos de companhias femininas marginais –Poll Margot e Bess Lyon-, que o levaram ao mundo do crime. Iniciou uma carreira prodigiosa com assaltos, roubos residenciais e furtos, às vezes

---

<sup>125</sup> No entanto, paralelamente, Wild mantinha sob suas ordens cerca de 7000 criminosos, um imenso grupo de ladrões, batedores de carteira, prostitutas, assaltantes, e os “*spruce prigs*”, antigos lacaios, que dominavam a técnica das boas maneiras da fina sociedade e bem vestidos podiam misturar-se aos participantes de bailes, óperas, em teatros, e outras comemorações, e discretamente exercer suas atividades criminais. YAPP, op.cit., p. 295. Em imensos depósitos para as mercadorias roubadas, ele enviava parte delas para a Holanda. Tal império milionário estruturado em um sindicato de ladrões teve a duração de 13 anos, interrompidos pela condenação por receptação de bens roubados, ou seja por um pequeno delito, que acabou com seu poder ilimitado. SARRAZIN, Gregor. *John Gay's Singspiele*. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1898. p. X. Seus acompanhantes eram Quilt Arnold, com a função de um ‘clerk of the Northern Roads’ e Abraham Mendez, responsável pelas ruas ao oeste de Londres. William Field, um antigo receptador de mercadorias protegido por Wild, serviu como inspiração para a composição do personagem Filch em *The Beggar's Opera*, bem como Wild, foi modelo literário para Peachum.

acompanhado por Joseph Blake, aliás, Blueskin, com o qual foi preso, em julho de 1724, após uma denúncia de Jonathan Wild. Condenado à morte, ele conseguiu fugir de Newgate, trajando roupas femininas, com a ajuda das amantes Poll e Bess. Preso mais uma vez foi , conseguiu evadir-se, e finalmente foi definitivamente preso, sendo executado em Tyburn, em 16 de novembro de 1724, cinco dias depois de seu comparsa Blueskin.<sup>126</sup> Sheppard, envolvido em um triângulo amoroso foi modelo literário para o assaltante Macheath e suas amadas Polly e Lucy.<sup>127</sup>

A maioria das criminosas atuava como ladra, como prostituta, como cafetina ou como receptadora de mercadorias roubadas. Com o *status* de uma meretriz de luxo, famosa pela beleza, inteligência e bom humor, Sally Salisbury, nascida Sarah Pridden no ano de 1692, foi criada nas ruas de St. Gilles. Toleradas, mas às vezes caídas em desgraças pelo mau cumprimento da lei, as cafetinas eram castigadas, como Mother Needham, famosa na década de 1720, que foi amarrada no pelourinho para expiação pública, onde foi cruelmente apedrejada, vindo a falecer três dias depois em decorrência de tais maltratos. O *Grub Street Journal* acusou aqueles antigos clientes de ingratos que causaram a morte dela, que lhes havia prestado tantos favores. Moll Cutpurse,

---

<sup>126</sup> SARRAZIN, op. cit., p. IX.

<sup>127</sup> Jonathan Wild e John Sheppard tiveram suas biografias imortalizadas em textos literários de autores anônimos e consagrados. No ano da morte de Wild surgiram as seguintes obras de autoria desconhecida: *The Life of Jonathan Wilde, Thief-Taker General of Great Britain and Ireland from his Birth to his Death e An Authentic History of the Parentage, Birth, Education, Marriages, Issue and Practices of the Famous Jonathan Wild*. Daniel Defoe, que trabalhava como jornalista, escreveu *The Life of Jonathan Wild from his Birth to his Death* (1725), sob o pseudônimo H. D., e *The True and Genuine Account of the Life, Actions of Jonathan Wild* (1726), enquanto que Alexander Smith publicou *Memoirs of the Life and Times of the Famous Jonathan Wild together with the History and Lives of modern Rogues* (1726) e *The Whole Proceedings of the Trial of Jonathan Wild*, anônimos, de 1725. John (Jack) Sheppard (1702-1724), modelo literário para Macheath, de *The Beggar's Opera*, tornou-se conhecido pela beleza, charme e fugas sensacionais. Foi definitivamente preso, sendo executado em Tyburn, em 16 de novembro de 1724, cinco dias depois de seu comparsa Blueskin. Ao chegar em Tyburn, Sheppard estendeu o panfleto, *A Narrative of All Robberies, Escapes, of John Sheppard, written by himself and printed by John Applebee of Blackfriars*, com a data de 10 de novembro de 1724, e declarou que o texto escrito com a ajuda de Daniel Defoe, deveria ser publicado como sua confissão oficial. Devido a sua fama, as memórias de Sheppard seriam um grande sucesso de vendas, e o próprio concordou com sua impressão pela editora Applebee, mediante o “resgate”, ou seja, após os quinze minutos obrigatórios passados do enforcamento, o corpo poderia ser levado a um médico para tentar reanimá-lo com vinho e cobertores quentes. Caso sobrevivesse à execução, sua biografia traria lucros gigantescos à editora. Duas semanas após a execução de Sheppard, estreou a peça *The Escapes of Jack Sheppard*: or Harlequin in Newgate, uma ópera de cunho popular, a primeira manifestação estética de uma série sobre as espetaculares fugas do jovem assaltante do maior presídio londrino. Durante a estadia de John Sheppard, em Newgate, foram publicadas por Daniel Defoe duas obras, *Authentic Memoirs of the Life and Surprising Adventures of John Sheppard: by Way of Familiars Letters from a Gentleman in Town, com o pseudônimo G. E., A e The History of the Remarkable Life of John Sheppard (1725) Ao chegar em Tyburn para ser executado, ele estendeu um panfleto intitulado A Narrative of All Robberies, Escapes, etc.. of John Sheppard, written by himself and printed by John Applebee of Blackfriars*, com a data de 10 de novembro de 1724, Newgate, e com grande probabilidade escrito com a ajuda de Daniel Defoe.

conhecida como a “Alta Diretora” do crime londrino, tinha um escritório na Fleet Street. Jenny Diver, aliás Mary Young, foi uma das mais famosas batedoras de carteiras de sua época e era mestra em disfarces, destacando-se aquele com o qual parecia estar com uma gravidez adiantada. Em *The Beggar’s Opera*, John Gay ficcionalizou as trajetórias das cafetinas Mother Wisebourne e Mother Needhan, e de Mary Young, a célebre ladra, conhecida como Jenny Diver.

A topografia minuciosa e informativa da capital londrina, e sua faceta menos esplendorosa, foram imortalizadas na pena de vários escritores críticos, como Swift, o qual descreveu o Fleet Ditch, o principal esgoto da cidade no poema *A Description of a City Shower*: “Despejos das barracas dos açougueiros, esterco, vísceras e sangue,/ Filhotes de cães afogados, fedorentos arenques, todos encharcados de lama,/Gatos mortos e pontas folhudas de nabos desabam na corrente.”<sup>128</sup> Provavelmente influenciado pelo poema acima citado, de autoria de Swift, publicado no *Tatler*, John Gay escreveu, baseado em Vergílio, a écloga urbana, *Trivia: or art of walking the streets of London* (1716), poema em três livros, no qual é descrita, em detalhes, a vida urbana, sob uma perspectiva satírica e com crítica social. Gay descreve as imagens de um rio gelado, um jogo de bola, um incêndio, uma balada de rua, o trânsito caótico, a fealdade e as “multidões empilhadas sobre multidões”. A queda de um elegante, arrogante e prepotente homem nas mãos de um lixeiro amargurado, reflete o ressentimento, o menosprezo e o desacato de um dos membros de classes pobres londrinas em relação aos ricos, presentes na descrição, a qual mostra uma situação social, prestes a explodir, fato presente no grande número de roubos e no aumento vertiginoso da violência urbana:

Vi um da alta roda, numa hora malfadada,  
Quando sobre as pedras valas entupidas incham a enxurrada,

---

<sup>128</sup> Ao redor desse local fétido e poluído localizavam-se algumas das áreas mais pobres e perigosas de Londres -Smithfield, Clerkenwell, Whitefriars, Holborn, Fleet Street, Lincoln’s Inn Fields-, e as quatro maiores prisões, Newgate, Ludgate, Flet e Bridewell. MOORE, op. cit., p. 144.

Ele, com desdém, refestelado na carruagem dourada,  
Olha os passantes salpicados, encharcados pela chuvarada;  
Com lama até em cima, o coche passa como um trovão à beira da estrada,  
Governa teus corcéis que saltam, cocheiro de fatiota rendada !  
O lixeiro chicoteia-os com raiva mortificada,  
As esporas pesadas engancham na roda pintada,  
Esmagado em orgulho, no chão cai aos gritos o belo janota,  
Fragmentos de cristal brilham na estrada pavimentada  
Negros dilúvios lodosos, enchem-lhe o casaco bordado de desonra envergonhada  
E a lama cobre-lhe a cara pouco antes tão honrada .<sup>129</sup>

No romance *Moll Flanders*, publicado em 1722, o autor Daniel Defoe, apresentou algumas cenas sobre a vida da célebre ladra e prostituta Moll e suas façanhas nas ruas de Londres e no presídio de Tyburn. Sobre a premissa de ensinar um caminho para uma rica menina, a gatuna acabou por roubar-lhe discretamente o colar de ouro e seguiu seu caminho sem remorsos:

Atravessei o Clos Barthélémy e depois virei num beco sem saída, em Long Lane; de lá fui a Charterhouse-Yard e saí pela St. John Street. Depois, atravessando Smithfield, descí em Chick Lane e, pelo Field Lane, fui até a ponte de Holborn, onde, misturada à multidão que passa ordinariamente por lá, não era mais possível que eu fosse descoberta. E assim fiz minha segunda incursão no mundo do roubo.<sup>130</sup>

Em uma época em que muitos pintores retratavam pessoas proeminentes, que encomendavam também obras de natureza religiosa, heróica, comemorativa e paisagística, William Hogarth, da mesma maneira que John Gay, Daniel Defoe e Jonathan Swift, preferia fazer um estudo das mazelas e vícios ingleses e expressá-lo de forma pictórica.<sup>131</sup> De família de classe

---

<sup>129</sup> MOORE, op. cit., p. 84. .A crescente criminalidade e a audácia, competência e a velocidade dos ladrões e dos “trombadinhas” foi da seguinte forma apresentada por Gay: “Aqui mergulha o furtivo ladrão, com experiente passe de mágica/ E dedos despercebidos o bolso com toda leveza esvazia”

A “arte de furtar”, com seus disfarces e fingidas enfermidades, atingia dimensões tragicômicas ou violentas: “O ladrão furtivo, que resplandece à luz do dia,/ Faz os muros ecoarem com seu tom de súplica:/ A muleta que antes nos comoveu de compaixão/ Vai ferir e sangrar-nos a cabeça antes de arriar-nos no chão”.

A presença feminina nos furtos das ruas foi descrita como sinal de advertência para os distraídos transeuntes: Mas, como naquele ousado chefe, não confia/ Teus venturosos passos a uma mulher guia;/ Ela te conduz a sorrir enganadora, sem cessar/ Em truques a te mergulhar, para na multidão te derrubar.”

<sup>130</sup> DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Tradução de Antônio Alves Cury. São Paulo: Abril Cultural, 1981. p. 207 e 208.

<sup>131</sup> O descontentamento presente em muitas esferas inglesas relativo à postura do soberano, do clero e do judiciário foi refletido em uma gravura alegórica de Hogarth, do ano de 1724, conhecida como “*Realeza, Episcopado e Justiça*”, na qual a Realeza é apresentada com o rosto de uma moeda e com uma corrente de bolhas, o Episcopado porta um berimbau na boca, maneja uma



média, mas com pai erudito que passou muito tempo na prisão de devedores, Hogarth foi aprendiz e esteve nesse turbulento período de sua vida ligado ao jogo, a bebida e a libertinagem. Tais experiências o levaram a desenhar e a tentar transmitir ao público uma especial compreensão à vida dos aprendizes, das prostitutas e dos proscritos, conforme atestam as seguintes pinturas: *A Harlot's Progress [A Marcha da Meretriz]*, *The Rake's Progress [A Marcha do Libertino]* (I, II: *The Rake's Levee [A Recepção do Libertino]*, III: *The Tavern Scene [Cena da Taberna]*, IV, VI: *In a Gaming House [Numa Casa de Jogo]*, VII: *In the Debtors' Prison [Numa Prisão de Devedores]* e VIII: *Bedlan*); *Industry and Idleness [Trabalho e Ociosidade]*(I: *The Fellow'Prentices at their Looms [Aprendizes da Irmandade em Seus Teares]*, III: *The Idle'Prentice at Palt in the Church Yard [O Aprendiz Ocioso Jogando no Cemitério]* VII: *The Idle'Prentice Returned from Sea and in a Garret with A Common Prostitute [O Aprendiz Ocioso de Volta do Mar e numa Água-Furtada com uma Rameira]*, IX: *The Idle'Prentice Betrayed by his Whore and Taken in a Night Cellar with his Accomplice [O Aprendiz Ocioso Traído por sua Meretriz e Capturado em uma Adega Noturna com o Cúmplice]* e XI: *The Idle'Prentice Executed at Tyburn [O Aprendiz Ocioso Executado em Tyburn]*), entre outros.

Hogarth retratou, de maneira crítica, cenas de decadência humana (*The First Stage of Cruelty [O Primeiro Estágio da Crueldade]*, *The Reward of Cruelty [O Prêmio da Crueldade]*, *The Cockpit [A Rinha de Galo]*, *Gin Lane [Beco do Gim]*, *Beer Street [Rua da Cerveja]*), bem como aspectos do cotidiano e de costumes (*Morning [Amanhecer]*, *Evening [Entardecer]*, *Night [Noite]*, *Southwark Fair [Feira de Southwark]* e *Marriage [Casamento]*); *The Five Orders of Periwigs [As Cinco Ordens de Perucas]*, *Casamento à Moda*, *Marriage [Casamento]* e *The*

*Distressed Poet [O Poeta Aflito]*. Ele immortalizou *The Beggar's Opera*, ao retratar a cena de Polly e Lucy na prisão, pedindo aos pais por misericórdia a Macheath.

Conforme a opinião de Lucy Moore em *A Ópera dos Ladrões*: a verdadeira história de dois reis do crime na Londres do século XVIII:

Embora Hogarth visse os vícios ingleses –o amor pela bebida, o jogo e uma preocupação excessiva com a violência e a crueldade- como qualidades que lhes degradavam, muitos de seus contemporâneos sentiam um orgulho perverso das mesmas. Por ironia, embora os ingleses se orgulhassem de sua dissolução (“as diversões comuns dos ingleses são vinho, mulheres e dados, ou, numa palavra, devassidão”), eles acreditavam que a origem de sua depravação era estrangeira. A danosa representação gráfica de Hogarth que fazia da preocupação da aristocracia do país com pinturas italianas, cozinheiros, professores de esgrima, mestres da dança franceses e músicos alemães revela seu menosprezo pelas modas continentais que corrompiam as virtudes nativas dos ingleses.<sup>132</sup>

A outra faceta da metrópole londrina, segundo a visão de Michon, levou o escritor Gay e o pintor Hogarth a immortalizarem um período da história da Inglaterra:

Le Londres de Gay, le Londres de Hogarth inspirera tour à tour au peintre dès séries de tableaux divers mais toujours vifs et hauts em couleur, d'un réalisme sans concession –celui de *Southwark Fair*, de *Marriage à la Mode*, de *Beer Street*, *Gin Lane*, de *Four Stages of Cruelty*, réalisme sans concession, mais non dénué d'une certaine ferveur morale teintée d'indignation et de pitié.<sup>133</sup>

Na Londres setecentista havia a geração dos “wit”, principalmente presente no Scriblerus Club, que acionou a “luta trocista contra a idiotice”, isto é, fazia contestação social através do riso. As três principais obras satíricas e cômicas do clube literário foram: o romance

---

<sup>132</sup> MOORE, op. cit., p. 204.

<sup>133</sup> MICHON, J. (Org. e Trad.). John Gay: *L'Opéra du Gueux. The Beggar's Opera*. Paris: Aubier, 1983. p. 35.

*Gulliver's Travels*, de Jonathan Swift (1726), o poema *The Dunciad* (1728), de Alexander Pope e a peça *The Beggar's Opera*, de John Gay (1728).

Ser *wit* significa ser espirituoso, conforme Georges Minois esclareceu em sua *História do riso e do escárnio*:

O *wit* difere do humor. Os jovens impiedosos do Hell Fire Club (clube do fogo do inferno) são *very witty*, mas não têm senso de humor. O *wit* é frio, intelectual, intencional –mas nem sempre–, maldoso e desdenhoso. O humor acrescenta um ligeiro toque sentimental e amigável cumplicidade; ele nunca é mau. O *wit* suscita a zombaria triunfante e agressiva; o humor, o sorriso reconfortante.<sup>134</sup>

No chamado “século da zombaria” desabrochou a literatura e a caricatura, a qual abusava da verve escatológica e obscena e utilizava o traseiro, o *rumpf*, como arma política. No artigo, *Magna farta: Walpole and the golden rumpf [O grande peido: Walpole e a bunda de ouro]*, Peter Thomson descreve que na arte grosseira do século XVIII, a idéia de apresentar o traseiro humano é permanente.<sup>135</sup> Inclusive Hogarth utilizou a imagem do clister purgando a imensa nádega do ministro Walpole e o escritor Fielding atacou a família real em *The welsh opera*, em 1731.

Em uma caricatura intitulada *Broad bottoms [Grandes traseiros]* foi mostrado o rei George II e Walpole agachados, defecando sobre o povo. No ano de 1737 apareceu uma estampa satírica, *A festa da bunda de ouro*, que seria a do soberano, em um cenário suntuoso com cortinados enfeitados com bordados de nádegas douradas. Postado nu sobre um pedestal, de costas, soltando um gás imenso, com a seguinte inscrição no pedestal, uma citação da *Eneida*:

---

<sup>134</sup> MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Helena O.O. Assunção. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 2003. p. 423-424.

<sup>135</sup> THOMSON, Peter. *Magna farta: Walpole and the golden rumpf*. In: \_\_\_\_\_ *Humour and history*. Oxford: K. Cameron, 1993 apud MINOIS, p. 433-434

“Os ventos do leste, do sul e do sudoeste levantam-se em tempestade”, o rei foi apresentado como um sátiro devido às suas estrepulias sexuais, e acompanhado da esposa Caroline, que tentava lhe fazer uma lavagem intestinal com ouro líquido. Walpole e um grupo de nobres faziam reverências a George II. Dois dias mais tarde, Fielding apresentou a peça satírica *The historical register for the year 1736*, e a petulância provocou medidas na atitude de Walpole, que leu, diante das comunas, trechos de um manuscrito anônimo atribuído ao mesmo autor, *The Golden Rumpf [A bunda dourada]*, que dramatizava a caricatura acima mencionada. Ultrajados, os deputados criaram uma lei de controle da imprensa, o *Licensing Act*, embora o conde de Chesterfield tenha feito um discurso a favor da liberdade. A lei foi modificada pelo *Theatre Act* de 1843 e somente abolida em 1968.<sup>136</sup>

## 2.2- A natureza predatória do homem e a primazia do dinheiro em *A Ópera do mendigo*

Em *The Beggar's Opera*, John Gay apresenta duas facetas da sociedade humana: a natureza predatória do ser humano, refém dos instintos (teoria *homo homini lupus*, de Hobbes),<sup>137</sup> e a exploração do homem pelo homem, legitimada pela economia capitalista, que

---

<sup>136</sup> WEISS, Wolfgang. *Swift und die Satire des 18. Jahrhunderts*. München: C. H. Beck, 1992. p. 230-231.

<sup>137</sup> Na República Puritana de Cromwell, durante a qual o legítimoherdeiro, Charles II (1660-1685), que não tinha poderes políticos, tenta invadir a Inglaterra, sendo derrotado e partindo em exílio para a França, onde nomeia como mestre e conselheiro Thomas Hobbes, autor de *Leviatã* (1651), um tratado político, no qual foi divulgada a teoria do *Bellum omnia homo homini lupus* sobre a animalesca luta do homem contra o homem e o desejo do poder. Ou seja, era necessário criar uma instância superior, para manter sob controle o ser e seu egoísmo. A repercussão dessa obra foi fatal com acusações de exageros nacionalistas segundo a Igreja Católica e o governo, fato que o levou autor a regressar a Londres, onde se declarou submisso a Cromwell. Materialista, Hobbes afirmou que todo conhecimento vem dos sentidos e que a paixão é mais forte que a vontade, sendo que os súditos do Estado são extremamente individualistas, razão pela qual só se reúnem em comunidade por razões de sobrevivência. O estado de semiguerra conforme foi descrito em *Leviatã* (“Livro de Jó” no Antigo Testamento) apresenta um monstro que governa o caos primitivo. De fato, Hobbes queria defender o poder absoluto da monarquia, a qual foi contestada pela burguesia. Isso leva a crer que a ciência podia ser manipulada para prevalecer uma ideologia dominante. A interpretação de Hobbes a respeito do *homo homini lupus* não foi reconhecida como um apelo à sensatez, à solidariedade dos homens e à luta contra essa situação, mas sim com um significado burguês-capitalista e a apologia do mesmo. A conclusão dos burgueses em

tem a acumulação do capital como único objetivo, segundo a visão de mundo protestante-puritano. A temática da índole predatória humana, isto é, um estado inerente e permanente que está presente em obras inglesas no século XVII, perpassa também a obra de Gay.<sup>138</sup>

O honrado comerciante Peachum, um protótipo do burguês capitalista de classe média, é de fato um receptor e vendedor de mercadorias roubadas, delator profissional de delinquentes procurados pela polícia e sócio do carcereiro-mor do presídio de Newgate, Lockit, no âmbito de produtos adquiridos de forma ilegal. A fachada de respeitabilidade familiar e empresarial é abalada pela notícia do matrimônio de Polly com Macheath, um aristocrático e refinado bígamo, jogador de baralho e assaltante de estradas, chefe de uma gangue fornecedora de artigos à firma do sogro. Receosos de sua presença direta nos escusos negócios comerciais e jurídicos, os pais da jovem resolvem entregá-lo, mediante recompensa, às autoridades da Corte Criminal de Old Bailey, para que seja condenado à forca de Tyburn.

Representante típico da burguesia ascendente na Inglaterra do século XVIII, Peachum almeja um sólido lugar na sociedade puritana capitalista com o enriquecimento no âmbito comercial e com o casamento adequado para sua filha Polly. Acredita que sua profissão não destoe de outras, embora sua firma de objetos “achados” seja baseada em atividades ilícitas praticadas pela sua intensa rede de funcionários. Ao restituir pertences aos legítimos donos mediante uma contribuição módica, ele pensa que contribue dessa forma perversa, ou seja, em mandar roubar e entregar ao lesado o furto, para a sua consolidação social pelos pretensos

---

relação à teoria filosófica hobbesiana contradizia diametralmente suas exigências acima mencionadas. Além de *Leviatã*, Hobbes escreveu *De Cive* (1642), *De Corpore* (1655) e *De Homine* (1658). HOBBS: a razão acima de tudo. *Conhecer*. op. cit.. v. 11, p. 2720.

<sup>137</sup> Será feito um resumo detalhado da peça que não foi ainda traduzida para o português.

<sup>138</sup> Depois da tomada do poder pela burguesia durante a *Glorious Revolution* de 1688, conhecida também como a *Moral Revolution* de 1688, houve grandes transformações na área teatral. O público era formado por grande contingente de burgueses que menosprezavam as comédias aristocráticas da era da Restauração. As recém-criadas “*Societies for the Reformation of Manners*” exigiam radicais mudanças no teatro ou o fechamento deles, sendo tal campanha fortalecida em 1699 pelo escrito do padre Jeremy Collie, “*Short View of the Immorality and Profaness of the English Stage*,” que provoca a ascensão da temática da moral burguesa no teatro.

serviços prestados à comunidade londrina, vítima de roubos e assaltos organizados por ele próprio. Seu sócio é o delegado-carcereiro Lockit, que atua nos preparativos de grandes roubos, como aqueles efetuados durante os festejos da coroação do rei George II, no controle da rede de espões, e no processo de delação de funcionários da firma com baixo rendimento para obter a recompensa do governo.

A empresa comercial estruturada, conforme o modelo capitalista com regras bem definidas, visando somente e exclusivamente o lucro, tem um estruturado plano de trabalho com a rígida implantação do método de aumento da produtividade, conforme o expressivo aumento de manufaturas no início do século XVIII na Inglaterra. Peachum, tal qual o proprietário de uma empresa manufatureira, vive da exploração de seus subordinados, no caso, ladrões urbanos, assaltantes de estradas e prostitutas ladras, os quais recebem um prêmio de rendimento, um salário a ser fixado segundo o valor das mercadorias e do capital roubado. A eles são fornecidos os “meios de produção”, ou seja, as roupas de trabalho adequadas, e objetos de luxo, como uma espada e um relógio, entre outros, para que o ladrão, vestido como fidalgo, possa circular entre eventos públicos, festas, entrada de teatros e da Ópera, sem chamar a atenção.

O relacionamento de Peachum com os seus funcionários é baseado no lucro, os tornando mercadoria. O valor humano na firma capitalista é calculado conforme o nível de potência a eficiência financeira, reduzindo as pessoas a materiais descartáveis, pois a validade delas é baseada nas relações de contabilidade de crédito-débito, haver-dever, ativo-passivo e receita-despesa com o freqüente controle do resultado das diversas atividades desempenhadas, baseada na capacidade de produção. O controle de saída e de entrega de mercadorias, de remessa para as filiais, o movimento de compra e de venda, o controle de estoque, é realizada com uma frieza tipicamente capitalista, pois o sucesso é medido somente no lucro ascendente. O balanço dos negócios, a realização do controle da administração econômica da empresa, que visa o

controle de cálculos gerais e de despesas, torna o ato de contabilidade a uma situação perversa, que eleva Peachum a *senhor da vida e da morte* de seus empregados: Crook-fingered Jack, Wat Dreary (Brown Will), Harry Paddington, Slippery Sam, Mat of the Mint, Tom Tipple, Robin of Bashot e Macheath, entre outros assaltantes, espiões e prostitutas.

*The Beggar's Opera* é iniciada com um prólogo, a peça teatral, que tem sessenta e nove canções, está dividida em três atos com quarenta e cinco cenas, realizadas em diferentes espaços: a firma matriz de Peachum e uma filial, uma taberna e o presídio de Newgate. A constelação dos personagens é formada por uma dupla de artistas, atuantes somente no prólogo e no epílogo, o mendigo-cantor-escritor e o ator (papel falado), por duas famílias e por dois grupos do submundo: o primeiro, formado pela gangue de assaltantes de estradas, e o outro, tem como membros, prostitutas e ladras.<sup>139</sup>

O grupo de origem burguesa, com sonhos de ascensão social apesar dos negócios ilícitos, é constituído pela família Peachum –Peachum, proprietário e administrador de uma firma familiar de mercadorias receptadas e informante policial, a sra. Peachum e a filha Polly- e Filch, empregado modelo e uma espécie de filho adotivo e a família do carcereiro -Lockit, agente de extorsões no cárcere e sócio parcial da firma Peachum e sua filha Lucy, antiga atendente de taberna. Os vários departamentos da empresa citada são supridos pelos “fornecedores diretos”, o grupo de assaltante de estradas sob a chefia do “capitão” Macheath<sup>140</sup> e companheiros -Harry Paddington, Ben Budge, Wat Dreary, Mat of the Mint, Jemmy Twitcher e Nimming Ned- e o grupo das “damas da cidade”, as meretrizes e ladras, sra. Vixen, Suky Tawdry, sra. Coaxer, Dolly Trull, sra. Slammekin, Molly Brazen, Jenny Diver e Betty Doxy, clientes da sra. Trapés, vendedora de roupas receptadas e freguesa de Peachum.

---

<sup>139</sup> Será feito um resumo detalhado da peça que não foi ainda traduzida para o português.

<sup>140</sup> O título de Capitão tem a origem na Comédia dell' Arte como denominação do belo conquistador

No prólogo, o mendigo apresenta-se como o autor da peça e agradece ao artista presente pelo fato de ela poder ser representada em um palco teatral, embora tenha sido planejada para celebrar o casamento de dois cantores de baladas. Ao mesmo tempo, ele desculpa-se pelo fato de sua ópera não corresponder à moda tradicional italiana, isto é, não soe natural e não faça uso de recitações.

Na cena inicial do Ato I é apresentado o empresário Peachum que, enquanto controla um enorme livro de contabilidade, canta **“Through all the employments of life”**<sup>141</sup> (ária 1), e acredita na nobreza de sua profissão, afirmando que as demais são suspeitas (**cena 1**).

Diretamente de Newgate, são trazidos por Filch ao patrão, pedidos de auxílio na absolvição ou mudança de pena de Black Moll, Betty Sly e Tom Gagg, confiantes na lealdade dele com os “funcionários” e no seu imenso poder em influenciar o estado de diversos processos judiciais. A desejada ajuda, entretanto, só é concretizada a partir do controle do grau de valor e número de objetos roubados trazidos à firma, havendo a possibilidade de auxílio dele no envio de um homem para engravidar a detenta ou na ajuda no abrandamento da pena, de condenação capital para degredo por certo período nas Índias Ocidentais, ou seja, nas colônias inglesas na América do Norte. Caso seja constatada a não-possibilidade da obtenção de maiores lucros para a empresa, a pessoa é denunciada às autoridades competentes para se obter a recompensa de 40 (quarenta) pounds, como no caso de Tom Gagg. Black Moll receberá ajuda para ficar com o ‘ventre redondo’ e Betty Sly, considerada uma excelente ladra e uma boa professora em treinar jogadores para serem ladrões, será poupada, pois conforme a ideologia de Peachum, o caçador deve poupar as aves poedeiras para a preservação da espécie.

Depois de alertar Peachum sobre os perigosos talentos femininos para corromper todo o gênero humano, um processo de degradação dos mesmos a lobos atrás da presa (**“Tis woman**

---

<sup>141</sup> Todas as canções estarão destacadas em negrito.



**that seduces all mankind**” [ária 2]), Filch retorna ao cárcere para comunicar as sentenças de vida ou morte proferidas pelo patrão-juiz (**cena 2**).

Antes de cada sessão criminal em Old Bailey, Peachum examina sua “black-list”, uma relação de acusações do tribunal referentes a seus colaboradores e controla no livro de contabilidade o registro das atividades de Crook-finger’d Jack, Wat Dreary, Robin of Bagshot, Nimming Ned, Mat of the Mint e Harry Paddington, membros da quadrilha de Macheath, e de Slippery Sam e Tom Tipple. Comenta a capacidade de cada um em obter lucros futuros e decide desistir da força de trabalho de dois deles: Slippery, pela pretensão em retornar a praticar o considerado honesto ofício de alfaiate, e Tom Tipple, pela embriaguez, que será enviado para a ‘carreta’, ou seja, para o veículo de transporte de condenados a Tyburn (**cena 3**).

Ao pronunciar o nome do conquistador Bob Booty, é interrompido por sua preocupada esposa, sra. Peachum, que gostaria de salvá-lo, mas é advertida que o galã vai ser denunciado pelas suas mulheres após terem dilapidado seu patrimônio, portanto eles deveriam receber a recompensa. Atuante como advogada de defesa de alguns ‘funcionários’, ela reconhece que o esposo deve decidir sobre ‘negócios da morte’, pois as mulheres são más juízas dos homens, já que têm uma fraqueza por aqueles que vão para o campo de batalha ou para a forca. Ela canta “**If any wench Venus’girdle wear**” (ária 3), que fala sobre a aparência feminina ornada pelo cinto de Vênus e sobre o encanto despertado nas espectadoras pelos condenados, com ar de lordes e a beleza de Adonis, na carreta do cortejo rumo ao cadafalso, e portam a corda no pescoço em lugar da gravata.

A sra. Peachum deixa a palavra jurídica final ao marido com pedidos de clemência, relembrando a sorte de terem uma equipe atual que passou sete meses sem cometer assassinato. Atônito, o esposo defende a necessidade de um homem honesto de acabar com a vida de outro em defesa própria, comentando que matar é um crime da moda praticado por gentlemen, que não

estão no presídio de Newgate por terem meios de convencer os juízes a julgarem o crime como homicídio involuntário.

Ao informar que Macheath, um dos melhores funcionários da firma Peachum e “coordenador” do departamento de assaltos nas estradas, ainda não tinha aparecido para receber os fundos de um cheque roubado, a esposa demonstra sua profunda simpatia pelo assaltante de estradas e informa sua vinda, juntamente com Bob Booty, para jogar quadilha com ela e Polly, caso conseguissem chegar a uma hora decente de Bagshot. É informada pelo marido que Mac. não fica rico por gastar seu capital com mulheres em Marybone e na mesa de jogo nas “Chocolate-houses”. A esposa o informa sobre a atração sentida por Polly em relação ao capitão Macheath, entoando uma canção, (“**If love the virgin’s heart invade**” [ária 4]), a respeito das conseqüências de uma futura paixão, quando o coração de uma donzela é invadido pelo amor, e a necessidade da preservação calculada da virgindade. O pai acredita que a filha pode namorar nos limites da prudência, porém, um casamento está fora de cogitação por dois motivos, o primeiro deve-se à importância crucial da moça para os escusos negócios paternos, e o outro fator é o receio de que o genro possa controlar seu sogro e denunciá-lo (**cena 4**).

A mãe filosofa sobre a possibilidade e as conseqüências de Polly estar casada com Macheath e lamenta a honestidade e a virtude dela em não saber se aproveitar dos homens de maneira adequada. Ao mesmo tempo se angustia pela possibilidade do afastamento de outros melhores pretendentes por causa do matrimônio. As desvantagens de ser uma moça casadoira são aclaradas na constatação de que o seu preço é estipulado pelo futuro marido e estão demonstradas na canção “**A maid is like the golden ore**” (ária 5), que descreve a posição da esposa, de um pedaço de ouro para moeda cunhada e carimbada por ordem e com o nome do marido. (**cena 5**).

Após seu retorno do presídio, Filch, o hábil malabarista dos dedos, vai contar a sra. Peachum sobre seu roubo noturno nas imediações da ópera e apresenta os lenços coloridos

surrupitados, que serão enviados para a filial de Redriff. Melancólico, desabafa sobre o perigo de ter ficado escondido debaixo de uma carruagem, deixando transparecer sua angústia em temer a morte prematura, pois já havia sido punido na prisão na sessão de ‘mergulhos’. Com desvelo maternal, a sra. Peachum o aconselha a ir trabalhar nos bairros Hockley Hole e Marybone para adquirir coragem e depois o envia para aprender o catecismo, pois caso seja preso, ele poderá demonstrar ao padre da prisão seus conhecimentos bíblicos e usufruir de benefícios judiciais. Promete ao seu pupilo que em caso de prisão, ela evitará que seja ‘pendurado’ e coloca o rapaz sob pressão a fim de se informar sobre o grau do relacionamento de Polly com Macheath, fato que toca a honra de sua família. Embora não esteja disposto trair a amiga, Filch se dispõe a beber licor com a patroa (**cena 6**)

Polly explica ao pai que sabe cuidar muito bem de si e ser mercenária com os homens da mesma maneira que as finas “ladies”, e mostra o relógio presenteado por Macheath. Afirma estar consciente da necessidade de aproveitar a beleza fugaz da juventude, cantando “**Virgins are like the fair flower in its lustre**” (ária 6), a respeito da joviabilidade feminina comparada a uma flor nova rodeada de abelhas e borboletas, que uma vez colhida rapidamente fenece. O pai a orienta somente a flertar e a adverte sobre um eventual matrimônio com ameaças de ter o pescoço cortado. (**cena 7**).

Bruscamente, a sra. Peachum os interrompe com a canção “**Our Polly is a sad slut ! nor heeds what we have taught her**” (ária 8) para informar que a sirigaita se casou com um assaltante de estrada, um homem sem distinção, após anos de investimentos paternos. Após a mãe revelar, aos xingos, que gostaria de ‘pendurá-la’, a moça esclarece que conselhos não podem domesticar o sentimento (“**Can love be controlled by a advice ?**” [ária 9]), e confessa que se casou por amor, provocando o desmaio da genitora, que só volta a si após uma dose dupla de bebida alcoólica. Perplexa, ela pergunta a jovem esposa se ela não poderia contentar-se com

beijinhos (“**O Polly you might have toyed and kissed**” [ária 9]) e o pai ao perceber sua melancolia, tenta convencê-la a desistir do enlace.

Com a canção “**I, like a ship in storms, was tossed**” (ária 10), Polly relata sobre a sua desesperançada vida, sem um amor, como se fosse um navio no meio de uma tempestade, relutante em chegar ao porto, por estar preocupada com sua carga de produtos contrabandeados. Após conhecer Mac, ela sentiu-se salva de todos os perigos, resolveu pagar as taxas e ‘ancorar’, regularizar sua situação, disposta a permanecer no local e assumir todos os riscos.

Peachum imagina sua falência, mas começa a maquirar um plano para uma saída lucrativa para tal catástrofe, enviando Polly para atender um cliente na loja com as seguintes recomendações: dizer ao interessado pelo relógio que o objeto estará a disposição dois dias depois, pois tinha sido emprestado à Suky Straddle para ter boa aparência em atividades em uma taberna de Drury-Lane; e falar ao cliente que teve a espada de prata roubada por Jemmy, em Turnbridge, que a mesma estaria ali em poucos dias (**cena 8**).

Preocupado em consolar a esposa, Peachum diz que o dinheiro é o melhor meio para lavar reputações e ambos pensam em como obter lucro do episódio familiar através do recebimento do dinheiro da recompensa pela denúncia sobre o paradeiro do procurado Macheath e da herança do genro. Entretanto, ela acredita que Polly não possa ser a única herdeira dele, e sua herança entrar em juízo. Peachum canta “**A fox may steal your hens, sir**” (ária 11) sobre uma implacável espiral de total exploração e roubo por prostitutas, esposas e filhas, da mesma forma que a raposa, a qual, sorrateiramente, caça as aves alheias. É feita uma advertência sobre o ofício do advogado, que rouba todos os bens do cliente e que são os piores inimigos de profissionais como Peachum, pois os primeiros não aceitam que outro grupo possa ter um meio de vida clandestino como o deles. (**cena 9**).

De volta do atendimento na loja, Polly informa sobre a chegada de Nimming Ned e a entrega dos produtos do roubo durante um incêndio. A discussão sobre a questão matrimonial prossegue, e a jovem esposa é orientada a lucrar com a viuvez, conforme estipulado no contrato de casamento, Tentam convencê-la de que a perspectiva do confortável estado de uma breve viuvez encoraja o espírito das jovens esposas e exigem a denúncia de Macheath à justiça a tempo para a próxima sessão do tribunal, antes que outros o façam e recebam a recompensa.

Ao pensar na morte do amado, ela sente o sangue gelar nas veias e implora a eles por clemência (“**O ponder well ! be not severe**” [ária 12]) , uma demonstração de que a denúncia pretendida por eles , acabaria com sua vida tal qual a da tartaruga, que ao ver o companheiro falecer, suspirou e sucumbiu a dor (“**The turtle thus with plaintive crying**” [ária 13]). A sra., Peachum constata que Polly, vítima da leitura de malditas” peças de teatro, tornou-se a vergonha de pessoas do seu sexo, mas impassível como o esposo, exige a obediência da filha para mandar enforcar o amado (**cena 10**).

Às escondidas, a moça ouve as confabulações paternas para eliminar seu amado, porém nota uma certa vacilação no pai devido a sua admiração pela coragem de Macheath, seu exímio funcionário. Tal dilema é resolvido por sua esposa, que lembra que a vida de ambos estaria em perigo se o mesmo ficasse solto, na qualidade de genro e que o interesse deve prevalecer diante da gratidão. Ela planeja lançar mão de diversas estratégias para convencer a filha a levar a cabo tal perverso plano, e Peachum inicia a concretização do golpe financeiro com a preparação das acusações ao tribunal (**cena 11**).

Estarrecida, Polly descreve a sua fantasia sobre a execução de Macheath: o cortejo final de carroça de Newgate até Tyburn, os pequenos ramalhetes recebidos, as lágrimas dos espectadores e a indignação do próprio carrasco diante da suposta injustiça. Ao cair em si, ela

resolve agir, acreditando que se o amado fugir por tempo limitado, o mal estar paterno vai se dissipar. Vai atrás dele e o esconde até o cair da noite nos seus aposentos (**cena 12**).

Loucamente apaixonados, Polly e Macheath expressam seu amor em forma de dueto (“**Pretty Polly say**” (“**Without disguise**”)) [ária 14]). Porém, a jovem duvida da sinceridade dos sentimentos dele, que contesta que ela pode duvidar de sua honra e de sua coragem, mas não de seu amor. Dissimuladamente, diz ser mais provável, durante uma perseguição, que suas pistolas não atirem e que sua égua o derrube, do que ele a abandone. Polly afirma estar convencida de suas boas intenções, pois conforme as estórias apresentadas nos romances emprestados a ela pelo querido, nenhum dos grandes heróis traiu seu amor.

Macheath canta “**My heart was so free**” (ária 15) sobre sua liberdade e suas perambulações como as abelhas , provando de cada flor e a trocando em seguida, até conhecer Polly. Ela pergunta ao amado se a levaria junto, caso fosse condenado à pena de exílio, e prontamente o ouve dizer que nada os separaria mesmo se ele fosse para o exterior. Ao notar que ela não está totalmente convencida da sua sinceridade, Mac diz que nada vai distanciá-los, sendo mais provável ocorrer que um cortesão se separe de suas propinas, uma dama de seu jogo de baralho, um advogado de seus honorários e uma moça de seu espelho. Ele canta “**Were I laid on Greenland’s coast**”, (ária 16) a respeito das penúrias sentidas na Groenlândia, mas amenizadas nos braços da amada nas noites polares, e Polly entoa “**Where I sold on Indian soil**” sobre o cotidiano no país dos índios, muito quente de dia, mas terno à noite junto com o amado.

Ao advertí-lo dos perigosos planos de seus pais, Polly lamenta a separação (“**Oh what pain it is to part**” [ária 17]), mas prefere isso que a chegada da carroça fatal que o conduzirá à morte. Aos beijos se separam, e Macheath entoa (“**The miser thus a shilling sees**”, a ária 18, sobre o avaro que se despede de sua moeda e acredita tê-la perdido para sempre, e a desesperada

Polly canta sobre a criança que, aos prantos, vê seu pardal voar para longe (“**The boy, thus, when his sparrow’s flown**”), [cena 13]).

O ATO II se desenrola em diferentes espaços – taberna e prisão de Newgate-, nos quais são demonstrados alguns elementos do cotidiano dos assaltantes de estradas, das prostitutas e ladras, e dos encarcerados, bem como suas indagações existenciais. Paralelamente a esses acontecimentos, é apresentada a situação de acerto de contas financeiras entre Peachum e seu sócio Lockit, da prisão de Macheath, traído por prostitutas de seu convívio, e do desesperado confronto amoroso entre ele e as rivais, Lucy e Polly.

A cena inicial que se passa em uma taberna próxima ao cárcere de Newgate, na qual membros da quadrilha de Macheath – Jemmy Twicher, Crook-fonger’d Jack, Wat Dreary, Robin of Bagshot, nimming Ned, Henry Paddington, Matt of the Mint, Ben Budge, entre outros- com farta mesa de vinho, brandy e tabaco, discutem sobre os perigos da profissão: deportação, morte e corpos utilizados nas sessões de anatomia. Antes de partirem rumo a estrada para mais um dia de serviço, Matt canta “**Fill every glass, for wine inspires us**” (ária 19) sobre o prazer dos copos cheios de vinho e do amor feminino, sendo acompanhado pelo coro (cena 1).

Com pedidos de desculpa pelo atraso, Macheath chega e é informado da possibilidade de sucesso na empreitada noturna na estrada oeste, conforme os dados fornecidos por um cocheiro. Questiona seu grupo sobre sua atuação como chefe, sobre sua coragem e honra e sobre sua lealdade na repartição do butim. Comunica, então, a eles que não os acompanhará no assalto noturno, por motivos particulares com o sogro, e salienta o elo de dependência entre o grupo e o patrão Peachum. Exaltado, Matt deseja estourar a cabeça do proprietário da firma de mercadorias roubadas, mas Mac repreende o uso de pistola neste caso. Roga para que eles narrem sobre a sua fuga e espera retornar em uma ou duas semanas.

A fim de saírem para os respectivos postos para os assaltos em Moor-fields, Matt entoia “**Let us take the road**” (ária 20), texto que fala sobre os barulhos dos coches se aproximando e compara a quadrilha a alquimistas modernos, pois transformam chumbo em ouro (**cena 2**).

Só e filosofando sobre os prazeres proporcionados pelas mulheres em casos de crise, o fugitivo Mac tenta convencer a si próprio que sua esposa Polly exagera na paixão e nas exigências. Orgulhoso de sua virilidade, afirma ser incapaz de se contentar com uma única mulher, tanto quanto um homem que ama o dinheiro e se contenta com uma única moeda. Convicto de ser um benfeitor público, acredita que a cidade de Londres lhe deve obrigações por ter trazido para lá tantas mulheres de vida fácil, um número mais elevado que os oficiais recrutados pelos sargentos. Senão fosse pelo seu trabalho o bairro boêmio de Drury-lane seria desabitado. Canta “**If the heart of a man is depressed with cares**” (ária 21) sobre a importância feminina – beijos, abraços e voluptuosidade- para dissipar as preocupações masculinas. Impaciente pela demora da chegada das prostitutas convocadas por ele, é consolado pelo garçon que explica a distância dos bairros de Hockley Hole, Vinegard Yard e Lewkner’s Lane, local de trabalho delas até a taberna (**cena 3**).

As oito mulheres, de tipos e idades diferentes, chegam -Mrs. Coaxer, Dolly Trull, Mrs. Vixen, Betty Doxy, Jenny Diver, Mrs. Slammekin, Suky Tawdry e Molly Brazen- e presenciam uma espécie de monólogo de Macheath, que flerta com todas, sentindo-se como um sultão em seu harém. Elogia a beleza natural de Mrs. Coaxer, e espera que não seja maquiagem como aquela usada por damas da corte; critica Dolly, ladra de corações e não de carteiras; faz cumprimentos à Mrs. Vixen, espirituosa e cheia de humor; aconselha Betty a parar de beber tanto gim e trocar por cerveja; qualifica Jenny como a mais pudica, devotada e com o coração mais perverso de todas; dirige cumprimentos à carinhosa e gentil, Mrs. Slammekin, conhecedora de



sua beleza em roupas internas; cumprimenta Suky Tawdry, gastadora inveterada de roupas elegantes dos lucros de doze clientes; Molly Brazen, segura de suas atitudes, mas no amor submissa como uma pombinha

Charmoso convida todas para uma dança em roda à moda francesa, para agradar Mrs. Slammekin, ao som de uma harpa,. e entoa, acompanhado pelo coro, “**Youth’s the season made for joys**” (ária 22) sobre a juventude como uma época de prazer com diversões, danças, música e bebidas,.que deve ser aproveitada, pois a beleza tal como uma flor é muito fugaz e a primavera não retorna. Paga o tocador de harpa e pede mais uma rodada de vinho ou de gim conforme o gosto de cada uma delas. As moças contam a ele sobre suas peripécias profissionais: Mrs. Coaxen reclama da concorrência em seus furtos nas lojas de tecidos; no entanto conseguiu levar à loja de Peachum um corte de tafetá com flores de prata e outro de seda preta; Mrs. Vixen narra sobre a capacidade de Molly Brazen em hipnotizar com o olhar de serpente um comerciante e roubar três peças de cambraia. E Molly elogia a destreza dela em engabelar uma funcionária feminina, algo quase impossível, e conseguir furtar rendas.

Mrs. Coaxer elogia o profissionalismo e a frieza de Jenny, capaz de esvaziar a carteira do cliente mais simpático, como se o dinheiro fosse seu único prazer. A moça contesta que vai às tabernas a trabalho e que tem horas particulares com homens para o prazer.

Macheath aproveita para se assegurar uma vez mais do amor de Jenny que o recrimina pela inconveniência do tema diante de tantas rivais e o estimula a fazer sua escolha entre as mulheres. A jovem canta “**Before the barn door crowing**” (ária 23) com alusões sobre a difícil escolha do galo entre tantas galinhas.

Flertando com todas, ele cria uma ambientação de conquista pessoal e de rivalidade entre as presentes que o amam acima de tudo. Ao se dedicar a Jenny, as outras, deixadas de lado, trocam confidências sobre seu cotidiano profissional. Suky Tawdry reclama de sua falta de

esperteza em desperdiçar sua sorte em viver com o último amante que após constatar o roubo de algumas moedas a expulsou de casa. Mrs. Slammekin diz que foi bem tratada por um judeu, e Suky prefere os clientes velhos que pagam pelo que não podem ter e Mrs. Vixen aprecia os inexperientes gastadores e afirma orgulhosa que já enviou uma ou duas dezenas deles às colônias americanas.

Jenny aproveita para indagar a Macheath sobre sua fortuna adquirida nas estradas. Ele responde que as estradas lhe fizeram justiça, mas que a mesa de jogo provocou sua ruína. A jovem insinua em uma canção que os jogadores e os advogados são como malabaristas e ciganos que esvaziam as bolsas e as casas das pessoas e dão os bens a um estranho (“**The gamester and the lawyers are jugglers alike**” [ária 24]). Ela diz ainda que um homem corajoso deve arriscar somente a própria vida e que cartas e dados são para covardes trapaceiros que pretendem enganar os outros. Durante tais declarações de teor filosófico, ela se apossa de uma das pistolas de Mac, enquanto que Suky pega a outra e diz que tal medida é a mais apropriada para as mãos desperdiçadoras de dinheiro que é tirado das mulheres. Jenny afirma dar gosto ao seu vinho, dando um beijo em Macheath, e segurando o pescoço dele juntamente com Suky. Ambas fazem um sinal para Peachum, que entra com policiais e prendem o bonitão (**cena 4**).

Furioso pela traição feminina, ele lança impropérios, enquanto que Peachum o declara seu prisioneiro e diz solenemente que até mesmo grandes heróis foram arruinados por uma mulher. Aparentemente conformado, Macheath canta “**At the tree I shall suffer with pleasure**” (ária 25), declarando ir para a forca com boa vontade (**cena 5**).

Apesar de terem sido preteridas por Peachum no episódio da traição e da prisão de Mac, algumas delas querem partilhar o dinheiro da recompensa pela prisão dele, pois já haviam recebido incumbência semelhante em outros casos e usufruído do benefício: Mrs. Slammekin afirma ter participado da prisão e da execução de três homens no último ano e Dolly Trull

relembra que um desses citados foi preso em sua cama. Para contornar a situação, Jenny oferece ponche ou outra bebida a elas que desistem do intento (**cena 6**).

No cárcere de Newgate, depois de um ano e meio de ausência, Macheath, o conhecido assaltante, é recebido por Lockit, que o alerta para as taxas de entrada e de saída para eventuais comodidades e para os presos mais antigos. Ao prisioneiro são mostradas algemas, cujos preços variam de um a dez guineas, quantias classificadas por Mac como exorbitantes, e admite que é necessário desembolsar uma fortuna para morrer com a dignidade de um gentleman. Lock lhe fornece um material mais leve que assentam em Mac como se fossem luvas e seriam usadas pelo homem mais simpático da Inglaterra sem constrangimento. O prisioneiro é deixado imerso em meditações (**cena 7**).

Solitário, pondera sobre a situação provocada por uma mulher casaidora, que é um perigo maior que a força e as balas de revólver (**Man may escape from rope and gum**” [ária 26]) pois trata-se de uma serpente sedutora, revelando a existência de uma outra mulher na sua vida, Lucy, filha do carcereiro, a quem havia prometido matrimônio (**cena 8**).

Grávida e furiosa, ela o visita e lamenta o “peso da infâmia” provocado por ele, que apesar disso não hesitou em desposar Polly. Comunica-lhe que deseja, com prazer, vê-lo sob tortura, e que veio praticar vingança, tal qual uma dona de casa que encontrou na ratoeira o rato, devorador de toucinho, e vai jogá-lo a um cão ou a um gato para ser moído e sacudido (“**Thus when a good huswife sees a rat**” (ária 27).

Apresentando-se como um homem de honra, com palavra mais valiosa que a assinatura, ele tenta desmentir os rumores de casamento e implora por piedade. Inicialmente disposta a não se deixar engabelar, Lucy brada improperios sobre a traição, promessas e mentiras masculinas em relação aos votos de amor e de infidelidade e exige que deve ser julgado secretamente como qualquer ladrão de moedas (“**How cruel are the traitors**” [ária 28]). Diante

de ameaças de ter os olhos arrancados, Macheath nega qualquer compromisso com Polly e pede a Lucy, a quem chama de esposa para controlar sua cólera a fim de evitar graves conseqüências à sua gestação.

Dissimulado, critica as mulheres por sua vaidade descabida com os amantes e as exigências impostas com a canção (“**The first time at the looking-glass**” [ária 29]) sobre mães que colocam as filhas pela primeira vez diante do espelho e ambas têm a crença ilusória da validade longínqua da beleza. Ao ver o pai, Lucy pretende ver se Macheath honra a sua palavra e a legitima como uma mulher honesta e sai em busca do padre da prisão para realizar o enlace de ambos. (**cena 9**).

No escritório no presídio de Newgate, Lockit e Peachum decidem repartir em 50% o dinheiro da captura de Macheath e este propõe o acerto de contas das lucrativas transações realizadas no ano passado.

Conscientes de que trabalham para a lei, ao mesmo tempo, que organizam o crime, e gozam de vantagens com ambos procedimentos, emitem amargas queixas sobre os prejuízos nos negócios devido ao longo tempo que o governo necessita para pagar o dinheiro da recompensa.

Peachum alega que a profissão de ambos é reconhecidamente desonesta, pois eles como os grandes homens do estado, tentam encorajar os companheiros a se traírem mutuamente. Além disso, fala abertamente sobre traições entre amigos, e o companheiro o adverte sobre tais insinuações com a canção (“**When you censure the age**” [ária 30]) que aconselha prudência com as críticas sobre vícios e corrupção, a fim de se evitar que os cortesões se ofendam e pensem ser os citados.

O comerciante Peachum critica o comportamento de Lockit, que, segundo informações, estaria procedendo de maneira desleal com os funcionários da rede criminosa.

Ofendido parte para cima do companheiro, mas se contém, pois ambos têm o poder de enviar o outro para a forca. (**cena 10**).

Sem encontrar o padre, Lucy retorna em lágrimas e é repreendida pelo pai por choramingar como uma cachorra Spaniel por um homem que a injuriou. Desesperada, confessa que não vai detestar o amado por obediência paterna e que ninguém pode curar o amor. Abalado, ele tenta convencê-la a suportar a morte do marido como uma mulher racional, pois o luto está fora de moda e nenhuma mulher se casa sem a perspectiva da libertação através da viuvez.

Lucy implora ao pai misericórdia para o seu amado, embora o destino de Macheath já tenha sido selado (“**Is then his fate decreed, sir ?**” [ária 31]). A moça se desentende com o genitor, o qual canta (“**You’l think e’er many days ensue**” [ária 32]) sobre seus planos de enforcar Mac e ao mesmo tempo as preocupações da filha para o próprio bem dela. Ele a envia para lamentar e se consolar diante do inevitável, e aproveitar para tirar o melhor partido possível da situação, pois não poderá ter ambos, o homem e o dinheiro (**cena 11**)

Ao se encontrar com Lucy, Macheath especula sobre as suas reais chances de se safar dali através de suborno, pedindo para ela roubar vinte guinéus do pai que deve ter recebido, durante um ano, muita propina para facilitar a fuga de prisioneiro, cantando. (“**If you at an office solicit your due**” [ária 33]), a respeito das possibilidades de resolver seus assuntos na administração com gratificações ao funcionário, da mesma forma que uma bela moça retribui com charme após receber um presente. Lucy promete resolver o impasse com amor e com dinheiro, pois seu consolo depende da segurança dele (**cena 12**).

Esbaforida, chega Polly com desejo de abraçá-lo com tanto amor e assim “enforcá-lo” com abraços, mas tem de enfrentar sua indiferença. Renegada, mas disposta a permanecer com ele até a morte, canta “**Thus when the swallow seeking prey**” (ária 34) a respeito de uma andorinha que ao procurar uma presa, fica encarcerada atrás de uma janela, e é lamentada pela

sua chorosa companheira que espera pela sua liberdade, enquanto que outros tentam, sem chance, seduzi-la.

Pelo evidente desprezo mostrado pelas investidas das duas apaixonadas, Macheath ouve Lucy dizer que se arrepende de não tê-lo enforcado há cinco meses e Polly o recrimina mesmo sobrar para ele somente sete a oito dias para viver. Apesar das críticas, o descarado sedutor entoia “**How happy could I be with either**” (ária 35) que expressa seu desejo de estar com as duas, mas o comportamento delas o impede de dizer uma palavra sequer. Polly, entretanto exige sua definição por uma delas e Lucy o ameaça em acumular provas sobre suas atividades ilícitas, a fim de fazer justiça.

Indignadas com o logro, contestam e iniciam o dueto das enganadas “**I’m bubbled**” (ária 36) e o amado pede que Lucy pare a briga, pois caso ele seja “pendurado”, ela não poderá passar por sua viúva. A Polly diz que toda vez que ela menciona a palavra casamento, ele pensa em enforcamento.

Diante da continuação da discussão sobre a posse de Macheath, Polly intima Lucy a por fim àquela brincadeira de mau gosto por um homem comprometido (“**Cease your funning**” (ária 37)), sendo, porém, iniciadas acusações mútuas em conjunto. (“**Why how now, Madam Flirt ?**” (“**Why how now, saucy jade**”) (ária 38) (**cena 13**)).

Determinado a arrancar a filha daquele local, Peachum chega impetuoso, aconselhando a filha a esperar o enforcamento de Mac para depois se “pendurar” para fazer reparação à família. Roga ao amado para passar correntes em seu pescoço para que o pai não tente arrastá-la consigo, e ao ser praticamente arrastada pelo pai canta “**No power on earth can e’er divide**” (ária 39), sobre a impossibilidade de se romper o laço do amor (**cena 14**).

Uma vez mais, Macheath renega Polly, e diz preferir a morte a ser infiel a Lucy, que aceita vê-lo enforcado a estar nos braços da rival e concorda em ir buscar as chaves, pois o pai

depois de ter bebido demasiado com alguns prisioneiros, está fazendo a sesta. Ela o liberta das algemas e das correntes, o conduz para fora do presídio e canta (“**I like the fox shall grieve**” [ária 40]), sobre a raposa fêmea cujo amado está sendo perseguido pela matilha e talvez nunca retorne se o amor não possa guiá-lo de volta (**cena 15**).

O **ATO III** se passa ainda em Newgate, onde Lockit censura sua filha pelo fato de ela ter possibilitado a fuga de Macheath. Indignada, ela diz que o libertou por amor e não por dinheiro, e critica a cínica educação paterna recebida, que a incentivava a distribuir beijos com prodigalidade aos seus fregueses da taberna, onde labutava (“**When young at the bar you first taught me to score**” [ária 41]), mas os de Macheath foram tão doces e sinceros, que ela acabou enamorada dele.

Lucy foi convencida pelo genitor do erro praticado, já que o fugitivo iria regressar para os braços de Polly, que, juntamente com o pai, receberá o dinheiro da recompensa pela captura. Desesperada e com um profundo sentimento de ódio, pois a rival vai ficar também com o amado, a moça canta “**My love is all madness and folly**” (ária 42) e é enviada para choramingar em um outro canto (**cena 1**). Amargurado pelos prejuízos, Lockit conclui que de todos os animais de rapina, o homem é o único dotado de sociabilidade (“**Thus gamesters united in friendship are found**” [ária 43]) e é informado da presença de Filch, funcionário de Peachum, na prisão (**cena 3**). Como rapaz que engravida as presidiárias mediante módico pagamento, ele tem uma aparência exausta, e devido a isso, lamenta a Lockit que receia não sobreviver até a próxima sessão no Old Bailey, e Filch informa a ele que Peachum se encontra no depósito de Crooked Billet (**cena 3**).

Em uma casa de jogo, Macheath encontra-se com os desolados Ben Budge e Matt of the Mint, que reclamam do pouco lucro obtido nos roubos de estradas, sendo apoiados financeiramente pelo chefe, que entoia uma música sobre a decadência dos hábitos da corte e

sobre a dificuldade em encontrar uma amizade sincera (“**The modes of the court so common are grown**” [ária 44]). Os dois assaltantes julgam a profissão do jogador como sendo a mais vilã de todas. E justamente essa vil ocupação facilita o acesso dele às pessoas mais ricas, por isso não compreendem que a sua classe, a dos assaltantes, seja desrespeitada. Matt planeja roubar um elegante fidalgo que está no local, sendo avisado por Macheath, que as aparências enganam, pois ele é também um marginal. O chefe os alerta sobre os agiotas que emprestam notas de banco como capital para o jogo, mas que preferem moedas como pagamento, e depois Mac diz que odeia a extorsão. (**cena 4**)

No depósito de mercadorias receptadas, Peachum e Lockit fazem a contabilidade atrasada dos roubos efetuados durante a cerimônia de coroação do rei (George II), em 1727, e nas tomadas de posse dos “novos lordes superiores”. Decidem espionar Polly para chegarem até Mac, pois os homens, como pequenos peixes, são iscas fáceis para as mulheres (“**What gudgeons are we men**” [ária 45]). Lockit se desculpa pela ajuda de sua filha pela soltura do criminoso. (**cena 5**).

A sra. Trapes, aliás sra. Drye, chega para fazer as compras para as suas clientes, as prostitutas, bebe com eles e entoia um cântico sobre seu comportamento carinhoso na juventude (“**In the days of my youth I could bill like a dove**” [ária 46]). O comerciante Peachum reclama sobre a pouca margem de lucro nos negócios, enquanto que ela lamenta seus prejuízos, provocados pelo Parlamento que sancionou duas leis que a atinge diretamente. (**cena 6**)

Em Newgate, Lucy sente-se como uma solitária e desprotegida casquinha de noz (“**I’m like a skiff on the ocean tossed**” (ária 47) e clama por vingança para acabar com o seu sofrimento. Ela preparou uma porção de gim misturado com veneno de rato para sua rival (**cena 7**). Acompanhada por Filch, Polly foi recebida com toda amabilidade possível (“**When a wife’s in her pout**” (ária 48)), entretanto ela recusa a bebida oferecida. Aparentemente reconciliadas,



elas fazem referências à maldição que se abaterá sobre o amor de cada uma delas (“**A course attends that woman’s love**” [ária 49]). Polly comenta que os homens também são paqueradores (“**Among the men, coquets we find**” [ária 50]) e Lucy lhe oferece novamente a poção envenenada (“**Come sweet lass**” [ária 51]), (**cena 8**). Suspeitando das intenções funestas da rival, a jovem decide não beber o gim (**cena 9**), embora estivesse sendo praticamente coagida, mas deixando a taça cair ao ver a chegada do acorrentado Macheath, conduzido por Lockit e por Peachum (**cena 10**).

Lockit diz ao recém-chegado preso que ele não terá nenhuma chance de escapar, nem por dinheiro nem por amor. Em um dueto de comiseração, as jovens apaixonadas se dirigem ao amado (“**Hither, dear husband, turn your eyes**” [ária 52]), que pressionado por Peachum terá que se decidir por uma delas (“**Which way shall I turn me?**” [ária 53]).

Polly e Lucy apelam aos respectivos pais, implorando clemência para que Macheath não fosse enforcado (“**When my hero in court appears**” [ária 54] e “**When he holds up his hand arraigned for his life**” [ária 55]), mas eles se mantêm insensíveis como os grandes do mundo (“**Ourselves, like the great, to secure a retreat**” [ária 56]) e ordenam que o preso se prepare para ser conduzido ao Old Bailey. Aparentemente conformado, o prisioneiro canta “**The charge is prepared; the lawyers are met**” (ária 57), declarando que ambas são suas esposas (**cena 11**).

Com transmissão direta de Filch, agoniadas elas esperam a sentença do amado, que acaba por não ter o julgamento, que foi adiado como o daqueles outros prisioneiros, que comemoram dançando com as correntes. (**cena 12**).

Na cela dos condenados, Macheath reflete melancolicamente sobre o seu destino (“**O cruel, cruel, cruel case**” [ária 58]) e se embreda para ir até a forca, entoando várias melodias que refletem a falta de solidariedade, o medo da morte e a saudade das mulheres (“**Of all the**

**friends in time of grief**” [ária 59], **“Since I must swing, I scorn, scorn to wince or whine”** [ária 60], **“But now again my spirits sink”** [ária 61], **“But valour the stronger grows”** [ária 62], **“If thus- I Man can die”** [ária 63], **“So I drink off this Bumper/ and now I can stand the test”** [ária 64], **“But can I leave my pretty hussies”** [ária 65], **“Their eyes, their lips, their busses”** [ária 66] e **“Since laws were made for every degree”** [ária 67]), sendo que esta última denuncia a injustiça do mundo (**cena 13**)

Os assaltantes Ben Budget e Matt of the Mint vêm se despedir do chefe, que está profundamente decepcionado com a traição de Jemmy Twicher, fato que o leva novamente à prisão, não acreditando mais na possibilidade de confiar em alguém. O preso manifesta como último desejo ser a vingança direcionada a Peachum e a Lockit, que devem ser levados para a forca (**cena 14**). Procurar marido nas Índias Ocidentais é o último conselho de Macheath a Lucy e a Polly que chegam acompanhadas por Filch. A despedida dos três amantes é dilacerante, elas juram, fervorosamente, que gostariam de morrer no lugar dele. Lucy canta **“Would I might be hanged !”** (ária 68) e Polly entoia **“And I would so too !”**, uma canção que expressa sua angústia e covardia diante da iminente morte (**“O leave me to thought ! I fear ! I doubt !”**) Enquanto que os sinos fúnebres tocam, aproximam-se quatro mulheres e seus filhos, dizendo serem esposas de Macheath. Tal situação o incomoda tanto, que ele se declara pronto, para acompanhar os oficiais de justiça rumo a Tyburn, o local de execução (**cena 15**).

O ator surge em cena e mostra ao autor-mendigo que se Macheath for enforcado, ocorrerá uma verdadeira tragédia, situação compreendida e mudada para a suspensão da pena (**cena 16**). O herói-bandido retorna e canta **“Thus I stand like the Turk, with his doxies around”** (ária 69) e declara o seu amor a Polly (**cena 17**).

O protagonista Macheath, que de assaltante seguro e sedutor a homem frágil diante da traição e da solidão, e arrependido pelos imensos crimes cometidos, mostra sentimentos

cristãos, como alguns de seus companheiros, perante a fatalidade da morte na forca. Ao ouvir que o irmão de Matt of the Mint tinha sido morto e que seu corpo estava à disposição dos legistas, Bem Budge comentou resignado: “So it seems, his time was come”. E o altivo Mac, preso em Newgate, diz a Lucy: “A moment of time may make us unhappy forever”, e no final da peça, ao ser solto, canta uma mensagem de esperança: “But think of this maxim, and put off your sorrow,/ The wretch of today, may be happy tomorrow”, sendo acompanhado pelo coro.<sup>142</sup> No artigo, *The Beggar’s Opera as christian satire*, Harold Gene Moss faz uma relação sobre o “finite” time” e o “infinite “forever”, abordados na peça:

The first is clearly Christian in its orientation. The tension is between a finite “time” and an infinite “forever,” a tension that recalls Gay’s handling of a religious world view poetry. But the second formulation substitutes for this tension indefinite references to moments of time, and the shift in meaning coincides exactly with the change in Macheath’s morality. In the first statement, man’s hope lies in good works, a life governed by brotherly love, and the life-sustaining irrationality of passion. In the second, man’s hope lies in the chance of accidental good fortune, the kind of topsyturvy luck that Macheath apparently thanks has saved him from the gallows. Gay leaves us with the impression that we have witnessed the deterioration of an ultimate human virtue, that represented by Macheath and that embodied by the dramatic art itself. As Macheath changes from a mystic hero to a satiric knave, so the Beggar changes from the poet who writes truth to one who serves the taste of the town. Without principles, “like the Turk,” Macheath is celebrated by the Beggar. The chaos of time changes all things human, both the embodiment of virtue and the poetic vision by which it is understood.<sup>143</sup>

### 2.2.1- Um escritor “menor” do Scriblerus Club e precursor do teatro épico

Protegido pelo círculo aristocrático dos membros do partido Tory, e membro do Martinus Scriblerus Club, John Gay (1685-1732) foi um dos primeiros boêmios da literatura

---

<sup>142</sup> II, 1, p. 68; II, 15, p. 95 e III, 17, p. 122.

<sup>143</sup> MOSS, Harold Gene. *The Beggar’s Opera as christian satire*. In: NOBLE, Yvonne. *Twentieth century interpretations of The Beggar’s Opera: a collection of critical essays*. London: Prentice-Hall; Englewood Cliffs, 1975, op. cit., p. 64.

inglesa. Embora representante do Arcadismo, desenvolveu a sátira amoralista de caráter plebeu com uma veemente agressividade e mordacidade, traços utilizados também pelos seus amigos Alexander Pope e Jonathan Swift. Enquanto Pope criticava os intelectuais e os literatos, Swift atacava a humanidade, Gay denunciava os vícios, os aspectos morais da sociedade londrina, repleta de um pré-proletariado, ladrões, mendigos, assaltantes e prostitutas, a maioria vítima do êxodo rural. Em uma época de poesia pastoril que enaltecia a vida bucólica de pastores, Gay escreveu écloas urbanas, que criticavam o mal existente na cidade, principalmente aquele provocado pelos nobres e burgueses ricos.

Antes da data de encenação e de publicação da ópera, no ano de 1728, havia sido reconhecido como autor de versos clássicos, elegantes paródias, sátiras corrosivas e comédias na cena do Rococó londrino: *The Present State of Wit* (1711), *The Shepherd's Weeks* (1712), *Rural Sports* (1713), nas quais denunciou a miséria gerada pela crise agrária; *The What D'ye Call it* (1715), *Trivia: or Art of Walking the Steets of London* (1716), *Three Hours after Marriage* (1717), *Wine*: poema burlesco (1718), *The Captives* (1724), *Fifty-one Falbes in Verses* (1727), *Acis e Galathea* (1732), *Achilles* (1733), John Gay escreveu também o poema satírico, *Newgate Garland: Being a New ballad, Shewing how Mr. Jonathan Wild's Throat was cut from Eat with a Penknife, by Mr. Blake, alias Blueskin, the Bold Highwaymann, as he stood his Trial in the Old Bailey* [nova balada mostrando como a garganta de Jonathan Wild foi cortada de uma orelha a outra por meio de uma navalha por Blake, aliás Pele-Azul, o audacioso bandido das estradas durante seu julgamento em Old Bailey], em 1724.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> *The Newgates Garland*: "Some say there are Courtiers of highest renown,/ Who steal the King's Gold, and leave him but a Crown./ Some say there are peers, and some Parliament Men./ Who meet once a year to rob Courtiers again/ Let them all take their Swing,/ To pillage the King,/ And get a Blue Ribbon instead of a String/ Now Blueskin's sharp Penknife set at Ease./ And Every man round me may rob, if he please/ Knaves of Old, to hide Guilt, by their cunning Inventions,/ Call'd Briberies Grants, and- plain Robberies pensions;/ Physicians and Lawyers who take their degrees/ To be Learned Rogues) call'd their Pilfering-Fees;/ Since this happy Day,/ Now ev'ry Man may/ Rob (as safe as in Office) upon the High- way/ For Blueskin's sharp Penknife, & c/ Some, by publick Revenues, which pass'd through their Hands,/ Have purchas'd clean Houses, and bought dirty Lands,/ Some to steal from a Charity think it no Sin,/ Wich, at home (says the Proverb) does always begin;/ But, if ever you be/ Assign'd

Considerado um escritor de “pequena estatura” no Scriblerus Club, o engajado e satirista John Gay cria um novo musical inglês, uma mescla de ópera com teatro épico,<sup>145</sup> com elementos de romance, ou seja, uma anti-ópera e um anti-romance, com anti-árias e anti-*ballets*. Em relação ao tipo de canção da ópera, a ária de estilo italiano, e o tipo apresentando (anti-árias) em *The Beggar’s Opera*, Michon faz distinções:

A l’aria de l’opéra italien, de nature savante et académique, figée dans l’expression d’un sentiment exclusif, et soumise à des règles vocales et poétiques fortement attestées, Gay substitue la chanson familière, de nature souvent et de style toujours direct – une sorte d’anti-ária à la mesure des anti-herós de ses anti-opéras. Les exemples de ce type sont les plus nombreux; chacun des principaux personnages, de Peachum à Machheath et de Polly à Lucy, les rôles de second plan, tels Lockit et Mrs. Peachum, ou même les utilités, comme Filch, Jenny Diver et Mrs Trapes ont souvent recours à son truchement.<sup>146</sup>

Na peça são apresentadas três danças, que imitam o pomposo e rebuscado *ballet* da ópera e causam “estranhamento” (anti-*ballets*): a primeira, um minuetto entre Machheath e as prostitutas, o qual cita Shakespeare (“If music be the food of love, play on”), a segunda, executada pelo “corpo de ballet” formado pelos encarcerados de Newgate, que festejam o adiamento de seus julgamentos, e a última, indicada pelo autor como dança dos prisioneiros, que balançam as correntes. Conforme Michon:

La danse qui clôt la pièce, enfin, et em célèbre l’heureux dénouement, est annoncée par la simple mention: *A dance*. Il sera difficile d’em dire moins. Ici, encore, on peut se demander si plpus qu’au besoin de parodie l’auteur n’a pás voulu satisfaire aux

---

a Trustee./ Treat not Orphans like Masters of Chancery./ But take the High-Way, and more honestly seize./ For every Man round me may rob, if he please [...]”. GAY, John. *Poetry and Prosa*. Edição de Vinton A. Dearing e colaboração de Charles E. Beckwith. v. 1, p. 288-289.

O poema teve um imenso sucesso e pouco tempo após sua publicação surgiu, sob sua influência, a pantomima anônima intitulada Harlequin Sheppard, que apresentou pela primeira vez a personagem homônima.

<sup>145</sup> No verbete, TEATRO ÉPICO, do *Dicionário de teatro*, consta: “Tipo que procura acentuar os traços épicos da narrativa a fim de produzir efeito. O termo foi usado inicialmente por Erwin Piscator (1893-1966), mas foi Bertold Brecht (1898-1956) quem desenvolveu uma teoria e uma prática consistente acerca da matéria. Trata-se de um estilo antiilusionista, cuja essência consiste na apresentação, não das relações interpessoais, mas das que decorrem de determinantes sociais. [...] as técnicas do teatro épico incluem a utilização de canções, narração, projeções, além de uma exposição, o que evita o processo de identificação entre espectador e personagem, ao mesmo tempo que fortalece a participação intelectual do espectador”. In: VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. 3. ed. Porto Alegre; São Paulo: L&PM, 1987, p. 195.

<sup>146</sup> MICHON, J. *Introduction*. In: \_\_\_\_\_. *L’Opéra du Gueux. The Beggar’s Opera*. Paris: Aubier, 1983. p. 62.

necessites du simple spectacle, qui se devait de s'achever dans la gaieté et le mouvement. Toujours est-il que, presentes dans le cadre d'une taverne ou d'une prison, ayant pour protagonistes des filles de mauvaise vie ou des familiers de Newgate, ces "anti-ballets" ne pouvaient apparaître au public du XVIII siècle que comme de malicieuses contrefaçon des danses académiques et pompeuses auxquelles l'avait habitué l'opéra italien".<sup>147</sup>

Através da técnica do espetáculo interrompido, de um texto formado por monólogos e diálogos, a inclusão de 69 canções dramáticas, líricas, narrativas e satíricas com caráter reflexivo, e três danças, Gay introduz em sua peça teatral com moldura um mendigo-escritor-cantor que esclarece ao artista sua concepção estética e ideológica ao escrever e ao mudar o final planejado da peça de sua autoria (metateatralidade) e que esclarece ao espectador a moral do texto teatral, isto é, um fator didático, e por isso, entre outros fatores, poder ser considerado um precursor do teatro épico e político, teorizado por Bertolt Brecht.

Além desses elementos épicos de "estranhamento" ou de "distanciamento",<sup>148</sup> o autor faz uma sátira da aristocracia decadente e da burguesia ascendente, ao mostrar, de maneira irônica e até mesmo cáustica, o "gestus" social<sup>149</sup> dos representantes da burguesia, da

---

<sup>147</sup> MICHON, id. *ibid.*

<sup>148</sup> DISTANCIAMENTO: "Procedimento de tomada de distância da realidade representada: esta aparece sob uma nova perspectiva, que nos revela seu lado oculto ou tornado demasiado familiar [...] 1. Distanciamento como Princípio Estético [...] 2. Distanciamento Brechtiano. a. uma percepção política da realidade. BRECHT chegou a uma noção próxima daquela dos formalistas russos, ao procurar modificar a atitude do espectador e ativar sua percepção. Para ele, "uma reprodução distanciada é uma reprodução que permite seguramente reconhecer o objeto reproduzido, porém, ao mesmo tempo, torná-lo insólito" (*Pequeno Organon*, 1963: 42). O distanciamento é "um procedimento que permite descrever os processos representados como processos bizarros" (1972: 353). "O efeito de distanciamento transforma a atitude apavoradora do espectador, baseada na identificação, numa atitude crítica [...] Uma imagem distanciante é uma imagem feita de tal modo que se reconheça o objeto, porém que, ao mesmo tempo, este tenha um jeito estranho" (*Pequeno Organon*, 1963, 42). Para Brecht, o distanciamento não é apenas um ato estético, mas, sim, político: o efeito de estranhamento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito cômico, mas a uma desalienação ideológica (*Verfremdung* remete a *Entfremdung*, alienação social: cf. BLOCH, 1973). O distanciamento faz a obra de arte passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da obra de arte. In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.106.

<sup>149</sup> "GESTUS Brechtiano: O gestus deve ser diferenciado do gesto puramente individual (coçar-se, espirrar etc.): "As atitudes que as personagens tomam umas com as outras constituem o que denominamos domínio gestual. Atitudes corporais, entonações, jogos fisionômicos são determinados por um *gestus* social: as pessoas se xingam, se cumprimentam, trocam conselhos etc." (*Pequeno Organon*, 1963: 61: 80). O *gestus* se compõe de um simples movimento de uma pessoa diante de outra, de uma forma social ou corporativamente particular de se comportar. Toda ação cênica pressupõe uma certa atitude dos protagonistas entre si e dentro do universo social. O *gestus fundamental* da peça é o tipo de relação fundamental que rege os comportamentos sociais (servilismo, igualdade, violência, astúcia, etc.). O *gestus* se situa entre a ação e o caráter (oposição aristotélica de todo o teatro): enquanto ação, ele mostra a personagem engajada numa práxis social; enquanto caráter, representa o conjunto de traços próprios a um indivíduo. O *gestus* é sensível, ao mesmo tempo, no comportamento corporal do ator e em seu discurso: um texto, uma música podem, na verdade, ser gestuais se apresentam um *ritmo* apropriado ao sentido do que ele está falando (ex: *gestus*

administração pública e da aristocracia: a caricatura perversa do comerciante Peachum, que ao manusear e conferir o livro de contabilidade (*gestus*) age como um implacável “juiz sobre a vida e morte“ de seus funcionários, a do corrupto Lockit, insaciável funcionário público que oferece aos recém-chegados prisioneiros, diversos tipo de algemas com preço a ser negociado (*gestus*) e a dupla imagem do refinado Machheath, perigoso assaltante, amante dos jogos e da luxúria, que dança minuettes com as prostitutas, desmontando a imagem triunfal da administração monárquica e dos modos aristocráticos e da eficiente empresa pré-capitalista. Tal mecanismo de arrancar a máscara social, de desnudar a hipócrita conduta do ser e do parecer, isto é, de romper com a imagem da honorabilidade, da integridade e da decência das classes sociais e das instituições, está mesclado com elementos de “historicização”<sup>150</sup> contemporânea de fatos ocorridos na cidade de Londres, causa impacto e leva a peça a sugerir um fórum para o julgamento desses procedimentos ilícitos, no qual o autor da peça, o mendigo, expõe os absurdos e perversidades, e convoca a platéia à reflexão, acrescentando ainda uma moral.

A idéia de que a sociedade é mutável e de que o homem deve sair de sua alienação e conformismo, partindo para reivindicações é mostrada em uma das falas dos assaltantes, um dos representantes da plebe, que brada por igualdade jurídica, econômica e política. A temática da transformação social e a luta de classes está presente também na teoria do teatro épico de Brecht.

---

chocante e sincopado do *song* brechtiano para representar um mundo chocante e pouco harmonioso). Melhor será, para o ator, usar gestos que palavras (“*non verbis, sed gestibus*”).”In: PAVIS, op. cit., p.187.

<sup>150</sup> “HISTORICIZAÇÃO- Termo introduzido por BRECHT. Historicizar é mostrar um acontecimento ou uma personagem à sua luz social, histórica, relativa e transformável. É “mostrar os acontecimentos e os homens sob seu aspecto histórico, efêmero”(BRECHT, 1967, VOL. 15: 302), o que levará o espectador a pensar que sua própria realidade é histórica, criticável e transformável (reportando-se à história). Na *dramaturgia* brechtiana, bem como numa encenação inspirada no realismo crítico brechtiano, historicizar consiste em mostrar o homem em seu caráter individual e anedótico, para revelar a infra-estrutura sócio-histórica que subtende os conflitos individuais. Neste sentido, o drama individual do *herói* é recolocado no seu contexto social e político, e todo teatro é histórico e político. A historicização põe em jogo duas historicidades: a da obra no seu próprio contexto e a do espectador nas circunstâncias em que assiste ao espetáculo: “A historicização leva a considerar um determinado sistema social do ponto de vista de outro sistema social. A evolução da sociedade fornece os pontos de vista” (BRECHT, 1976: 109). O recurso essencial da historicização é o *distanciamento*. O espectador “distancia” a representação teatral, mas também sua própria realidade”. IN: PAVIS, op. cit., p. 196-197.

O anglista alemão Gerd Stratmann afirma no artigo *Gay: The Beggar's Opera*, que o autor inglês apresenta a ideologia do burguês e do aristocrata, utiliza paródia, *songs*, ou seja, escreve teatro épico, de modo que o termo “estranhamento”, já pode ser utilizado na história da literatura inglesa do século XVIII.<sup>151</sup>

*The Beggar's Oper*, que apresenta elementos de metateatralidade, da essência da criação teatral e da questão dos honorários dos artistas, tem a forma de moldura, na qual o escritor pede a um artista que ele encene uma peça de sua autoria. O autor foi obrigado a se dedicar ao “grande público”, dilema que é destacado na Introdução de sua obra, na fala do poeta remediado, por estar ligado a uma conexão de dependência e da mercantilização de sua arte, a fim de alcançar a grande massa. Ele e o ator, representantes da arte legitimamente inglesa, dialogam sobre a penúria de suas condições financeiras, e sobre o objetivo do drama. No **prólogo**, o mendigo apresenta-se como uma vítima do desinteresse das pessoas pela sua arte, fato que o leva a se apresentar, semanalmente, como cantor de baladas, nos festivais da paróquia de Saint-Giles, padroeiro dos mendigos e dos leprosos, e a receber um pequeno salário da cooperativa dos mendigos. Esse bairro, um dos mais pobres da metrópole londrina, e ambiente da plebe, foi escolhido, para que a mensagem teatral fosse direcionada aos oprimidos que ali vivem, para que se conscientizem e protestem. O mendigo reclama que mal pode sobreviver do pequeno ordenado de cantor de baladas, que recebe da cooperativa dos mendigos, e explica que ela foi planejada para celebrar o casamento de dois cantores de balada, James Chanter e Moll Lay e que fez concessões ao gosto do público, introduziu imagens das óperas mais famosas (andorinha, borboleta, abelha, navio e flor) e cenas de prisão para o agrado do público feminino, e repartiu

---

<sup>151</sup> STRATMANN, Gerd. *Gay: The Beggar's Opera*. In: MEHL, Dieter (Org.). *Das englische Drama: vom Mittelalter bis zum Gegenwart*. Düsseldorf: Bögel, 1970. v.2, p. 68-69.



igualmente o papel das protagonistas.<sup>152</sup> E não incluiu nem prólogo, tampouco epílogo, para que sua obra se pareça com uma ópera, e de outro lado, desculpa-se, pois ela não corresponde à moda, ou seja, não segue o cânone italiano, não sendo totalmente “artificial” e não utilizando recitações.

153

No final da peça, antes da execução de Machheath, o mendigo e o artista surgem no palco, rompem a ação e explicam os “problemas” para a finalização da peça (“estranhamento”): o autor esclarece para que haja justiça ideal, o assaltante tem de ser punido e os demais têm de ser transportados para a colônia. Ele fala diretamente ao público, sua mensagem expressada ao longo da peça: a existência de uma certa semelhança entre os modos da classe alta e da classe baixa, sendo difícil estabelecer se o requintado cavalheiro imita “os vícios da moda” do cavalheiro da estrada ou vice-versa. “Trough the whole piece you may observe such a similitude of manners in high and low life, that it is difficult to determine whether (in the fashionable vices) the fine gentlemen imitate the gentlemen of the road, or the gentlemen of the road the fine gentlemen”.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Gay fez alusões a uma briga corporal durante uma apresentação, em Londres, no dia 6 de junho de 1727, entre duas divas da ópera italiana, Faustina Bordoni e Francesca Cuzzoni.

<sup>153</sup> Yvonne Noble faz uma observação a respeito dos diferentes papéis do autor concreto e do autor fictício de *The Beggar's Opera*: “To savor this burlesque of Italian opera fully, we must pause to consider the distinction between the Beggar's Opera and Gay's. The former has the satiric properties of mock-heroic, that is, its irony cuts as much against the Beggar's stupefying failure to grasp the purpose of his medium – the creation of splendid music – as against the moral idiocy of Italian libretti (when judged from the literary point of view). We must presume that the Beggar has chosen to write an opera because he admires something about the originals, if only their vogue among the fashionable and influential. He is pleased to be able to offer James Chanter and Moll Lay something right up to date for their wedding entertainment. And so he naturalizes the Italian opera into his own community, keeping what seems familiar (prisons, poison, the turmoil of rival loves), abandoning what seems incomprehensible (the artful, music, the Italian language, the recitative, the castrati), and making the rest out of the material of his world (there must be a Hero, so he undertakes to celebrate the hero of his people the Highwayman). The Beggar's innocence of everything pertaining to the mode and purpose of high heroic art, represents precisely the charm – and the limitation – of primitive art in any medium”. A autora comenta também o arranjo final da peça: “The Beggar's moral concern as an artist serves as a judgment upon the Italian librettists whose work has abandoned such concern. That the Beggar is made into a bad artist, one who dismisses the moral integrity of his work for fashion, orf midless convention, or commercial succes (as he has in the first place, for the same reasons, abandoned his native medium, the English play “with prolongue and epilogue”) further illustrates the corrupting influence of the librettists' practice, itself (we are ment to see) only an instance of the widespread corruption in the age generally”. NOBLE, Yvonne. *Introduction: The Beggar's Opera* in its own time. In: \_\_\_\_\_. op. cit., . p. 9-10.

<sup>154</sup> III, 16, p. 121.

O mendigo-cantor-escritor conclui que se tivesse podido finalizar sua peça, conforme a concepção original,<sup>155</sup> ela teria uma moral excelente: “‘Twould have shown that the lower sort of people have their vices in a degree as well as the rich: and that they are punished for them’”.<sup>156</sup> Ou seja, os pobres têm tantos vícios quantos os ricos, mas são punidos por eles. Ao expressar essa reflexão explosiva quanto à injustiça sofrida pela plebe oprimida, Gay causa empatia no leitor e no espectador, não através do modelo do teatro aristotélico, que causa catarse através de piedade e terror, mas sim por meio da mensagem política e social, de que tal situação tem de ser mudada.

John Loftis destaca no artigo, *From Comedy and Society from Congreve to Fielding*, uma outra função para o mendigo:

In *The Beggar's Opera* there is a hint, perhaps on Gay part an unintentional hint, of bolder views. Gay's nominal subject is, of course, low life. The effectiveness of the play depends on the distance he establishes between the moral and social orders of the dramatic action and those of the life of his contemporaries. The characters live with indifference that could force the audience to consider what was usually taken for granted. Gay's beggars, observing irrationalities in English customs with an incredulous detachment, serve a literary function analogous to that of eighteenth-century imaginary travelers: Montesquieu's Persian gentleman, Swift's Gulliver, Voltaire's Micromégas, and Goldsmith's Chinese gentleman, among others. The beggars, like the travelers, have the emotional detachment of outsiders and the resultant perspicacity; and they have, also like the travelers, the privilege of uninhibited comment granted to those who are totally uncommitted to the society that provides their subject.<sup>157</sup>

Há outros momentos na peça de teatro-no-teatro: No trajeto rumo a Tyburn, conforme já descrito, anteriormente, os proscritos notórios viam moças trajadas de roupas brancas, como se fossem noivas, que atiravam para eles pequenos ramalhetes de flores em sinal de paixão e de admiração. Em *The Beggar's Opera*, a sra. Peachum, que não consegue esconder sua admiração

---

<sup>155</sup> Em relação à mudança final da peça imposta ao mendigo-escritor para alcançar um sucesso de público, Martin Price comenta: “The beggar's manipulation is, in one sense, a symbolic seeling out in key with the world he has presented”. PRICE, Martin. *From to the palace of wisdom*. In: NOBLES, p. 47.

<sup>156</sup> III, 16, p. 120-121.

<sup>157</sup> LOFTIS, John. *Comedy and Society from Congreve to Fielding*. In: NOBLES, op. cit., p. 48.

por esse tipo de marginal, como outras mulheres, que em caso de julgamento são más juízas, diz: “[...] they are so partial to the brave that they think every man handsome who is going to the charming a zone is!)/ The youth in his cart hath the air of a lord,/ And we cry, ‘There dies an Adonis!’”<sup>158</sup> sobre a beleza do condenado que ao ser transportado na carreta, segue com a aparência de um lorde, portando a corda no pescoço como se fosse uma gravata, e todas as mulheres gritam extasiadas sobre a morte de um homem tão belo como Adonis.

Ao cogitar a prisão de Macheath, a jovem esposa Polly imagina o cortejo de sua execução de Newgate até Tyburn, as flores recebidas, as lágrimas dos espectadores e a indignação do carrasco: “Now I’m a wretch, indeed. Methings I see him already in the cart, sweeter and more lovely than the nosegay in his hand! I hear the crowd extolling his resolution and intrepidity! What vollies of sighs are sent from the windows of Holborn, that so comely a youth should be brought to disgrace! I see him at the tree! The whole circle are in tears! Even butchers weep! Jack Ketch himself hesitates to perform his duty, and would be glad to lose his fee, by a reprieve.”<sup>159</sup> A cena do espetáculo da punição realizado em Londres, inserida na obra, mostra o absurdo do tema forca-morte estar presente no imaginário das pessoas, somente como ritual de castigo para os pobres. O próprio cortejo fúnebre causa “estranhamento” e é inserido pelo autor como um momento de ruptura na ação que deve levar o leitor e o espectador à reflexão a respeito da iniquidade social perpetrada na sociedade aristocrática e burguesa, na qual a plebe é vítima das arbitrariedades econômicas e jurídicas.

Gay utiliza elementos de ironia para inverter o conceito tradicional de distinção de classes tão presente na sociedade aristocrática londrina:

---

<sup>158</sup> I, 4, p. 48.

<sup>159</sup> I, 12, p. 64.

In reality, all of the characters in the ballad opera are of the lowest class of society – no one could pretend otherwise. But economic differences, based on the having of money, combine with the varying ethical and moral sentiments of individuals to separate the characters into pseudo aristocrats and pseudo bourgeoisie for contrast with certain of the poorer classes who keep their social as well as their artistic integrity.<sup>160</sup>

Algumas canções são altamente politizadas e satirizam os políticos, os advogados e os padres. Na cena inicial do Ato I é apresentado o empresário Peachum que, enquanto controla um enorme livro de contabilidade, canta **Through all the employments of life** (ária 1), que espelha a desilusão sobre a natureza humana em constante guerra contra os seus pares, a competição injuriosa entre pessoas comuns e aquelas proeminentes da esfera religiosa, executiva e judiciária. Com uma identidade profissional peculiar, ele se indigna com a pretensa convicção do grande “homem do Estado”, que se julga tão honesto quanto o próprio e, orgulhosamente, declara a dupla capacidade sua e a do advogado, a de proteger e incentivar o marginal, já que ambos vivem dos honorários desse grupo social. Peachum acredita na nobreza de sua profissão, afirmando que as demais são suspeitas:

Through all the employment of life  
Each neighbour abuses his brother;  
Whore and rogue they call husband and wife;  
All professions be- rogue one another.  
The priest calls the lawyer a cheat,  
The lawyer be- knaves the divine;  
And the statesman, because he's so great,  
Thinks his trade as honest as mine.<sup>161</sup>

Peachum acredita em sua dupla capacidade no trabalho, tal como a atividade exercida pelo advogado: “A lawyer is an a double capacity, both against rogues and for'em; for 'tis but fitting that we should protect and encourage cheats, since we live by them”. Ou seja, o

---

<sup>160</sup> ARMENS, Sven. *John Gay: social critic*. Columbia University. New York; King's Crown Press, 1954. p. 57-58.

<sup>161</sup> I, 1, p. 43.

comerciante age como um homem da lei, em relação aos seus empregados, e acredita que ele e o advogado diplomado são versáteis na aplicação da lei, ora perseguindo, ora defendendo.

A prostituta Jenny Diver ataca os advogados e os jogadores que, como ciganos, roubam seus bens, sua bolsa e sua casa: “The gamesters and lawyers are jugglers alike,/ If the meddle your all is in danger./ Like gypsies, if once they can finger a souse,/ Your pockets they pick, and they pilfer your house,/ And give .your estate to a stranger.” e conclui, antes de concretizar a delação de Mac, que será preso, que “A man of courage should never put anything to the risk, but his life. These are the tools of a man honour. Cards and dice are only fit for cowardly cheats, who prey upon their friends.”<sup>162</sup>

O Primeiro-ministro Walpole foi o alvo principal dos ataques satíricos de John Gay. Ao citar o nome de um de seus homens, conhecido de várias formas -Robin of Bagshot, Gorgon, Bluff Bob, Carbuncle, e Bob Booty- quando estava preparando sua lista negra, Peachum assusta terrivelmente sua esposa, que ao ouvir e interpretar intuitivamente na sentença de morte dele, corre para tentar salvar a vida de um de seus subordinados favoritos:

MRS. PEACHUM: What of Bob Booty, husband? I hope nothing bad hath betided him. You know, my dear, he’s a favourite customer of mine. ‘Twas he made me a present of this ring.

PEACHUM: I have set his name down in the Black-List, that’s all, my dear; he spends his life among women, and as soon as his money is gone, one or other of the ladies will hang him for the reward, and there’s a forty pound lost to us forever.<sup>163</sup>

Trata-se de uma alusão a Walpole, o Primeiro-ministro de George II e chefe do partido whig. A sátira social presente na peça foi realizada para ridicularizá-lo e também o

---

<sup>162</sup> II, 4, p. 78.

<sup>163</sup> I, 3, p. 47.

sistema de poder inglês. Em carta a Swift, de março de 1729, o escritor Arbuthnot disse que:

“The inoffensive John Gay is now become [...] the terror of ministers”<sup>164</sup>.

Em relação a resquícios da presença de Walpole na obra, J. Michon comentou:

C'est d'abord et surtout Peachum qui est censé l'incarner, Peachum, alias Wild, que bénéficiant de l'immunité due à sa qualité d'indicateur, utilise la bande de Machheath comme Walpole le gouvernement pour l'exploitation du public et de ses intérêts personnels. Peachum, en cela, représente l'homme d'Etat en tant qu'homme d'affaires et administrateur. On sait la réputation peu brillante dont jouissait Walpole à cet égard, du fait des machinations auxquelles il s'était livré pour s'emparer du pouvoir, de la corruption dont il faisait une véritable méthode de gouvernement, des profits illicites qu'il avait retirés des affaires de la South Sea Company, et des procédés odieux qu'il avait utilisés à plusieurs reprises pour éliminer ses rivaux les plus dangereux.<sup>165</sup>

Gay fez sátiras contra Walpole, utilizando muitos personagens que atacam a vítima, uma concepção denominada por Schutz como “rotating satire”<sup>166</sup> Na opinião de Michon, Peachum e Machheath apresentam dados biográficos semelhantes aos do Primeiro-ministro:

Peachum, alias Wild, qui, bénéficiant de l'immunité due à sa qualité d'indicateur, utilise la bande de Machheath comme Walpole le gouvernement pour l'exploitation du public et des intérêts personnels. Peachum, en cela, représente l'homme d'Etat en tant qu'homme d'affaires et administrateur. On sait la réputation peu brillante dont jouissait Walpole à cet égard, du fait des machinations auxquelles il s'était livré pour s'emparer du pouvoir, de la corruption dont il faisait une véritable méthode de gouvernement, des profits illicites qu'il avait retirés des affaires de la South Sea Company, et des procédés odieux qu'il avait utilisés à plusieurs reprises pour éliminer ses rivaux les plus dangereux. [...] Chef de bande comme Walpole est chef de gouvernement, Machheath est à la tâche sur les grands chemins comme l'est le premier ministre dans les avenues de la politique: les deux situations comportent de gros risques et nécessitent un courage certain. Encore est-il que si, dans la pièce, le bouillant “capitaine” n'est jamais pris sur le fait d'un hold-up, il n'en est pas moins un voleur. De même, si les spéculations de Walpole demeurent cachées au public, elles n'en sont pas moins réelles et à la source de revenus frauduleux: d'où un nouveau point de rencontre entre l'homme d'Etat et le bandit de grand-chemin”.<sup>167</sup>

<sup>164</sup> NOKES, David. *John Gay: a profession of friendship*. New York: Oxford University Press, 1995.

<sup>165</sup> MICHON, op. cit., p. 46.

<sup>166</sup> SCHULTZ, William Eben. *Gay's Beggar's Opera: its content, history and influence*. New York; Russel&Russel, 1967. p. 197.

<sup>167</sup> MICHON, op. cit., p. 46. Esse autor compara as atividades amorosas de Machheath com as do rei George II, um namorado contumaz. e as de Walpole, que mantinha uma amante, Molly Skerit, a quem desposou após o falecimento de sua esposa: “On saisit aussi que, se reposant sur la reine Caroline des responsabilités du pouvoir civil, George II avait surtout du goût pour la guerre, où il montrait une intrépidité certaine, et l'on pourrait bien voir em Machheath une illustration de ce trait de caractère, une

### 2.2.2- A firma capitalista dos burgueses Peachum: a perversa contabilidade e o sistema de recompensa

A vida particular e profissional do casal Peachum tem estrutura semelhante; eles vivem para realizar transações comerciais, acumular capital e manter e aumentar os bens em comum, ideologia distinta aquela da nobreza feudal, que comercializava esporadicamente para poder viver. A união de ambos é um tipo de simbiose comercial, sem que haja a necessidade de formalizar juridicamente o relacionamento. A razão de ser e a felicidade baseiam-se no lucro contínuo, e não em festas pomposas ou na leitura de romances sentimentais, acontecimentos ligados ao mundo nobre. Para isso é necessário o cultivo da imagem de uma sólida família burguesa, estruturada com bons contatos comerciais, crédito existente e sucesso de vendas. Na época capitalista, na qual até mesmo um membro de uma família poderia ser degradado à mercadoria, é exemplificado na situação da jovem Polly Peachum, que desde a sua infância foi considerada um objeto lucrativo com poder de troca extremamente lucrativa.

No **ATO I**, desenvolvido na casa dos Peachum, é apresentada a ambígua visão de mundo de uma família burguesa ascendente, graças aos lucros provenientes das ilícitas transações comerciais de sua firma, cujos ‘funcionários-fornecedores’ –batedores de carteiras, ladrões, arrombadores e assaltantes de estradas- fornecem os artigos surrupiados à empresa. Os produtos dos roubos variam de moedas, cheques, relógios de ouro, espadas de prata e jóias, passando por lenços, bolsas e perucas, e até mesmo cortes de tecidos finos, entre outros artigos caros e

---

expédition sur les grands-chemins étant, toutes proportions gardées, après tout comparable à une campagne guerrière l’une étant aussi peu que l’autre fondée sur le bon droit. Et pour ne quitter ni Macheath ni le roi, il nous paraît fort recevable de considerer, encore avec Burgess, qu’une certaine similitude de rapports pouvait bien exister entre George II et Walpole d’une part et entre Peachum et Macheath de l’autre – le roi et le “capitaine” étant des chefs reconnus sans doute, amis plus nominaux que réels et le ministre représentant de leur côté le pouvoir véritable, encore que caché et subalterne”. Id. *ibid.*, p. 47-48.

luxuosos, que são expostos como mercadoria legal na loja administrada por Peachum, sua esposa e a filha Polly.

Como bom e prudente homem de negócios, Peachum tem sua firma, constituída por uma sucursal em Redriff e por armazéns para estoque de mercadorias roubadas, administrada diretamente por ele próprio, por sua esposa e por sua filha Polly, todos empenhados em atender impecavelmente os fregueses. A moça em uma ocasião foi enviada pelo pai para atender de maneira charmosa um impaciente cliente à procura de uma bengala furtada, ainda não localizada: “If t’ other gentleman calls for the silver-hilted sword, you know beetle-browed Jemmy hath it on, and he doth not come from Tunbridge till Tuesday night, so that it cannot be had till then.”<sup>168</sup> Embora os lucros dos negócios fossem vultuosos, pequenas atividades ligadas ao controle de qualidade dos produtos que poderiam ser resolvidas por um funcionário como Filch, eram realizadas pela sra. Peachum para economizar na contratação de mais uma mão-de-obra. Ela própria se incumbiu da maçante tarefa de tirar os monogramas de alguns lenços para que não fossem facilmente identificáveis pelos proprietários: “[...] rip out the coronets and marks of these dozen of cambric handkerchiefs, for I can dispose of them this afternoon to a chap in the City.”<sup>169</sup>

O livro de contabilidade de Peachum é, segundo Maynard Mack, o “symbol of a price-society”, parte da “middle-class-price”, que toma atitudes pessoais e comerciais baseada exclusivamente em interesses próprios:

We are introduced at the very beginning to Peachum going over his account book – the basic symbol of a price-society. As he and his wife and his servant Filch speak, we notice the persistence of the language of business: “property,” “profit,” “employment,” “customer,” “interest,”

---

<sup>168</sup> I, 9, p. 59.

<sup>169</sup> I, 4, p. 50.



“credit,” “bancknotes.” We notice too the prevalence of what Gay’s age called cant: a hollow jargon of piety, associated mainly (as also by Falsaff in I Henry IV) with the Puritans, who composed in large part the trading middle classes. So Peachum loves to makes his friends “easy” (Iii). Filch asserts the pleasure of being “the messenger of comfort to friends in affliction” (Iii). Mrs. Peachum acknowledges the “frailty of an over-scrupulous conscience” (I iv) (in shrinking from murder). Shedispatches Filch – “since you have nothing better to do” (I iv) – to learn his catechism, and urges him not to lie because she hates a liar. In the same way, she is respectably upset by her daughter’s “ruin” (I viii).  
170

Peachum, cujas atividades não são controladas por ninguém, dispõe de um perverso material de controle das atividades de seus funcionários que o eleva a juiz do desempenho de seus empregados: Crook-fingered Jack, Wat Dreary (Brown Will), Harry Paddington, Slippery Sam, Mat of the Mint, Tom Tipple, Robin of Bashot e Macheath, entre outros assaltantes, espões e prostitutas. Em caso de prisão deles, em Newgate, Peachum estuda minuciosamente cada caso, os informa sobre as possibilidades de serem libertados da forca, recebendo como pena uma sanção pequena, ou o degredo de sete anos para as colônias de além-mar, e no caso das jovens o envio de um homem viril para engravidá-las no cárcere, estado que facilita a soltura ou os comunica que serão levados à forca. Filch, seu representante legal no cárcere, atua como mensageiro trazendo os apelos de seus companheiros de trabalho do departamento de roubos, e inicialmente é portador dos apelos de Black Moll, de Betty Sly e de Tom Gagg. No caso de Black Moll, o patrão a informa que a gravidez será a única solução, e afirma: “Let Betty Sly know that I’ll save her from transportation, for I can get more out her staying in England.” Antigo aprendiz dela nas artimanhas dos roubos, Filch acentua seu poder de trazer mais mercadorias para casa do que outros cinco companheiros e de preparar muitos iniciantes para a função, fatos que não

---

<sup>170</sup> MACK, Mainard. *From the Augustans*. In: NOBLE, op. cit., p. 42.

comovem Peachum que pretende deixá-la viver mais um ano e que declara: “I love to let women scape. A good sportsman always lets the hen partridges fly, because the breed of the game depends upon them. Besides, here the law allows us no reward; there is nothing to be got by the death of women- except our wives.”<sup>171</sup> Frieza total é demonstrada em relação a Tom Gagg, o qual após ter sido advertido anteriormente não terá o perdão do patrão, que vai receber uma recompensa. Ao final desta sessão judicial, Cinicamente ele declara: “I love to make them easy one way or other”., exigindo a ida rápida do jovem ao presídio, Filch, “the messenger of comfort to friends in affliction”.

Antes de cada sessão em *The Old Bailey*, Peachum controla em seu livro de escrituração, de maneira minuciosa e fria, o rendimento de cada funcionário. Se o débito for ultrapassado, o proprietário-gerente vai afastá-lo de seu quadro de empregados, tirando o derradeiro lucro, que será conseguido através do dinheiro de recompensa de criminosos delatados aos homens ligados às instituições judiciais, como advogados, juízes, promotores, diretores de presídios e carcereiros. No caso do funcionário exemplar que for preso, Peachum vai conseguir com a ajuda de Lockit um alibi para a soltura. Tal sistema comercial-judicial demonstra a desumana relação de dependência no sistema capitalista, que eleva o capital a parâmetro de comportamento. Peachum tem seus subordinados em total controle, impedindo-os de fazerem reivindicações salariais.

PEACHUM: Crook-fingered Jack. A year and a half in the service; let me see how much the stock owes to his industry; one, two, three, four, five gold watches, and seven silver ones. A mighty clean-handed fellow! Sixteen snuff-boxes, five of them of true gold. Six dozen of handkerchiefs, four silver-hilted swords, half a dozen of shirts, three tye-perriwigs, and a piece of broad cloth. Considering these are only the fruits of his leisure hours, I don't know a prettier fellow, for no man alive hath a more engaging presence of mind upon the road. Wat Dreary, alias

---

<sup>171</sup> I, 2, p. 44.

Brown Will, an irregular dog, who hath an underhand way of disposing of his goods. I'll try him only for a Sessions or two longer upon his good behaviour. Harry Paddington, a poor petty-larceny rascal, without the least genius; that fellow, though he were to live these six months, will never come to the gallows with any credit. Slippery Sam; he goes off the next Sessions, for the villain hath the imprudence to have views of following his trade as a tailor, which he calls an honest employment. Mat of the Mint; listed not above a month ago, a promising sturdy fellow, and diligent in his way; somewhat too bold and hasty, and may raise good contributions on the public, if he does not cut himself short by murder. Tom Tipple, a guzzling soaking sot, who is always too drunk to stand himself, or to make others stand. A cart is absolutely necessary for him.

172

O cotidiano dos funcionários em serviço é arriscado e pode levá-los à prisão, à deportação, à morte e seus corpos às sessões de anatomia. Filch, que já foi preso e como delinqüente jovem foi torturado com a tática de mergulhos, isto é, imersão contínua e prolongada em água, contou para a sra. Peachum sobre sua ansiedade e sua dificuldade técnica para roubar em uma noite que não estava nem escura nem chuvosa, ao término do espetáculo realizado na Opera House, quando os espectadores se dirigiam aos seus coches: “I had a fair tug at a charming gold watch. Pox take the tailors for making the fobs so deep and narrow ! It stuck by the way, and I was forced to make escape under a coach. “<sup>173</sup> Tal fato demonstra que no exercer da profissão, eles colocavam diretamente a vida em risco, podendo ser presos em flagrante, caso o objeto ficasse preso nos pequenos bolsos dos coletes, ser atropelado ou pisoteado por um cavalo no ato da fuga. Apesar do risco, ele conseguiu se apoderar de uma caixa de rapé, de um relógio dourado e de sete lenços coloridos, os quais devido ao estilo seriam transportados para a sucursal em Redriff, pois satisfariam o gosto dos clientes marinheiros. Se dias de chuva atrapalhavam os roubos, o início de um incêndio significava sucesso, pois enquanto que as pessoas procuravam

---

<sup>172</sup> I, 2, p. 46.

<sup>173</sup> I, 6, p. 52.

tirar os objetos da casa afetada, os ladrões se apoderavam deles na hora do tumulto, sem remorso algum <sup>174</sup>.

No escritório no presídio de Newgate, Lockit e Peachum decidem repartir em 50% o dinheiro da captura de Macheath e este propõe o acerto de contas das lucrativas transações realizadas no ano passado. Conscientes de que trabalham para a lei, ao mesmo tempo, em que organizam o crime, e gozam de vantagens com ambos procedimentos, emitem amargas queixas sobre os prejuízos nos negócios devido ao longo tempo que o governo necessita para pagar o dinheiro da recompensa:

PEACHUM: This long arrear of the Government is very hard upon us! Can it be expected that we should hang our acquaintance for nothing, when our betters will hardly save theirs without being paid for it. Unless the people in employment pay better, I promise them for the future, I shall let other rogues live besides their own.

LOCKIT: Perhaps, brother, they are afraid these matters may be carried too far. We are treated too by them with contempt, as if our profession were not reputable.

PEACHUM: In one respect indeed, our employment may be reckoned dishonest, because, like great statesmen we encourage those who betray their friends.

LOCKIT: Such language, brother, anywhere else, might turn to your prejudice. Learn to be more guarded, I beg you. <sup>175</sup>

O comerciante Peachum critica o comportamento de Lockit, que, segundo informações, estaria procedendo de maneira desleal com os funcionários da rede criminosa. No caso Ned, ele havia condenado o rapaz à forca, embora o mesmo tenha contado a Peachum, na cela dos condenados, ter pagado uma quantia para Lockit com a promessa de não ser molestado por uma ou duas sessões. Isso significava que o companheiro de trabalhos escusos estava passando por cima da autoridade dele. Diante de evidente abuso de poder, Peachum ameaça com

---

<sup>174</sup> No romance *Moll Flanders* é narrada uma semelhante situação, na qual a protagonista se aproveita do transtorno provocado pelo fogo.

<sup>175</sup> II, 10, p. 85.

a ruptura das atividades em sociedade, já que se falta com a honra. Profundamente irritado, Lockit reage com violência, mas o outro prossegue com reclamações. Em relação à situação da Mrs. Coaxer, uma informante, que não tinha sido paga pontualmente por ter revelado o paradeiro de Hugh, um fato considerado inconcebível, pois podia trazer dificuldades para a manutenção da rede de espões. Colérico avança para o contraente, afirmando que já o havia salvado da forca e o ameaçando de estrangular com as próprias mãos. Peachum solicita a sua reflexão, pois ambos têm o poder de “pendurar” a si próprios e pede desculpas por ter atacado a reputação do sócio. Após se atracarem e se acalmarem e em nome do interesse mútuo comercial serem superadas aparentemente as divergências, Peachum parte para atender, pontualmente, um cliente à busca de uma tabaqueira roubada por Filch no parque, à noite. A relação entre o comerciante e o carcereiro demonstra que são representantes da burguesia austera:

Peachum and Lockit, on the other hand, represent the rising bourgeoisie of the eighteenth century, the Whig mercantile class who were gaining more and more economic power in London because of their control over shops and manufacturing processes. Peachum's tactics are of course those of the recently deceased Jonathan Wild, a supposedly respected magistrate who was in reality a receiver of stolen goods, and Gay attempts to show us through their actions and motives how the Peachum and Lockit families represent the two prime bourgeois evils, hypocrisy and avarice. The middle class represents for Gay the true perverters of morals through their attitude toward money. They do not enjoy the uses of money as do the aristocrats or the lower classes; they are the hoarders and the usurers, their spirits are devoured by money because they love money as an end in itself and not as a purposeful means.<sup>176</sup>

Posteriormente, na loja de mercadorias receptadas, Peachum e Lockit fazem a contabilidade atrasada dos roubos efetuados durante a cerimônia de coroação do rei (George II) e nas tomadas de posse dos “novos lordes superiores”. A organização profissional da empresa torna-se evidente como o disciplinado sistema administrativo capitalista, com a minuciosa

---

<sup>176</sup> ARMENS, op. cit., p. 59-60.

separação e etiquetagem das novas mercadorias, símbolo do sistemático conluio entre um burguês e um representante da lei:

PEACHUM: Those are so well known, that they must be sent abroad – you’ll find them entered under the article of Exportation. As for the snuff-boxes, watches, swords, etc. – I thought it best to enter them under their several heads.

LOCKIT: Seven and twenty women’s pockets complete, with the several things therein contained; all sealed, numbered, and entered.

PEACHUM: But, brother, it is impossible for us now to enter upon this affair. We should have the whole day before us. Besides, the account of the last half year’s plate is in a book by itself, which lies at the other office.<sup>177</sup>

### 2.2.3- Assaltantes revolucionários e o brado da plebe por igualdade

Macheath que utiliza a patente de um capitão,<sup>178</sup> e é de fato chefe de uma quadrilha de assaltantes de estradas que vendem suas “mercadorias” à firma Peachum, o qual afirma: “[...] for the Captain looks upon himself in the military capacity, as a gentleman by his profession.”<sup>179</sup>

Convencido de suas qualidades como militar, Mac diz em tom de arrogância extrema e irônica: “The town perhaps hath been as much obliged to me, for recruiting it with free-hearted ladies, as to any recruiting officer in the army. If it were not for us and the otheerr gentlemen of the sword, Drury Lane would be uninhabited.”<sup>180</sup>

Representante da aristocracia como resultado do desenvolvimento histórico provocado pela transformação do sistema feudal, cujo resultado foi uma forma social, a burguês-capitalista, Macheath é apresentado como uma caricatura do antigo herói do drama da Restauração. O

---

<sup>177</sup> Ato III, cena 5, p. 103.

<sup>178</sup> Resquício do protagonista charmoso da Comedia dell’Arte.

<sup>179</sup> I, 8, p. 55-56.

<sup>180</sup> II, 2, p. 72. Suas qualidades como chefe dos bandidos, reconhecidas até mesmo por Peachum, são: “his personal bravery” e “his fine strategem”. Isto é, as virtudes da nobreza são utilizadas por Gay a fim de demonstrar a utilização na empresa burguesa. Na verdade, Peachum se interessa por “[...] how much we have already got by him, and how much more we may get.” A submissão da aristocracia sob o poder da burguesia aparece no mundo dos negócios e traz consigo uma adaptação do nobre às normas do burguês.

“gentleman of the sword”<sup>181</sup>, cuja coragem aumenta com o álcool, é uma figura mais simpática que a do seu contraente, Peachum, burguês implacável e ávido por dinheiro.<sup>182</sup> Suas virtudes nobres são o vício do esbanjamento, a poligamia, a generosidade e a falta de laços afetivos, que mostram o brilho de uma época passada, privilegiada pela nova e lucrativa desumanização do proprietário capitalista, cuja chance de ascensão econômica e social surgiu com a “*Gloriosa Revolução*” de 1688. O super consumo feudal e sua reduzida produção nas atividades burocráticas e administrativas do reino contribuíram para que a nobreza, que não foi incluída no desenvolvimento capitalista, torna-se desde o século XVII uma classe social de parasitas supérfluos.

O anglista alemão, Stratmann, acredita que enquanto Gay atribui posturas contradizentes às convenções sociais e as confronta, ele consegue fazer uma profunda interpretação de uma situação chamada atualmente de diferenças de classes.<sup>183</sup> Tal como o determinismo de Peachum e sua submissão pragmática e satisfatória a lei do dinheiro o caracterizam como um ser repleto da quintessência de sua burguesia (materialismo capitalista), Mac será mostrado como aquele embuído de um idealismo feudal por sua reivindicação de privilégio individual e uma postura quase arrogante e aristocrática.

---

<sup>181</sup> II, 3, p. 72.

<sup>182</sup> A visão histórica de Macheath mostra uma faceta surpreendente da situação de poder contemporânea . Ou seja “*Verfremdung durch Kontrast*”, conforme terminologia atual, uma relativização da antiga realidade com a medida do passado. Ele não tem uma relação profunda com sua atividade ilícita tal como Peachum. Mac tem como objetivo principal o prazer e não o lucro e as novas possibilidades de novos investimentos. Mac tem o comportamento semelhante aos nobres de sua época, que passavam o tempo e salões de jogos e casas de café. O sensualismo dele e suas conseqüências desastrosas são demonstrados na fala de Peachum: “*The Captain keeps too good company ever to grow rich.*” Mesmo com o perigo de ser capturado pela polícia, ele não pensa em fuga, mas na prostituta Jenny, que o traiu. Ou seja, ele não pratica ascese como seu sogro, que oprime o desejo, postura exigida pelo estilo de vida puritano- burguês. Mac desdenha tal comportamento, sendo levado a um aspecto fatídico depois do casamento com Polly. Suas qualidades como chefe dos bandidos, reconhecidas até mesmo por Peachum, são: “*his personal bravery*” e “*his fine strategem*”. Isto é, as virtudes da nobreza são utilizadas por Gay a fim de demonstrar a utilização na empresa burguesa. Na verdade, Peachum se interessa por “[...] *how much we have already got by him, and how much more we may get.*” A submissão da aristocracia sob o poder da burguesia aparece no mundo dos negócios e traz consigo uma adaptação do nobre às normas do burguês.

<sup>183</sup> STRATMANN, op. cit., p. 59.

O assaltante Mac,<sup>184</sup> que não queria se adaptar às novas circunstâncias, tinha um errôneo conhecimento da aquisição de bens e do espírito comercial. Até mesmo no momento de grande perigo de vida, ele vive como um “gentleman by his profession”, desfrutando os prazeres mundanos.<sup>185</sup> A sua desregrada vida representa a sobrevivência do estilo de vida feudal e demonstra que as relações humanas se deterioram por causa do dinheiro. No entanto, o autor estabelece um paralelo em sua bigrafia no submundo e a daqueles que circulavam diretamente na esfera aristocrática:

Gay also makes quite that Macheath has the vices of the gentleman, and as he is most at home in the company of lords, it is implied that they are no better than he is in their actions. This then is the Beggar’s first moral; that men of noble blood, good education, and good training, men who should be exemplars of virtue for the rest of society, really act (gamble and rob) like the basest highwaymen.<sup>186</sup>

A gangue de Macheath aparece na cena inicial do Ato II, que se passa em uma taberna próxima ao cárcere de Newgate, na qual membros da quadrilha de Macheath – Jemmy Twicher, Crook-fonger’d Jack, Wat Dreary, Robin of Bagshot, Nimming Ned, Henry Paddington, Matt of the Mint, Ben Budge, entre outros<sup>187</sup> - com farta mesa de vinho, *brandy* e tabaco, discutem a respeito dos perigos profissionais que incluem condenação, degredo para as Índias Orientais,

---

<sup>184</sup> Macheath que utiliza a patente de um capitão e é de fato chefe de uma quadrilha de assaltantes de estradas que vendem suas “mercadorias” à firma Peachum, o qual afirma: “[...] for the Captain looks upon himself in the military capacity, as a gentleman by his profession.”<sup>184</sup> Convencido de suas qualidades como militar, Mac diz: “The town perhaps hath been as much obliged to me, for recruiting it with free-hearted ladies, as to any recruiting officer in the army. If it were not for us and the otheerr gentlemen of the sword, Drury Lane would be uninhabited.”

<sup>185</sup> Ele declara: “I must have women. Money is nothing unbends the mind like them. Money is not so strong a cordial for the time.” (II, 3, p. 72). Com uma certa resignação ele constata: “Let us drink and sport today, / Ours is not tomorrow.” (Air XXII, I, 4, p. 75), “The road, indeed, hath done me justice, but the gaming table hath been my ruin.” (II, 4, p. 77)

<sup>186</sup> ARMENS, op. cit., p. 59.

<sup>187</sup> Os nomes dos assaltantes têm referências com as atividades desenvolvidas ou com local de delitos: **Jemmy Twicher** (“Twicher: a pick-pocket.”), **Robin of Bagshot** (“Bagshot: Bagshot Heath was a favourite haunt of highman.”), **Nimming Ned** (“Nimming: stealing.”), **Harry Paddington** (“Paddington: a ‘pad’ was a highwayman. The gallows at Tyburn were located in the parish of Paddington and a day on wich executions took place was known as a ‘paddington Fair day.”), **Matt of the Mint** (“The Mint; the parish of St. George in Southwark. Once a sanctuary for debtors, it became a refuge for outlaws of all kinds.”) e **Ben Budge** (“Budge: a burglar specializing in the theft of clothes.”). Notas 5,6,7,8 e 9. In: GAY, op. cit., p. 39 e 40.



enforcamento e exposição, em aula de medicina, de esqueletos de corpos anatomizados pelos médicos. A apatia sobre um fim comum a todos, o “ser pendurado” ou o “balançar” em Tyburn é um leitmotiv que perpassa toda a peça teatral e que, de fato, estava presente no imaginário do cidadão inglês nas primeiras décadas do século XVIII.

A questão da lealdade e da generosidade como pressuposto da harmonia e justiça entre a quadrilha é destacada por Macheath, o qual em fuga do sogro, aparece na taberna para passar algumas coordenadas profissionais. Disposto a acabar com o relacionamento pela força da pistola, com o objetivo de estourar o cérebro de Peachum, Matt é repreendido pelo chefe que exige discrição e conduta adequada. Destacando o elo de dependência fatídica no comércio de mercadorias roubadas (semelhante à relação entre o cliente e a prostituta), Macheath reforça a necessidade vital da manutenção das atividades profissionais:

MACHEATH: Business cannot go on without him. He is a man who knows the world, and is a necessary agent to us. We have a slight difference, and till it is accommodated I shall be obliged to keep out of his way. Any private dispute of mine shall be of no ill consequence to my friends. You must continue to act under his direction, for the moment we break loose from him, our gang is ruined.

MATT OF THE MIND: As a bawd to a whore, I grant you, he is to us of great convenience.<sup>188</sup>

Em uma marcha entoada por Matt que fala sobre o barulho dos coches se aproximando, os assaltantes são convocados para irem para a estrada de Moorfields, tal qual soldados rumo às conquistas pelo uso das armas :

The hour of attack approaches,  
To your arms, brave boys, and load.

---

<sup>188</sup> II, 2, p. 70 e 71.

See the ball I hold!  
Let the chemists toil like asses,  
Our fire their fire surpasses,  
And turn all our lead to gold.<sup>189</sup>

A imagem de alquimistas vencedores, ao contrário do grupo de químicos que tenta mas não consegue, transformam tudo que tocam em ouro, contribui para a explicação da idéia da superioridade sua profissão, que embora ilícita e ameaçadora, concorre e se solidica entre as rentáveis e estabilizadas Trata-se de um mecanismo de proteção, pois paralelo a esse glamouroso mundo de “conquistas” paira o temor constante de ir parar na forca de Tyburn.

Com identidade própria de grupo ativo que tem máximas como a lealdade, a amizade sincera e a defesa de idéias socialistas,<sup>190</sup> os ladrões ligados a Macheath tecem profundas críticas à avariza dos burgueses ricos e de certos nobres, ao mesmo tempo, que no contexto da sociedade aristocrática preindustrial fazem declarações e exigências inéditas sobre uma divisão de bens a nível mundial. Reunidos nas conhecidas casas de chocolate para organizarem as empreitadas noturnas, eles confessam entre si seus temores existenciais, devido aos seus cotidianos arriscados em assaltos a coches e a carruagens nas estradas próximas a Londres.

Recém-chegado de uma estadia forçada em território de além-mar, Ben Budge pergunta a Matt of the Mint sobre o paradeiro do seu irmão, que contesta amargurado sobre o “acidente”, ou seja, sobre o fato dele ter sido apanhado pelas malhas da lei e conseqüentemente ter sido pendurado na forca: “Poor brother Tom had an accident this time twelve-month, and so clever a made fellow he was, that I could not save him from those flaiyng rascals the surgeons;

---

<sup>189</sup> II, 1, p. 71.

<sup>190</sup> Na anteriormente já citada reunião da taberna, os assaltantes criticam violentamente o governo e a corte, bem como ao sistema social como um todo, e fazem uma apologia do crime, isto é, eles proclamam, ao mesmo tempo, que legitimam um direito a ser exercido frente a certas atitudes dos detentores do capital. Trata-se da “ética do ladrão da sociedade preindustrial”, que ao contrário daquela defendida por alguns marginais, apoiados no mito de Robin Hood, de roubar para distribuir aos pobres, baseia-se no conceito da sociedade consumista, o do ter, o do gastar, e até mesmo o de esbanjar bens, mesmo que os objetos sejam alheios.

and now, poor man, he is among the otamies at Surgeon's Hall". Entre as ironias do destino daqueles que se apossavam ilegalmente de bens alheios, se situava o costume das autoridades de se apoderarem de seus cadáveres, fato que os enchia de pavor, porém torna-se claro que a condenação e o confisco dos restos mortais acabavam sendo aceitos pelos assaltantes como um risco que se concretizaria, pois conforme disse Ben, resignado e apoiado em uma crença religiosa fatalista : "So it seems, his time was come."

Jemmy diz não entender a razão de somente eles serem tão visados pelo judiciário e acrescenta que o que ganham deve-se à lei das armas e ao direito da conquista. Crook-finger'd considera que têm uma filosofia prática de vida; Wat os elogia como leais e bravos; Robin acredita na coragem comprovada e nas atividades infatigáveis; Ned exalta que são capazes de dar a própria vida aos companheiros e Henry questiona se algum deles seria capaz de trair por interesse.

Ben Budge exige uma divisão de bens a nível mundial e o direito de cada um em usufruir a vida, enquanto que Matt declara a intenção do grupo em suprimir o supérfluo. Acrescenta ainda que odeia a avareza e os avarentos, que como os corvos acumulam bens, somente pelo prazer de guardar, fato que os torna "ladrões" da humanidade, pois o dinheiro foi feito para os generosos. Critica o mundo capitalista inglês e a mentalidade puritana-protestante baseada na simplicidade de estilo de vida e na total poupança dos lucros a serem reinvestidos. Convictos da naturalidade em se ter uma vida de luxo, prazeres e frivolidades, a quadrilha condena veementemente a maneira protestante-calvinista de se viver modestamente, eliminando o supérfluo, e acumulando todo o lucro: Ben e Matt utilizam a forma plural "we", atuam como "porta-vozes" do grupo e fazem reivindicações de caráter revolucionário-socialista, justificando suas façanhas profissionais emitem suas opiniões:

BEN BUDGE: We are for a just partition of the world, for every man hath a right to enjoy life.

MATT OF THE MINT: We retrench the superfluities of mankind. The world is avaricious, and I hate avarice. A covetous fellow, like a jackdaw, steals what he was a never made to enjoy, for the sake of hiding it. These are the robbers of mankind, for money was made for the free-hearted and generous, and where is the injury of taking from another, what he hath not the heart to make use of? <sup>191</sup>

Convencido da necessidade de uma divisão igualitária de bens no nível universal, juntamente como os outros do bando, Ben fala de uma “just partition of the world” a fim de que todas as pessoas tenham o direito de usufruir dignamente a vida, enquanto que Matt ataca a cobiça por dinheiro, a acumulação de capital e a exploração efetuada pelos ricos, e critica, ao mesmo tempo, que condena e diz mesmo odiar a avareza. Compara os ricos que não gastam seu capital, a corvos gananciosos e miseráveis que “roubam” os bens daqueles que nunca os poderiam usufruir, pois têm o prazer de esconder sua fortuna. Já que o dinheiro foi feito para os liberais e os generosos, os detentores do dinheiro são, na verdade “the robbers of mankind”. Justifica ainda a própria atividade profissional, pois não vê nada de errado em surrupiar daqueles que não têm coragem de gastar. Ele acusa os “robbers of mankind”, os detentores de capital orientados única e exclusivamente pelo lucro, cujos rendimentos não são utilizados pela sociedade:

The authors means the passage hardly less than the thieves do as a statement of an attitude admittedly heroic; Ben Budge anticipates Jefferson, and the whole complaint against the morality of the play was that they are too hard to answer. No doubt there is a further critical irony in the author – “the whole business of admiring Marlborough and Alexander is nonsense”; and in people like thieves, in whom heroism does so much less harm than politicians, Gay is ready enough for an

---

<sup>191</sup> II, 1, p. 69.

irresponsible sort of admiration. It seems enough, if one requires a tidy formula, to say that the thieves have both grandeur and the first sort of Comic Primness and their author the third.<sup>192</sup>

Na questão do usufruir do dinheiro ou não, o dramaturgo inglês apresenta o comportamento de dois tipos de pessoas, algumas que desfrutam, e de outras, que simplesmente acumulam capital:

Gay's utilitarianism is revealed again in this passage; money should be a fluid item of exchange; it should be apportioned with some measure of equality so that all mankind can benefit from the necessities, and even the luxuries, that "the perquisite" can by. The hoarding of money, or the perversion of its use by usury are directly contrary to the customary precepts of this commonly held theory of eighteenth-century utilitarianism, expressed most often in terms of a cycle of change whereby excessive luxury leads to poverty which leads to ambition and the accumulation of further wealth with leads again to luxury and the renewal of the cycle. Thus, the natural passions of mankind compel him to act in a manner which is best for the economic good of the whole social structure.<sup>193</sup>

Com uma certa petulância idealista, na taberna, Mac emite uma constatação vital para curar os vícios urbanos, aos colegas de profissão: "But we, gentlemen, have still honour enough to break through the corruptions of the world." Porém, solitário, diante de amargas experiências ele conclui: "[...] that the world is all alike, and that even our gang can no more trust one another than other people".<sup>194</sup>

#### 2.2.4- *Homo homini lupus* e o espiral capital- traição

John Gay apresentou em sua obra, relações conflituosas entre pessoas, motivadas pela natureza instintiva humana, que sempre está à espreita pronta a destruir outros, caso seus interesses sejam afetados ou prejudicados. Tal estado natural foi agravado e legitimado pelo

---

<sup>192</sup> EMPSON, William. *Mock-pastoral as the cult of independence*. In: NOBLES, op. cit., p. 23.

<sup>193</sup> ARMENS, op. cit., p. 56-57.

<sup>194</sup> III, 4, p. 101 e.III, 14, p. 118.

mercado capitalista. A questão da natureza predatória do homem, da sua necessidade de viver em grupos e da sua eficiente organização foram temas de muitas discussões na sociedade inglesa já nas primeiras décadas do século XVII, que também já haviam sido objetos de discussões filosóficas de Aristóteles, cujo cerne foi devastado por Hobbes (tese *homo homini lupus* sobre o ser humano que pela sua natureza se comporta como lobo agressivo em relação aos outros):

Up until about the middle of the seventeenth century one of the popular “proofs” of God benign ordering of the universe was the fact that animals of prey hunted alone or in pairs, while grazing animals and those necessary to man’s comfort and well-being grouped themselves together conveniently in herds. Were the predators to move about in herds, remarked Henry Peacham (the author of *The Compleat Gentleman*) in mild alarm in 1622, “they would undo a whole country.” This “proof” about the habits of herding animals and solitary animals was adduced to support a generally optimistic theory about the efficient organization of the human and animal kingdoms, and of the relationship between them. It was a natural corollary of this theory that human beings themselves, who came together in “herds” to form towns and cities, were to be reckoned more like cows than like wolves, being pacific rather than warlike. Aristotle has put this even more flatteringly: like ants and bees, men come together naturally and for the common good, yet they are by nature superior to those creatures, because of their knowledge of language, of justice, of good and evil. This theory was devastated by Hobbes at the middle of the century. Men do not come naturally together for the common good (Hobbes argued), but rather for a variety of selfish reasons: for honour, dignity, passion, glory, gain. Man is more like a wolf than he is like a cow or a bee.<sup>195</sup>

A visão da comunidade humana composta por animais de rapina que têm de ser governados com leis e poder forte, defendida por Hobbes, foi contestada por Shaftesbury nas obras: *An Inquiry Concerning Virtue or Merit* (1699) e *An Essay on the Freedom of Wit and Humour* (1709):

---

<sup>195</sup> DONALDSON, Ian. “A Double Capacity”: *The Beggar’s Opera*. In: NOBLES, op. cit., p. 76-77.

The human community is unic in that it is the only “herd” which is composed of animals of prey: therefore its laws and government must be powerfully devised and powerfully imposed. Shaftesbury in his various replies to Hobbes tried to attack this proposition; in his “An Inquiry Concerning Virtue or Merit” in 1699 he refined the old argument about wild animals living on their own and tame ones sheltering together, and in *Sensus Communis*: “An Essay on the Freedom of Wit and Humour” in 1709 he insisted upon the naturalness and the mutual usefulness and pleasure of human herdind: “If eating and drinking be natural,” he wrote, “herding is so too. If any appetite or sense be natural, the sense of fellowship is the same.”<sup>196</sup>

As duas concepções sobre o “animal sociável”, a visão cética de Hobbes e a ótica mais otimista defendida por Shaftesbury, que acreditava que a sociabilidade como outras paixões humanas eram instintivas e que levavam ao bom senso, estavam em voga na época de Gay.

A luta de todos contra o estado original da sociedade humana foi reabilitada com a competição institucionalizada do proprietário de bens de consumo capitalista como vantagem e lucro como uma “eterna lei humana”, ou seja, a primazia do dinheiro nas relações humanas. O corrupto Lockit, carcereiro-mor no presídio de Newgate, diz para a filha Lucy, que deixara Machheath escapar, perdendo com isso a recompensa pela prisão dele: “If you would not be looked upon as a fool, you should never do anything but upon the foot of interest. Those that act otherwise are their own bubbles”. Lockit, Peachum, os lords e jogadores de Londres agem em interesse próprio e estão, de prontidão, para saquear o outro. O carcereiro reflete sobre as atitudes do comparsa Peachum e a relação de dependência entre eles:

Peachum then intends to outwit me in this affair; but I’ll be even with him. The dog is leaky in his liquor, so I’ll ply him that way, get the secret from him, and turn this affair to my own advantage. Lions, wolves, and vultures don’t live together in herds, droves or flocks. Of all animals of prey, man is the only sociable one. Every one of us preys upon his

---

<sup>196</sup> Id. *ibid.*, p. 77.

neighbour, and yet we herd together. Peachum is my companion, my friend – according to the custom of the world, indeed, he may quote thousands of precedents for cheating me. And shall not I make use of the privilege of friendship to make him a return? <sup>197</sup>

A sociedade mútua e a suposta concorrência honesta leva-o a pensar: “Now Peachum, you and I, like honest tradesmen, are to have a fair trial which of us two can over-reach the other.” No entanto, Lockit conclui amargamente que o homem de qualquer profissão engana o outro e em caso de “fome”, ele age como o peixe pikes, que devora os da própria espécie:

Thus gamesters united in friendship are found,  
Though they know that their industry all is cheat;  
They flock to their prey at the dice-box’s sound,  
And join to promote one another’s deceit.  
But if by mishap  
They fail of a chap,  
To keep in their hands, they each other entrap.  
Like pikes, lank with hunger, who miss of their ends,  
They bite their companions, and prey on their friends. <sup>198</sup>

Gay apresenta mulheres sedutoras que levam os homens a agir como animais irracionais para terem atenção e carinho, conforme uma canção entoada (ária 2) por Filch a Peachum: “For her, like wolves by night we roan for prey,/ And practise ev’ry law, are won by pay,/ And beauty must be fee’d into our arms”. <sup>199</sup> E Machheath alerta os companheiros sobre os perigos da mulher que age como uma cobra (“basilisk”, serpente mística), pronta para matar (ária 16):

---

<sup>197</sup> III, 2, p. 97-99.

<sup>198</sup> III, 2, p. 99.

<sup>199</sup> I, 2, p. 45.



Man may escape from rope and gun;  
Nay, some have out-lived the doctor's pill;  
Who takes a woman must be undone,  
That Basilisk is sure to kill.  
The fly that sips treacle is lost in the sweets,  
So he that tastes woman, woman, woman,  
He that tastes woman, ruin meets.<sup>200</sup>

Um dos temas principais de *The Beggar's Opera* é o papel preponderante e, às vezes, mortal do dinheiro nas relações humanas. De um lado, ele protege os ricos de duras penas em caso de roubos, assassinatos e jogatinas, bem como facilita certas situações em repartições públicas, e de outro, governa alguns interesses primordiais, principalmente aqueles da classe média em ascensão (“middle-class price”), que acredita que suas profissões e atitudes mesmo ilícitas e perversas são dignas e que a lei tem de ser igualitária para ela. Peachum deseja ascender socialmente com o casamento adequado para Polly e os assaltantes roubam e desfrutam do capital, justificando seus atos criminosos como sendo resultado do ódio que sentem dos sovinas:

This middle-class price taint is not confined to the Peachums. Lockit shows it equally, and both Peachum and Lockit constantly reach out in their observations to identify their their standards with those of the whole society: “We and the surgeons are more beholden to women than all the professions besides”; “What business hath he to keep company with lords and gentlemen? He should leave them to prey upon one another”; “My daughter to me should be, like a court lady to a minister of state, a key to the whole gang” (I iv); “A lawyer is an honest employment; so is mine” (Ii). Even the highwaymen make their contribution to this picture: “Why are the laws leveled at us? Are we more dishonest than the rest of mankind?” “The world is avaricious, and I hate avarice”(II i).<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> II, 7, p. 81.

<sup>201</sup> MACK, op. cit., p. 42.

A origem do dinheiro, segundo Peachum, em conversa com sua esposa, não tem nenhuma importância, já que a primazia do capital prevalece nas relações e para “lavar” reputações, ele atua como uma areia para polir. O pai afirma isso por causa do “mau passo” dado por sua filha ao se casar com Macheath:

But money, wife is the true fuller's earth for reputations, there is not a spot or a stain what it can take out. A rich rogue now-a-days is fit company for any gentleman; and the world, my dear, hath not such a contempt for roguery as you imagine. I tell you, wife, I can make this match turn to our advantage.<sup>202</sup>

Liberto das cadenas de Newgate pela apaixonada Lucy, Macheath se reúne com Ben Budge e Matt of the Mint em uma casa de jogos e ao ser informado sobre o minguado lucro das empreitadas noturnas, dá-lhes dinheiro: “You see gentlemen, I am not a mere court friend, who professes everything and will do nothing.” Suas críticas às pessoas de círculos mais altos, defensoras de seus interesses pessoais, que prometem demasiado sem tomar uma atitude concreta, são evidenciadas de maneira corrosiva na seguinte canção:

The modes of the court so common are grown,  
That a true friend can hardly be met;  
Friendship for interest is but a loan,  
Which they let out for what they can get.  
'Tis true, you find  
Some friends so kind,  
Who will give you good counsel themselves to defend.  
In sorrowful ditty,  
They promise, they pity,  
But shift you for money, from friend to friend.<sup>203</sup>

MAC: But we, gentlemen, have still honour enough to break through the corruptions of the world. And while I can serve you, you may command me.

---

<sup>202</sup> Ato I, cena 10, p. 59.

<sup>203</sup> III, 4, p. 101.

Mac, que sempre se mostrou tão generoso com os membros da gangue, se desespera na prisão ao ser informado que foi traído por um deles, e constata que o mundo é assim mesmo, que o dinheiro acaba com a sinceridade e lealdade: “That Jemmy Twitcher should peach me, I own surprised me! ’Tis a plain proof that the world is all alike, and that even our gang can no more trust one another than other people”.<sup>204</sup>

O dinheiro classifica as pessoas em “as que tem” e “as que não tem” e conseqüentemente em boas ou más, um conceito revisto pelos assaltantes:

An examination of almost any part of this play shows conclusively that money has become the standard by which town society judges all values. The rich man is good because he is wealthy and can buy people, their love, their friendship, and their services. The poor man is somehow contemptible, if not downright evil, because his poverty forces him to love (flatter) and serve (cringe). Money thus forms the basis of social liberty and moral independence; its constant misuse in the town results in the distressing separation of human beings into economic abstracts of “Have-Nots.” There is a somewhat socialistic tone to the proposed remedies of Macheath’s robber gang who, for the most part, are portrayed as possessing concepts of honor similar to those of the earlier rural heroes of Sherwood Forest.<sup>205</sup>

Na cadeia, Macheath canta **Since laws were made for every degree** (ária 67) e ataca a vulnerabilidade do mundo das leis, pois acredita que se elas foram feitas para punir os vícios humanos e se todos devem ser iguais perante a lei, como se explica o fato de ricos e pobres não se encontrarem na “árvore” de Tyburn. Ele sabe que o dinheiro pode alterar a pena:

Since laws were made for every degree,  
To curb vice in others, as well as me,  
I wonder we han’t better company  
Upon Tyburn tree!  
But gold from law can take out the sting;  
And if rich men, like us, swing,

---

<sup>204</sup> III, 14, p. 118.

<sup>205</sup> ARMENS, op. cit., p. 56.

'twould thin the land, such numbers to string  
Upon Tyburn Tree!<sup>206</sup>

Mac faz ácidas críticas à decadência dos hábitos da corte, cujos membros se destacam pela avareza, falsa aparência e homicídio. Peachum diz para sua esposa que assassinato é um crime da moda e que pode ser julgado de maneira diferente, conforme a riqueza do réu:

PEACHUM: Murder is a fashionable a crime as a man can be guilty of. How many fine gentlemen have we in Newgate every year, purely upon that article! If they have wherewithal to persuade the jury to bring it in manslaughter, what are they the worse for it? So, my dear, have done upon this subject.<sup>207</sup>

A questão da propina em repartições públicas, como passaporte para agilidade na resolução de ofícios e de outros assuntos, é denunciada por Machheath como uma situação corriqueira em uma canção:

If you at an office solicit your due,/ And would not have matters neglected;/  
You must quicken the clerk with the perquisite too,/ To do what his duty directed./  
Or would you the frowns of a lady prevent,/ She too has palpable failing,/  
The perquisite softens her into consent;/ That reason with all is prevailing.<sup>208</sup>

Na mesma cena, na qual ele conversa com Lucy e implora por dinheiro para sua fuga, Mac afirma saber da grande quantidade dele nas mãos de Lockit, resultante de “garnish” e “perquisites”:

But if I could raise a small sum – would not twenty guineas, think you, move him? Of all the arguments in the way of business, the perquisite is the most prevailing. Your father’s perquisites for the escape of prisoners

---

<sup>206</sup> III, 13 e p. 118.

<sup>207</sup> I, 4, p. 48.

<sup>208</sup> II, 12, p. 89.

must amount to a considerable sum in the year. Money well timed, and properly applied, will do any thing.<sup>209</sup>

O abuso do poder por carcereiros, fato presente na sociedade londrina na época de Gay, o motivou a ficcionalizar o infame negócio e a arrogância do funcionário público, que não era fiscalizado por nenhuma autoridade, demonstrando a improbidade administrativa escancarada de um governo que propagava ser transparente. Lockit mostra seu *gestus* social de explorador contumaz, ao apresentar diversos tipos de correntes e algemas a Machheath, que critica o perverso negócio que exigia somas milionárias:

LOCKIT: Noble Captain, you are welcome. You have not been a lodger of mine this year and half. You know the custom, sir. Garnish, Captain, garnish. Hand me down those fetters there.

MACHEATH: Those, Mr Lockit, seem to be the heaviest of the whole set. With your leave, I should like the further pair better.

LOCKIT: Look ye, Captain, we know what is fittest for our prisoners. When a gentleman uses me with civility, I always do the best I can to please him. Hand them down I say. We have them of all prices, from one guinea to ten, and 'tis fitting every gentleman should please himself.

MACHEATH: I understand you, sir. [*Gives money*] The fees here are so many, and so exorbitant, that few fortunes can bear the expense of getting off handsomely, or of dying like a gentleman.

LOCKIT: Those, I see, will fit the Captain better. Take down the further pair. Do but examine them, sir. Never was better work. How genteelly they are made! They will sit as easy as a glove, and the nicest man in England might not be ashamed to wear them. [*He puts on the chains*] If I had the best gentleman in the land in my custody I could not equip him more handsomely. And so, sir –I now leave you to your private meditations.  
210

### 2.2.5- O impacto da recepção da obra

---

<sup>209</sup> II, 12, p. 88-89.

<sup>210</sup> II, 6, p. 80-81.

*The Beggar's Opera* não foi a primeira ópera-balada, pois no ano de 1725 foi encenada *The Gentle Shepperd*, de Allan Ramsay, uma peça pastoral com árias nacionais escocesas. Porém, a obra de Gay consagrou o gênero<sup>211</sup> e acabou com a moda da ópera italiana em Londres, fato que levou o famoso compositor alemão Händel a fechar seu teatro, devido ao pouco interesse pela ópera tradicional.

Uma das cenas de maior impacto da peça foi aquela da reunião dos assaltantes em uma taberna, na qual eles emitem ácidas críticas ao abuso do poder, ao estilo de vida dos burgueses puritanos e dos aristocratas, a imoralidade e ao egoísmo:

There are hints in the *The Beggar's Opera* of a more revolutionary doctrine. If we really believe in truth and justice and the general welfare, doubtless we should all be glad to see temporary violations of these principles set right. We should welcome, should we not, a fairer distribution of this world's goods, juster apportionment of the right to life, liberty, and the pursuit of happiness? But do we not, on the contrary, resist by all the means in our power any attempts at readjustment? Are not Machheath and his fellows more active labores for the general good than we? We adopt the principles but obstruct their realization. The Newgates gentry adopted them and work for the cause.

<sup>212</sup>

Ao descrever os assaltantes como “alquimistas” que conseguem transformar chumbo em ouro, Gay faz críticas aos cientistas da época que não conseguiam apresentar resultados concretos de seus experimentos. Outras cenas de impacto foram aquelas, nas quais os marginais e as prostitutas imitavam as convenções e os hábitos frívolos da corte, principalmente das madames.

*The Beggar's Opera*, encenada no dia 29 de janeiro de 1728 no *Lincoln's Inn Fields Theatre*, com total ressonância, teve ainda 61 apresentações naquela *season* e 59 na seguinte, provocando uma “nova onda cultural” com o aparecimento de diversas óperas-baladas. William

---

<sup>211</sup> No mesmo ano surgiram três óperas-baladas: *The Cobler's Opera*, de L. Ryan (26 de abril), *Penelope*, de T. Cooke e J. Mottley (8 de maio) e *The Quaker's Opera*, de T. Walker, início de setembro).

<sup>212</sup> BRONSON, Bertrand Harris. *From The Beggar's Opera*. In: NOBLE., op. cit., p. 85.

Hogarth<sup>213</sup> retratou a cena 11 do ato II, na qual Polly e Lucy imploram a seus pais para salvarem Macheath. Ao redor dos personagens, o pintor retratou John Gay, John Rich e o duque de Bolton, com o olhar fixado em Lavínia Fenton (Polly). O quadro, que está atualmente exposto na Tate Gallery, em Londres, foi reproduzido na época em leques e cartas de baralho, bem como outras cenas.

A peça teatral provocou reações no nível estético, comercial, social e político: o início da criação de uma “aura” da obra de arte de estilo diferente e de suas canções, reproduzidas em massa juntamente com as estampas das cenas teatrais, e a formação da “cultura do estrelato” dos protagonistas do triângulo amoroso formado por Polly, Macheath e Lucy, sendo que a “magia da personalidade” passou do papel interpretado nessa peça para a pessoa dos artistas, proporcionada também por uma determinada ala da imprensa, já na época de cunho sensacionalista, que acompanhava a vida artística e particular dos mesmos. A consagração da protagonista de Polly, Lavínia Fenton, foi tamanha, que ela se casou com o Duque de Bolton, admirador presente em várias apresentações da peça.

O lucro de John Gay foi aproximadamente de 2.000 libras e o de seu produtor, John Rich, que arriscou a inovadora encenação com o apoio do Duchess of Queensberry, foi mais que o dobro, gerando o comentário de que *The Beggar’s Opera* fez “*Rich gay and Gay rich*”.<sup>214</sup> O

---

<sup>213</sup> Conforme já foi apresentado anteriormente, William Hogarth criou outras “Conversation Pieces”. A respeito de sua ideologia estética e temática, ele disse: “Ma peinture est ma scène, et les hommes et les femmes sont mes acteurs qui au moyen de certains jeux de scène ou de certains gestes doivent représenter une pantominne”. MICHON op. cit., p. 34.

<sup>214</sup> Em relação à quantia recebida por Gay pela publicação de *The Beggar’s Opera*, Kidson esclarece: It is stated that Gay made L 2000 as his share of the acting rights; another account gives it as near L 700. Mr. Charles E. Pearce had the good fortune to discover a copy of the original agreement by which Gay assigned to John Watts and Jacob Tonson, booksellers and printers, the copyright in *The Beggar’s Opera* and in *The Fables*, for the sum of L 94.10s., dated 6<sup>th</sup> of februar, 1727- really 1728, as the new year in those days did not take its right date before march; unless this particular chronology is realized, much confusion and many mistakes occur. [...] His press [John Watts] was in Wild Court, Lincoln’s Inn Field [...] The first edition of the opera is in octavo – *The Beggar’s Opera*, as it is acted at the Theatre Royal in Lincoln’s Inn Field, written by Mr Gay, to which is added the music engraved on copper plates; London, printed for John Watts 1728, price 1s. 6 d. The ‘music’ is the airs rudely engraved on sixteen pages at the end of the book- the overture was not given. The second edition, with the overture, was printed also by watts, but the music was now cut on woodblocks and inserted in the text. It is dated 1728. The third edition is printed by Watts in quarto in a manner much superior to the earlier ones; it is dated 1729, and the music including the overture, is beautifully engraved, the airs having the basses. The music runs to forty- six pages.” KIDSON, Frank. *The Beggar’s Opera: its predecessors and successors*. Westport: Greenwood Press, 1971. p. 85 e 87.

número dos espectadores foi de tal maneira elevado, que o segundo o jornal londrino, o *Londoner Theater*, de Drury Lane quase foi à bancarrota. O lucro de Rich foi investido na construção de um novo teatro, o *Covent Garden Theatre*.

A recepção excepcional da peça deve-se ao seu caráter sensacional, político- atual e popular musical.<sup>215</sup> William Schultz, autor de um dos maiores estudos sobre a vida e obra de autor inglês, *Gay's Beggar's Opera: its context, history and influence*, publicada em 1967, afirmou: “[...] one of the [...] most prominent literary works of the opposition at that time.” e constatou:

The conditions of the time seem to have been especially favorable to the reception of a new play of this particular composition. The novelty of the ballad opera form, one introduced, caught the public fancy and set London and all England to singing songd once more. The music itself, consisting of good tunes long familiar, was attractive, and became quite as important as the dialogue in bringing returns. Along with this, the refreshing double satire, on Italian opera and the government, neither exactly to the taste of all people, gave evident satisfaction to many..<sup>216</sup>

O canal de comunicação do mal-estar coletivo diante da aristocrática cultura italiana e a corrupção do governo de Walpole foi elaborado com a apresentação da peça de John Gay. Na noite da *première* ocorreu o seguinte fato: “In the scene where Peachum and Lockit are described settling their accounts, Lockit sings the song ‘When you censure the age, & c.’ which had such na effect on the audience, that as if by instinct, the greater part of them threw their eyes on the stage-box, where the Minister was sitting, and loudly encored it.”<sup>217</sup> Apesar do elevado preço do ingresso da *première*, estavam presentes à encenação representantes das camadas sociais mais

---

<sup>215</sup> STRATMANN, op. cit., p. 50.

<sup>216</sup> SCHULTZ, op. cit., p. 15 e 188.

<sup>217</sup> COOKE, *Memoir of Mackin*, 1804 apud SCHULTZ, op. cit., p. 186.



baixas, bem como: “[...] wits [...] statesmen, ladies e gentlemen of fashion and the most respectable of London’s middle class”.<sup>218</sup>

Desde o escândalo da South Sea Company, aliás South Sea Bubble de 1721, no qual pequenos acionários perderam todo o seu capital, inclusive Gay. No ano de 1728, O público londrino presente nas apresentações teatrais era formado por essa camada social lesada nas especulações financeiras citadas, que criticava abertamente o governo de Walpole. O Primeiro-ministro participou ativamente dos intensos aplausos, tentando demonstrar, de maneira esperta e tática, o fato de não ter sido atingido.

O aparecimento de *The Beggar’s Opera* provocou inúmeros comentários e críticas em jornais e panfletos. A recepção literária teve um lado negativo: um pequeno grupo de críticos conservadores que sentia falta do estilo de teatro da época da Restauração, dirigido aos anseios de uma pequena classe aristocrática, desdenhava o caráter popular da obra. A preocupação e o objetivo do autor em alcançar um outro tipo de público, o público de massa, realizando uma “*abertura cultural burguesa*”. O crítico teatral, Thomas Otway, comenta a repercussão da obra: “But now no pity, not one Tragick Tear-/ The Beggar’s Jargon, charmes the astonish’d Fair.”, e um anônimo convoca os espectadores ao boicote contra a falta de convencionalismo de *The Beggar’s Opera*.<sup>219</sup>

O estrondoso sucesso de público provocou distintas reações de pessoas proeminentes do clero, da política, e do círculo da crítica literária (Alexander Pope, Jonathan Swift e Daniel Defoe). O escritor Alexander Pope, membro do Scriblerus Club, escreveu em 1729 sobre o sucesso retumbante da peça teatral, refletia a imensa necessidade do público por uma forma

---

<sup>218</sup> SCHULTZ, op. cit., p. 15.

<sup>219</sup> Rouze then yet Britons! Rouze at Shakespear’s Call/ Bis Hamlet suffers, by this spurious Droll./A Beggar Poet Thousands, with a Tyburn Cart./ Let poor Orestes fret, run mad and rail,/ And in his Fury, seize a lusty Flail./ Let him turn Highwayman, Thief or Pickpocket,/ For lost Hermione, here’s Lucy Locket./ For here the Million gape and flutter,/ To hear a Common Hussey splutter/ Spurious Nonsense, thoughtless Rhimes,/ Borrow’d Tunes, of Ancient Times”. Apud SCHULTZ, op. cit., p. 15.

nacional de representação musical simples e nacional: “Furthermore, it drove out of England for that season the Italien Opera which had carry’d.all before it for tem yeras: That idol of Nobility [...] was demolish’d by a single stroke of this gentleman’s pen”.

Um “Império no Império de Iniquidades” foi chamada a fase inicial do imperialismo inglês no “System of Commonwealth”, refletido na situação de exploração das diversas esferas da sociedade londrina, e principalmente devido ao sistema de recompensa, descrita pelo escritor Swift no artigo publicado no número 3 do periódico, *The Intelligencer*, na edição de 25 de maio de 1728 sobre a verossimilhança da peça:

Dans cette heurse realization de Mr. Gay, tous les personages sont justes e aucun d’eux n’est exageré. Elle dévoile tout le System de cette Societé, ou de cet *Imperium in Imperio d’Iniquité* installé parmi nous, soit sur les grand-chemins, soit dans les Assemblées publiques, soit meme dans nos propres foyers. Elle montre la vie déshéritée et le destin immuable de ces misérables abandonnés, le prix dérisoire pour lequel ils vendent leur vie et leur âme, trahis par leurs catins, leurs camarades, et les recéleurs et acheteurs de leurs vols et de leurs brigandages. Cette comedie comporte également une satirequi, sans de demander si elle concerne notre époque, peut bien être utile aux dire une satire ou l’auteur saisit l’occasion de comparer ces vulgaires détrousseurs publics et les divers strategèmes qu’ils utilisent pour se trahir, se détruire et se faire prendre les uns les autres, aux divers artifices dont usent les politicians aux époques de corruption.<sup>220</sup>

Jonathan Swift, amigo de Gay, reverendo e membro do Scriblerus Club, em artigo publicado em *Mist’s Weekly Journal*, de 6 de julho de 1728, apoiou a obra e fez uma defesa moral da mesma, justificando o efeito bombástico:

[...] the Beggar’s Opera [...] will probably do more good than a thousand bad sermons. In this happy performance, all characters are just, and none of them carried beyond Nature, or hardly beyond Practice... It shews the miserable lives, and the constant fate of those abandones Wretches; for how little they sell their Lives and Souls, betrayed by their Whores; their Comrades; and the Receivers and Purchasers of these Thefts and Robberies. Upon the whole, I deliver my judgement, That nothing but servile attachment to a Party... can have the least objection against this excellent moral performance.<sup>221</sup>

<sup>220</sup> Apud MICHON, op. cit., p.52.

<sup>221</sup> SWIFT, Jonathan. *Mist’s Weekly Journal*, 6 jul. 1728 apud SCHULTZ, p. 229.

Na segunda parte da obra, *The Fable of the Bees*, de Bernard Mandeville, publicada em 1730, o autor defende o texto de Gay: “[...] that there really are such Wrongheads in the World, as will fancy Vices to be encouraged, when they see them expos’d.”<sup>222</sup>

A questão da consequência moral da obra provocou uma grande controvérsia. Daniel Defoe em sua obra *A True Collection of the Writing of the Author of the True Born Englishman*, publicado em 1703 em Londres, acreditava que a tarefa do teatro era “[...] to recomend virtue and generous principles and to discourage and expose all sorts of vice and corruption of manners”<sup>223</sup>. Um dos pontos-chave da crítica contra a repercussão de *The Beggar’s Opera*, atribui-se ao caráter da idealização da “low life” através da caracterização dos personagens como os ladrões e o mendigo nos tradicionais papéis dos heróis da ópera. Segundo informações da época, houve um aumento da criminalidade em decorrência do sucesso da ópera, conforme consta em “*The Great Law of Subordination Considered*”, de Daniel Defoe:

[...] thieftes are set out in so amiable a light in the *Beggar’s Opera*, that it has taught them to value themselves on their profession, rather than be ashamed of it. There was some cessation of street-robberies, from the time of Bunwoorth and Blewitt’s execution, ‘till the introduction of this pious opera. Now we find the Cartouchian villanies revived.<sup>224</sup>

O fato de Macheath ter permanecido no final da ópera sem punição e não ter mostrado nenhum arrependimento causou inúmeras críticas ao autor, pois o final aberto da obra poderia ser compreendido como um convite e incentivo a roubalheira. O reverendo Thomas Herring, pregador

---

<sup>222</sup> MANDEVILLE, Bernard. *The Fable of the Bees*, 1730 apud SCHULTZ, p. 240.

<sup>223</sup> P. 252.

<sup>224</sup> DEFOE, Daniel. *The Great Law of Subordination Cosidered* apud STAMM Rudolf. *Der aufgeklärte Puritanismus Daniels Defoe*. Schweizer Anglistische Arbeiten, Zürich e Leipzig, 1936. p. 257 apud ERB, Eckart. *Gays Beggar’s Opera. Brechts Dreigroschenoper*: Brechts Bearbeitung der Beggar’s Opera und ihre Methode. Trabalho de conclusão de curso de licenciatura, Seminário de Anglistica da Universidade de Heidelberg, 1974, p. 90.

oficial da corte e posterior Bispo de York e Canterbury, foi um dos atacantes mais ferozes, refletindo a opinião da aristocracia, que se sentia ultrajada com a temática apresentada:

I must be confessed, that although the beggar's Opera aboundss with wit, hummour, and the most poignant satire, it is notwithstanding very ill calculated to mend the morals of the common people, who are pleased to find all ranks and degrees, the highest and most respectable characters, brought down to a level with themselves.<sup>225</sup>

No caloroso debate sobre as funestas conseqüências da peça teatral surgiram alguns textos com estórias de fictícios ladrões, influenciados pelo sucesso de Macheath. Um autor moralista desejou a John Gay e ao seu fiel público a morte na forca: “[...]. if one were to judge of Folk Morals by the Pieces they applaud, one would be apt to think, both a modern Poet, and his Audience, had deserved the Gallows.”<sup>226</sup>

No aspecto político, *The Beggar's Opera* soou como um clamor popular contra os abusos do governo de Walpole e teve ecos na imprensa, comandada pelos conhecidos de Gay: os jornais *The Craftsman* e *Mist's Weekly Journal* (posteriormente *Fog's Weekly Journal*). Em carta de março de 1729 a Swift, Arbuthnot escreveu que “The inoffensive John Gay is now become [...] the terror of ministers”.<sup>227</sup> tamanha foi a repercussão de sua peça na sociedade de Londres.

A proibição da encenação de *Polly*, no ano de 1729, resultou no despejo de Gay de seu apartamento para funcionário público e na censura de sua correspondência. como uma espécie de vingança de sua fama. A saída de Robert Walpole do governo em 1742 teve um pouco a ver com a repercussão da obra que denunciava a corrupção governamental. Walpole esteve presente em uma das apresentações da “ópera-balada”, para demonstrar despreocupação quanto

---

<sup>225</sup> HERRING, Thomas. *Letters from the Late Most Reverend Dr. Thomas Herring, Lord Archbishop of Canterbury, to William Duncombe, Esq., deceased, 1728-1794*, London, 1777 apud SCHULTZ, op. cit., p. 244.

<sup>226</sup> *A View of the Town: or Memoirs of London, 1731* apud SCHULTZ, p. 240.

<sup>227</sup> NOKES, David. *John Gay: a profession of friendship*. New York: Oxford University Press, 1995. p. 445.

às críticas direcionadas ao sistema “estado dentro do próprio estado”, por ele dirigido; no entanto o impacto da sátira política e da sátira de costumes apresentadas se fez sentir imediatamente. Ao ser anunciada, no ano de 1729, a intenção de Gay em encenar *Polly*, uma continuação de *The Beggar’s Opera*, que se passava nas Índias Ocidentais, o Ministro-presidente aplicou através de Lord Chamberlain a censura, que foi regulamentada, de maneira extremamente rígida, com o *Licensing Act* de 1737. Conforme Burgess, o apelido “Robin of Bagshot fixed the target and the sobriquet “Bluf Bob” was adopted by the public and stuck to the Prime Minister”.<sup>228</sup>

A estrondosa recepção de *The Beggar’s Opera*, o modelo do novo estilo musical inglês, se fez sentir imediatamente com inúmeras produções que a tinham como modelo: *Penélope*, de Thomas Cooke e John Mottley.e *The Quaker’s Opera*, de Thomas Walker (1728), entre outras.<sup>229</sup>

Durante os preparativos para a encenação de *Polly*, Gay e o produtor Rich foram avisados pelo censor, Lord Chamberlain, que havia recebido o libreto, sobre a impossibilidade de levar a peça ao palco do Theater in Lincoln’s - Inn Field, mesmo lugar de encenação de *The Beggar’s Opera*, sem nenhuma explicação sobre a censura. No entanto, o autor e amigos, principalmente a duquesa de Queensberry, sua protetora artística, acreditavam que a causa da proibição se devia à temática, considerada ofensiva à política da Inglaterra e por humilhar personalidades políticas. No prefácio da obra datado de 25 de março de 1729, Gay sai em sua própria defesa, se considerando “[...] a political martyr and made capital out of the incident of prohibition.”,<sup>230</sup> alegando não ter escrito nem um libelo e, tampouco um panfleto sedicioso, acreditando ser vítima de perseguição e de calúnia. Ele prossegue nos esclarecimentos e afirma

---

<sup>228</sup> BURGUESS. Political satire in the Beggar’s Opera, *Midwest Quartely*, n. 6, 1965, p. 270-274 apud MICHON, op. cit., nota 32, p. 294.

<sup>229</sup> Ver KIDSON, op. cit., p. 102-104.

<sup>230</sup> SCHULTZ, op. cit., p. 216.

que não escreveu imoralidades, nem lançou ofensa a proeminentes e ao rei, mas sim apresentou vícios urbanos.<sup>231</sup>

Dividida em três atos e com setenta e uma canções, a peça de moldura, tem a ação nas Índias Ocidentais, na colônia inglesa na América do Norte (Virgínia), e tem os seguintes personagens: Polly Peachum, Macheath (Morano), Jenny Diver e Diana Trapes, participantes de *The Beggar's Opera*; Flimzy e Damairs, empregadas de Mrs. Trapes; o fazendeiro Mr. Ducat e sua esposa (Mrs. Ducat); Vanderbluff, vice-capitão dos piratas e bando (Capstern, Culverin, Laguerre e Cutlace); e Pohotohee, o cacique, e seu filho, Cawwawkee; o poeta e o artista.

Macheath foi enviado em degredo para as plantações, juntamente com Mrs. Trapes e Jenny Diver, a quem desposa mesmo sendo casado com Polly, que vai atrás do marido e é roubada na viagem de navio. Ao procurar emprego na fazenda de Mr. Ducat é reconhecida por Diana que finge ajudá-la, mas a vende por cem pistolas para o proprietário, seu amante. Ele tenta seduzir a moça que o recusa com veemência e foge disfarçada de rapaz, sendo presa por piratas liderados pelo negro Morano. Este é Macheath, disfarçado com o rosto pintado de preto, que roubou seu patrão, fugiu da fazenda, e tornou-se chefe dos criminosos, plano elaborado por Jenny. Na prisão, a indefesa Polly é vítima da assanhada esposa do chefe, que ao ser rejeitada, descobre a identidade feminina do prisioneiro e a leva até Macheath. Numa campanha de terrorismo, com violência e saques, os piratas, que tencionam expandir suas conquistas até Cuba ou México, atacam uma aldeia indígena e seqüestram Cawwawkee, o jovem nativo, que fica preso

---

<sup>231</sup> "I have been inform'd too, that in the following Play, I have been charg'd with immoralities; that it is fill'd with slander and calumny against particular great persons, and that Majest it-self is endeavour'd to be brought into ridicule and contempt. As I knew that every one of these chages was in every point absolutely false and without the least grounds, at first I was not at all affected by them; but when I found they were still insisted upon, and that particular passages which were not in the Play were quoted and propagated to support what had been suggested, I could no longer bear to lye under these false accusations; so by printing it, I have submitted and given up all present views of profit wich might accrue from the stage, which undoubtedly will be some satisfaction to the worth gentlemen who have treated me with so much candour and humanity, and represented me in such favourable colours. But as I am conscious to my-self that my only intention was to lash in general the reigning and fashionable vices, and to recommend and set virtue in as amiable a light as I could; to justify and vindicate my own character, I thought my-self obliged to print the Opera without delay in the manner I have done". GAY, John. *Polly: an opera: being the second part of The Beggar's Opera*. In: \_\_\_\_\_. *Dramatics Works*. Edição de John FULLER, Oxford: Clarendon Press, 1983. v. 2, p. 70.

com a jovem prisioneira. Unidos com os ingleses, os índios derrotam os bandidos e condenam Macheath à morte. O príncipe dos índios desposa Polly e no final da peça, terminam dançando.

O crítico Gregor Sarrazin afirma que na peça *Polly* é apresentada pela primeira vez na literatura inglesa e até mesmo na literatura européia, a concepção pré-romântica que confronta a deteriorada e enervada civilização européia com a consciência e o estilo de vida indígena como ideal de imoralidade, fato que apontaria para uma nova tendência moral.<sup>232</sup> Na cena em que Cawwawkee aparece como prisioneiro de Morano, e conversa com ele e os outros, são demonstradas a elevada moral e a postura estóica indígena e o ultrajante comportamento dos ladrões europeus, que querem os tesouros dos nativos. Somente Polly entende a dignidade dos “savages”:

MORANO-. In what condition are you troops? What numbers have you? How are they dispos'd? Act reasonably and openly, and you shall find protection.

CAWWAWKEE- What, betray my friends! I am no coward, European.

MORANO-. Torture shall make you squeak.

CAWWAWKEE- I have resolution; and pain shall neither make me lie or betray. I tell thee once more European, I am no coward.[...]

POLLY- How happy are these savages! Who would not wish to be in such ignorance.[...]

MORANO. That you have treasures then you own, it seems. I am glad to hear you confess something.

CAWWAWKEE- But out of benevolence we ought to hide it from you. For, as we have heard, 'tis so rank a poison to you Europeans, that the very touch of it makes you mad. [...]

MORANO. I will have no more of these interruptions. Since women will be always talking, one would think they had a chance now and then to talk in season. Once more I ask you, obstinate, audacious savage, if I grant you your life, will you be useful to us? For you shall find mercy upon no other terms. I will have immediately compliance, or you shall undergo the torture.

CAWWAWKEE- With dishonour life is nothing worth.

MORANO- Furies! I'll trifle no longer.<sup>233</sup>

A sátira de *Polly* é muito mais intensa e abrangente que a expressa em *The Beggar's Opera*, na qual os ataques foram dirigidos à corte, aos homens do poder e à aristocracia, enquanto que naquela, que se passava na colônia norte-americana inglesa, as críticas estavam apontadas

---

<sup>232</sup> SARRAZIN, op. cit., p. XXX.

<sup>233</sup> GAY, p. 116-118.

para a classe média, à burguesia ascendente; à ganância financeira dos comerciantes e seus vícios refletidos em extravagâncias; a indolência e a paixão pelos prazeres das damas da cidade; a corrupção dos tribunais e da opinião pública; as deslavadas mentiras na esfera pública e o espírito pouco belicoso da nação que se defendia com mercenários.<sup>234</sup> A proibição da encenação de *Polly* no ano de 1729 acarretou em outras conseqüências para o autor, como o seu afastamento de seu apartamento ligado às atividades profissionais e a censura de sua correspondência. como uma espécie de vingança de sua fama.

Gay, Swift, Defoe e Pope escrevem obras como “discursos de revolta” contra o *status quo* político, econômico, judicial, religioso, colonialista e cultural musical de origem ítalo-alemã. Eles fazem uma literatura como instrumento de vigilância por meio de relatos da cultura da Inglaterra plebéia, sobre a vida de pessoas comuns que foram apanhadas nas redes da lei, que deveriam ser aplicadas de maneira universal a indivíduos e grupos, desde uma sociedade beneficente até a um salão literário. No entanto, constata as vicissitudes do sistema, a profunda corrupção das autoridades responsáveis pela execução da lei, bem como o paradoxal sistema de recompensa por prêmios. Tal como Swift se expressou em relação à sua crítica publicada sobre *The Beggar's Opera*, a Londres seria um “Império de Iniquidade” com outra faceta perversa, a da existência de uma casta de plutocratas que alcançam o poder do submundo com ambição e excesso de confiança, através de expedientes escusos e corrupção desbragada, fazendo sombra ao próprio Estado. No embate, forças poderosas se movem nos bastidores do governo de forma legal e ilegal e ora se aliam, ora se confrontam tendo o dinheiro como o pêndulo governante.

A faceta esplendorosa inglesa nas duas primeiras décadas do século XVIII é escancarada em toda sua ambigüidade: a suposta Inglaterra igualitária com harmônico direito dos homens e cidadãos, e a Inglaterra mercantilista, colonialista e punidora. Esta legitima sua

---

<sup>234</sup> SARRAZIN, op. cit., p. XXXI.



expansão política, social e religiosa, e sua exploração econômica com o envio de sua “civilização” e de criminosos às colônias nas Índias Ocidentais. Tal temática é apresentada em *The Beggar’s Opera* e *Polly*, e tal como Defoe e Swift, Gay não defende o colonizador.

Londres, no início do século XVIII, era a cidade mais populosa e rica da Europa, porém o seu precário sistema de policiamento a tinha elevado à categoria de metrópole dos ladrões, que tinha um hierárquico e eficiente sistema de gatunagem, coligado ao de autoridades coniventes. Gay mostra a dupla faceta da *urbes*, uma imagem chocante, e aponta, impiedosamente, a elite criminosa constituída por homens e mulheres da “high life” e da “low life”, demonstrando a deterioração moral e social, tanto em Covent Garden, Soho e Picadilly, quanto em St. Gilles-in-the-Fields, Marybone, Redriff, St. George’s Fields, Drury Lane, Holborn, Moor-fields, Vinegar Yard, Lewkner’s Lane, the Mint, Bagshot Heat, Wood Street Compter, Newgate Street, the Old Bailey e Tyburn, locais com políticas sanitárias e policiais diferenciadas, multiplicação de ilegalidades e criminalização de amplos contingentes populares com válvulas de escape para as desigualdades sociais.

Gay desvenda à sociedade de Londres as entranhas da arbitrária cultura jurídica, e a questão da segurança pública no mandonismo da política, as repetidas demonstrações de que a ganância, a soberba, a mentira e o erro de cálculo de uma elite política e econômica na avaliação das conseqüências na estratificada sociedade inglesa que tem indivíduos paralisados por suas próprias torpezas ao aspirarem por todos os meios por uma vida melhor. Ele desmascara o jogo de aparências da aristocracia decadente e da ascendente burguesia, que com o verniz do dinheiro busca estilos de poder, como Peachum e família, em meio a uma enorme teia de corrupção e de equívocos com todas as facetas da busca do lucro, cupidez e fragilidade humana. Peachum representa o empresário capitalista que tem uma firma legalizada e explora e aterroriza seus funcionários com a conivência do poder público que pagava prêmios de delação.

Em *The Beggar's Opera*, o escritor teatraliza e denuncia uma sociedade predatória com estruturas opressivas que cristaliza a transição para o capitalismo (valores, crenças, estruturas políticas e familiares) e o valor aviltante do dinheiro.<sup>235</sup> Ele tece críticas à autoridade do Estado diante da própria inoperância, à inadmissível leniência no trato da questão da segurança pública, à política de administração carcerária ampla demais, ou seja, benevolente, com os bons pagadores de privilégios, à falta de policiais e sua eficiência, ao tratamento benevolente e a falta de controle efetivo na escalada do crime e ao sistema de leis e de recompensas que aproximou o poder público do mundo do crime; a natureza política do crime e o devastador esquema de corrupção; falta de decoro na aplicação das leis; os diversos sanguessugas do sistema carcerário; a utilização de certos procedimentos criminosos profissionais e institucionalizados (a infra-estrutura da polícia, dos caçadores de ladrões, chefes de batedores de carteiras, assaltantes de estradas e arrombadores de casas e prostitutas que imitam os hábitos da corte e tem angústias e indagações existenciais, mas delatam e traem por dinheiro). Ou seja, o autor demonstra em sua comédia musical a tensão de uma sociedade pluriestratificada com tradição cultural e tradição oligárquica, modernidade e conservadorismo e vanguarda e reacionarismo, cuja burguesia rica e aristocracia frívola e dada a prazeres assume uma identidade arrogante e um grupo de assaltantes de estradas protestam como revolucionários contra o estado “natural” dos fatos e se assombram com a criminalidade dos poderosos que não vão parar na forca de Tyburn. O conceito de identidade se banaliza diante da situação de ser e parecer no alto escalão social. A respeito do conceito de honra presente entre uma parcela da plebe, vítima de forças sociais viciosas, Armens comenta em sua obra, *John Gay*: social critic:

---

<sup>235</sup> A primazia do capital nas relações e para “lavar” reputações, sendo uma areia para polir, é afirmado por Peachum a sua esposa em relação ao “mau passo” de sua filha ao se casar com Macheath: “But money, wife is the true fuller’s earth for reputations, there is not a spot or a stain what it can take out. A rich rogue now-a-days is fit company for any gentleman; and the world, my dear, hath not such a contempt for roguery as you imagine. I tell you, wife, I can make this match turn to our advantage”. I, 10, p. 59.

But there is a positive aspect to Gay's portrayal of honor among thieves. What the Beggar is saying is that there are remnants of respect for certain universal values, at least in the realm of personal relationships, which the thieves (or poorer classes) still preserve. The aim of presenting the thieves in a better light than the aristocrats is to heighten the social injustice involved in having them punished for crimes, committed on a small scale, which the aristocracy (as courtiers) and bourgeoisie (as politicians) commit on a grand scale and from which they prosper rather than suffer. This is the Beggar's second moral: that the poor man, like the rich, may believe in his own virtue, but, unlike the rich man, feel that if he cannot purchase justice, he must suffer unfairly for his vices or indiscretions.<sup>236</sup>

Os advogados e os estadistas são os 'inimigos públicos número 1' da sociedade londrina, segundo a ótica virulenta de Peachum, um orgulhoso e insolente comerciante que constata a suposta arrogância deles: "The priest calls the lawyer a cheat,/The lawyer be-knaves the divine;/ And the statesman, because he's so great,/ Thinks his trade as honest as mine". Gay denuncia o poder do Old Bailey, que mantinha um sistema judicial diferenciado em relação ao mesmo tipo de delito, e refletia uma sociedade cínica que privilegiava os ricos, enquanto que desprestigiava os pobres, que eram desterrados ou enforcados, e a opinião popular desfavorável à conduta profissional do Primeiro - ministro e do advogado, ambos considerados como corruptos. Peachum declara: "A lawyer is an honest employment, so is mine. Like me too he acts in a double capacity, both against rogues and for'em; for' tis but fitting that we should protect and encourage cheats, since we live by them."<sup>237</sup>

O esboço da sociedade londrina de John Gay assemelha-se à imagem do estado natural da sociedade humana prestes a combater, apresentada por Hobbes em *Leviathan* (1651), cuja tese do *homo homini lupus*, supõe que a opressão de tal luta só pode ser alcançada com o poder de uma monarquia absoluta. Lockit declara: "Of all animals of prey, man is the only sociable one. Every one of us preys upon his neighbour, and jet we herd together."<sup>238</sup> canta, que os homens são como os peixes "pikes", que quando estão famintos devoram a própria espécie:

---

<sup>236</sup> ARMENS, op. cit., p. 61-62.

<sup>237</sup> GAY, op. cit., Ato I, cena 1, p. 49.

<sup>238</sup> III, 2, p. 98-99.

“Like pikes, lank with hunger, who miss of their ends,/ They bite their companions, and prey on their friends”.<sup>239</sup>

Embora Londres, na década de 20, estivesse sob o poder quase absoluto de Walpole, o embate de todos contra todos durava, porque a lei não era para ser utilizada para acabar com o conflito, mas sim era empregada como arma para o prosseguimento do mesmo.

Em sua obra crítico-social composta por elementos didáticos, John Gay apresenta , ainda, o poder da hierarquizada associação do mundo da contravenção de Londres; a falta de escrúpulos das autoridades; o injusto mecanismo da justiça; a hipocrisia da nobreza; a engrenagem da exploração capitalista; a desumanização de uma sociedade baseada em dinheiro; a celebração popular de heróis-bandidos. e o dilema de um poeta que tem que escrever preocupado em agradar o círculo de leitores. Os motivos –o amor, o conflito familiar, a traição, a corrupção, o sistema de opressão contra os marginais pobres, apresentados foram compreendidos pelo público das classes populares, da nobreza e da burguesia, que reconheceu prontamente a ambigüidade do relacionamento entre cavalheiros fidalgos e assaltantes de estradas.

O autor, consciente da classe média urbana a respeito de si mesmo apresentou protagonistas em busca de ascensão social nos bastidores da vida sórdida e pervertida dos desprotegidos com acontecimentos ligados à sua época, na tentativa de proporcionar ao público momentos de reflexão, levando-o a questionar o *status quo* e ver na peça um elemento de aprendizagem e de impulso para a preparação da conscientização social.

O texto teatral de Gay foi uma tentativa inglesa contra o colonialismo musical ítalo-alemão por meio de uma estrutura revolucionária: a ruptura com o convencionalismo temático e arquitetônico da ópera, a inclusão de elementos didáticos e da técnica épica narrativa e reflexiva

---

<sup>239</sup> III, 2, p. 98-99.

utilizada para a tentativa da transformação social. Com tais elementos, ele conseguiu um novo gênero literário e musical com repercussões até os dias de hoje.

Estrelada em fevereiro de 1728 com um sucesso espetacular, *The Beggar's Opera* voltou ao palco londrino no ano de 1927, no Lyric Theater, em Hammersmith, sob a direção de Nigel Playfair e com orquestração de Frederic Austin, provocando furor, embora as alusões feitas ao governo de Walpole não fossem bem compreendidas. Apesar das críticas ferrenhas ao sistema judiciário e financeiro injusto e a apresentação do *milieu* dos assaltantes, das prostitutas, dos jogadores, dos gatunos, dos bêbados nas ruas e nas estradas, nos bares e no cárcere, John Gay finaliza sua obra com uma mensagem de alento e de esperança, sugerindo que a derrocada não precisa ser permanente e que a felicidade é possível, conforme diz Macheath: “But think of this maxim, and put off your sorrow;/ The wretch of today, may be happy tomorrow.”<sup>240</sup>

A respeito do nascimento e da consagração da ópera-balada por meio de *The Beggar's Opera*, Michon acredita que se deve a muitos fatores:

La leçon du *Beggar's Opera*, c'est, em outre, que la déloyauté, le cynisme et la mauvaise foi, comme la jalousie, l'envie et la suspicion, régissent les rapports entre les hommes, quel que soit le milieu auquel ils appartiennent. Cette leçon, colorée d'humor et de sagesse, devait non seulement contribuer au succès immédiat de son chef-d'oeuvre, mais aussi assurer sa pérennité.<sup>241</sup>

Com seu novo modelo de cultura musical e de teatro épico (gênero híbrido, metateatralidade, *gestus* social, músicas, danças, historicização, dirigir-se ao público, moldura, final aberto e mensagem política, entre outros elementos de “estranhamento”) John Gay, um possante elemento de exportação estética, tornou a Inglaterra famosa, rompeu fronteiras e estabeleceu diálogo até mesmo com autores do século XX, sendo um precursor de um teatro político, debatido, encenado e teorizado por Piscator e Brecht.

---

<sup>240</sup> III, cena 17, p. 122.

<sup>241</sup> MICHON, op. cit., p. 53.

Capítulo 3- A “Estética da Empatia” e a “Estética Crítica do Olhar”: a recepção de Gay para além das fronteiras lingüísticas, temporais, culturais e nacionais

A repercussão internacional de *The Beggar’s Ópera*, nos séculos XVIII e XIX, e seu renascimento na segunda década do século XX demonstra, inicialmente, um processo de “recepção reprodutiva”, por parte de encenadores e espectadores, de uma sátira corrosiva da decadência da aristocracia e da ascensão da burguesia na fase pré-capitalista e colonialista da Inglaterra, ou seja, um texto híbrido que esboçou uma espécie de teatro-tribunal com a participação direta de um júri-público nos acontecimentos apresentados, falados, cantados ou narrados no palco. Não se tratava de empatia com o triângulo amoroso entre rivais violentas e um sedutor incorrigível, mas sim da compreensão da mensagem sociopolítica da obra.

Reencenada, em 1920, no Lyric Theatre de Londres, com direção de Nigel Playfair, seu estilo aparentemente caótico e debochado, mesclado de ópera, drama e romance, agradava ao público, mas fazia alusões ao governo corrupto de Walpole, um tema anacrônico para a época. Apesar disso, existiam dois fatores que contribuíram para seu sucesso: um deles, segundo Geremek, explica-se pela sensibilidade sociopolítica dos espectadores em entenderem a mensagem explícita formulada através da: “[...] imagem das forças ameaçadoras que cresciam nas classes sociais mais baixas, forças que rejeitavam os princípios da ética e anunciavam a queda da forma social dominante”.<sup>242</sup>

Além desses fatores, o “fantasma” da Revolução Russa de 1917 rondava países industrializados como a Inglaterra e Alemanha, e reforçava os planos de marxistas ingleses e alemães de organizarem revoluções com a massa para a formação de um governo proletário e,

---

<sup>242</sup> BRONISLAW, Geremek. *Os filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura européia 1400-1700*. Tradução de Henryk Siewierski. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 8.

com isso, alcançar a igualdade de classes. De outro lado, o estilo épico utilizado por John Gay convencia aqueles que desejavam um anti-teatro, ou seja, uma encenação antiilusionista que tratasse de termos adequados à realidade do século XX, época de efervescência econômica e sociopolítica, com movimentos grevistas, anarquistas, comunistas, pacifistas e feministas. E o tipo de teatro apresentado por Gay com o confronto entre classes e a inclusão de canções populares servia para discutir a situação contemporânea alemã ou de outro país, por meio de referências à atualidade ou de situações recuadas no tempo ou remotas no espaço.

Um modelo de teatro com tendência didática, apresentado por John Gay, que tinha uma mensagem política bem definida, desmascarava os bastidores dos corruptos da corte e a estrutura pré-capitalista de uma firma comercial organizada que explorava seus funcionários, correspondia aos anseios de um público especializado ou não por uma transformação na engrenagem teatral.

Em *The Beggar's Opera*, Gay mostrou outros elementos épicos antiaristotélicos como momentos de ruptura da fábula teatral que causam estranhamento e distanciamento do público: o papel do mendigo-escritor-cantor que se dirige ao público e explica sua ideologia estética na composição da peça a ser encenada e na ideologia política passada principalmente no final aberto para fins de reflexão (metateatralidade); a ironia e a paródia ao modelo operístico e teatral convencional e ao comportamento da classe alta baseado em códigos rígidos; as canções narrativas dissociadas da ação; as danças e a imagem de assaltantes com ideais revolucionários de igualdade social, ou seja, a conscientização da classe marginal ou de pobres reivindicando mudanças. A peça de Gay tem a essência de um teatro político-revolucionário desenvolvido, posteriormente, por Piscator e Brecht.

Além de tais elementos temáticos e estéticos que não obedeciam ao cânone de óperas italianas aristocráticas e do teatro tradicional, as músicas de origem popular criavam um clima de

“estranhamento” em meio a cenas de marginais em tabernas, prostíbulos e cadeia que imitavam hábitos e medidas refinadas e frívolas da aristocracia e da burguesia endinheirada.

Tais componentes de transformação do palco e de indivíduos oprimidos com desejos de mudança do *status quo* que atraiu Brecht, no ano de 1928, ao se inteirar das encenações no jubileu do bicentenário da peça, tinha semelhanças com os temas e estilo de encenação, já desenvolvidos por Brecht em poemas e peças, como *O Casamento do Pequeno Burguês* e *Baal*.

Nesse mesmo ano, no qual recebeu a solicitada tradução de *The Beggar's Opera* feita pela colaboradora Elisabeth Hauptmann, ele estabeleceu um diálogo estético e sociopolítico com John Gay, o qual, conforme já mencionado anteriormente, no início do século XVIII cristalizou em sua peça elementos épicos antiilusionistas com o objetivo de levar o público a refletir, características presentes em trabalhos já realizados por Brecht com intensidade distinta juntamente com o cabaretista Karl Valentim e com o escritor e o idealizador do teatro proletário, Erwin Piscator. Outro elemento motivador para a escrita da peça brechtiana foi a existente indignação pelo renascimento da ópera de Händel,<sup>243</sup> ocorrido em uma época de Pós-Guerra, ocasião de elevar a auto-estima alemã através da busca de raízes culturais e identitárias.

A *Ópera de Três Vinténs*, escrita por Brecht na comunicação literário-musical estabelecida com *The Beggar's Opera*, de John Gay, tem a fábula de burgueses ávidos pelo capital, em detrimento da exploração de seus trabalhadores, transplantados para os dias anteriores à coroação da rainha Vitória (1819-1901), casada com um príncipe alemão, e ao próprio dia do ritual, ocorrido em 28 de junho de 1837, mas com alusões a alguns setores da Alemanha dos anos 20, recém-republicana com dificuldade em aceitar a queda da monarquia, instituição que por meio de financiamento de grandes bancos aparelhou uma possante e mortífera máquina de guerra, com conseqüências funestas: a derrocada moral e econômica do maior país industrial

---

<sup>243</sup> HAAS, Willy. *Bert Brecht*. 4.ª ed. Berlin: Colloquium, 1968. p. 7.



européu continental e a incômoda presença de inúmeros soldados feridos e mutilados. A escolha da data é simbólica por representar o início de um governo em uma época de profundas transformações e contradições: economia industrial capitalista; o gigantesco poder dos banqueiros como um quase estado dentro do estado; o imperialismo de além-mar e as reformas eleitorais e trabalhistas como um marco humanitário a ser seguido por outros países capitalistas. Tais soluções históricas concretas em relação à melhoria das condições indignas da classe proletária interessavam ao marxista Brecht, bem como certos temas, abordados em *The Beggar's Opera*: o submundo e a elite; o comportamento predatório do ser humano e a primazia do capital na sociedade.

### 3.1- Berlim: *glamour*, inflação, revolução e o mundo do teatro

Metrópole cultural, operária e comercial durante os catorze anos da República de Weimar (1919-1933), Berlim afirmou-se como palco fervilhante de inúmeros acontecimentos ligados à economia, à indústria, à juventude, à arquitetura, aos imigrantes e aos partidos políticos até a chegada dos nacional-socialistas ao poder. Entre 1923 e 1930, depois de inúmeras crises governamentais e econômicas, decorrentes da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e do Tratado de Versailles (1919),<sup>244</sup> a provinciana Berlim <sup>245</sup> tornou-se uma vertiginosa metrópole com inúmeras inovações técnicas e produções artísticas sobre uma paisagem interna de desemprego, inflação e lutas sociais e partidárias.

A queda do imperador Willhem II e sua política cultural limitada e a ascensão de Friedrich Ebert, o líder do partido social-democrata como novo chanceler do Reich <sup>246</sup> em uma

---

<sup>244</sup> MICHALKA, Wolfgang; NIEDHART, Gottfried (Orgs.) *Die ungelebte Republik: Dokumente zur Innen- und Aussenpolitik Weimars 1918-1933*. 3. auf. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984. p. 122. Inclui tabelas (Dokumente, 2918)

<sup>245</sup> Embora fosse capital do império desde 1871, data da unificação alemã, a vida cultural da cidade era bastante conservadora.

<sup>246</sup> HEIBER, Helmut. *Die Republik von Weimar*. 2. auf. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1966. p. 37.

república socialista de trabalhadores e soldados, que fez a proclamação: “Trabalhadores! Soldados! Camaradas! Irmãos!”, dizendo que o povo deveria se orgulhar por tomar o poder com as próprias mãos, indicava uma nova era na Alemanha, que foi marcada por crises políticas, pelo surgimento da arte de vanguarda e pela visível exclusão social nos anos 1919-1924; pela consagração da indústria de lazer, pelas reivindicações feministas, pela docência universitária reacionária e pela explosão da comunicação de massas no período 1924-1929 e pela guerra nas ruas entre comunistas e nazistas, pelo aumento vertiginoso do desemprego e em 1933 pela funesta confirmação de Hitler no poder (época de 1929 a 1933).

A chegada de Bertolt Brecht à capital alemã em 1921, na qual conhece o dramaturgo Arnol Bronnen e os diretores teatrais, Erwin Piscator, da Volksbühne [Teatro Popular], e Max Reinhardt, do Deutsches Theater [Teatro Alemão],<sup>247</sup> leva-o a se entusiasmar pela vida cultural e mundana e a se assustar com a onda de violência e o extremismo de direita, situação que provoca seu retorno a Munique. Sobre tal experiência, ele escreve o poema *À Posteridade*: “Cheguei às cidades num tempo de agitação,/ Quando reinava a fome./ Cheguei ao povo num tempo de sublevação/ E com ele me rebelei./ (Assim passou o tempo/ Que na terra me foi dado).”<sup>248</sup>

---

<sup>247</sup> Outros teatros eram: *Renaissance, Trianon*, *Admirals-Palast* (comédia musical); *Theater des Westens*, (operetas); *Thalia* (drama clássico alemão), *Theater am Schiffbauerdamm, Berliner, Schiller*, e *Kammerspiele*, entre outros.

<sup>248</sup> BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. p. 722. v.: 9: Gedichte apud ECHARDT, Wolf von; GILMAN, Sander L. *A Berlim de Bertolt Brecht: um album dos anos 20*. Tradução de Alexandre Lissovsky. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. p. 1.

Anatol Rosenfeld explica que: “Juntamente com Mahagonny, a Ópera faz parte da fase de 1927/28 que, no desenvolvimento do jovem Brecht, se situa entre o expressionismo veemente e colorido dos inícios e a dura e ascética sobriedade das peças didáticas imediatamente posteriores. Em ambas as peças prevalece, ainda, o romantismo um tanto estridente (porém já posto entre aspas) que busca o exótico e primitivo num submundo mítico, repleto da magia de botequins e bordéis povoados de aventureiros, prostitutas, rufiões e mendigos. De entre as farras épicas sobem gargalhadas boçais a luas líricas, de cores rimbaudianas e toque surrealista, que iluminam as noites perversas e místicas de Soho e Alabama. Neste mundo, montado de opereta, parque de diversões, revista, circo e cabaré, ressoam as baladas populares cantadas ao som do realejo, mas temperadas com a primeira do Jazz. A atmosfera é de desenfreada sensualidade; reina uma mistura fascinante de sentimentalismo demonstrativo e exarado – levado ao pastiche e Kitsch -, de cinismo frio e deslavado e de Pathos quase bíblico, como no coral “bachiano” do fim (acompanhado ao órgão) [...] De qualquer modo, estes songs “defumados” (na expressão de Th. W. Adorno), estridentes e berrantes, por vezes de um “expressivo” furioso, estas baladas à beira do esgar e do grotesco, oscilando entre a loucura e a trivialidade, entre o Schmalz e a caricatura, pretendem revelar a mentira e os “espectros” (sim, os de Ibsen), os traços satânicos de sonoridades mortas e vermou lues e, com isso, a mentira de toda uma sociedade carcomida. De entre os reflexos e ecos distorcidos dos do Lumpenproletariat e do realejo, sensacionalmente ampliados e parodiados por fórmulas e ritmos ríspidos de Jazz, surge a fantasmagoria da época vitoriana e da belle époque, auge da era burguesa, mas já esvaziada de seus mais elevados valores, reduzida a pó e detrito. ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva., 1997, p.166.

*Die Goldenen Zwanzigjahre* [Os dourados anos 20] referem-se ao período da República de Weimar, uma época de um processo de modernização sem precedentes. Berlim era a metrópole cultural da Europa com 49 teatros, 3 óperas, em 1927; 363 cinemas, 37 companhias cinematográficas, 2633 revistas (45 jornais matutinos e 14 folhas noturnas) em 1929.<sup>249</sup> Tal época é caracterizada pela idéia do "Neue" ["Novo"]: a "nova arquitetura" com geometria e racionalismo (Projeto de Mies van der Rohe para o Palácio de Cristal (1920-1921); a Torre de Metal (1920), de Erich Mendelsohn, símbolo berlinense como o urso, e a Bauhaus (1926),<sup>250</sup> de Walter Gropius, em Dessau); a revista *Neues Wohnen* [O novo morar]. Paralelamente à construção, foram desenvolvidos os estilos: a "nova música", a "nova dança" e a corrente picto-literária "Neue Sachlichkeit" ["Nova Objetividade"]<sup>251</sup>. Após novos estilos de encenação, a interpretação nas escadas (Leopold Jessner)<sup>252</sup> e em palcos giratórios e simultâneos (Erwin Piscator),<sup>253</sup> ou seja, a concepção da idéia de um teatro de direção, Bertolt Brecht desenvolveu a nova dramaturgia. Na área teatral era exigido o teatro político, que foi o título de um livro, de autoria de Piscator, publicado em 1929, e a concepção das companhias teatrais, Agitprop-Theatergruppen, como os *Die blauen Blusen* [Os camisas azuis]. Os autores compreendiam o teatro como uma instituição moral e tentavam através de suas peças contribuir para uma mudança

---

<sup>249</sup> WÖHRLE, Dieter. *Bertolt Brecht: Die Dreigroschenoper*. 2. auf. Frankfurt am Main: Diesterweg, 2001. p. 22.

<sup>250</sup> Bauhaus [Casa da Construção] era um estabelecimento de ensino e criação fundado em Weimar por Gropius, em 1919. Foi reconstituída em Dessau e depois em Berlim e foi fechada por pressão dos nazistas, em 1933.

<sup>251</sup> Nova Objetividade foi uma corrente artística e literária, após o expressionismo. A pintura era figurativa e orientada por aspectos documentais, e na literatura eram abordados fatos objetivos.

<sup>252</sup> Em 1919, com a atualização da peça, *Wilhelm Tell*, de Schiller, e a cenografia de Emil Pirchan, que rompia com a reconstrução histórica e enfatizava a dimensão intelectual da montagem, Jessner fundou uma corrente de encenação conhecida como "teatro de atualidade", vigente até 1925. SCHEBERA, Jürgen. *Explosão artística e contestação*. In: RICHARD, Lionel. (Org.). *Berlim 1919-1933: a encarnação extrema da modernidade*, 1993. p. 75-75.

<sup>253</sup> O artista comunista Curt Bois fez um depoimento sobre o tempo passado com Piscator: "Éramos um grupo de camaradas do partido, e criamos em 1931 a *Troupe 31*. Queríamos nos dirigir não mais aos operários, mas aos empregados, que naquela época se voltavam cada vez mais para os nazistas, para convertê-los ao marxismo. Tudo era coletivo, a escolha dos temas, a direção. Tínhamos um ótimo ator, Gustav von Wangenheim, que escreveu *A ratoeira*. Representamos essa peça 317 vezes consecutivas, com enorme sucesso. Era a história de um empregado zeloso, individualista, que abandonou sua ideologia burguesa e mesquinha à medida que a crise econômica atingia a sua empresa. SIAUD, Laure. *Nos bastidores dos teatros*. In: RICHARD, op. cit., p. 134.

da situação crítica da época. No campo operístico, a tendência era se afastar dos números que mostravam mundos fantásticos e distantes, e sim apresentar temas contemporâneos.

Três grandes editoras disputavam o monopólio da imprensa: Hugenberg, Mosse e Ullstein. A maior delas, a Hugenberg, editava o *Vösische Zeitung* e a *Berliner Tageblatt*, do partido social-democrata, que tinha uma sessão de crítica musical (Alfred Einstein) e outra de crítica teatral (Alfred Kerr e Fritz Engel). O *Berliner Börsen-Courier* era o jornal mais popular e dispunha de páginas culturais de qualidade. O crítico Herbert Jhering enfatizava o ambiente e reunia artistas diferentes no seu trabalho como Bertolt Brecht, Charles Chaplin, Kurt Weill, Buster Keaton e Otto Klemperer, considerados artesãos da “obra mista”. A importância desse jornal para o público teatral foi explicada por um contemporâneo, Carl Hagemann:

Todos os atores lêem nos cafés ou ficam sabendo, nos camarins, através de um colega, das notícias importantes que publica. Autores dramáticos, compositores, editores, empregados das agências de espetáculos, jornalistas, ninguém pode passar sem ele. O *Berliner Börsen Courier* tem a seção teatral mais extensa e mais bem informada de toda a imprensa diária alemã. Nenhuma estréia lhe escapa, nenhum jubileu é ignorado, nenhum acontecimento cênico importante, de natureza pessoal ou social é negligenciado.<sup>254</sup>

As correntes estéticas abordadas baseavam-se no “Amerikanismus”, reconhecível, de um lado, na forma de “Taylorismus”, uma tendência na pesquisa de processos de trabalho para a otimização econômica, e de outro, no “Fordismus”, a racionalização praticada na fabricação de carros, através do uso de esteiras nas máquinas. O livro de Ford, *Minha vida e obra* (1923), apresentava a concepção de bem-estar para todos, por uma parceria trabalhista no contexto da intensificação do trabalho, isto é, o consumo da massa deveria vir depois da produção em massa,.

---

<sup>254</sup> Havia também folhas satíricas: *Eulenspiegel [Espelho da Coruja]*, que publicava desenhos do pintor da vida popular da cidade, Heinrich Zille; *Ulk [Blague]*, suplemento cultural do *Berliner Tageblatt*; a socialdemocrata, *Lachen Links [Riso à esquerda]*, e a comunista, *Der Knüppel [O Porrete]*. Folhas caricaturistas conhecidas eram a conservadora, *Kladderadatsch [Algazarra]*, e as nazistas, *Die Brennessel [A Urtiga]* e *Die Zeitlupe [A Lente]*. HUYNH, op. cit., p. 139-142.

Na esfera do “Amerikanismus”, a vida industrial e social tornou-se cada vez mais invadida pela técnica, presente no trânsito, na imprensa e na indústria de entretenimento. A tecnicização invadiu o teatro, a ópera (inclusão de carro, rádio, telefone e máquinas nas encenações), o rádio,<sup>255</sup> o gramofone e o filme sonoro tornaram-se signos de uma época.<sup>256</sup> O “Taylorismus” aparecia até mesmo na estética do teatro musical com repetição do gestual do trabalho na linha de montagem nos balés de movimentos paralelos.<sup>257</sup>

O cinema progrediu muito com Greta Garbo, Marlene Dietrich,<sup>258</sup> Willy Fritsch, Lillian Harvey, entre outros, em filmes de diferente estilos. Na época, foram rodados clássicos como *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, *Nosferatu* (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau, e *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, bem como *Berlin: die Sinfonie einer Grosstadt* (1927), com cenas de montagem.<sup>259</sup> Em 1929, surgiram filmes proletários, como *Mutter Krausens Fahrt ins Glück [A viagem da mãe Krausens para a felicidade]*, cuja tendência naturalista sobrepunha-se ao filme realista de Brecht, *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt? [Kuhle Wampe ou a quem pertence o mundo]*. A sociedade Universumfilm, a UFA, criada, em 1917, produziu durante a República de Weimar mais filmes que os outros países europeus juntos: 646 (1921), 472 (1922), 347 (1923), 271 (1924), 228 (1925), e 240 (1927). A partir de 1924, o ritmo diminuiu pela decisão em fazer filmes mais longos e mais caros.<sup>260</sup>

A cultura da República de Weimar abrangia também a arte literária e a arte visual: publicação dos romances –*Mann ohne Eigenschaft [Homem sem Qualidades]*, de Robert Musil;

---

<sup>255</sup> Em 1923, a estação berlinense *Funk-Stunde [A Hora do Rádio]* foi a primeira emissora a obter uma licença de funcionamento. Nos meses seguintes foram instaladas oito emissoras regionais. Em 1923 havia 200 ouvintes e no ano seguinte o número saltou para cem mil. No mês de janeiro de 1926, Berlim recebeu uma segunda emissora, *Deutsche Welle [Frequência Alemã]*, atuante até hoje em dia. HUYNH, Paul. *Cidade-rádio, cidade-jornal*. In: RICHARD, op. cit., p. 136-137.

<sup>256</sup> WÖHRLE, op. cit., p. 24-25.

<sup>257</sup> STROHMEYER, Klaus. *Harmonia aparente e crise latente*. In: RICHARD, op. cit.

<sup>258</sup> GIANNOLI, Paul. Ela ultrapassou a barreira da temporalidade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 dez. 2001. Caderno 2/ Mito, p. D3.

<sup>259</sup> A técnica da montagem foi utilizada nos primeiros trabalhos dos artistas-dada em 1918 e 1919, em quadros apresentados na Primeira Exposição Internacional DADA, em 1920, bem como as fotomontagens de John Heartfield, que apareceram nas capas ou nas páginas do *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung (A-I-Z) [Jornal Ilustrado dos Trabalhadores]*.

<sup>260</sup> MOAL, Pia Le. *A UFA, o cinema e o dinheiro*. In: RICHARD, op. cit., p. 128.

*Der Zauberberg [A Montanha Mágica]* (1924); de Thomas Mann, *Der Steppenwolf [O Lobo da Estepe]* e *Demian*, de Hermann Hesse; o romance urbano, *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin; o romance pacifista *Im Westen nichts Neues [Nada de Novo no Fronte]* (1929), de Erich Maria Remarque; e alguns romances de Franz Kafka. Em 1925, houve uma exposição que apresentou olhares humanos dissecantes, claros, objetivos e distanciados, um estilo que apresentava a superfície nas pinturas de Heinrich Zille, Käthe Kollwitz, George Grosz,<sup>261</sup> Otto Dix e Christian Schad, entre outros. Os temas das músicas, dos filmes, dos romances, poesias e da pintura refletiam o aqui- agora: trabalho, técnica, guerra, revolução, justiça, poder, violência no âmbito da guerra das gerações e dos sexos.

Na Berlim teatral, cabaretista e cinematográfica, literária e pictórica, desenvolveram-se várias vanguardas estéticas e um clima musical mesclado com jazz e canções de Josefine Becker e Marlene Dietrich, que contribuíram para o surgimento de *A Ópera de Três Vinténs*, de Bertolt Brecht. Wolf Von Eckardt, contemporâneo do dramaturgo alemão, retornou à Alemanha depois da guerra e escreveu suas impressões sobre a metrópole, em 1945, e nos dias atuais na obra, *A Berlim de Bertolt Brecht*, na qual explica a semelhança entre o clima berlinense e aquele mostrado na peça acima aludida:

Pirate Jenny e Mack the Knif vieram de Londres, é claro, mas a atmosfera de suas canções e bufonarias, seu entusiástico cinismo, refletiam –ao menos para mim– a atmosfera, as bufonarias e o entusiástico cinismo da Berlim entre o Kaiser e Hitler. A música de Kurt Weill e as letras de Bertolt Brecht, ousou dizer, só poderiam ter sido

---

<sup>261</sup> Zille foi o cronista do proletariado urbano e da decadência da cidade, Kollwitz apresentou a tragédia cósmica e Grosz fez sátira selvagem para expressar sua repugnância pela prostituição, sexo sórdido, vícios, violência, corruptos, e outros tipos asquerosos. Gostava de chocar o burguês. Acusado de blasfêmia, em 1928, disse ao juiz: “Eu tenho certas obrigações como artista. Pertencço a todo o povo alemão e sinto que tenho, portanto, uma certa missão. Fui posto nesse mundo como uma espécie de chicote, mesmo que artístico e assim razoavelmente inofensivo.[...] Eu crio de meu próprio tempo, de minha própria personalidade, de meu próprio senso do artístico [...] Estou junto de minha obra, sou responsável e, como artista, estou em minoria. Vocês a seu lado a maioria e o poder [...] Se os tempos são inquietos, se o alicerce da sociedade está sendo atacado, então o artista não pode simplesmente se pôr de lado, especialmente o artista talentoso com seu mais apurado senso histórico. Ele se torna portanto, quer queira ou não, político”. Apud ECKARDT, op. cit., p. 73.

escritas naquele tempo e lugar. Isso explica o título deste documentário impresso. Este livro não é sobre Bert Brecht. Não é sobre o teatrólogo e sim sobre o seu palco. É sobre a Berlim de Bertolt Brecht”<sup>262</sup>

No final da Primeira Guerra Mundial, a cidade mergulhou em um clima de decadência total e, como uma espécie de advertência para os passantes, foi afixado nas colunas de anúncio [Liftsäule] o poema de Paul Zech, que tem uma linguagem profética sobre o lascivo comportamento da metrópole que dança com o Satanás ao redor do bezerro de ouro:

Nuvens carregadas pelo vento fecham-se com estrondo,  
As ruas gritam som e luz  
E no branco mar de luzes  
Nada tem um rosto humano  
Com queixada de animais e garras de abutre,

Sucumbem à alegria final  
E dançam, enquanto ribomba o trovão,  
Ao som de tambores e lábios tagarelas:  
Acorde, Berlim, não seja preguiçosa.  
Você dança com ouro!  
Berlim é uma poça de Breu,  
Onde a meretriz, Madame Desperdice seu tempo,  
Reclina em cadeira de balanço dourada  
Inflando o corpo nu,  
Engolindo com cabelo e tudo os jovens,  
Esquecidos por seus pais.  
Arfando seu último alento  
Asfixiados por gás tóxico no campo de batalha  
Berlim, preste atenção,  
Você dança com Satanás!  
Eles dançam da aurora à negra meia noite  
Em redor do bezerro de ouro  
E nunca sabem a razão por que  
Alastrando-se na guerra de irmãos  
Estúpidos homens se massacram uns aos outros.

Às vezes grita uma flauta  
Convocando-os ao desfile, à mascarada:

---

<sup>262</sup> ECKARDT, Wolf von; GILMAN, Sander L. *A Berlim de Bertolt Brecht: um álbum dos anos 20*. Tradução de Alexandre Lissovsky. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. p. XXVIII.

Berlim pare, e não se esqueça  
Você dança com a peste.  
A guerra devorou os homens todos  
E Deus não vale um centavo,  
Sua imagem em farrapos, com sangue e merda.

Para onde, para onde?  
Irão nos enxotar as últimas nuvens de tempestade?

A terra está condenada  
Gritando sua hora final  
De aurora a aurora:  
Berlim, pare, acorde,  
Você dança com a morte.<sup>263</sup>

A onda de impressões negativas sobre a metrópole contribuiu para a criação de uma imagem positiva:

[...] a da “verdadeira” Berlim. Ao chavão da Metrópole governamental e cultural, da cidade de prazer, contrapuseram a realidade da metrópole industrial. Para apagar a imagem da “Berlim-Babilônia”, inventaram as metáforas do “gigantesco corpo criador”, ou da “usina mundial trepidante”, destinadas a ilustrar a idéia de que Berlim era, em primeiro lugar, uma cidade industrial e comercial, o “coração industrial” da Alemanha, um dos “grandes centros de atividade” europeus. Os autênticos berlinenses – a verdadeira população berlinense – estariam, segundo eles, nas fábricas e nos escritórios, nos bairros do norte e do leste, densamente povoados, e não no burburinho cintilante do Kurfürstendamm, a avenida chique. Berlim era as duas coisas ao mesmo tempo: por um lado, a capital da política; por outro, e simultaneamente, a maior cidade industrial do continente. Em 1925, tinha mais de 290.000 empresas; 200.000 pessoas estavam empregadas apenas na indústria metalúrgica. [...] Embora a primeira guerra mundial a tivesse empobrecido consideravelmente, a cidade prestava ainda bom número de serviços . o campo cultural também representava um zona razoável de empregos. Essa situação pode ser constatada comparando –se o conjunto das cidades alemães de mais de 100.000 habitantes: vivia em Berlim, aproximadamente, 40% dos empregados em editoras e em organismos de crédito, 40% dos artistas e editores, assim como 28% dos atores e músicos.<sup>264</sup> .

<sup>263</sup> ZECH, Paul. *Vor Cressy an der Marne*. Laon Revillon, 1918. p. 14-14 apud ECKARDT, op. cit. p. 33-34.

<sup>264</sup> BRUNN, Gerhard; BRIESEN, Detlef. *Um arquipélago hierarquizado*. IN: RICHARDS, op. cit., p. 37-39.



Uma crise nos estados de ânimo dominou a metrópole alemã no pós-guerra, conforme uma reportagem de 17 de setembro de 1923, do *Journal*, escrita por Edouard Helsey: “É possível passear durante horas em Berlim e contar nos dedos as pessoas que sorriem. Um véu de tristeza e apreensão cobre os rostos [...] Só se encontram fisionomias acuadas, vultos esquivos, olhares fugidios, todos os encarres da bancarrota”.<sup>265</sup>

Um dos grandes centros da cultura berlinense era formado pela Alexanderplatz [Praça Alexander] a leste, e o bairro dos negócios, localizado entre a Leipzigerstrasse [Rua de Leipzig] e a Friedrichstrasse [Rua Friedrich], e a Kurfürstendamm [Passeio do Príncipe Eleitor], a leste, uma avenida luxuosa com cinemas, *dancings* e cabarés. Nessa rua ficava o *Romanisches Café*, um ponto de encontro de intelectuais.

O jazz, estilo musical norte-americano, invadiu a cidade, e influenciou, em 1920, uma melodia amarga e satírica, *O errante de São Pedro*:

Em toda parte falta carvão ,  
Até o céu está transtornado.  
São Pedro só pode acender uma estrelinha,  
Mesmo lá em cima, é só isso que se consegue.  
A luz da estrela é apagada às nove,  
E todos os anjinhos, grandes e pequenos,  
Então tem de estar na cama.  
Somente o velho errante São Pedro  
Aparece um tanto tarde,  
Pois muitas vezes ele sai furtivamente pela porta do céu  
Com uma namorada.<sup>266</sup>

No mesmo ano Fritz Lohner, conhecido como Bada, surgiu com esse número dadaísta:

Galipoly, Molly Dolly,  
toda a ponte de Manoli.

---

<sup>265</sup> RICHARD. *Introdução*, p. 35.

<sup>266</sup> ECKARDT, op. cit., p. 115.

Grampos, ovos com presunto,  
Pincelada, lambuzado de tinta, beleza,  
Vaporeritto, Cavaletto,  
Kitsch de Tintoretto.  
Um ponto verde.  
Passeio de Forstud.  
Grito pintado:  
Ovos com espinafre.  
Creosoto, um pouco de iodo,  
Ó Aurora. Idiota!<sup>267</sup>

A cidade de Berlim é rodeada de bosques e lagos –Krumme Lanke, Müggelsee, Wannsee- e de florestas arenosas do Grönewald e de colinas ao leste, acessíveis por ônibus, bonde ou trem. Desde o final do século XIX, os jogos, recreação física e ginástica para praticamente todos eram bem organizados na cidade, como as corridas de rua, corrida de bicicleta de seis dias, bem como a corrida de avestruz, corrida de automóveis e corrida de cavalos.

Havia o movimento *Wandervögel [Pássaros Caminhantes]*, que levava os jovens para o campo, para acampamentos nas florestas e para pernoite em albergues, que se reuniam ao redor de fogueiras e cantavam antigas músicas populares, entre outras atividades.<sup>268</sup> A cultura do corpo, ou seja, o nudismo, também era realizada por adultos e crianças (*Freikörperkultur [Cultura do Corpo Livre]*), que se reuniam nos campos e florestas e tinha adeptos entre intelectuais de classe média e trabalhadores.

Nos anos vinte, surgiu um novo tipo de mulher, cabelos à la *garçonne*, esportiva e liberada sexualmente, com as pernas depiladas; era audaciosa a ponto de fumar em público e de se sentar sozinha nos cafés ou ir dançar: “Em todas as classes sociais, o frenesi da dança está no auge. As mulheres fazem subir até as nuvens os lucros dos sapateiros. Os bálsamos para pés doloridos têm enorme aceitação. Bravas donas-de-casa perdem a cabeça e arremessam bem alto

---

<sup>267</sup> Id. *ibid.*

<sup>268</sup> Esse movimento juvenil apolítico foi descaracterizado pelos nazistas e transformado em grupos ideológicos.

as pernas no ritmo louco do charleston, do shimmy, do fox-trot”.<sup>269</sup> No ano de 1923, a Associação dos Floristas Alemães baseando-se em um modelo norte-americano fez uma intensa campanha publicitária e enviou flores para mães para comemorar seu dia.

Quatro dias depois do assassinato da comunista Rosa Luxemburg, as alemãs puderam votar no dia 19 de janeiro de 1919 pela primeira vez. Na realidade, a vida das mulheres não era fácil, conforme relato de uma operária de 48 anos, mãe de três filhos:

Sou limpadora de máquinas numa fábrica têxtil de cardadura. Levanto-me às 4:15 o trem parte às 5:10, chega a Berlim às 5:55. Como o trabalho começa às 6 horas faço o trajeto até a fábrica correndo. Lá limpo as cardadeiras até às 14:15, mas o trem de volta só parte às 17:13. Assim tenho de esperar na estação. Às 18 horas, estou em casa, onde o trabalho me espera.<sup>270</sup>

Nos anos 20 foram empreendidas muitas lutas pela liberalização do aborto e da revogação da condenação do concubinato. Friedrich Wolf escreveu a peça *Ácido Prússico*, dirigida por Piscator, no Lessing Theater a partir de 29 de outubro de 1929, que termina com o grito desesperado de uma operária agonizante por causa de um aborto: “Então, não há ninguém para nos ajudar?”

Em 1915 foi aberto o Instituto de Pesquisas Científicas sobre a Sexualidade pelo neurologista e psiquiatra, Arthur Kronfeld, o dermatologista Friedrich Wertheim e o médico e sexólogo, Magnus Hirschfeld, o qual considerava a homossexualidade como variante natural biológica. Sua terapia consistia em tirar o homossexual do isolamento e propiciar-lhes relações sociais com outros homossexuais, e por causa de suas terapias foi agredido fisicamente, verbalmente e até juridicamente.<sup>271</sup>

---

<sup>269</sup> WALLE, Marianne. *As berlinenses e seus combates*. In: RICHARD, op. cit., p. 96.

<sup>270</sup> MEIN ARBEITSTAG, MEIN WOCHENENDE: operárias da indústria têxtil narram sua vida. Publicação da Associação das operárias do têxtil. Berlim, 1930, p. 123 apud WALLE, op. cit., p. 99 e 101.

<sup>271</sup> DOSE, Ralf. A sexualidade: provocações de um pioneiro. In: RICHARDS, op. cit., p. 118-120.

A Berlim artística e dourada vivia ao lado da Berlim miserável e criminosa. Em torno da Alexanderplatz, próximo as boates, aos cabarés e aos *music-hall*, em meio a sexo e cocaína, agiam quadrilhas de bandidos, prostitutas e mendigos. Para resolver a questão da segurança pública, havia nove prisões e uma delas era feminina, dois mil oficiais de justiça, inúmeros advogados e juízes. No ano de 1925, havia cerca de sete mil encarcerados por ações revolucionárias. Entre 1919 e 1933, dez jornalistas de esquerda e de extrema esquerda foram acusados de atentados contra o governo republicano, no entanto não havia nenhum jornalista nazista preso, embora eles se expressassem também contra o governo social-democrata.<sup>272</sup> Hitler foi condenado a cinco anos de prisão por sua tentativa de golpe contra o Estado, em Munique, mas foi libertado, nove meses depois, enquanto que seu cúmplice, o general Ludendorf foi absolvido.

A bandidagem se reunia no Scheunenviertel em clubes denominados de “Sólido como um rochedo”, “Fiel para sempre” e “O Carvalho Alemão”<sup>273</sup> e atuava em salas discretas com espetáculos pornográficos e bailarinos nus, nos bares e cabarés mal-afamados, comandando prostitutas clandestinas.<sup>274</sup> No romance, *Das kunstseidene Mädchen* [A moça de seda artificial],

---

<sup>272</sup> RICHARD, Lionel. *Uma identidade contraditória*. In: \_\_\_\_\_. op. cit., p. 21-22.

<sup>273</sup> GEISEL, Eike. *Excluídos e delinquentes*. In: RICHARD, op. cit., p. 60.

<sup>274</sup> A respeito da condição subhumana da vida e da morte das prostitutas, Gottfried Benn, médico e poeta, escreveu suas impressões do corpo que viu no necrotério: “O último molar de uma prostituta./ Morta, sem nome ou endereço./ Com uma obturação de ouro./ Os outros todos se fora./ Como num acordo mudo./ Este último foi arrancado/ Pelo legista assistente, que o penhorou./ Para ir dançar.” BENN, Gottfried. *Frühe Lyrik und Dramen*. Wiesbaden: Limes, 1952. p. 17 apud ECKARDT, p. 335-36.

Brecht também fez um poema a respeito da degradante auto-estima que uma meretriz viciada em cocaína e sífilítica, mas com uma identidade especial, pois se considera a “dura argamassa” da construção da cidade: “Sou um excremento. De mim mesmo./ Só posso exigir/ Fraqueza, traição e desonra./ Mas um dia eu percebo:/ Está ficando melhor, tenho as velas/ Enfunadas, meu tempo é este, posso ser/ Melhor que um excremento – / Comecei./ Por ter sido excremento, percebo./ Quando embriagada, me deito/ Simplesmente e não sei/ Quem passa por mim, agora eu/ Não bebo mais./ Parei/ Tristemente devo/ fazer muito que me dói para me manter/ viva; tomei veneno que teria matado/ quatro cavalos por ser/ a única maneira de permanecer viva;/ de vez em quando cheirei cocaína, até parecer/ um lençol sem ossos./ Então olhei no espelho – e parei./ Tentaram me parar sífilis/ Mas não tiveram êxito./ Só podiam me envenenar/ com arsênico: tinha tubos no meu flanco/ dos quais, noite e dia, fluía pus./ Quem poderia pensar que os homens iriam/ de novo voltar a me excitar?/ Imediatamente recomecei./ Nunca levei comigo um homem que não/ Fizesse algo por mim, e precisava de todos./ Quase não tenho sensações./ nenhuma unidade./ Mas/ Ainda sinto aquilo entrar e sair, principalmente entrar./ Ainda reparo que chamo minha inimiga de “puta velha”/ E reconheço-a como inimiga quando um homem a olha./ Mas daqui a um ano/ Terei me livrado até disso – / Comecei./ Sou um excremento, mas tudo com/ a melhor das intenções. Estou chegando/ Sou o sexo de amanhã./ Já não mais um excremento, mas/ A dura argamassa da qual/ se fazem cidades./ (ouvi uma mulher dizer isso)

Irmgard Keun apresentou sua protagonista, Doris, uma pequena empregada aproveitando a liberdade proporcionada pela cidade: "Ontem, alguém me acompanhou até em casa de carro. Como ele não estava barbeado, hoje o meu rosto está todo picado, vermelho como um tomate, parece que me queimei ao sol. Nunca se é prudente o bastante com os homens".<sup>275</sup>

Na Sexta-Feira Negra, dia 13 de março de 1927, o marco alemão começou novamente a desabar e a falta de emprego tornou-se um problema nacional. No poema *Arbeitslos [Desempregado]*, de Carl Wehner, é mostrada a angústia de um cidadão, que perambula faminto, enregelado e desnortado:

Quando caminho pelas ruas,  
Gelado, desempregado,  
Olhando as lojas aquecidas,  
Pergunto a mim mesmo:  
"Esse último dente seu tem  
alguma coisa para mastigar?"  
Por que o escritório de empregos  
fecha às duas/  
lá pelo menos está quente  
enquanto você passa o tempo.  
Entre eu e a terra  
está meu dedo exposto do pé.  
Entre minha fome e um bife,  
Apenas dinheiro, só isso.<sup>276</sup>

Após a apresentação de *Baal* (1923), e *Mann ist Mann [Homem é Homem]* (1926), a encenação de *A Ópera de Três Vinténs*, em 1928, causou perplexidade no público e na crítica:

Herbert Ihering, o mentor crítico de Brecht, classificou a peça de "o rompimento, não de um teatro mundano ou orientado para a sociedade... não porque criminosos e mendigos aparecem num drama que não é uma história policial, não porque um submundo ameaçador desconsidera

---

BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. v. 8: Gedichte, p. 271-272. apud ECKARDT, p. 36

<sup>275</sup> KEUN, Irmgard. *Die Kunstseidene Mädchen*, Berlim, 1932, p. 95 apud STROHMEIER, op. cit., p. 92.

<sup>276</sup> WEHNER, Carl. *Arbeitslos*. In: SEITZ, Robert; ZUCKER, Heinz (Org.) *Um uns die Stadt*. Berlim: Sieben Stäbe, 1931, p. 80-81 apud ECKARDT, p. 149.

todas as relações sociais, mas porque a moralidade não é atacada e nem negada, mas simplesmente suspensa. Aqui está um mundo onde a fronteira entre tragédia e humor desapareceu.” Outros ficaram enjoados. O Kreuz – Zeitung escreveu que a *Ópera dos três vinténs* “pode ser mais facilmente resumida como uma necrofilia literária, da qual o fator mais notável era a insignificância do seu tema. Que imbecilidade – ingenuidade é uma palavra fraca demais – [do gerente do teatro] acreditar que pode lotar a casa com um vácuo!” O crítico de maior renome, o decano do mundo teatral de Berlim, era Alfred Kerr, que escrevia para o Berliner Tageblatt. Sua crítica foi devastadora, mas pior foi sua acusação de que Brecht havia plagiado algumas das canções da tradução de K.L. Ammer de poesias de François Villon. Brecht, alguns meses depois, reconheceu isso num artigo no Berliner Börsen-Courier. “Sou bastante desleixado quando se trata de questões de propriedade intelectual”, escreveu. Kerr fez a crítica não só da première mas também do que ele chamou “a dernière”, a última apresentação da *Ópera dos três vinténs*. Ele lamentou o fato de que, “excetuando o alegre Zuckmayer”, poucas peças alemãs modernas fossem apresentadas nos palcos de Berlim, já que, afinal de contas, a *Ópera dos três vinténs* era basicamente uma peça inglesa. Observou, com algum júbilo, que ela foi sucedida no Schiffbauerdamm por Charlie’s Aunt. “Nós temos”, escreveu Kerr, “depois dos russos, o teatro mais experimental do mundo. Esses esforços porém, produzem diretores e não dramaturgos.” O que a *Ópera dos três vinténs* tem haver com a nossa época? Ó Deus, será que a ameaçadora marcha do batalhão de mendigos ou um pouco de pseudocomunismo a tornam relevante? Sem a música magnificamente simples de Weill não é nada. Lixo. Entulho. O décimo terceiro numa dúzia.<sup>277</sup>

No final de 1929, o jornalista, Paul Westheim, observou: “Berlim é uma cidade para artistas, para os jovens, para os criativos. Não para artistas idílicos, que desejam ficar sentados, sonhando, à beira de um pequeno lago, mas para aqueles aos quais uma melodia pode vir das lutas pela vida. Berlim deu um grande passo para tornar-se um centro, da força artística na Alemanha”.<sup>278</sup> A Nova Objetividade, a cultura que rompia com a sensibilidade expressionista, via na velocidade dos carros, o símbolo do ritmo adotado pelos modernos habitantes da cidade. Tal distanciamento provocado pela técnica causava admiração pelo modelo americano. Em *sua Prece atrás da Igreja da Lembrança*, o humorista, Hellmuth Krüger, animador do Cabaré dos Cômicos,

---

<sup>277</sup> ECKARDT, op. cit., p. 88.

<sup>278</sup> Id. ibid, p. 62.

satirizou o estilo estrangeiro que tinha se apoderado dos meios culturais do “Novo Oeste Berlinense”: “Oh, meu Deus fazei com que eu me torne americano/ é meu desejo mais caro neste mundo./ Na América, tudo é melhor que aqui, maior e mais rápido./ Não tenho certeza, mas imagino...”<sup>279</sup>

No entanto, novos tempos surgiram com a queda da Bolsa de Valores de Nova York, que elevou somente em Berlim a taxa de desempregados a quase meio milhão, nesse mesmo ano e o assalto de tropas nazistas sobre a sede do partido dos comunistas na Bülowplatz, vigiados pela polícia em carros blindados, em 22 de janeiro de 1933, uma semana antes de Hitler ser nomeado chanceler.

Os nazistas tinham pouco poder em Berlim até 1928, quando receberam apenas 16000 votos nas eleições, enquanto que os social-democratas tinham 400000 votos e os comunistas 350000. Graças aos bairros operários Wedding, Reinickendorf, Neukölln e Friedrichshain a cidade de Berlim era “vermelha”. Por isso, Hitler e Goebbels, que se tornou Ministro da Propaganda, posteriormente, queriam partir para uma conquista de Berlim. Ao ser criado, em 4 de julho de 1927, o semanário nazista, *Der Angriff [O Ataque]* começou a pregar a violência verbal e física e grosserias raciais, chamando os adversários políticos de judeu, bolchevique ou judeu-bolchevique. No ano de 1931, Bertolt Brecht e Kurt Weill foram violentamente atacados por causa de *A Ópera de Três Vinténs*, considerada nociva ao “sangue alemão”.<sup>280</sup>

A partir do final de janeiro de 1933 com o partido nazista no poder, Berlim e nenhuma outra cidade alemã seria a mesma. Após acontecimentos tenebrosos como o incêndio do Reichstag, em 27 de fevereiro de 1933, a promulgação do decreto contra qualquer tipo de

---

<sup>279</sup> KRÜGER, Hellmuth. Prece atrás da Igreja da Lembrança. *Die Frechheit*, n. 6, jun. 1930 apud STROHMYER, op. cit., p. 93.

<sup>280</sup> RICHARD, op. cit., p. 27-28.

oposição parlamentar, no outro dia, muitos fugiram,<sup>281</sup> inclusive Brecht e sua família, que escreveu o poema *Quando me fizeram deixar o país*:

Quando me fizeram deixar o país  
Lia-se nos jornais do pintor  
Que isto acontecia porque num poema  
Eu havia zombado dos soldados da Primeira Guerra  
Realmente, no penúltimo ano da guerra  
Quando aquele regime, para adiar sua derrota  
Já enviava os mutilados novamente para o fogo  
Ao lado dos velhos e meninos de dezessete anos  
Descrevi em um poema  
Como um soldado morto era desenterrado e  
Sob o júbilo de todos os enganadores do povo  
Sanguessugas e opressores  
Conduzido de volta ao campo de batalha.  
Agora me preparam uma nova Grande Guerra  
Resolvidos a superar inclusive as barbaridades de última  
Eles matam ou expulsam gente como eu  
Que denuncia  
Seus golpes.<sup>282</sup>

No dia 10 de maio de 1933, ocorreram em Berlim e em outras cidades universitárias, cerimônias ao ar livre de queima de livros, conforme lei promulgada, considerados imorais e corrosivos, de Bertolt Brecht, Albert Einstein, Ricarda Huch, Thomas e Heinrich Mann, Carl Zuckmeyer, Anna Seghers, Stefan Zweig e Alfred Kerr, entre outros. Tais ritos medievais foram antecedidos de uma ação de quatro semanas, classificada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda da União dos Estudantes Alemães como campanha contra o espírito não-alemão.<sup>283</sup>

---

<sup>281</sup> SCHOENBERGER, Gerhard. *Verfolgung, Exil, Widerstand*. In: \_\_\_\_\_ (Org.) *Künstler gegen Hitler: Verfolgung, Exil, Widerstand*. Bonn: Inter Nationes, 1984. p. 5-7.

<sup>282</sup> BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. 6. ed. São Paulo: Ed. 34., 2001, p. 101. Ele escreveu o poema *A Emigração dos Poetas*: “Homero não tinha morada/ E Dante teve que deixar a sua./ Li-Po e Tu-Fu andaram por guerras civis/ Que tragaram trinta milhões de pessoas/ Eurípides foi ameaçado com processos/ E Shakespeare, moribundo, foi impedido de falar./ Não apenas a Musa, também a polícia/ Visitou François Villon./ Conhecido como “o Amado”/ Lucrécio foi para o exílio/ Também Heine, e assim também/ Brecht, que buscou refúgio/ Sob o teto de palha dinamarquês.” Id. *ibid.*, p. 121.

<sup>283</sup> KAMMER, Hilde et alii. *Jugendlexikon Nationalsozialismus: Begriffe aus der Zeit der Gewaltherrschaft 1933-1945*. Frankfurt am Main; Wien: Rowohlt; Büchergilde Gutenberg, 1984. p. 40-41.



A censura nazista considerou como *Entartete Kunst [Arte Degenerada]*<sup>284</sup>, as obras de artistas expressionistas, abstracionistas e cubistas: George Grosz, Käthe Kollwitz, Otto Dix, Franz Marc, Paul Klee, Paula Modersohn-Becker, Max Beckmann, bem como de Pablo Picasso e Marc Chagall.

A funesta política nazista foi tema de várias peças de Brecht: *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe [Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas]* (1936) reflexões sobre as leis racistas de Nürnberg, na qual ele usa pela primeira vez o conceito *Verfremdungseffekt [Efeito de Distanciamento]*; *Os Fuzis da Senhora Carrar [Die Gewehre der Frau Carrar]* (1937), uma crítica à política neutralista dos “democratas ocidentais”; *Furcht und Elend des Dritten Reiches [Terror e Miséria do III Reich]* (1938), a respeito dos mecanismos diários de denúncia, corrupção e intimidação e a resistência nascente; *Das Verhör des Lukullus [O Processo de Lucullus]* (1940), o julgamento no tribunal das sombras do general romano anexador da Ásia Menor a Roma sobre os benefícios de suas expedições; *Mutter Courage und Ihre Kinder [Mãe Coragem, e seus Filhos]* (1939), a vida de uma comerciante e filhos, acompanhantes dos exércitos durante a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) (1941); *Der gute Mensch von Sezuan [A Alma Boa de Setsuan]* (1941), parábola sobre a bondade humana diante de condições aviltantes; *Das Leben des Galilei [A Vida de Galileu]* (1943), as tentativas do físico em abolir miséria e superstição tolhidas pelo Tribunal da Inquisição; *Der kaukasische Kreidekreis [O Círculo de Giz Caucásico]* (1948), substituição de laços familiares por laços trabalhistas; *Herr Puntila und sein Knecht Matti [O Senhor Puntila e seu Criado Matti]* (1948), um latifundiário, bebedor com dupla faceta comportamental; *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, (1941) aliás Hitler e caterva; e *As Visões de Simone Machard*, a coragem de uma menina de treze anos põe fogo nas reservas de gasolina do exército nazista.

---

<sup>284</sup> HEYEN, Franz-Josef ( Org.) *Parole der Woche: eine Wandzeitung im Dritten Reich 1936-1943*. p.44.

Brecht retornou a Berlim, em 1945, onde instalou sua própria companhia, o Berliner Ensemble, no Theater am Schiffbauerdamm, local da primeira encenação de *A Ópera de Três Vinténs*.

Wolf von Eckardt, alemão que migrou nos anos 30 para os Estados Unidos da América, retornou, como soldado norte-americano a Berlim, em julho de 1945. Ele viu um simples cartaz pregado em uma árvore, anunciando uma encenação de *A Ópera de Três Vinténs*, no setor soviético da cidade já dividida e ao chegar ao teatro o encontrou em ruínas, sem teto mas com poltronas vermelhas:

E então começou a conhecida música de Kurt Weill. Nunca ela me havia comovido tanto. Os mendigos no palco não precisavam ser pintados de graxa para parecerem abatidos, esfomeados, genuinamente maltrapilhos. Muitos dos atores, vim a saber nos bastidores durante o intervalo, acabavam de ser libertados de campos de concentração. Não cantavam bem, mas estavam livres. “Nós nos reunimos e todos concordavam”, disse-me um dos atores. “A primeira peça que queríamos fazer era a *Ópera dos três vinténs*. A primeira coisa que queríamos fazer”, repetiu. “Suponho que sentíamos todos que fazer Brecht de novo era como dar um beliscão na orelha. Se a gente pode fazer isso, então é verdade: o pesadelo acabou”. Voltando para minha unidade, cantarolei a minha canção de despedida de Polly: Houve um tempo e agora tudo se foi.” Indo pela cidade arruinada pensei: isso pode ser lembrado, mas não recapturado. Tudo se foi.<sup>285</sup>

### 3.2- Brecht: o ativismo político e estético (a teoria do teatro épico)

Com personalidade e atitudes contraditórias, Brecht foi um convicto marxista não-filiado a nenhum partido comunista,<sup>286</sup> auto-exilado da Alemanha após a nomeação de Hitler e dos nacionalsocialistas ao poder, no ano de 1933, para vagar por cidades européias (Praga, Viena,

---

<sup>285</sup> ECKARDT, op. cit., p. XXXVIII.

<sup>286</sup> Sua profunda admiração pelas proletárias e sua ácida aversão pelas burguesas estão refletidas no poema: *Orgulho*: “Quando o soldado americano me contou/ Que as alemães filhas de burgueses/ Vendiam-se por tabaco, e as filhas de pequenos burgueses por/ Chocolate/ As esfomeadas trabalhadoras russas, porém, não se vendiam/ Senti orgulho. In: BERTOLT BRECHT. *Poemas 1913-1956*. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 307.

Zurique, Paris, Copenhague, Svendborg e Moscou) e escolher emigrar para os Estados Unidos da América, símbolo do capitalismo selvagem, local onde permaneceu de 1941 até 1947.<sup>287</sup> Ao retornar para a Alemanha, fixou-se em Berlim Oriental, setor comunista, e solicitou a cidadania austríaca, país capitalista, pátria de sua segunda esposa Helene Weigel, atriz e companheira submissa diante das inúmeras e permanentes infidelidades até o final da vida do dramaturgo em 1956.

Brecht criticou, ferrenhamente, o sistema capitalista que reduz o ser humano à mercadoria e que tem como objetivo o lucro, desenvolvendo profunda aversão aos detentores de indústrias e de bancos, detentores do capital e manipuladores da economia, e apresentando o ideal profissional do protagonista de *A Ópera de Três Vinténs*, o ladrão e assassino, Mac Messer, se tornar banqueiro. No seguinte poema, Brecht questiona a procedência honesta do capital do banqueiro, e sutilmente iguala o burguês ao ladrão:

*Canção de Fundação do National Deposit Bank*

Sim, fundar um banco  
Todos devem achar correto  
Não podendo herdar fortuna  
É preciso juntá-la de algum jeito.  
Para isso as ações são melhores  
Do que faca ou revólver.  
Mas uma coisa é fatal  
É preciso capital inicial.  
E não havendo o dinheiro  
Onde obter, senão roubando?  
Ah, sobre isso não vamos discutir  
Onde obtiveram os outros bancos?  
De algum lugar ele veio  
De alguém ele foi tirado.<sup>288</sup>

<sup>287</sup> ESSLIN, Martin. *Brecht: das Paradox des politischen Dichters*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1970. p. 170.

<sup>288</sup> BERTOLT BRECHT. *Poemas 1913-1956*. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 307.

Diante das adversidades no sistema capitalista, o poeta vislumbra a salvação física e moral do explorado na ação digna dos órgãos da justiça, que a necessita tanto quanto de sua ração de pão diário para sua mera sobrevivência. Acredita que o pão da justiça, que gera saciedade, fortalece o trabalho e traz abundância, deve ser preparado pelo povo:

*O pão do povo*

A justiça é o pão do povo.  
Às vezes bastante, às vezes pouca.  
Às vezes de gosto bom, às vezes de gosto ruim.  
Quando o pão é pouco, há fome.  
Quando o pão é ruim, há descontentamento.

Fora com a justiça ruim!  
Cozida sem amor, amassada sem saber!  
A justiça sem sabor, cuja casca é cinzenta!  
A justiça de ontem, que chega tarde demais!  
Quando o pão é bom e bastante  
O resto da refeição pode ser perdoado.  
Não pode haver logo em tudo abundância.  
Alimentado do pão da justiça  
Pode ser feito o trabalho  
De que resulta a abundância.

Como é necessário o pão diário  
É necessária a justiça diária.  
Sim, mesmo várias vezes ao dia.

De manhã, à noite, no trabalho, no prazer.  
No trabalho que é prazer.  
Nos tempos duros e nos felizes.  
O povo necessita do pão diário  
Da justiça, bastante e saudável.  
Sendo o pão da justiça tão importante  
Quem, amigos, deve prepará-lo?

Quem prepara o outro pão?  
Assim como o outro pão  
Deve o pão da justiça  
Ser preparado pelo povo.

Bastante, saudável, diário.<sup>289</sup>

---

<sup>289</sup> Id. *ibid.*, p. 322-323.

Adepto do credo marxista,<sup>290</sup> pacifista fervoroso,<sup>291</sup> crítico da alienação e a indiferença<sup>292</sup>, mas consciente do interesse das pessoas na participação das transformações sociais,<sup>293</sup> escreveu inúmeras peças com críticas às relações conturbadas entre pessoas na sociedade capitalista. Em 1916, aos 18 anos, no meio da Primeira Guerra Mundial, Brecht, ativo combatente dos especuladores da indústria bélica, escreveu uma redação sobre os versos de Horácio: “É doce e honroso morrer pela pátria”, sua primeira profissão de fé antimilitarista, que quase lhe trouxe a expulsão da escola: “Morrer sempre faz mal, no leito ou no campo de batalha. Só quem não tem nada na cabeça gaba-se de dar generosamente a vida, sendo esses os primeiros

---

<sup>290</sup> *A Internacional*: “Camaradas relatam:/ Junto à montanha de Pamir/ Encontramos uma mulher, responsável pela criação/ De bichos da seda/ Que tem convulsões sempre que ouve/ A internacional. Ela cantou:/ Na guerra civil seu marido era/ Líder de um grupo de guerrilheiros. Bastante ferido/ Deitado em uma barraca, foi traído. Levando-o preso/ Gritando os Guardas Brancos: Não mais cantarás/ A tua internacional! E diante de seus olhos / Violentaram sua mulher sobre a cama./ Então o homem começou a cantar./ E cantou a Internacional/ Também quando mataram a criança menor/ E parou de cantar/ Quando lhe mataram o filho/ E ele parou de viver. Desde esse dia./ Diz a mulher, ela tem convulsões/ Ao ouvir a internacional./ E, ela conta, foi difícil/ Encontrar nas Repúblicas Soviéticas um lugar de trabalho/ Onde ela não fosse cantada/ Pois de Moscou a Pamir/ Não é possível hoje em dia/ Fugir à Internacional./ Mas um pouco mais raramente/ É ouvida em Pamir./ E continuamos a falar sobre seu trabalho./ Ela contou que até então o distrito/ Havia cumprido o Plano somente até a metade./ Mas o lugar já estava inteiramente transformado/ Irreconhecível, torna-se cada dia mais familiar/ Muita gente nova produz/ Trabalho novo, novo descanso/ E no próximo ano o plano/ Será talvez ultrapassado/ E quando isso acontecer uma fábrica/ Será construída: quando estiver construída/ Bem, diz ela, neste dia eu/ Cantarei a internacional. BRECHT. *Poemas*, p. 93-94.

<sup>291</sup> *Poema do soldado desconhecido sob o Arco do Triunfo*: “1 Nós viemos das montanhas e dos sete mares/ Para matá-lo/ Nós o prendemos com laços que iam/ De Moscou à cidade de Marselha./ Nós ajustamos canhões que o alcançavam/ Em qualquer ponto para onde fugisse/ Se nos enxergasse./ 2 Nós nos reunimos por quatro anos/ Abandonamos nosso trabalho e ficamos/ Nas cidades em ruínas, gritando uns aos outros/ Em muitas línguas, das montanhas aos sete mares/ Onde ele estava./ Então o matamos no quarto ano./ 3 Presentes estavam:/ Aqueles que ele havia nascido para ver/ À sua volta na hora de sua morte:/ Todos nós./ E presente estava/ Uma mulher que o havia dado à luz/ E que silenciou quando o levamos./ Que seu ventre lhe seja arrancado!/ Amém!/ 4 E depois de tê-lo matado Nós o tratamos de tal modo que perdeu o rosto/ Sob as marcas de nossos punhos./ Assim o tornamos irreconhecível/ Para que não fosse filho de homem./ 5 E o desenterramos de sob o ferro/ Levando-o para casa, em nossa cidade/ E o enterramos embaixo da pedra, de um arco, chamado/ Arco do Triunfo./ Que pesa cinquenta toneladas, para que/ O Soldado Desconhecido/ De maneira nenhuma se levante no Juízo Final/ É irreconhecível/ Embora novamente na luz/ Caminhe diante de Deus/ E nos recomende, a nós, reconhecíveis/ À justiça.” Id. *ibid.*, p.108-109.

<sup>292</sup> *Soube que vocês nada querem aprender*: “Soube que vocês nada querem aprender/ Então devo concluir que são milionários. Seu futuro está garantido – à sua frente/ Iluminado. Seus pais/ Cuidaram para que seus pés/ Não topassem com nenhuma pedra. Neste caso/ Você nada precisa aprender. Assim como é/ Pode ficar./ Havendo ainda dificuldades, pois os tempos/ Como ouvi dizer, são incertos/ Você tem seus líderes, que lhe dizem exatamente/ O que tem a fazer, para que vocês estejam bem./ Eles leram aqueles que sabem/ As verdades válidas para todos os tempos/ E as receitas que sempre funcionam./ Onde há tantos a seu favor/ Você não precisa levantar um dedo./ Sem dúvida, se fosse diferente/ Você teria que aprender. BERTOLT BRECHT. *Poemas 1913-1956*. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2000, p.83

<sup>293</sup> *Elogio do aprendizado*: “Aprenda o mais simples! Para aqueles/ Cujas horas chegaram/ Nunca é tarde demais!/ Aprenda o ABC; não basta, mas/ Aprenda! Não desanime!/ Comece! É preciso saber tudo!/ Você tem que assumir o comando!/ Aprenda, homem no asilo!/ Aprenda, homem na prisão!/ Aprenda, mulher na cozinha!/ Aprenda, ancião!/ Você tem que assumir o comando!/ Frequente a escola, você que não tem casa!/ Adquirir conhecimento, você que sente frio!/ Você que tem fome, agarre o livro: é uma arma./ Você tem que assumir o comando./ Não se envergonhe de perguntar, camarada!/ Não se deixe convencer/ Veja com seus olhos!/ O que não sabe por conta própria/ Não sabe./ Verifique a conta/ É você que vai pagar./ Ponha o dedo sobre cada item/ Pergunte: O que é isso?/ Você tem que assumir o comando. Id. *ibid.*, p.114.

a dar no pé quando a morte se aproxima.”<sup>294</sup> Para fugir da convocação militar se inscreveu no curso de Medicina, em Munique, e foi designado para trabalhar em um hospital militar, em Augsburg, sua cidade natal, para trabalhar no setor de doenças venéreas. Descoberta sua fraude, foi atirado no *front* e, posteriormente, fez uma denúncia ao extremismo germânico e uma severa crítica à crença do mito do herói-soldado no poema *A Lenda do Soldado Morto*, dessacralizando a morte heróica e o enterro pomposo e ritualístico militar com o uso das cores da bandeira alemã, fato que atraiu imediatamente a ira do clero, do governo e familiares de militares que tombaram na guerra:

*A Lenda do Soldado Morto*

Como o soldado exalasse um odor  
Um padre ia mancando na frente  
Sobre o corpo balançando o incenso  
Para assim dissipar o fedor

A fanfarra na frente ratatá  
Tocava uma marcha animada  
E o soldado, como havia aprendido,  
Jogava a coxa no passo do ganso

Em sua camisa haviam pintado  
As cores preto vermelho dourado  
Portavam-na como um estandarte  
E com o brilho nem se via a lama<sup>295</sup>

Na peça *A Ópera de Três Vinténs*, o bandido Macheath, e o policial Brown, antigos combates nas guerras imperialistas cantam *Der Kanonen-Song [A canção dos canhões,]* a respeito da infatigável, ininterrupta e incoseqüente ânsia militar em recrutar jovens que matam cruelmente outros jovens.

<sup>294</sup> THOSS, Michaël; BOUSSIGNAC, Patrick. *Brecht para iniciantes*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 9.

<sup>295</sup> Id. *ibid.*, p. 13. Brecht acusava a postura radical do imperador alemão, Willhem II, por recusar-se categoricamente a assinar um armistício para uma guerra há muito perdida, enquanto milhares de soldados sucumbiam sob os gases e as bombas no front.

Da provinciana Augsburg Brecht foi para Munique, um dos centros da boêmia e da vanguarda alemã repleto de cafés e cabarés literários, onde conheceu Frank Wedekind, escritor e cançonetista, e pôde desenvolver, pessoalmente e esteticamente sua revolta existencial e sua preocupação com o sensualismo desvairado, o crime e a decadência. Existem vestígios das obras dramáticas de Frank Wedekind <sup>296</sup> e de Georg Büchner em seus primeiros poemas e nas peças anteriores à *Ópera de três vinténs – Trommeln in der Nacht [Tambores na Noite]*, 1922; *Baal; Im Dickicht de Städte: der Kampf zweier Männer in der Riesenstadt Chicago [Na Selva das Cidades: a luta de dois homens na gigantesca Chicago]*, em 1923; *Mann is Mann. Die Verwandlung des Packers Galy Gay in den Militärbaracken von Killoa im Jahr 1925 [Homem é homem: A transformação do arrendatário Galy Gay nas barracas militares de Killoa em 1925]* e *Mahagonny*, 1926: <sup>297</sup>

Em conjunto com as peças desses dois dramaturgos, as primeiras obras de Brecht formam aquilo a que poderíamos chamar um movimento alemão neo-romântico – uma tradição definida por sua oposição às sombanceiras posturas morais e atitudes messiânicas dos primeiros românticos alemães. (Mesmo no final de sua carreira, Brecht, como Büchner, parece estar escrevendo sua obra em reação ao idealismo olímpico de dramaturgos como Schiller.) Negativo e irônico, escrupulosamente anti-

---

<sup>296</sup> “O mentor de Brecht, Wedekind – tal como o seu mentor, Strindberg – por exemplo, encontra a alegria de viver nas lutas implacáveis da humanidade, declarando no prefácio de *A Caixa de Pandora*: “Se a moralidade humana deseja situar-se acima da moralidade burguesa, terá então de alicerçar-se num conhecimento mais profundo do homem e do mundo”. É como um empedernido historiador natural que Wedekind volve seu olhar para as criaturas do submundo – vigaristas, prostitutas, proxenetas, traficantes de mulheres, mendigos, lésbicas – aqueles que nunca leram um livro na vida [e] cujas ações são ditadas pelos mais simples instintos animais”. BRUSTEIN, Robert. *O teatro de protesto*. Tradução de Álvaro Cabral, apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 255.

<sup>297</sup> As demais peças de autoria de Brecht são: *Der Flug Lindberghs [O vôo de Lindberg]*, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis [A peça didática sobre a compreensão, escrita em Baden]*, *Happy-End, Der Jasager [Aquele que diz sim]*, 1929, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny [Ascensão e queda da cidade de Mahagonny]*, *Aus dem Lesebuch für Stadtbewohner [Do livro de um cidadão]*, *Die Massnahme [Medidas]*, 1930, *Die Mutter [A mãe]*, *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt [Kuhle Wampe ou a quem pertence o mundo?]*, 1932, *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe [Os cabeças redondas e os cabeças pontudas]*, 1936, e *Die Gewehre der Frau Carrar [Os fuzis da senhora Carrar]*, com *première* em Paris no ano de 1937.

Conforme a opinião do crítico Rosenfeld: “O teatro didático renova idéias do teatro escolar humanista e do teatro jesuíta da época renascentista e barroca, visando a fazer da arte uma “empresa pedagógica”. Dando às peças forma de pequenas óperas ou de oratórios, despindo-as de todo caráter “culinário” e comercial de Brecht destinava-as ao uso amadorístico em associações e escolas particulares, clubes juvenis e proletários, excluindo naturalmente o teatro comercial. Procurava transfuncionar a máquina teatral burguesa, ligada à “arte culinária”, substituindo-a por uma arte capaz de transmitir conhecimentos, lições morais e sociológicas. Para esse fim parecia necessário eliminar as emoções “vazias” e mera vivência estéril de paixões, dependente da identificação do público com os acontecimentos cênicos. A fim de obter tal “efeito de distanciamento”, isto é, de envolvimento emocional menor do espectador, começou a elaborar uma série de recursos “épicas”, destinados a impedir a “empatia” e a “identificação vivencial” exagerada. ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora da Universidade de Campinas, 1993. p. 320.

heróico, anti-individualista e anti-idealista, Brecht compartilha com esse movimento de uma opinião decididamente baixa da natureza humana, atendendo-se ao aspecto criminoso ou anormal da vida e descrevendo êsses caminhos subterrâneos em austeras e vastas imagens. Em contraste com o Super-homem titânico do romântico alemão, as personagens centrais de suas primeiras peças são, usualmente, figuras das mais baixas camadas da sociedade, surpreendidas numa cena de escravidão e frustração, ou elas próprias impondo essas condições. Com efeito, se o romântico alemão exalta o homem natural com um aristocrata instintivo, o neo-romântico alemão invariavelmente o considera como um caráter muito mais sombrio e condicionado – na melhor das hipóteses, um irremediável escravo, vitimado por um mundo desumano; na pior, um animal brutal, esbravejando e arremetendo violentamente contra as frágeis barreiras impostas pela civilização. A natureza poderá ser um paraíso para o *Stürmer-und-Dränger*, mas, para Brecht, é uma selva – e o homem é a mais cruel das feras. Não que isto constitua o estímulo da preocupação humanitária. O orgulho do neo-romântico é podermos encarar a natureza predatória do homem sem titubear nem fazer dissertações moralistas.<sup>298</sup>

Para apresentar a faceta horrorosa, brutal e perigosa do ser humano, tal qual Wedekind<sup>299</sup> e Büchner,<sup>300</sup> Brecht explora a cultura e as expressões das classes baixas (fala idiomática, provérbios e a poesia popular) e o cabaré, o circo, o teatro de variedades, a balada do canto de rua, o Moritat. No prólogo de *A Ópera de Três Vinténs*, um cantor de rua canta *Die Moritat Von Mackie Messer*, canção que fala de atos de assassinato (Mordtaten) cometidos pelo protagonista Mac, que tal como um tubarão devora outros.

Na primeira versão da peça *Baal*, escrita em 1918, como uma reação ao teatro expressionista, Brecht mostra elementos da animalidade da natureza humana e de sua visão materialista do mundo ao retratar a vida decadente de Baal, um poeta desregrado e voraz que canta seus poemas em cabarés suspeitos:

---

<sup>298</sup> Id. *ibid.*, p. 254-255.

<sup>299</sup> Wedekind era um satirista do filistinismo e de sua dupla moral. Lulu, sua mais famosa personagem, incorpora o instinto sexual fatídico e indomável.

<sup>300</sup> À semelhança de Büchner, cuja repugnância e aversão são bastante claras – e à semelhança de Wedekind, cuja fixação nos mais perversos apetites sexuais mostra a sua revolta contra a moralidade burguesa canalizada por uma consciência cristã doente – Brecht expõe, através de sua crítica visão da natureza humana, um marcado traço de romantismo desiludido – a marca identificadora do neo-romântico. Esse traço é particularmente evidente na preocupação obsessiva pelos aspectos de deliquescência, isolamento e debilidade da vontade humana. Aparentemente angustiado pelo fracasso dos ideais românticos de ilimitada liberdade humana, o neo-romântico é propenso a ver o homem como um ser totalmente determinado por forças externas e internas, suas aspirações tripudiadas pelos instintos animais e decrepitude física. As imagens de podridão, estagnação e decomposição impregnam essa dramaturgia; as personagens têm seu caráter decomposição impregnam essa dramaturgia; as personagens têm seu caráter deteriorado sob uma frágil proteção de carne gangrenada. Sob o fascínio visão agostiniana, Büchner percebe o “horrível fatalismo de toda a história”, um horror que Brecht introduz em seus primeiros dramas, onde o homem é, apenas, um objeto excrementício sem valor, uma “criatura comendo numa latrina”. Id. *ibid.*, p. 255-256.



Quando do seio materno veio Baal,  
O céu já era grande e pálido e calmo,  
Jovem, belo, nu; um monstro-estranho céu.  
Como Baal o amou quando nasceu.  
[...]  
Quando uma mulher, diz Baal, se entrega toda  
Então nada mais tem; que ela se foda!  
Os homens que a cercam não são de nada  
Já os filhos, Baal quer evitar.  
[...]  
Baal espia os urubus sobrevoando  
Aguardando Baal cadáver para atacar  
Quieto Baal simula a morte vez em quando  
Urubus devora no jantar.<sup>301</sup>

Apesar de se colocar contra o teatro expressionista, cuja visão idealista do homem e a expressão da vivência interior se contrapunha com a sua ideologia materialista, Brecht vai utilizar elementos de nítida influência expressionista na formação de sua teoria do teatro épico: a historicidade social; o comportamento humano em sociedade; sua dependência do contexto político e econômico; o papel das leis e da possibilidade de transformação do homem, lições aprendidas com o sociólogo marxista, Fritz Sternberg, no Restaurante Schlichter.<sup>302</sup> Brecht recorreu ao marxismo para analisar as relações humanas na sociedade de classes formada por patrões e empregados. Nas *Notas* à edição inglesa de 1888, do *Manifesto do Partido Comunista*, Engels, um dos autores, fez a seguinte distinção:

Por burguesia entende-se a classe dos capitalistas modernos, que são proprietários dos meios de produção social e empregam trabalho assalariado. Por proletariado, a classe dos trabalhadores assalariados modernos, que, não tendo meios de produção próprios, são obrigados a vender sua força de trabalho para sobreviver.<sup>303</sup>

---

<sup>301</sup> BRECHT, Bertolt. *Baal*. In: \_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. v. 1, p. 18-19.

<sup>302</sup> “Os conceitos de Marx chegaram num momento em que Brecht estava realmente buscando o que eles podiam lhe dar. Na peça *A Ópera dos três centavos*, encenada em 1928, o poeta, nas suas canções, não fala diretamente por si mesmo: fala por seus personagens. E serve de critérios marxistas para expor - “distanciamento” – o ponto de vista de cada um (com seu peculiar condicionamento de classe). O negativismo que ele mesmo havia manifestado nos anos anteriores, foram transpostos para os seres de ficção, que se moviam no palco, representando múltiplos descaminhos”. KONDER, Leandro. *A Poesia de Brecht e a História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 37-38.

<sup>303</sup> MARX, op. cit., nota 3, p. 45.

Ao chegar em Berlim no ano de 1921, Brecht, já conhecido como crítico teatral intransigente, estabeleceu contato com outros críticos como H. Jhering e Alfred Kerr e fez amizade com o jovem dramaturgo Arnold Bronnen, Erwin Piscator, encenador na Volksbühne, teatro popular, e Max Reinhardt, diretor do Deutsches Theater. Escreveu *Na Selva das Cidades* e *A Vida de Eduardo II da Inglaterra* e durante um ensaio ao ter dificuldades para caracterizar os soldados para a batalha de Killingworth e recebeu a sugestão de Karl Valentin para apresentá-los pálidos de medo com o rosto pintado de branco. Tal idéia o levou a pensar sobre o teatro épico e a repudiar as tradições literárias de uma burguesia ultrapassada, conforme a sua opinião (Stefan Georg, Frank Werfel, Rainer Maria Rilke e Thomas Mann).

Uma profunda revolução na arte dramática, com a inclusão de elementos antiilusionistas por V. Meyerhold,<sup>304</sup> Karl Valentin (1882-1948),<sup>305</sup> Erwin Piscator (1893-1966) e seu teatro político-revolucionário,<sup>306</sup> para romper com a possibilidade de identificação do espectador com a fábula apresentada, foram aprimorados por Brecht na sua concepção antiaristotélica<sup>307</sup> que foi levada ao palco com a ajuda do cenógrafo Caspar Neher. A respeito do

---

<sup>304</sup> V. Meyerhold formulou que o artista ao ter contato com textos dramáticos ou outras formas de arte (pintura, escultura e música) de linguagens teatrais de distintas culturas e épocas deveria desenvolver o grotesco, a biomecânica e a pré-interpretação, tendo consciência da própria execução, assimilando conceitos e princípios da música e desenvolvendo plasticidade e forma com a construção de desenho de movimentos e variação rítmica, *rakursy*, dilatação e concentração, e estabelecendo contrastes e tensão relacionados aos significados sugeridos pela palavra. BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 102.

<sup>305</sup> Em Munique, Brecht conheceu o humorista e escritor Karl Valentin, cujos esquetes apresentam uma verdadeira zoologia do ser humano. Influenciado por ele, Brecht desenvolveu o gosto pela sátira mordaz e pelo grotesco e escreveu pequenas farsas curtas à maneira das *soties* francesas, como *O Filhote de Elefante*, *O Mendigo e o Cachorro Morto*, *Ele expulsa um demônio* e *O Casamento do Pequeno Burguês*, paródia satírica aos pilares da família tradicional. Valentin atuava em locais , nos quais o público comia, fumava e bebia, ou seja, em espaços distintos daqueles do teatro tradicional. Ele influenciou Brecht na concepção da teoria da função do artista (precisão ao invés de *pathos* e pouco movimento), e em requisitos e total iluminação do palco que causam estranhamento. KARL VALENTIN: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Apresentação de Michael Schulte. 6. Auf., Hamburg: Rowohl, 2000. 129-130.

<sup>306</sup> Inspirado no AGIT-PROP russa, Piscator pretendia um palco como tribuna política (teatro proletário). Atuou como diretor da Volksbühne, mas foi despedido por suas convicções comunistas e abriu seu próprio teatro na Nollendorfplatz. Formou a sua própria comunidade de artistas jovens (Georg Grosz, J. Heartfield, Ernst Toller, F. Jung e E. Mühsam, entre outros) e estudou com eles as novas técnicas de teatro (palcos giratórios; telas para projeção de filmes ou slides; plataformas para ações simultâneas, bastidores móveis e esteiras rolantes). ERWIN PISCATOR. Mit Selbstzeugnisse und Bilddokumenten. Apresentação de Heinrich Goertz. 3. Auf. Hamburg: Rowohl, 1995.

TROMMLER, Frank. *Das politisch-revolutionäre Theater*. In: ROTHE, Wolfgang (Org.) *Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik*. Stuttgart: Reclam, 1974. p. 81-84.

<sup>307</sup> Em relação ao teatro de tradição aristotélica, Bernheim escreveu: “Tomado como um todo, o século XX foi extremamente criativo, talvez o período mais criativo de toda a história do teatro. acontece que justamente essa criatividade pôs em xeque os

teatro épico, Brecht frisou a importância do estudo do comportamento do ser humano, dependente de certas condições políticas e econômicas, mas suscetível à transformação:

O teatro épico interessa-se pelo comportamento dos homens uns para com os outros, sobretudo quando é um comportamento (típico) de significação histórico-social. Dá relevo a todas as cenas em que os homens se comportam de tal forma que as leis sociais a que estão sujeitos surjam em toda a sua evidência. E, ao fazê-lo, cabe-lhe descobrir definições praxísticas dos acontecimentos em processo, isto é, definições que, ao serem utilizadas, possibilitem uma intervenção nesses mesmos acontecimentos. O interesse do teatro épico é, por conseguinte, eminentemente prático. O comportamento humano é apresentado, no teatro épico, com sendo susceptível de transformação e, o homem, como dependente de determinadas condições econômico-políticas, condições que é, simultaneamente, capaz de modificar. Como exemplo, cito uma cena em que três pessoas são preparadas por outra para uma operação fraudulenta (*Os Homens são Homens*); esta cena tem de ser descrita pelo teatro épico de modo que o comportamento das quatro pessoas que nela é expresso possa ser por nós imaginado sob moldes diversos, isto é, de maneira que possamos imaginar condições político-econômicas dentro das quais tais pessoas falariam de outro modo, ou, então, de maneira que possamos imaginar uma atitude distinta de todas para com as circunstâncias existentes, atitude que as faria, igualmente, falar de outro modo.<sup>308</sup>

Brecht faz uma distinção entre a arte dramática de orientação idealista e a arte dramática épica de orientação materialista no texto *Por que razão é Macheath capturado duas vezes, e não uma apenas?*, ao esclarecer a função da primeira prisão, a de fazer um rodeio na fábula, conforme a terminologia do classicismo alemão, e para o autor, um exemplo de forma épica:

---

fundamentos do teatro. esse fundamento estético pode ser encontrado em Aristóteles. Melhor: o teatro ocidental está fundamentado em duas estéticas distintas. A primeira foi formulada por Aristóteles, e a segunda não recebeu formulação, ou sua formulação permanece como que disseminada ao longo da tradição. esta segunda estética é a que caracteriza o teatro medieval, os elizabetanos e o Século de Ouro espanhol basicamente. Em certos pontos, essenciais, as duas estéticas coincidem, como por exemplo, o princípio da imitação, ou a finalidade do teatro, que deve ser a catarse, a purgação de certos sentimentos, a piedade, o temor e outros sentimentos, como diz Aristóteles. O que distingue as duas estéticas é fundamentalmente o modo como entendem a estruturação do texto. Os medievais entendiam o texto de modo mais solto, como princípio posto de cenas mais ou menos independentes e cuja ordem pode até ser modificada. Um exemplo disso, existente ainda hoje, é a via sacra: cada extração é uma pequena peça que quase vale por si. Já Aristóteles, entendia o teatro como um rigor bem maior; para ele uma peça tinha que ser um todo completo e fechado em si mesmo. Aristóteles postula a unidade de ação, e essa unidade se desdobra em atos que ocupam um lugar exato e que correspondem ao princípio, ao meio e ao fim da ação. O princípio não vem de nada e conduz necessariamente ao meio; o meio vem do princípio e leva necessariamente ao fim; e o fim não deve levar a nada. E Aristóteles enumera toda uma série de condições da tragédia. Assim, por exemplo, o herói trágico não pode ser um venal, deve ser fundamentalmente um homem bom, virtuoso, nobre. Um criado não pode ser um herói trágico. Ou então a ação deve recorrer a certos truques, como a peripécia e o reconhecimento". BORNHEIM, Gerd A. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&P, 1983. p. 109-110.

<sup>308</sup> BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. Coligidos por Siegfried Unseld. Lisboa: Portugalia, 1957. p. 184.

A arte puramente dinâmica, ao dar primazia à idéia, faz o espectador desejar um objetivo cada vez mais definido (aqui, a *morte* do herói), provoca como que uma procura crescente da oferta, e, pela simples razão de possibilitar uma intensa participação emocional do espectador – os sentimentos só ousam manifestar-se em terreno absolutamente seguro, não toleram qualquer desapontamento–, necessita-se que a ação decorra, obrigatoriamente, em linha reta. É sob este prisma que a cena referida surge com um rodeio. A *arte dramática épica, de orientação materialista*, pouco interessada no investimento emocional do espectador, não conhece finalidade alguma propriamente dita, mas um fim, apenas; a obrigatoriedade a que se submete é de outro tipo e permite uma evolução não só em linha reta, como também em curvas, ou mesmo em saltos. A arte dramática dinâmica de orientação idealista, voltada para o indivíduo, quando iniciou, com os elisabetanos, a sua carreira, era, em todos os seus pontos essenciais, mais radical do que duzentos anos mais tarde, com o pseudoclassicismo alemão; este confundiu a dinâmica da interpretação com a dinâmica do que está sendo interpretado e “estruturou” o indivíduo (Os atuais descendentes dos descendentes já se extinguiram; a dinâmica da interpretação transformou-se, entretanto, numa hábil disposição – adquirida empiricamente – de vasta quantidade de feitos, e o indivíduo, em plena desintegração, continua a ser reconstituído em função de si próprio e com um único objetivo de se tornar um “papel”. [...] Hoje em dia, tem que se conceber o ser humano como “o conjunto de todas as condições sociais”, e só a forma épica poderá abarcar todos os acontecimentos em processo, os quais para a arte dramática constituem os elementos de uma ampla imagem do mundo. Também o homem, ou melhor, o homem “de carne e osso”, só pode ser concebido em função dos acontecimentos em que se enquadra e que o determinam. A nova arte dramática tem que incluir metodologicamente, na sua forma, a experiência. Tem que poder servir-se de conexões estabelecidas em todos os sentidos; necessita de estatismo e possui, além disso, uma tensão que é nota dominante em todas as partes distintas de que se compõe e que as “carrega” reciprocamente. Esta forma é, assim, tudo, menos um conjunto de fatos simplesmente alinhados em seqüência.

309

Devido a muitos mal-entendidos provocados pelas suas peças, Brecht resumiu sua concepção política do teatro nas observações que escreveu sobre *Mahagonny*, nas quais ele esclareceu que as formas dramáticas que estavam na base do teatro tradicional deveriam ser levantadas e introduzidas nas formas modernas do seu teatro épico. No quadro apresentado foram

---

<sup>309</sup> Id. *ibid.*, p. 29.

indicadas as mudanças de ênfase do teatro aristotélico em relação ao teatro épico e às diferenças entre a música de ópera dramática e de ópera épica.<sup>310</sup>

*Um teatro de forma dramática*

Activo  
faz participar o espectador  
numa ação cênica  
consome-lhe a actividade  
proporciona-lhe sentimentos  
Vivência  
O espectador é imiscuído em  
Qualquer coisa  
Sugestão  
As sensações são conservadas como tal  
O espectador está no centro,  
Comparticipa dos acontecimentos  
Parte-se do princípio de que o  
homem é algo já conhecido  
O homem imutável

Tensão em virtude do desenlace  
Uma cena em função da outra  
Progressão  
Acontecer rectilíneo  
Obrigatoriedade de uma evolução  
O homem como algo fixo  
O pensamento determina o ser  
Sentimento  
Houve que dar à música, à palavra e à imagem maior independência

*Um teatro de forma épica*

narrativo  
torna o espectador uma testemunha mas  
testemunha mas  
desperta-lhe a actividade  
exige-lhe decisões  
Mundividência  
é posto perante  
qualquer coisa  
Argumento  
são elevadas ao nível de conhecimento  
O espectador está defronte  
analisa  
O homem é objeto de uma análise

O homem susceptível de ser  
modificado e de modificar  
Tensão em virtude do decurso da acção  
Cada cena em si e por si  
Construção articulada  
curvilíneo  
Saltos  
O homem como realidade em processo  
O ser social determina o pensamento-  
Razão

Um dos meios utilizados para causar o *Verfremdungseffekt* [*Efeito de estranhamento*]

no leitor/espectador foi o processo de literalização<sup>311</sup> por meio de títulos e telas, exemplificados

<sup>310</sup> BRECHT. *Estudos sobre teatro*, p. 23-25.

<sup>311</sup> Brecht fez várias indicações cênicas e dividiu a peça, *A Ópera dos Três Vinténs* em nove cenas, que tinham no início um pequeno resumo, que causa ruptura na expectativa do desenrolar da ação para o leitor e para o público, e que poderia ser escrito em cartazes, gerando assim um elemento de estranhamento: 1- Para combater o crescente endurecimento dos corações dos homens, o comerciante J. Peachum abriu uma loja, onde o mais pobre dentre os pobres adquiria uma aparência capaz de comover os corações cada vez mais emperdenidos; 2- No coração do Soho, o bandido Mac Navalha celebra seu casamento com Polly Peachum, a filha do rei dos mendigos.; 3- Para Peachum, que conhece as agruras do mundo, perder sua filha significa ruína total (I Ato); 4- Tarde de quinta-feira; Mac Navalha se despede de sua mulher a fim de, fugindo de seu sogro, ir para o pântano de Highgate; 5- Os sinos da coroação ainda não haviam acabado de soar e Mac Navalha já se encontrava entre as putas de Turnbridge. As putas o traem. Anoitecer de quinta-feira; 6- Traído pelas putas, Macheath é tirado da cadeia pelo amor de uma outra mulher (Ato II); 7- Na mesma noite, Peachum se prepara para uma ação. Ele está decidido a perturbar o cortejo da coroação com uma manifestação da miséria; 8- Luta pela posse; 9- Cinco horas da manhã de sexta-feira; Mac Navalha, que esteve outra vez com as putas, foi traído outra vez pelas putas, agora, ele será enforcado. (III Ato). Indicações cênicas. Id. *ibid.*, p. 15, 23, 42, 52, 59, 65, 79, 90 e 94.

nos cartazes religiosos do burguês Peachum. A respeito da função de frases destacadas visualmente, Brecht esclareceu:<sup>312</sup>:

As telas, sobre as quais se projetarão os títulos das cenas, são um impulso inicial de *conferir ao teatro uma feição literária*. A este impulso de transformação do teatro (no sentido de torná-lo mais literário) e, de um modo geral, de transformação de todos os setores da vida pública, deverá se dar o máximo incremento. Atribuir uma feição literária ao teatro significa impor a figuração dos acontecimentos através da sua formulação. Tal processo possibilita ao teatro aproximar-se das outras instituições da atividade intelectual. Esta transformação permanecerá, contudo, unilateral, enquanto o público nela não participar e enquanto não ascender, através dela, a um nível superior. Em desabono dos títulos, e com fundamento na arte dramática clássica, tem-se afirmado que o dramaturgo deve incluir na ação tudo o que haja para dizer e que a poesia deve extrair de si própria todo o que tiver a exprimir. Tal exigência está em relação direta com determinada atitude característica do espectador, e que consiste em não pensar *sobre* uma coisa, mas sim, a *partir* dessa coisa. Esta tendência, porém, de tudo submeter a uma idéia, esta mania de compelir o espectador a um dinamismo linear – onde não pode voltar-se nem para a direita, nem para a esquerda, nem para cima, nem para baixo – deve ser rejeitada à luz de uma nova arte dramática. Também na arte dramática há que introduzir as notas de rodapé e a consulta de confronto. Temos que nos exercitar para um ato visual complexo. Nas circunstâncias que preconizamos, refletir *sobre* o decurso da ação é quase mais importante do que refletir *adentro* do decurso da ação. Além do mais, as telas exigem e possibilitam ao ator a aquisição de um novo estilo. Este novo estilo é o *estilo épico*.<sup>313</sup>

<sup>312</sup> “A formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema e o rádio. Ele está situado no ponto mais alto da técnica. Se o cinema impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer momento na sala, de que para isso devem ser evitados aos antecedentes muito complicados e de que cada parte, além do seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se absolutamente necessário para o rádio, cujo público liga e desliga a cada momento, arbitrariamente, seus alto-falantes. O teatro épico faz o mesmo com o palco. Por princípio, esse teatro não conhece espectadores retardatários. Essa característica demonstra, ao mesmo tempo, que sua ruptura com a concepção do teatro como espetáculo social é mais profunda que sua ruptura com a concepção do teatro como diversão noturna. Se no cabaré a burguesia se mistura com a boemia, e se no teatro de variedades a brecha entre a grande e a pequena burguesia se fecha todas as noites, os proletários são os habituais do “teatro enfumaçado”, projetado por Brecht. Para eles, não haverá nada de surpreendente na exigência feita por Brecht a um ator de representar de tal maneira a cena da escolha da perna de pau, pelo mendigo, em *Dreigroschenoper* ( *Ópera dos três Vinténs*), que “só por causa desse número as pessoas decidam voltar ao teatro, no momento em que a cena é representada”. As projeções de Neher são muito mais cartazes para ilustrar números desse tipo que decorações cênicas. O cartaz pertence ao patrimônio do “teatro literalizado”. “A literalização significa a fusão do *estruturado* com o *formulado* e permite ao teatro vincular-se a outras instituições de atividade intelectual.” Essas instituições incluem o próprio livro. BENJAMIM, Walter, *Que é o teatro épico?: um estudo sobre Brecht*. In : \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Tradução de Sérgio P. Rouanet. Prefácio de Jeanne M. Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.83-84.

<sup>313</sup> BRECHT. *Estudos sobre teatro*, p. 26.

“Durante a leitura das projeções, a atitude do espectador é a de uma pessoa que está fumando e observando algo ao mesmo tempo. Obriga, assim, o ator a uma representação melhor e mais autêntica, pois vai querer levar um espectador que esteja fumando, um homem, por conseguinte, já bastante ocupado consigo próprio, a deixar-se absorver pela peça. Dentro em breve teríamos, deste

Nas *Notas sobre Mahagonny*, Brecht frisou uma vez mais a importância da música no teatro épico que deveriam ter as seguintes modificações essenciais referentes à ópera dramática e á ópera épica:

*Ópera dramática*

A música em plano de subserviência  
Música que intensifica o efeito do texto  
Música que patenteia o texto  
Música que ilustra  
Música que pinta a situação psicológica

*Ópera épica*

A música auxilia  
que interpreta o texto  
que pressupõe o texto  
que assume uma posição  
que revela um comportamento<sup>314</sup>

A música para um teatro épico, sua presença e importância cristalizadas nas seguintes peças – *Tambores da Noite [Trommeln in der Nacht]*, *O Currículo do Baal Associal [Lebenslauf des asozialen Baal]*, *A Vida de Eduardo II da Inglaterra [Das Leben Eduards II Von England]*, *Mahagonny*, *A Ópera de Três Vinténs [Die Dreigroschenoper]*, *A Mãe [Die Mutter]* e *Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas [Die Rundköpfe und die Spitzköpfe]*. Em relação à técnica sugerida aos artistas que não eram cantores profissionais o dramaturgo escreveu:

Ao cantar, o ator efetua uma mudança de função. Nada mais abominável que um ator que simula não notar que abandonou o plano do discurso prosaico e está cantando. O discurso prosaico, o canto e o discurso elevado constituem três estratos distintos, que sempre devem permanecer distintos entre si. Em caso algum se deverá entender por discurso elevado um grau superior do discurso prosaico e, pelo canto, um grau superior do discurso elevado. Em caso algum deverá aparecer o canto onde quer que falhe a palavra por excesso de sentimento. O ator não só precisa cantar, como também mostrar ao público que está cantando.

---

modo, um teatro cheio de público especializado, tal como acontece já nos pavilhões desportivos, que se enchem de um público conhecedor. É impossível que os atores se atrevessem, ainda, a servir a um público entendido esses dez-réis de mímica miserável que preparam, hoje em dia, nuns quantos ensaios, sem a mínima ponderação! A mercadoria que fornecem nunca seria aceita num estado de tal forma primitivo, de tal forma em bruto. O ator teria de se servir de um processo completamente diverso para tornar sensacionais os acontecimentos já revelados pelos títulos e, por conseguinte, despojados já de qualquer sensacionalidade, do ponto de vista do conteúdo. Mas é, infelizmente, de rezear que os títulos e a permissão de fumar não bastem para se levar o público a uma utilização mais profícua do teatro”. Id. *ibid.*, p. 26-27

<sup>314</sup> BRECHT, op. cit., p. 25.

Deverá procurar não tanto exteriorizar o conteúdo sentimental da sua canção – será lícito oferecer a outrem uma comida que já foi por nós mastigada? –, como exibir gestos, gestos que são, a bem dizer, os usos e os costumes do corpo. Pondo em prática este princípio, utiliza, ao ensaiar, de preferência às palavras do texto, locuções idiomáticas correntes, profanas, que exprimem algo semelhante na linguagem irreverente do dia-a-dia. Quanto à melodia, o ator não deve segui-la fielmente; falar sem ser ao sabor da música é um processo que pode surtir grande efeito, por ser de uma sobriedade constante, independente da música e do ritmo. Quando o ator se conjuga com a melodia, tal ocorrência tem de constituir um verdadeiro acontecimento; para realçá-la, o ator poderá denunciar abertamente sua própria fruição da melodia. Convém que os músicos estejam visíveis durante o desempenho do ator e que este possa fazer, à vista de todos, os necessários preparativos (põe, por exemplo, uma cadeira no lugar devido, ou se maquilha, etc.). Importa, especialmente, que, ao cantar, o ator *mostre que está mostrando* algo.<sup>315</sup>

Ao desempenho do ator no teatro épico, Brecht teceu considerações sobre as técnicas a serem desenvolvidas: aprimoramento do aparato vocal e corporal; leitura do texto em terceira pessoa e das indicações cênicas em voz alta; manutenção das primeiras impressões surgidas na primeira leitura do texto; busca de contradições no texto e expressão em comportamento; execução das ações como narrador; mostra da possibilidade de transformação da realidade e tomada de atitude crítica através do estranhamento e do *gestus*, que para o autor foi assim concebido:

Em suma, é conferida ao espectador oportunidade para uma crítica do comportamento humano segundo uma perspectiva social e a cena é representada como uma cena histórica. O espectador passará a ter possibilidade de estabelecer comparações, no domínio do comportamento humano. De um prisma estético, isto significa que o “gesto” social dos atores adquire importância especial. A arte tem, pois, de cultivar o “gesto”. (gesto que tenha, evidentemente, significado social, e não um gesto apenas ilustrativo e expressivo.) O princípio da mímica é, por assim dizer, substituído pelo princípio do “gesto”.<sup>316</sup>

---

<sup>315</sup> BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 27-28.

<sup>316</sup> BRECHT, op. cit., p. 185.



Em *Observações para os atores* de *A Ópera de Três Vinténs*, Brecht forneceu treze precisas indicações cênicas para encenadores, cenógrafos e artistas a respeito da interpretação de Polly, de Macheath, dos “mendigos”, dos assaltantes e das prostitutas. Na nona sugestão, Brecht chama a atenção para a questão do diálogo poético entre alguns songs de sua autoria e os do satirista francês: “Essa balada, como também outras da *Ópera dos três vinténs*, contém algumas linhas de François Villon, na tradução de K. L. Ammer. Vale a pena o ator folhear a tradução de Ammer para que ele veja a diferença entre uma balada para ser cantada e uma balada para ser lida.” Em relação à transmissão da fábula, do antiilusionismo e dos elementos de estranhamento presentes na peça, o dramaturgo explica:

No que diz respeito à transmissão do enredo, o espectador não deve ser levado a trilhar o caminho da empatia, mas que se estabeleça uma comunicação entre o espectador e o ator, na qual, apesar de toda a estranheza e todo o distanciamento, o ator em última instância se dirija diretamente ao espectador. Assim, o ator deve narrar mais ao espectador sobre a personagem a ser representada do que “está em seu papel”. Claro que ele terá de assumir aquela atitude através da qual o acontecimento flui com facilidade. Porém, ele também deve ser capaz de se relacionar com acontecimentos diferentes dos do argumento, portanto não apenas atender ao argumento. Por exemplo, numa cena de amor com Macheath, Polly é não apenas a amada de Macheath, mas também a filha de Peachum; e nem sempre só a filha, mas também a empregada de seu pai. Suas relações com o espectador têm de conter sua crítica às imagens usuais do espectador quanto ao que seja uma mulher de bandido, uma filha de comerciante e assim por diante.<sup>317</sup>

No texto *Acerca da contribuição da música para um teatro épico*, Brecht descreveu, através de sua própria encenação de *A Ópera de Três Vinténs*, a importância crucial dos números musicais como elementos da inovação do teatro épico e seu elo na revelação da ideologia burguesa:

---

<sup>317</sup> BRECHT. *Ópera*, p. 67 e 24.

A representação da *Ópera de Três Vinténs*, em 1928, foi a demonstração mais bem feita de teatro épico. A inovação mais sensacional consistia em que as execuções musicais eram rigorosamente separadas das restantes, circunstância desde logo salientada pelo fato de a pequena orquestra estar bem à vista de todos, no palco. Para as canções, procedia-se à mutação de luzes, iluminava-se a orquestra e, na tela de fundo, surgiam os títulos de cada número, por exemplo: “A canção da insuficiência do esforço humano”, ou “A menina Polly Peachum confessa, numa pequena canção, aos pais, atônitos, seu casamento com o ladrão Macheath”. Para executarem o número de canto, os atores mudavam de posição. Havia duetos, trios, solos e finais em coro. As peças musicais, com caráter de balada, eram meditativas e moralizadoras. A *Ópera dos Três Vinténs* traçava um estreito paralelo entre a vida afetiva dos burgueses e a dos salteadores. Estes revelavam, também pela música, que as suas sensações, sentimentos e preconceitos eram idênticos ao da média geral dos burgueses e dos freqüentadores dos teatros. Um dos temas, por exemplo, era expresso pela argumentação de que apenas vive agradavelmente quem viver na prosperidade, mesmo que, por essa vida, tenha de renunciar a muitas coisas “superiores”. Num dueto amoroso, explicava-se que as circunstâncias exteriores, como seja a condição social da moça ou sua situação econômica, de forma alguma, deveriam influenciar o marido na escolha! Num trio exprimia-se pesar pelo fato de a insegurança que reina neste planeta não permitir ao homem ceder ao seu pendor natural para o bem e para um comportamento honesto. Na mais terna e íntima cantiga de amor da peça, descreve-se a afeição inalterável e perpétua entre um proxeneta e a sua noiva. Não é sem emoção que os amantes celebram, em canto, seu pequeno “ninho”, no bordel. A música colaborava, assim, na revelação das ideologias burguesas, ao assumir precisamente um tom puramente sentimental, não renunciando a nenhuma das habituais seduções narcotizantes. O seu papel era, a bem dizer, o de patentear toda a torpeza subjacente a cada caso, o de provocar e de denunciar.<sup>318</sup>

### 3.3- A consolidação da burguesia capitalista na Alemanha weimariana. A saturação e o nihilismo em *A Ópera de Três Vinténs [Die Dreigroschenoper]* (1928), de Bertolt Brecht<sup>319</sup>

<sup>318</sup> BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. Unsel, op. cit., p. 184.

<sup>319</sup> Serão apresentadas as seguintes abordagens sobre a Alemanha de Pós- Guerra: a queda da Monarquia; as terríveis condições do Tratado de Versailles; as revoluções em Berlim e Munique até 1919 (o assassinato dos comunistas, Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, entre outros; e a fundação do partido operário alemão, mais tarde denominado NSDAP (partido nazista)), as crises econômicas; a carreira de Marlene Dietrich e o apogeu da cultura do cabaré, do cinema, do teatro e dos cafés literários e a sátira literária e visual.

Depois será destacado o início da carreira artística de Brecht, simpatizante do partido comunista, influenciado inicialmente pelo expressionismo e, posteriormente, por Karl Valentin, comico mordaz, e Erwin Piscator, escritor e proprietário e diretor de teatro e o desenvolvimento da teorização brechtiana do teatro épico cristalizada na encenação da *Ópera de Três Vinténs*: os estranhamentos visuais e sonoros; a aparência enganosa do mundo burguês: a encenação da miséria na firma “O amigo do Mendigo”, do distinto comerciante Peachum, e a infame legitimação por meio da Bíblia, e a trajetória do bandido e assassino, Mac Messer [Mac Navalha], companheiro de trapças do policial Brown, e a sua entrada no mundo dos banqueiros, bem como as críticas do pacifista autor ao belicismo e sua apresentação amarga sobre a impossibilidade de felicidade do homem por causa da injusta sociedade capitalista e sua comparação dialética de burguês com ladrão. A consagração ou fracasso na recepção da peça será elucidado.

Antibélico, anticapitalista, antiburguês e antiaristotélico, Bertolt Brecht (1898-1956), poeta, dramaturgo e teórico marxista, esteve engajado nas questões sociopolíticas, econômicas e militares de sua época, em especial naquelas provocadas pelos nefastos efeitos da Primeira e Segunda Guerra Mundial, e iniciou sua trajetória estética em Munique e Berlim, na década de 20, na dupla atmosfera dos “anos dourados” da República de Weimar, disposto a eliminar da cena teatral alemã os exageros e ímpetos expressionistas,<sup>320</sup> elementos deslocados em um mundo em erupção política e estética em meio a idéias socialistas e anarquistas.

A encenação de *A Ópera de Três Vinténs*, em 1928, foi a concretização das idéias de Brecht para a transformação do teatro alemão, baseado no modelo aristotélico de identificação espectador-espetáculo, em um palco anticatártico e politizado para ativar uma atitude crítica do público com uma mensagem sobre a possibilidade de mudança da sociedade burguês-capitalista. Nessa peça, escrita a partir de *The Beggar's Opera*, de John Gay, com inclusão de versos do satirista francês François Villon (1431-?), e de Rudyard Kipling (1865-1936), inglês nascido na Índia, um diálogo literário que lhe valeu severas acusações de plágio,<sup>321</sup> é apresentada a encenação da pobreza nas ruas de Londres, por pessoas disfarçadas de mendigos pelo comerciante burguês Peachum, a fim de provocar terror e piedade no passante, que para apaziguar a sua consciência cristã doa esmolas. Ou seja, em uma peça épica, na qual foi abolida a quarta parede, é representada uma peça nitidamente aristotélica.

A questão social, a partir da ótica marxista com ênfase no papel do povo e do trabalhador como homem novo, resultante da radical transformação da sociedade capitalista-burguesa em socialista-proletária, abordada por Brecht em sua obra, e colocada na teoria do teatro épico, visa, além da questão ideológica, destacar as relações humanas resultantes de

---

<sup>320</sup> Brecht teve uma fase nitidamente expressionista marcada pela influência dos dramaturgos Georg Büchner e Frank Wedekind, já abordada em Brecht: o ativismo político e estético (a teoria do teatro épico).

<sup>321</sup> Ver VILLON, François. *Poesia*. Tradução, organização e notas de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000 e LYON, James. K. *Bertolt Brecht und Rudyard Kipling*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

determinantes sociais e não de relações interpessoais. Através de diversos recursos literários (ironia, paródia, comicidade, sátira, grotesco e inclusão de narrações, ou canções narrativas, de fábulas moralizantes e de parábolas), de recursos cênicos-literários e musicais (títulos, cartazes, projeções de textos e de imagens, canções (*songs*), danças, máscaras, comunicação verbal do ator direto com o público, iluminação forte e/ou colorida) e de recursos estruturais (arquitetura textual diferenciada do teatro tradicional com quadros e cenas de episódios, a presença de banda ou orquestra à vista do público) com o objetivo de destacar os traços épicos da narrativa e produzir o efeito de estranhamento no leitor-espectador e evitar o processo de identificação e de catarse entre o artista e o público e com doses de didatismo, Brecht consolida um estilo de representação postulada por Karl Valentin e Erwin Piscator e torna-se o maior dramaturgo do século XX com influência em países do Terceiro Mundo e, principalmente, no Brasil.

O dramaturgo alemão apresenta em *A Ópera de Três Vinténs* uma dramaturgia composta por elementos épicos, e nas *Notas a Mahagonny* divulga sua teoria e ideologia, um estilo conhecido também como teatro brechtiano<sup>322</sup> e dialético, que historiciza<sup>323</sup> fatos e o comportamento de personagens.

---

<sup>322</sup> Adjetivo derivado do nome do dramaturgo alemão Brecht, representante de um teatro denominado de épico, crítico, dialético ou socialista, e de “[...] técnica de atuação que favorece a atividade do espectador, graças principalmente ao caráter demonstrativo do jogo do ator. Muitas vezes o termo é empregado a propósito de um estilo de encenação que insiste no caráter histórico da realidade representada (historicização) e propõe ao espectador que tome distância, que não se deixe enganar por seu caráter trágico, dramático ou simplesmente ilusionista. Brechtiano freqüentemente faz referência a uma “política dos signos”: palco e texto são local de uma prática de todas as pessoas de teatro que significam a realidade mediante um sistema de signos ao mesmo tempo estéticos ( ancorados num material ou numa arte da cena) e políticos (que criticam a realidade em vez de imitá-la passivamente). O “sistema” brechtiano –conforme se insistir em seu aspecto antidramático (épico), realista ou dialético (junção de princípios contrários como identificação e distância) –nada tem a ver com uma filosofia estratificada, que fornece receitas de encenação. Ao contrário, ele deve permitir montar peças de acordo com as exigências da cada época e dentro do contexto ideológico que a ele corresponde. Constata-se, no entanto, que nos anos cinqüenta e sessenta, muitos grupos ou jovens autores contentaram-se em imitar servilmente o “estilo” brechtiano –certo tipo de materiais e cores, uma certa pobreza cênica, certo tipo de atuação distanciada –sem pensar na adaptação desses recursos estéticos para uma análise da realidade e, portanto, para uma nova maneira de fazer teatro. Daí “brechtiano”, palavra ora elogiosa e “filial”, ora insultosa e zombeteira, para acentuar o difícil e, atualmente, bem distante vínculo do teatro contemporâneo com esse autor já clássico que é o “pobre BB”. PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

<sup>323</sup> “Historicização: termo introduzido por Brecht. Historicizar é mostrar um acontecimento ou uma personagem à sua luz social, histórica, relativa e transformável. É “mostrar os acontecimentos e os homens sob seu aspecto histórico, efêmero”(BRECHT, 1967, vol. 15: 302), o que levará o espectador a pensar que sua própria realidade é histórica, criticável e transformável (reportando-se à história). Na dramaturgia brechtiana,, bem como numa encenação inspirada no realismo crítico brechtiano, historicizar consiste em recusar-se a mostrar o homem em seu caráter individual e anedótico, para revelar a infra-estrutura

Os mendigos, assaltantes e prostitutas que transitam na sociedade burguesa dialética, na qual a respeitável aparência social e profissional dos burgueses -Peachum, pai de família e proprietário de uma consolidada empresa comercial, e Mac Messer, estuprador, incendiário e assassino, freqüentador de lugares refinados e aspirante a banqueiro, confunde-se com o estilo de vida dos três grupos mencionados. A perversidade capitalista dos representantes dos ricos, cujo símbolo é o tubarão, é a profanação de citações bíblicas para fins comerciais.

A estetização da brutalidade, da criminalidade e do *nihilismus* apresentada na peça é destacada nos seguintes songs: *Die Seeräuber-Jenny [Jenny-Pirata]*, a vingança fatal de uma simples e anônima criada de hotel contra a opressão e exploração capitalista; *Der Kanonen-Song [A canção dos canhões]*, críticas à mortífera convocação militar; *Über die Unsicherheit menschlicher Verhältnisse [Sobre a instabilidade das circunstâncias da vida humana]*, o desrespeito aos direitos primordiais do ser humano (felicidade e comida) pela crueldade, sovinice e vilania do homem; *Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit [A balada da servidão sexual]*, a luxúria como o lado animal humano; *Die Ballade von angenehmen Leben [A balada da boa vida]*, a abundância como fonte de felicidade; *Denn wovon lebt der Mensch ? [Pois de que vive o homem?]*, a lei universal social: a prevalência da comida para aplacar a fome e depois da instituição da moral para regular e disciplinar os instintos humanos; *Das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens [Canção da ineficácia do empenho humano]*, a ingenuidade das pessoas diante do logro e a falta de ambição delas que se contentam com pouco e *Salomon-Song [Canção de Salomão]*, a falha dos grandes da História vítimas de suas virtudes (Salomão pela sua sabedoria, César pela coragem, Cleópatra pela beleza e Brecht pelo desejo de saber).

Ambientada na Londres vitoriana por trata-se de um período de profundas transformações na Inglaterra capitalista, imperialista e consolidadora da Revolução Industrial que expande o sistema colonial de além-mar. A chegada de Vitória ao trono significa uma radical mudança na questão trabalhista, que envolve atividade infantil, jornadas diárias de até dezesseis horas, ambiente insalubre e irrisória remuneração. Na era vitoriana (1837-1901), as condições dos empregados melhoraram por pressões dos trabalhadores, da burguesia, representante das cidades fabris e oponente da aristocracia, e do engajamento dos primeiros-ministros Benjamin Disraeli e William Gladstone. Nessa época de expansão militar e política inglesa e de fortalecimento do poder financeiro dos banqueiros foram feitas reformas eleitorais e trabalhistas. No ano de 1875, foi reconhecido o direito de greve, e pouco depois do falecimento da soberana, foi aprovada a jornada de oito horas diárias de trabalho. Símbolo do capitalismo moderno, a Inglaterra se fortaleceu na exploração das colônias e empreendeu muitas batalhas locais para preservar a hegemonia. A questão da regularização das leis trabalhistas e do direito ao voto a todas as classes sociais, ou seja, a possibilidades de mudança na paisagem sociopolítica inglesa foi provavelmente um dos motivos para Brecht transportar a estória de Peachum e Machheath para a metrópole da Grã-Bretanha.

Iniciado com um prólogo, o drama, *A Ópera de Três Vintés* [*Die Dreigroschenoper*], está dividido em três atos (1. Ato (cenas 1,2 e 3 e o 1. Final dos Três Vintés), 2. Ato (cena 4, Intermezzo, cenas 5 e 6 e o 2. Final dos Três Vintés) e 3. Ato (cenas 7, 8 e 9 e o 3. Final dos Três Vintés), com 20 (vinte) canções, de Kurt Weill, sendo que no final dos dois primeiros atos são apresentados *songs* irônicos e na conclusão da peça é entoada uma ópera parafraseada por um coral. A duração da fábula, ou seja, o tempo dramaturgico, compreende três dias: de terça-feira à noite, casamento de Polly e Machheath, até a manhã de sexta-feira. As demais cenas apresentam a “guerra” entre Peachum e seu genro, bem como as contradições sociais; os

antagonismos entre pais e filha e o chefe do bando de assaltantes e seus “funcionários”; a semelhança entre o comércio da misericórdia e o de roubo de objetos.

Como elemento épico, o maior destaque se evidencia entre o “teatro” nas ruas de Londres a encenação da peça no palco e seus momentos de estranhamento, principalmente em relação ao final aberto. A peça é uma das únicas de Brecht que utiliza a clássica divisão em atos e (prólogo, três atos e epílogo ou prólogo nove cenas e epílogo, com a presença do número três no título e na arquitetura). Brecht fez indicações cênicas para a utilização de letreiros e cartazes já na primeira cena com Peachum exortando os cristãos a refletirem sobre os seus pecados: “Do alto da cena desce um grande letreiro; “Daí, e dar-se-vos-á”.” ou para a preparar a cena para os songs: “Senhor e senhora Peachum se colocam diante da cortina e cantam. Iluminação para a canção: luz dourada. O órgão é iluminado. Do alto da cena descem três refletores presos a uma barra. Nos letreiros lê-se: Canção do em-vez-de”.<sup>324</sup>

*Die Dreigroschenoper [A Ópera dos Três Vinténs]*<sup>325</sup> apresenta as façanhas de Macheath Messer e sua perseguição pelo sogro em Londres, conflito ambientado às vésperas da coroação da rainha Vitória (1819-1901), e no próprio dia da cerimônia, 28 de junho de 1837, tendo como espaços a loja de Peachum, uma estrebaria, bordéis de Turnbridge, o presídio de Old Bailey e o local de execução.

As pretensas representações burguesas de Londres estão concretizadas pela *família* Peachum, formada por Jonathan Jeremiah Peachum, proprietário da firma “O amigo do mendigo”, sua esposa Celia e a filha Polly, e pela *família Brown* que tem como membros o supremo chefe de polícia de Londres, da Scotland Yard, Brown (Tiger-Brown), e a filha Lucy. No grupo dos marginais encontram-se, de um lado, Macheath, aliás, Mac Messer [Mac Navalha],

---

<sup>324</sup> BRECHT, p. 15 e 22.

<sup>325</sup> Existem ainda outras traduções como *A Ópera dos Três Tostões* e *A Ópera dos Três Centavos*.

assaltante e arrombador-mor, e seu bando, constituído por Matthias (Münz-Matthias [Matias-Moeda]), Jakob (Hakenfinger-Jakob [Jacó-dedo-de-gancho]), Robert (Säge-Robert [Roberto-serrote]), Walter (Trauerweiden- Walter [Walter-salgueiro-chorão]), Jimmy e Ede; e de outro, o grupo das prostitutas Spelunken-Jenny [Jenny-espelunca] e outras, além de Filch, ajudante direto de Peachum e demais mendigos. Atuam ainda na peça o cantor de *moritat*, o pastor Kimball, o policial-carcereiro Smith e alguns policiais.

Musicada por Kurt Weill,<sup>326</sup> *A Ópera de Três Vinténs* tem vinte songs: *A moritat de Mac Navalha* (Prólogo); *O coral matinal de Peachum*; *Canção do em-vez-de*, *Canção de núpcias para gente pobre*; *Jenny-Pirata*;<sup>327</sup> *Canção dos canhões*;<sup>328</sup> *Pequena canção* <sup>329</sup> *Sobre a instabilidade das circunstâncias da vida humana (Primeiro final de Três Vinténs)*, (I Ato); *Canção de Polly*; *Intermezzo*, *Balada da servidão sexual* <sup>330</sup>; *Balada do cafetão*;<sup>331</sup> *Balada da boa vida*;<sup>332</sup> *Dueto do ciúme*; *Segundo Final de Três Vinténs*; *Pois de que vive o homem?* (II Ato); *Canção da ineficácia do empenho humano*; *Canção de Salomão*;<sup>333</sup> *Clamor da tumba*;

---

<sup>326</sup> “O objetivo de Weill com a *Ópera do Três Vinténs*, mais ainda com *Mahagony*, em 1930, era a renovação da forma tradicional da ópera. Não intencionava, no entanto, acompanhar Brecht em sua crítica social, cuja aproximação a posições marxistas era cada vez mais óbvia – arriscando inclusive a ruptura das relações com as instituições culturais burguesas. Em sua qualidade de compositor, Weill continuava fiel ao que Brecht chamava de “o culinário”: à prioridade do elemento entretenedor, do melódico, da aparência cintilante, que, apesar de toda a agressividade, não abalava o prazer do espectador no consumo da arte em voga. A velha rivalidade pela primazia de texto ou música nas composições vocais – na opinião de Brecht – Weill a procurava decidir unilateralmente a favor da música. E uma crítica burguesa-esquerdista de cunho niilista era para Weill, politicamente, a posição mais avançada possível. Ele negava-se a ir além. Convém lembrar aqui que, desde 1920, Berlim é uma das capitais européias de maior importância – tanto política – quanto artisticamente”. BETZ, Albrecht. *Brecht e a música*. Tradução de Heidede Emily Liedt. In: BADER, op. cit., p. 70

<sup>327</sup> O song *Seeräuber-Jenny* foi escrito em 1926, e declamado no mesmo ano por Carola Neher no Silvesterkabarett. No ano seguinte recebeu a melodia de Franz S. Bruinier.

<sup>328</sup> O *Kanonen-Song* foi escrito em 1924 e influenciado pelo poema *Screw-Guns*, de Kipling.

<sup>329</sup> Conhecida como *Barbara-Song*, escrito em 1927.

<sup>330</sup> A *Balada da servidão sexual* não foi cantada na *première* e apareceu somente, em 1929, no *Kurt Weill-Songalbum*. A 3.ª estrofe dessa balada será apresentada no TERCEIRO FINAL DE TRÊS VINTÉNS, p. 81.

<sup>331</sup> A *Ballade de la Grosse Margot*, de François Villon, serviu de base para essa balada.

<sup>332</sup> Essa balada foi influenciada pelo poema de Villon, *Les contredits de Franc Gontier*.

<sup>333</sup> Tal song teve influência da *Double ballade sur le mesme propos*, de Villon.



*Balada na qual Macheath pede desculpas a todos; Terceiro Final de Três Vinténs e Canção final (III Ato)*<sup>334</sup>

No prólogo, aparece na feira anual de Soho, onde circulam lado a lado, famílias, mendigos, assaltantes e prostitutas, um cantor de baladas que narra em *Die Moritat Von Mackie Messer [A moritat de Mackie Navalha]*,<sup>335</sup> as façanhas funestas do rei dos assaltantes de Londres, um assassino, incendiário, e esturpador, que é comparado a um tubarão de dentes fortes e de barbatanas sangrentas. Ele atua em vários lugares, no entanto nunca é preso em flagrante, fato que o eleva à condição de um ser com aura misteriosa. Após o término da canção, o bandido-mor dissimulado solta uma gargalhada e sai do meio das meretrizes, atravessando rapidamente a praça, e sendo reconhecido por Spelunken-Jenny.

No ATO I aparece Jonathan Jeremiah Peachum, apreciador de Shakespeare, que se dirige ao público e canta *Der Morgenchoral des Peachums*<sup>336</sup> [*O coral matinal de Peachum*] na tentativa de despertar o homem cristão que é, segundo sua opinião, um ser mesquinho, salafário, charlatão e patife, capaz de vender a mulher e o irmão, um hipócrita que não respeita Deus, mas que será julgado no Juízo Final.

Ele reclama da necessidade de inventar algo novo para despertar a piedade alheia, já que vive de explorar este sentimento mediante citações bíblicas, enviando seus “funcionários-mendicantes”, conforme porcentagem combinada para as ruas londrinas.

Peachum é proprietário da firma “Bettlers Freund” [“O amigo do mendigo”], que aluga trajes e acessórios de pedintes para pessoas que atuam nessa área profissional, e lhes

---

<sup>334</sup> BRECHT, Bertolt. *A ópera de três vinténs*. 2. ed. In: \_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Tradução de Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa. Versificação das canções por Wira Selanski. São Paulo: Paz e Terra, 1992. 12 v., v.3. p. 13-15, 22-23, 33-36, 39-40, 43-44, 50-51, 58-59, 62-64, 67-68, 70-71, 77-78, 85-80, 95-96 e 104-105. (Coleção TEATRO, 11)

<sup>335</sup> Os títulos musicais serão destacados em negrito.

Brecht ouvia com grande prazer em Augsburg, sua cidade natal, o cantor de fatos mortais (Mordtaten), ao som do realejo.

<sup>336</sup> Trata-se da única melodia retirada de *The Beggar's Opera (Through all the employments of life)*.

fornece a licença para exercer o ofício,<sup>337</sup> já que dividiu a cidade em catorze distritos, alugados para seus “funcionários” mediante acerto de contas semanal. Senhor do monopólio da mendicância em Londres, ele tenta afastar os concorrentes com toda violência possível, entretanto propondo-lhes a oportunidade de adentrar a sua firma.

Como é a época de coroação da rainha, e conseqüentemente muitas pessoas estarão nas ruas, deixando seus apartamentos vazios, fato que permitirá lucros para os ladrões e mendigos, seus fiscais estão patrulhando o centro para afastar a concorrência não-autorizada. Filch, um jovem recém-chegado a capital, foi autuado em flagrante por Honey e Sam, dos quais levou uma advertência física brutal e recebeu o cartão da firma de Peachum a fim de regularizar sua situação profissional. O rapaz se apresentou ao proprietário que confirmou o “delito” anotado no seu livro de ocorrências, o repreendeu duramente, mas o aceitou na firma com registro e o compromisso de fornecer 50% dos rendimentos, estando incluído o equipamento de mendigo.

Peachum atua como diretor na “arte” de despertar a misericórdia alheia, ensinando-lhes as “manhas” para representar certos tipos de mazelas físicas, e como estilista e maquiador de pretendentes a pedintes com o auxílio da esposa Celia, completando o acabamento estético com próteses e outros acessórios.

No repertório do seu comércio da miséria e da piedade existem 5 (cinco) tipos de equipamentos, isto é, disfarces para tal fim: **A-** vítima do progresso dos meios de transporte, **B-** vítima da arte da guerra, **C-** vítima do progresso industrial, **D-** vítima- transeunte e **E-** vítima que já conheceu dias melhores. Filch, que atuará com o equipamento C, teve que entregar seus pertences para fazerem parte do inventário comercial.

---

<sup>337</sup> A personagem Peachum, de John Gay, era proprietário de uma firma de mercadorias roubadas pelos próprios “funcionários” do patrão, e Mac era um deles.

Preocupado com um rapaz que visita sua residência quando está ausente, Peachum nota a falta de Polly, sua única filha, presença charmosa na loja familiar, capaz de segurar os ânimos dos empregados, e considerada como arrimo dos pais no futuro. Encantada com o pretendente, Celia tenta acalmar o esposo, dizendo que ele é elegante, usa luvas de pelica brancas, bengala com castão de marfim, polainas e sapatos de verniz, e que acompanhou os pombinhos para dançar no Hotel do Polvo. Peachum, ao saber que o galã tem uma cicatriz no pescoço, tenta lembrar de alguém, mas é interrompido por Filch, que confessa não saber falar de improviso e por isso necessita de um sistema, ou seja, de um modelo de discurso para exercer o ofício a contento. Irritado, o patrão o intima a sair, lembrando-o de que o acordo trabalhista exige 50% de contribuição e convocando-o para uma reunião às seis horas.

Peachum grita para Celia que o rapaz é Mac Messer e corre para o quarto da filha não a encontrando. Desesperados, têm a esperança que ela tenha ido jantar com o comerciante de lã e cantam *Der Anstatt-dass-Song [A Canção do em-vez-de]* sobre os novos casais que ao invés de viverem uma vida familiar simples, somente pensam em prazer, buscando extravagâncias, influenciados pelo luar de Soho. No entanto, a mulher que promete seguir seu “Johnny” para onde for, acaba na sarjeta e na lama (**cena 1**).

Polly, a filha do “rei dos mendigos”, casa-se com Mac sem o conhecimento dos pais em uma estrebaria de Soho, transformada em ambiente luxuoso com móveis roubados. A cerimônia religiosa é realizada pelo pastor Kimball, na presença de Brown (Tiger-Brown), o chefe dos policiais de Londres,<sup>338</sup> antigo amigo do noivo, e membros da quadrilha de assaltantes: Matthias, Jacob, Robert, Walter, Jimmy e Ede.

---

<sup>338</sup> Entre as inovações de Brecht estão a cena do casamento de Polly e Mac e a inclusão do personagem Brown, chefe dos policiais de Londres, substituindo, o diretor de presídio Lockit, comparsa de negócios ilícitos do Peachum, de Gay. Surge ainda o policial Smith e o pastor Kimball.

Para a realização das bodas do chefe, Matthias se apossa de uma estrebaria, local que assusta a romântica Polly, vestida de noiva, é intimada a se sentar inicialmente em um coche. Inconformada com o ilícito e vil local para a celebração religiosa de seu matrimônio, a moça diz ao noivo que não deveriam iniciar o dia mais feliz de suas vidas daquela maneira, sendo confortada com a chegada de luxuosos móveis roubados, como um cravo, um sofá renascentista e uma mesa. A ação que exigiu derramamento de sangue provoca a ira de Mac que os acusa de canibais que nunca serão homens de negócios, provocando o choro da infeliz noiva.

A amabilidade artificial de Ede, que trata Polly de querida, leva o noivo a demonstrar sua verdadeira natureza, a de um homem rude e cruel, que, aos xingos, o ameaça de morte.

Na ausência de cadeiras, o cravo serve para essa função, já que suas pernas são serradas, e nessa atmosfera, quatro dos convidados cantam a primeira estrofe de *Das Hochzeitslied für ärmere Leute [Canção de núpcias para gente pobre]* que relata o matrimônio de Bill e Mary.

Mac pede para que Polly arrume a mesa para o banquete nupcial e exige que os comparsas mudem seus andrajos por trajes adequados. Ao voltarem, eles cumprimentam com votos de felicidades ao novo casal e Matthias, ao se expressar com malícia, vai parar no chão, pois leva uma inesperada gravata de Mac, que ofende sua namorada Kitty, chamando-a de rameira. Irritado, ele retruca que sabe como ele trata Lucy, a rival desconhecida por Polly.

Disfarçando a informação e se desculpendo pelas confusões com os colegas, Mac pede desculpas à noiva, a qual recebe como presente de núpcias uma camisola, de Mathias, e um enorme relógio de pé, de Walter. Ao se desculpar por não ter trazido nenhum mimo, Jakob começa a contar sobre sua amizade com Jenny-Espelunca, mas não continua, pois percebe o olhar de Mac, que fora proxeneta e amante dela.

Durante o banquete, cujos comensais foram roubados do Hotel Savoy, os convidados demonstram que não têm boas maneiras, irritando o noivo que pede a eles que cantem alguma coisa, já declarando, que não espera nenhuma ópera. Ede diz a Polly que ela deu um golpe do baú, pois considera Mac um partidão para moças que desejam coisas elevadas, fato comentado por ele anteriormente com Lucy. Esta informação aguça ainda mais a curiosidade da noiva em saber de quem se trata de fato, mas em vão.

Em sua chegada o pastor Kimball é homenageado com a obscena *Canção de núpcias para gente pobre*, sobre o enlace entre Mary e Bill que confessa só estar interessado em uma pequena parte do corpo de sua esposa.

Polly toma a dianteira e diz que vai apresentar um pequeno número com a ajuda dos convidados sobre uma copeira em Soho e canta *Die Seeräuber-Jenny [Jenny-Pirata]* que relata a vingança terrível de uma desprezada empregada de um pobre hotel de Soho que espera a chegada de uma nau de oito velas e com cinqüenta canhões, a qual vai bombardear todo o lugar, mas preservar o local de trabalho dela. Os cem homens da embarcação vão prender todos os moradores que serão julgados por Jenny, que não demonstrará nem um pingão de piedade e condenará todos a morte. Cruel e sádica, ela grita “Hoppla” [“oba”] ao cair cada cabeça e embarca com a nau que some no mar. Mac critica a apresentação da esposa e diz não querer saber mais de encenações no futuro.

Brown, o chefe dos policiais, chega para a cerimônia do antigo companheiro, e o critica por tratar-se de um local alheio e arrombado. Somente nesse momento, os membros da quadrilha de Mac se inteiram dele compactuar com um policial, o qual constrangido declara não estar ali a serviço. Antigos soldados na guerra colonial inglesa para preservar a hegemonia na Índia, ambos tiveram trajetórias profissionais totalmente distintas, mas mantiveram-se fiéis inclusive nos negócios ilícitos. Em recordação aos tempos idos, eles cantam *Der Kanonen-Song*

[*A canção dos canhões*], a respeito da tropa que ao encontrar gente de uma nova raça clara ou escura podia reduzi-la a “Beefsteak Tartar”. A consequência da guerra foi a morte dos amigos Johnny e Jim e o desaparecimento de Georgie, mas apesar disso, novamente o exército está recrutando jovens. Mac compara a amizade entre eles com aquela existente entre Castor e Polux, e entre Heitor e Andrômaca, por isso reserva sempre uma considerável parte de suas “pescarias” para o amigo. Em contrapartida em nome da “lei da reciprocidade”, Brown nunca realizou uma blitz sem antes avisá-lo e deu sumiço das provas existentes contra ele na Scotland Yard contra ele. O policial revela ao companheiro sua preocupação com a cerimônia de coroação da rainha que não deve ter nenhum incidente e se despede de todos.

Matthias diz para Polly que eles também mantêm contatos com as mais altas autoridades e apresenta aos noivos um outro presente, um leito nupcial que estava escondido atrás de um tapete, saindo de fininho com os demais convidados. Para provar que é um homem com sentimentos e não um animal de carga, Mac mostra a lua de Soho para Polly que promete estar sempre ao lado dele. Eles cantam que mesmo sem registro civil e sem flor no altar o amor pode durar ou chegar ao fim ali ou em outro lugar (**cena 2**).

Polly voltou à casa materna para pegar seus objetos pessoais, provocando a ira de sua mãe, que critica sua atitude considerada leviana e decadente, pois seus vestidos e chapéus entre outros acessórios, custaram uma fortuna. A moça insinua aos atônitos pais seu casamento com o assaltante Mac Messer através de *Ein kleines Lied [Uma pequena canção]*,<sup>339</sup> que fala da espera de uma jovem romântica pelo amor de sua vida. Dois cavalheiros ricos, galantes, educados, perfumados e respeitadores se apresentaram e pelas virtudes citadas foram recusados. No entanto, surgiu um candidato totalmente diferente dos outros que tocou o coração da moça e seduziu-a. Peachum, crente de estar diante da ruína total devido ao casamento, a chama de fêmea de

---

<sup>339</sup> Conhecida como **Bárbara-Song**.

criminoso notório, enquanto que a mãe não se conforma por ela ter decaído tanto e desposado um ladrão de cavalos e desmaia, sendo socorrida com um copo de conhaque.

Cinco “mendigos” chegam para reclamar da péssima qualidade dos equipamentos. Peachum verifica e pede ajuda à esposa para os consertos e substituições e nota que um deles está demasiado gordo, motivo para ser demitido. Tenta convencê-los de que o ofício deles é estético, exigindo uma contínua criatividade, pois só os artistas conseguem tocar o coração.

Informada sobre o total da poupança do marido, Polly retorna a sala e diz aos pais, que ele pode lhe oferecer uma vida digna devido aos seus dotes profissionais, podendo com o fruto bem sucedido de alguns empreendimentos, em breve se retirarem para uma pequena casa de campo. Inconformados, eles exigem o divórcio, alertando-a sobre a possibilidade de existirem outras mulheres com filhos dele atrás da herança, mas Polly retruca, dizendo que se casou por amor. Escondida atrás da porta, ela ouve seus planos para fazerem uma denúncia e receber quarenta libras de recompensa e aparece para contar que Mac tem as melhores relações com Brown, o chefe dos policiais, convidado de honra do matrimônio deles. Celia fica preocupada e acredita que o esposo não vai conseguir acusá-lo de crime de sedução e de bigamia.

No ERSTES DREIGROSCHEN-FINALE [NO PRIMEIRO FINAL DOS TRÊS VINTÉNS], Peachum com a Bíblia na mão canta com a esposa e a filha *Über die Unsicherheit menschlicher Verhältnisse [Sobre a instabilidade das circunstâncias da vida humana]* a respeito dos direitos primordiais do ser humano, o de estar feliz e o de mastigar o pão, que não estão assegurados pelas adversidades das circunstâncias, pois o homem é perverso, sovina e vilão. Caso o irmão fique sem a comida, a esposa fique frustrada ou o filho se sinta desamparado, a reação deles será pisar o rosto do irmão, do marido e do pai. Polly e seus pais chegam a seguinte conclusão: “O mundo é uma mentira!”. Peachum vai juntamente com a filha até o Old

Bailey falar com Brown, e Celia procura algumas prostitutas que poderiam dar informações sobre o paradeiro de Macheath. (**cena 3**).

O ATO II inicia-se com o retorno de Polly a estrebaria, seu novo lar, onde relata a Mac sobre ter sido informada por Brown sobre as acusações a seu respeito: assassinato de dois comerciantes, trinta arrombamentos, vinte e três assaltos, falsos testemunhos, homicídios premeditados, incêndios, falsificações e sedução de duas irmãs menores. Além do mais, o chefe dos policiais havia dito que não poderia fazer mais nada para salvá-lo.

Decidido a fugir, ele transfere seus negócios para as mãos da esposa, realizando no momento o controle de seus livros de contabilidade sobre a eficácia de seus funcionários:<sup>340</sup> Jakob, embora tenha conseguido somente cinco relógios de ouro em um ano e meio de atividades, é considerado um “tipo limpo”; Walter é tido como um “tipo pouco confiável”, pois faz transações por conta própria, e deverá ser entregue para Brown; o descarado Jimmy II deverá receber um adiantamento e Robert vai ser despedido.

Mac lhe roga manter uma rotina com pontualidade, boa aparência e acerto de contas toda quinta-feira. Disposta a economizar o aluguel de um quarto do esposo, Polly pretende se desfazer dele imediatamente, não sendo sua atitude compreendida por ele, que pede que seus rendimentos sejam transferidos para o banco Jack Poole, em Manchester, pois ele planeja se transferir para o seguro e lucrativo ramo bancário. Esclarece ainda que, no máximo em duas semanas, o capital deverá ser retirado desse negócio e depois deste prazo, a lista dos funcionários deverá ser entregue a Brown, com o desejo de que eles em quatro semanas sigam para o presídio de Old Bailey. Atônita com a frieza do marido, a moça diz não compreender a atitude que levará

---

<sup>340</sup> A personagem Macheath, de autoria de Brecht, assume uma parte do papel desempenhado pelo Peachum, de Gay, que faz o controle do roubo dos “funcionários”, e em caso de descontentamento os entrega para a polícia mediante pagamento. A diferença é que Macheath assalta e comete outros delitos.



os comparsas praticamente à força e questiona como ele terá coragem de apertar a mão deles depois da traição.

Com outros assaltantes, Matthias chega, trazendo o programa das festividades da coroação da rainha com ares de felicidade pelos futuros furtos e anunciando a chegada do arcebispo de Canterbury em Londres. Porém, se entristece com o anúncio de que Macheath não participará das manobras, pois terá de fazer uma pequena viagem e transferirá os negócios para Polly. Enfurecido, ele contesta o poder dela, que reage duramente, obtendo o apoio de Jakob, Walter e os demais. Mac confessa sua tristeza por não estar “trabalhando” durante as festividades, época na qual todos os apartamentos estarão vazios de dia e os ricos bêbados à noite. O chefe critica a ousadia de Matthias em insinuar a iniciativa própria de um incêndio de um hospital infantil de Greenwich. Ele critica a concorrência pretendida pelo subordinado, afirmando que um professor de Oxford assina seus erros científicos, não os atribuindo a seus assistentes.

Após a confirmação da lealdade do grupo por intermédio de Robert, e a partida deles, Mac e Polly se despedem. A jovem esposa implora por fidelidade e narra um sonho, no qual ela olhava pela janela, ouvia uma gargalhada e mirava a lua que estava tão fina quanto um vintém já muito gasto. O marido jura que não a esquecerá e Polly pressente que ele não vai voltar nunca mais, cantando sobre sua dor, rogando a Virgem do céu para que ouça sua prece e para que sua mãe não saiba o que se sucede com ela.

Celia Peachum se encontra com prostitutas e pede para que elas denunciem o esconderijo de Macheath para a polícia a fim de receberem a recompensa de dez xelins, ofertada por ela própria. Jenny, uma antiga mulher de Mac, diz que a polícia já está atrás dele, mas ouve que apesar desta busca ele não abandonará seus antigos hábitos. Célia tenta convencê-la das fraquezas do conquistador, cantando *Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit* [A balada da

*servidão sexual*] sobre um sedutor espertalhão que tem um animal dentro de si, sendo vítima da própria luxúria e de uma meretriz qualquer (**cena 4**).

Em um bordel de Turnbridge, as prostitutas, no anoitecer de quinta-feira, fazem toilette, trabalhos domésticos e jogam damas, enquanto Jakob lê atentamente um jornal. Todos ficam surpreendidos com a chegada do incauto Mac, que não renunciou aos hábitos carnavais, pois supunham que ele estivesse escondido em Highgate. Irritado, joga no chão o libelo de acusação contra ele e tem sua mão lida por Jenny que prevê tempos difíceis causados por uma mulher cujo nome começa com a letra J, quando os sinos de coroação em Westminster começarem a repicar.

Envolvendo-se em uma discussão com as putas sobre tipos de roupas íntimas, Mac desperta o riso de Jakob, que estava lendo sobre os estupros ocorridos na cidade, e recorda-se saudoso de tempos idos, cantando com Jenny *Die Zuhälterballade [A balada do cafetão]* sobre uma época, na qual ainda não era o tão famoso assaltante, mas sim o explorador dela. Segundo sua visão, o relacionamento de ambos era bom, tese recusada pela jovem que rememora seus gastos com o dinheiro dela e a venda de suas roupas em leilão, resultando em suas reclamações e a resposta intensa e brutal do gigolô que a deixou acamada por vários dias. A moça recorda sua gravidez e do desaparecimento da criança ainda novinha.

Mac começa a dançar, recebendo das mãos dela a bengala e o chapéu, e não percebendo que o policial Smith pousou a mão em seu ombro, tentando, mas não conseguindo algemá-lo. Ao saltar pela janela, ele é surpreendido por Célia Peachum e outros policiais que o levam preso. Irônico pergunta pelo sogro e é convidado por ela a se despedir de suas “damas”, que devem fazer suas visitas a partir de então no presídio de Old Bailey. Todo esse rebuliço da prisão do chefe não foi percebido por Jakob, tamanho era sua concentração em ler o jornal (**cena 5**).

No presídio, Brown está confiante no sucesso da fuga do amigo Macheath, mas preocupa-se pelo fato dele ser tão descuidado como todos os grandes homens. Alarmado, vê a chegada do altivo Mac, escoltado por seis policiais, e amarrado com grossas cordas. Sob o terrível olhar do amigo, Brown se desculpa pela captura, se dizendo não responsável, chorando e recostando a cabeça na parede, mas não obtendo o perdão e sim o silêncio.

Mac confessa a si próprio que através do olhar punidor, ele conseguiu abalar o amigo, um truque aprendido na Bíblia. Com um cheque no valor de cinquenta guinéus, ele suborna Smith que retira suas algemas, ao qual conta de sua preocupação pois seduziu Lucy, filha de Brown. Canta que somente quem vive na fartura é que vive bem, a primeira estrofe de *Die Ballade von angenehmen Leben [A balada da boa vida]*. Esta canção afirma que a vida de pessoas famintas em uma choupana fria e pobre é terrível, e a pobreza, a coragem e a fama trazem problemas e somente a existência com abundância traz felicidades.

Lucy, a namorada grávida de Mac, aparece com raiva, pois se inteirou do enlace dele que nega tudo de pés juntos. Mas, inesperadamente Polly surge e o velhaco a renega, pois tenciona incluir a ajuda da outra em seu plano de fuga. Furiosas, ambas entoam *Das Eifersuchtsduett [O dueto do ciúme]*, humilhando e xingando uma a outra com palavras vulgares. O adorado conquistador critica a postura de Polly e Lucy ameaça retirá-la do local com a ajuda de um guarda, aproveitando para contar que espera um filho dele. Celia chega, critica a filha pelos dissabores provocados por querer viver com o patife e, aos bofetões, a arrasta para fora, a fim de ensiná-la a se comportar bem.<sup>341</sup>

Mac adula Lucy, dizendo que se fosse, de fato, genro da sra. Peachum, ela o trataria bem e não como se fosse um sedutor. Recebe seu chapéu e sua bengala e jura buscar a moça, pois

---

<sup>341</sup> Na obra de Gay o pai é que vai buscar a filha no presídio.

o filho deles os unirá por toda a eternidade. Perseguido por Smith, ele consegue saltar sobre as grades, e deparar com Brown, a quem não cumprimenta.

Peachum surge em busca do dinheiro da recompensa pela prisão do genro e não o encontra na cela, mas paradoxalmente vê ali o chefe dos policiais, que não assume a culpa pela escapada de Mac e sente-se tomado por um sentimento de impotência. Sentindo-se ludibriado pela autoridade, ele aconselha Brown a fechar os olhos e a pensar em um prado verde e em nuvens para tirar do pensamento coisas horríveis passadas e as que ocorrerão. Comenta que ainda não vê o cortejo para saudar a rainha e narra sobre um incidente histórico passado durante a cerimônia de coroação de Semíramis, sucessora do faraó Ramsés II. Neste dia, o chefe de polícia do Cairo cometeu arbitrariedades contra os pobres, os quais em represália atrapalharam a cerimônia. Em consequência disto, a rainha o puniu de maneira terrível, conforme alguns historiadores escreveram. Alarmado com a insinuação e a ameaça velada, Brown convoca os sargentos para uma reunião e dá o alarme.

No ZWEITES DREIGROSCHEN-FINALE [SEGUNDO FINAL DE TRÊS VINTÉNS] Macheath encontra-se com Jenny, e embora ela o tenha traído, cantam juntos e com um coro *Denn wovon lebt der Mensch? [Pois de que vive o homem?]*. Ele diz que é preciso dar de comer as pessoas antes de ensinar-lhes a evitar viver sem crime e sem briga, pois a lei universal reza, primeiramente a comida, e depois, a moral. Faz-se necessário que a gente pobre aprenda a pegar um pedaço de pão. O homem, esquecido de que é um ser humano, vive de maltratar, morder e matar o outro como se fosse um animal. O coro ressalta que o homem vive somente de destruir e Jenny critica aqueles que ensinam as mulheres a levantarem as saias e a piscarem os olhos, antes de dar-lhes algo para comer (**cena 6**).

No III ATO é apresentada, inicialmente, a última cartada de Peachum em relação a Brown, que coordena uma manifestação da miséria para perturbar o cortejo de coroação como

uma tentativa de chantagem pelo fato dele ter facilitado indiretamente a fuga de Macheath. Orgulhoso de seu poderio, ele comunica aos funcionários que em suas 11 (onze) filiais cerca de 1432 (mil quatrocentos e trinta e dois) cavalheiros estão engajados com os mesmos preparativos, preparando cartazes com frases do seguinte teor “Dei meu olho ao rei”.

Soa o primeiro rufar dos tambores, como sinal de que a guarda está se colocando em formação para o início das festividades. Esbaforido, Filch entra, anunciando que algumas prostitutas estão chegando para receber os honorários contratados das mãos de Célia pela captura de Mac. Interrompendo Jenny, a sra. Peachum comunica que não dará nenhum salário de Judas por que o homem fugiu novamente, e que acha uma afronta que seu ninho, uma casa de família, seja invadido às três horas da manhã, recomendando para que fossem descansar do batente.

Filch as acompanha até a porta e a indignada Jenny começa a protestar, mas é interrompida pela chegada de Peachum, acusando-o pela sua obsessão por Macheath, que acabou provocando sua traição. Paradoxalmente, Mac foi parar nos braços dela após sua fuga, para consolá-la por tê-lo dedurado e encontra-se no momento com a prostituta Suky Tawdry. Jenny declara que Macheath é o último cavalheiro de Londres.

Peachum convoca Filch para comunicar a polícia sobre o novo paradeiro do fugitivo e pede a esposa para preparar um café para as meretrizes, prometendo que o dinheiro será pago e Celia canta a terceira estrofe obscena da *Balada da servidão sexual* que esclarece que ele foi vítima de um Judas feminino, e embora a força esteja preparada, ele ainda continua sendo uma presa de seu erotismo, do “buraco” de uma mulher, que se tornou seu túmulo.

Uma primeira teoria de sua autoria sobre o conhecimento de que os ricos provocam a miséria, mas não suportam vê-la, comunica Peachum aos mendigos e as prostitutas, ao mesmo tempo, ele confirma a entrega do dinheiro da recompensa e convoca a todos para fazerem uma concentração dentro de uma hora em frente ao palácio de Buckingham.

Filch retorna correndo, contando da impossibilidade de chegar até a delegacia devido ao número elevado de pessoas que se encontram nas ruas e da eminente chegada de Brown para prender o cabeça da manifestação. Peachum o trata com intimidade e exige a captura de Macheath, seu amigo dileto e protegido. Lança uma segunda teoria, uma acusação sobre a lei que foi feita para aqueles que não a entendem ou que por necessidade não podem cumprí-la, e uma acusação sobre juízes incorruptíveis em fazerem valer a justiça.

O segundo rufar dos tambores anuncia a saída da guarda para a formação de alas, e Brown aproveita para anunciar a prisão de todos por mendicância. Peachum contesta e declara serem todos inofensivos, cantando *Das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens* [*Canção da ineficácia do empenho humano*] sobre a pessoa que vive de sua cabeça que não é suficiente para si, mas somente para um piolho. A pessoa não é suficientemente esperta, e não nota mentira nem engano. Faz um grande plano e outro também, mas não os concretiza, pois para esse tipo de vida ela não é tão ruim e tão desprezível quanto precisa ser para sobreviver. Sua grande ambição é uma ilusão.

Peachum esclarece para Brown sobre a inviabilidade da prisão dos seus mendigos, pois são jovens que festejam a coroação da rainha, com um baile a fantasia. Alerta-o sobre o verdadeiro perigo, a chegada dos miseráveis, cerca de cento e vinte rostos com eripsela, à porta da igreja, propondo que tudo seja evitado, senão a violência de se derrubar a cassetete 600 (seiscentos) pobres aleijados durante a coroação será um espetáculo terrível.

Mesmo diante de tal ameaça, Brown não está disposto a prender Macheath, provocando uma intensa irritação de seu contraente que o aconselha a não pisar no seu pé, de homem mais pobre de Londres, sob pena de ser deschefiado. A iniciativa de mandar prender Mac é tomada por Peachum com o intuito de ver se ainda há moral no país, pedindo para Jenny informar direito sobre o local onde se encontra o fugitivo, e alertando Brown da urgência em

realizar o enforcamento até as seis horas da manhã. Embora esteja preocupado somente em colocar seu uniforme de gala, ele envia Smith para recapturar Mac.

O terceiro rufar dos tambores indica a reformulação do plano de marcha que seguirá em direção ao presídio de Old Bailey, sendo acompanhada pelos mendigos. Peachum entoia a quarta estrofe da **Canção da ineficácia** que afirma que a pessoa não é suficientemente boa para este tipo de vida, e por isso pode levar uma pancada sobre o chapéu.

Jenny, que traiu Mac três vezes, aparece com um realejo e canta o **Salomon-Song** [Canção de Salomão] sobre os grandes da História que falharam devido às suas virtudes, Salomão pela sua sabedoria, César pela coragem e Brecht pelo seu desejo em saber e Cleópatra decaiu por causa de sua beleza. Neste aspecto, Macheath é colocado de maneira igualitária diante das personagens históricas importantes, pois foi vítima de sua sensualidade (**cena 7**).

No quarto de Lucy, localizado no presídio de Old Bailey, Polly e sua rival brigam pelo “direito de propriedade” de Macheath. A esposa explica a outra que conheceu Mac há dez dias no Hotel do Polvo e o casamento foi realizado cinco dias depois, mas somente há pouco tempo ela ficou sabendo dos seus diferentes delitos. Enquanto comem bolo e tomam café, Polly nota que existe um retrato do marido no aposento e pergunta sobre ele, mas Lucy a acusa de espionagem, no entanto ambas chegam à conclusão de que ele não presta. Com a confiança fortalecida, Lucy confessa que sua gravidez é simulada e vê pela janela que Mac está sendo reconduzido novamente preso. Polly coloca os vestido de viúva, trazido pela sua mãe (**cena 8**).

Os sinos de Westminster repicam pela primeira vez e Macheath é conduzido algemado à cela dos condenados à morte, ciente que será enforcado às seis horas. Os policiais estão preocupados, pois a turba se dirige ao presídio, e a rainha corre o risco de desfilar pelas ruas vazias.

Brown delega as funções da execução para Smith, lavando suas mãos. Mac deseja suborná-lo, mas não tem ainda capital suficiente. Canta *Ruf aus de Gruft [Clamor da tumba]* pedindo piedade para findar seu martírio e acusando a sina traiçoeira dos denunciantes que devem, apesar disso, receber a mão clemente divina.

Smith critica a magreza do recém chegado Matthias, que assumiu de Mac a incumbência de emprenhar as mulheres para receberem o benefício do parágrafo de incapacidade.<sup>342</sup> Juntamente com Jakob entrega a módica quantia de cento e vinte cinco guinéus para pagar o suborno a Mac, que pede a seus empregados para tirem o restante da poupança particular deles. Agitado, Matthias o acusa de ser um irresponsável, que ao invés de fugir, foi se deitar com uma prostituta. Smith os interrompe e pergunta pelo desejo da última refeição, recebendo como resposta a vontade de comer aspargos Os comparsas saem em busca do dinheiro e Mac canta pedindo clemência e anistia.

Polly chega sem dinheiro, pois o capital da firma foi enviado para Manchester, no entanto Smith, que serve os aspargos, insiste em saber se ela pode pagar o suborno. Brown surge para estar presente na última refeição do prisioneiro, pois deseja fazer com o sócio um derradeiro acerto de contas dos negócios conjuntos do último semestre, referentes às denúncias de captura de assassinos Durante a conversa, ouvem os preparativos para a execução, e Mac fala dos três anos passados na Índia e da ingratidão do companheiro, cantando que ele que nunca fez mal a nenhum piolho e mesmo assim será enforcado pelos atos de um falso amigo.

Simulando indignação pelo ataque a sua honra, Brown sai, enquanto entram as últimas visitas: Polly, seus pais, Lucy, o pastor, as prostitutas, Matthias e Jakob. Peachum vê pela primeira vez seu genro, e exatamente neste momento fatídico, zomba dele dizendo que o que restou dos dias elegantes no Hotel do Polvo, foi somente a cicatriz.

---

<sup>342</sup> Na ópera de Gay, esta função era desempenhada por Filch, empregado de Peachum.



Os comparsas voltam de mãos vazias, pois a multidão impedia a passagem, e comunicam que o resto da gangue, simplesmente, têm interesse em realizar bons roubos, mas mandavam lembranças. Alguns presentes lembram-se de tempos passados: Celia recorda-se do jantar no Hotel do Polvo, enquanto que Brown pensa na participação conjunta deles na mais violenta batalha de Azerbeidjã.

Jenny conta para Mac que o pessoal de Drury Lane está em pânico e ninguém foi à coroação a fim de ir ao Old Bailey para assistir sua execução. Smith vem buscar o réu, que aproveita para fazer um discurso final, e fala que reconhece ser um pequeno artesão, representante de uma classe agonizante, pois o capitalismo não permitirá uma convivência. Desabafa sobre a traição de Jenny, cuja atitude é uma prova de que as pessoas continuam as mesmas.

Em uma espécie de acerto de contas com a sociedade, ele canta *a Ballade, in der Macheath jedermann Abbitte leistet [Balada, na qual Macheath pede desculpa a todos]*, alertando-os para pedir a graça e a clemência divina, pois todos se afundam nos pecados, na ganância e na arrogância. Macheath pede perdão às prostitutas, aos maltrapilhos, aos vagabundos, aos cafetões, aos fugitivos, aos ladrões diurnos, aos assassinos e aos policiais.

Rumo ao cadafalso, o bandido-mor de Londres Macheath é levado por Smith e acompanhado por Lucy e Polly. No patíbulo é interrompido por Peachum, o qual toma a palavra, dirigindo-se ao distinto público. Anuncia que o prisioneiro será executado, por que no Cristianismo nada é presenteado para as pessoas, mas como os outros não fazem o mesmo, ele não será enforcado, pois pensaram em outro fim. Para que pelo menos em uma ópera a misericórdia vença a justiça, aparecerá a cavalo o emissário do rei.

No DRITTES DREIGROSCHEN-FINALE [TERCEIRO FINAL], surge o mensageiro real saudado pelo coro. Segundo o teor da mensagem entregue a Brown, o

prisioneiro foi absolvido, elevado a nobre, presenteado com o castelo de Marmarel e com uma pensão de dez mil libras, sendo os noivos presentes saudados pela rainha.

Celia reflete sobre o quanto a vida seria feliz, se o mensageiro aparecesse mais vezes, e Peachum estimula o público a cantar com o coral dos mais pobres deste mundo, representados pelos atores, pois na verdade, o final deles é terrível. Ele afirma que os arautos raramente aparecem, se os pisoteados pisarem nos outros. Todos cantam ao som do órgão, que as pessoas jamais devem perseguir tanto a injustiça, pois ela se esfria por si mesma, já que está tão frio e que devem pensar na escuridão e na intensa friagem no vale cheio de lamentação (**cena 9**).

A mensagem trazida por Brown para Macheath, sua absolvição pela rainha, o recebimento de um título de nobreza, de um castelo e de uma pensão, isto é, prêmios para um assassino, assaltante, esturador, bígamo e infiel, soam extremamente artificiais e inquietam o leitor e o espectador. O objetivo da inverossimilhança é esclarecido pelo autor em suas *Notas à Ópera de Três Vinténs*, na parte, *Por que motivo o mensageiro a cavalo tem de cavalgar*:

*A Ópera de Três Vinténs dá-nos uma descrição da sociedade burguesa (e não apenas da escória do proletariado). A sociedade burguesa produziu uma organização burguesa do mundo, uma mundivivência característica, e sem ela não pode subsistir, à mingua de outra coisa. O aparecimento do mensageiro real a cavalo, fato no qual a burguesia vê representado o seu mundo, é indispensável. São exatamente idênticos os objetivos do Sr. Peachum quando se aproveita financeiramente das consciências inquietas da sociedade. Quem faz teatro, que reflita, se quiser, em como é cretino omitir o cavalo do mensageiro, tal como o vimos omitido por quase todos os encenadores modernistas desta ópera. Na representação de uma condenação de um inocente pela justiça, o jornalista que revela a inculpabilidade do assassinado teria, sem dúvida, para que se cumpra o papel do teatro na sociedade burguesa, de entrar na sala de um tribunal puxado por um cisne. Não compreendem, então, a que ponto é uma falta de tato desencaminhar o público e levá-lo a rir de si próprio, o que acontecerá se relegarmos para o domínio da hilaridade o aparecimento do emissário a cavalo? Sem o aparecimento, fosse lá de que maneira fosse, de um mensageiro a cavalo, a literatura burguesa desceria a uma simples descrição de situações. Este mensageiro a cavalo assegura uma fruição*

verdadeiramente tranqüila, mesmo de situações que são, em si, insustentáveis, e é, portanto, condição *sine qua non* de uma literatura cuja condição *sine qua non* é a inconseqüência. O terceiro final deve ser, evidentemente, representado com perfeita seriedade e absoluta dignidade.<sup>343</sup>

Em suas *Notas sobre A Ópera de Três Vinténs*, na parte *Leitura de Dramas*,<sup>344</sup> Brecht explica a partir da epígrafe de *The Beggar's Opera- Nos haec novimus esse nihil* (*Nós sabemos que isso não é nada*) sua versão da ópera de Gay: o dramaturgo alemão dirige-se ao leitor e ao espectador com o objetivo de transformá-lo em um “entendido” sobre o mecanismo das entranhas da sociedade burguesa, bem como planeja dar ao teatro a função de “teatralizar” a fábula para impedir uma empatia com o público, ou seja, seu objetivo é transformar o homem e mudar a engrenagem teatral de modelo aristotélico:

O *motto* da *Beggar's Opera*, de John Gay, é também adequado à *Ópera de Três Vinténs*: “*Nos haec novimus esse nihil*”. Esta versão da ópera de Gay nos dá pouco mais do que o livro de ponto de uma peça que faça parte do repertório teatral; dirige-se ao entendido, em vez de se dirigir a quem procura simplesmente prazer. Devemos, pois, esforçar-nos para que o maior número possível de espectadores ou de leitores se transforme em entendidos, transformação que já está, aliás, em curso. A ideologia burguesa surge-nos na *Ópera de Três Vinténs* não apenas como tema, mas também no modo como o tema é apresentado. É uma espécie de relatório, um relatório de todos os acontecimentos da vida real que o espectador deseja encontrar no teatro. Como, porém, simultaneamente, o espectador vê coisas que não deseja ver, como vê os seus desejos não apenas saciados, mas criticados (vê-se não na qualidade de sujeito, mas na de objeto), é, no princípio, capaz de atribuir ao teatro uma nova função. Todavia, como o teatro opõe resistência a esta mudança de função, convém que o espectador leia, por si, peças dramáticas cujo objetivo único não seja a subida à cena, mas sim, modificar, também, o teatro. E deve fazê-lo, justamente, por falta de confiança no teatro. Verificamos, hoje em dia, um primado absoluto do teatro sobre a literatura dramática. Um primado da engrenagem teatral, isto é, dos

<sup>343</sup> BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Brandão, p. 30.

<sup>344</sup> Em *Notas sobre A Ópera de Três vinténs*, Brecht explicou o processo de composição épica de sua peça com as seguintes elucidações: *Leitura de dramas, Os títulos e as telas, Da maneira de cantar as canções, Por que razão é Macheath capturado duas vezes, e não uma apenas? E Por que motivo o mensageiro a cavalo tem de cavalgar?*.

meios de produção. A engrenagem teatral resiste a qualquer transformação que tenha em vista outros fins que não os seus. Ao contactar com o drama, é ela que logra modificá-lo, assimilando-o – exceto os casos em que o drama a si próprio se aniquila. O fato de ser possível ao teatro representar tudo, o fato de o teatro “teatralizar” tudo, torna menos premente a necessidade de se dar devida execução cênica à nova arte dramática, necessidade, porém, que se reveste de maior importância para o teatro do que para a própria arte dramática. Este primado da engrenagem teatral deve-se, evidentemente, a motivos econômicos.<sup>345</sup>

### 3.3.1- A arte da encenação: a firma “O amigo do mendigo” e a capitalização da miséria

Peachum, respeitável comerciante, que tem uma firma matriz e onze filiais em Londres, localizadas de Drury Lane até Turnbridge, com cerca de 1432 funcionários, é o protótipo do burguês empresarial com dupla fachada, que se de um lado, explora seus funcionários em sua firma extremamente organizada, de outro, legitima suas ações justificando que está proporcionado àqueles que dão “gorjetas” para seus artistas, a vivência de sua religião, exercendo o cristianismo caritativo e apaziguando a própria consciência.

Brecht faz a paródia do burguês e da firma capitalista no perfil de Peachum, um profundo conhecedor da linguagem religiosa cristã, que tem fidelidade à Bíblia, da qual utiliza algumas citações e age como um *raisonneur* e implacável juiz que julga seus pares:

Como um sacerdote ou profeta, ele exorta o homem à reflexão;  
Acorda, mesquinho cristão!  
Começa a pecar, salafrário!  
Tu não passas de um charlatão:  
Ganharás do Senhor teu salário.

---

<sup>345</sup> BRECHT, BERTOLT. *Estudos sobre o teatro*. Brandão, p. 25-30.

Vende a mulher e o irmão,  
Porque és um patife venal.  
Deus pra ti é uma bolha de sabão?  
Tu verás no Juízo Final.<sup>346</sup>

O personagem apresenta vários componentes épicos no seu papel dramaturgico: atua como pessoa profundamente conhecedora da arte do teatro, dirigi-se ao público no início da peça, e no meio de sua argumentação surge a seguinte indicação cênica –“Do alto da cena desce um grande letreiro: “Daí, e dar-se-vos-á””.-<sup>347</sup> As citações da Bíblia, usadas da mesma forma inusitada também por Macheath, demonstra que sua perversa fidelidade ao Livro Sagrado está ancorada na obtenção de lucro. Peachum reza pela cartilha do cinismo ao aprimorar sua metodologia na arte do engano de transeuntes, demonstrando uma falta de escrúpulo sem precedentes, pois a sua imensa firma comercial oferece disfarces e máscaras, mercadorias subjetivas, e recebe dinheiro, com a infame legitimação da Bíblia:

– Preciso inventar algo novo. Está ficando cada vez mais difícil, pois meu negócio é despertar a piedade dos homens. Existem umas poucas coisas capazes de comover o coração humano., poucas apenas, mas o pior é que, quando são usadas com frequência, elas deixam de fazer efeito. É que o homem tem a terrível capacidade de se tornar insensível ao seu bel-prazer. Por exemplo, se um homem vê um pobre aleijado parado na esquina, na primeira vez, assustado, dá-lhe logo dez vinténs, mas na segunda vez solta apenas cinco, e se o vir uma terceira vez, o mandará friamente para a cadeia. A mesma coisa acontece com os meios espirituais.[...] De que valem essas belas frases pungentes, escritas em atraentes letreiros, se elas logo se desgastam. Na Bíblia há umas quatro ou cinco frases que tocam o coração; uma vez desgastadas, lá se vai nosso ganha-pão. Olhem só esta aqui: “É maior ventura dar que receber”.<sup>348</sup> Já não dá mais nada, e só faz três semanas que entrou em circulação.

---

<sup>346</sup> BRECHT, p. 15.

<sup>347</sup> Refere-se à citação do *Sermão da Montanha*, feito por Jesus e narrado por Lucas, 6, 38: “Daí, e ser-vos-á dado”. In: *A Bíblia Sagrada: o Velho e o Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. 20. impressão. ed. rev. e corrigida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1969. p. 75.

<sup>348</sup> Trata-se da frase: “Mais bem-aventurada coisa é dar do que receber”, dita por Jesus e lembrada pelo apóstolo Paulo em relação ao auxílio aos doentes. *Discurso de Paulo aos anciãos da igreja de Éfeso, Atos dos Apóstolos*, 20,35. Id. *ibid.*, p. 163.

É que a gente sempre tem que lançar uma novidade. E claro, será a Bíblia que vamos tirá-la. Mas por quanto tempo ainda? <sup>349</sup>

Na verdade, ele equipa seus funcionários na arte de despertar a piedade humana, pois eles pedem esmolas nas ruas e entregam ao patrão a porcentagem confirmada em contrato trabalhista. Peachum administra a mendicância profissional, organizando, escolhendo o papel adequado a cada um dos empregados e as frases de efeito e demonstrando a géstica e a mímica. Como o empresário capitalista visando somente o lucro ele descarta de maneira violenta os concorrentes, conforme Filch experimentou no próprio ombro, mas teve a oportunidade de aprender a encenação da misericórdia:

PEACHUM – Estes são os cinco tipos básicos da miséria capazes de comover o coração humano. Ao ver tais tipos, o homem cai naquele incomum estado de espírito que o predispõe a soltar o dinheiro. Equipamento A: vítima do progresso dos meios de transporte. O aleijado bem-humorado, sempre alegre – mostra como se faz – , sempre despreocupado, exacerbado por um toco de braço. Equipamento B: vítima da arte da guerra. O treme-treme importuno, molesta os transeuntes, inspira repulsa – mostra como se faz – atenua por condecorações. Equipamento C: vítima do progresso industrial. O cego digno de piedade ou A Escola Superior da Arte de Mendigar. <sup>350</sup>

Ao encenar para Filch, o modo de cambalear a ser apresentado nas ruas de Londres, ele constata o pavor do jovem e grita que ele por ter pena jamais será um mendigo nesta vida e somente serve para ser transeunte, e portanto, deve receber o equipamento D. Ao mesmo tempo, critica a esposa que é responsável pelos acessórios cênicos, por não ter dado a atenção a um detalhe importante: “O número 136 pagou um traje novinho em folha. Neste caso, são as

---

<sup>349</sup> P. 16.

<sup>350</sup> I, 1, p. 18-19.

manchas que inspiram piedade. Bastava você ter aplicado parafina com um ferro quente. Para que é que você tem a cabeça? A gente tem que fazer tudo sozinho!” Irado, ao examinar uma prótese, comenta com sua esposa e com seus artistas- proletários:

– Couro não serve, Célia; borracha é bem mais nojenta! [Ao terceiro]: O inchaço também diminuiu, ainda por cima é o último. Agora a gente vai ter que começar tudo de novo. [Examinando o quarto] Realmente, a tinha natural nunca chega a ser tão perfeita quanto a artificial. [Ao quinto] Ora, mas que aparência é esta? Você se empanturrou de novo, agora vamos ter que tomar medidas drásticas. Está despedido. [Novamente ao segundo mendigo] Entre “comover” e “dar no saco” há uma diferença muito grande, meu caro. Eu preciso é de artistas. Hoje em dia, só os artistas é que tocam o coração. Se vocês trabalhassem direito, seriam aplaudidos de pé pelo público! O que falta é criatividade! Assim não vai dar para renovar o seu contrato..[...]– O que é que vocês querem, afinal? Por acaso é culpa minha se as pessoas têm um coração de pedra? Também não posso oferecer cinco cotos a vocês! Em cinco minutos, transformo um homem em uma carcaça tão lamentável que até um cão choraria ao vê-lo! Pega aí mais um coto se um só não lhe basta. Mas cuide das suas coisas.<sup>351</sup>

Uma das máximas principais do chefe é demonstrar ao artista–mendigo que ele jamais deve encenar a própria vida, pois a pessoa não pode ter de maneira alguma piedade de si. Dessa maneira, o público ou o passante vê como é que a piedade pode ser despertada, ou seja, Peachum trabalha com a dramaturgia aristotélica, que provoca terror e piedade nos espectadores.

A técnica da capitalização da piedade, isto é, a encenação do negócio da moral nas ruas Londrinas e a total instrumentalização de um tipo de teatro tradicional para fins econômico é um dos principais aspectos estéticos desenvolvido por Brecht em diálogo com Gay. Para Peachum, viver da moral cristã é normal e com isso o dramaturgo alemão consegue em sua peça

---

<sup>351</sup> P. 46.

que é um paradigma para o teatro épico, apresentar um novo tipo de encenação que utiliza o tradicional estilo de teatral antiilusionista. .<sup>352</sup>

A *Ópera de Três Vinténs* é apresentada como um discurso sobre o teatro: uma crítica teatral no teatro, um comentário sobre a encenação no palco. Brecht confirma a diferença entre teatro e a realidade e seu encenador e figurinista, Peachum, o qual na primeira cena da peça transfere um princípio do teatro na realidade do teatro, ou seja, a organização do comércio da mendicância de maneira cênica, se torna no *Terceiro Final dos Três Vinténs* um diretor de encenação “verdadeiro”, que sai do seu papel de comerciante e age como porta-voz do público. A importância da última cena é a “arte da demonstração” como característica do teatro épico que não cria a ilusão. A chegada do mensageiro a cavalo demonstra simbolicamente que o teatro antigo torna-se um requisito cênico do teatro épico.

A constatação de Peachum a respeito do comportamento dos poderosos causadores da miséria, mas incapazes de mirá-la por causa da covardia é demonstrada por ele durante os preparativos para uma demonstração organizada da miséria na porta da igreja da coroação. O patrão critica o trabalho dos seus artistas, com uma revelação fantástica sobre as profundezas da alma capitalista, um processo de não-registro voluntário da miséria humana em uma sociedade desigual, mas que é praticamente jogado por Peachum, um “psicólogo amador” das seqüelas da economia competitiva na mente e nos corações dos ricos, em suas “caras” pela visão incômoda de mendigos:

PEACHUM – Vamos, vamos! Vocês simplesmente acabariam nas cloacas de Turnbridge se, em minhas noites insones, eu não tivesse descoberto um meio de cavar alguns vinténs da sua pobreza. Descobri que os donos do mundo são capazes de provocar a miséria, mas ver a miséria, isto eles não suportam. Porque eles são covardes e imbecis, exatamente como vocês. Mesmo tendo com que se empanturrar até o fim

---

<sup>352</sup> WÖRHLE, Dieter. *Bertolt Brecht: Die Dreigroschenoper*. 2. auf. Frankfurt am Main, Moritz-Diesterweg. 2001. p. 55 e 62.



de seus dias e podendo besuntar o chão de suas casas com manteiga, a ponto de até as migalhas caídas de suas mesas ficarem engorduradas, eles não agüentam ver com indiferença um homem desmaiando de fome; só que ele vai ter que desmaiar na porta deles.<sup>353</sup>

Imbatível na arte capitalista do logro e da chantagem, Peachum supera a si mesmo quando na encenação da miséria para perturbar os festejos reais, ao receber ordem de prisão, ele simula estar representando com seus jovens um entretenimento grotesco, ou seja, uma encenação dentro de outra encenação: “– Seu plano, Brown, era genial, mas inviável. O senhor aqui só prenderia alguns juvenzinhos que estão festejando a coroação de sua rainha com um baile a fantasia”.<sup>354</sup>

A técnica épica do teatro-no-teatro é apresentada na cerimônia de casamento de Polly que ao mostra uma visão apocalíptica de uma anônima empregada de um hotelzinho, e envolve participantes os convidados:

POLLY – Meus senhores, se ninguém quer cantar nada, eu mesma apresentarei um numerozinho, isto é, vou imitar uma menina que eu vi uma vez num desses botecos-de-quatro-vinténs, lá no Soho. Ela era a copeira e, vejam, senhores, todo mundo ria dela; mas aí ela se dirigia aos fregueses e dizia para eles o que eu agora cantarei para os senhores. Bem, isto aqui é o pequeno balcão, imaginem que ele está horrivelmente sujo, e atrás dele, ela ficava, dia e noite. Este é o balde e este é o esfregão com o qual ela lavava os copos. Onde estão sentados os senhores, estavam os fregueses que riam dela. Os senhores também podem rir para que tudo fique exatamente como era; mas se não puderem, também não precisam rir. Ela faz como se levasse os copos, murmurando algo para si. Agora, por exemplo, um dos senhores vai dizer – apontando para Walter – o senhor: Então, quando é que vai chegar teu navio, Jenny ?<sup>355</sup>

---

<sup>353</sup> BRECHT, p. 82.

<sup>354</sup> P. 86.

<sup>355</sup> P. 34.

### 3.3.2- Mac Messer, o dândi criminoso e aspirante a banqueiro

O elegante e encantador Macheath Messer, um verdadeiro gentleman, usa luvas de pelica branca, uma bengala com castão de marfim e freqüenta o refinado Hotel do Polvo, ou seja, tem a aparência e a mentalidade burguesa, mas tem uma estranha cicatriz no pescoço, lugar um pouco escondido, de modo que pode escondê-la. Seu amigo de juventude, Brown, conhecido por Tigre, com o qual lutou em campanhas colonialistas na Índia, é o chefe da Scotland Yard. Mac tem hábitos burgueses como a pontualidade de freqüentar toda a quinta-feira um prostíbulo para não esquecer suas raízes profissionais, a de gigolô e espancador de Jenny. Promovido a chefe de uma quadrilha de assaltantes formada por Matthias (Münz-Matthias [Matias-Moeda]), Jakob (Hakenfinger-Jakob [Jacó-dedo-de-gancho]), Robert (Säge-Robert [Roberto-serrote]), Walter (Trauerweiden- Walter [Walter-salgueiro-chorão]), Jimmy e Ede, seduz a ingênua Polly que acaba por desmascarar seu marido: “Você matou dois comerciantes, fez mais de trinta arrombamentos, vinte e três assaltos, incêndios, falsificações, homicídios premeditados, falsos testemunhos, e tudo isso em um ano e meio. Você é um homem terrível. E ainda seduziu duas irmãs menores em Winchester”.<sup>356</sup>

Na *Moritat de Mac Navalha*, cantada no prólogo da peça, são narradas suas criminosas proezas com o uso mortífero de sua arma que o bandido oculta, em contraposição ao assassino tubarão que apresenta seus dentes para todos verem e assume seus crimes. Muitos corpos vão parar nas águas verdes londrinas, outros desaparecem sem deixar vestígios como o Mosche Meier e o cocheiro que testemunhou as punhaladas no peito branco de Jenny Towler. O valentão ronda, mata, seqüestra, recebe o dinheiro, mas não apresenta a vítima com vida, e não é

---

<sup>356</sup> BRECHT, p. 52.

indiciado, pois seu amigo policial escondeu todas as provas contra ele, sem um mínimo constrangimento e remorso diante de tantos crimes animalescos:

E o incêndio lá no Soho:  
Seis crianças e um ancião –  
Entre o povo está o navalha,  
A quem nada indagarão.

E violada foi no sono  
Uma viúva, que é menor...  
Qual o preço prometido  
Pelo tal bandido mor?<sup>357</sup>

A multifacetada fachada de Mac, a de dândi galanteador, de um lado, e a de um violador, assassino cruel e incendiário, de outro, contrasta com seus hábitos burgueses em relação a estilos de móveis e preferências culinárias, conforme a situação vivida no casamento com Polly Peachum. O enlace ocorreu em Soho, em uma estrebaria transformada em espaço requintado com sofá renascentista e cravo marchetado, roubados da duquesa de Somersetshire, tapetes, móveis, louças, surrupiados em roubo mortal na Ginger Street, 14, e enorme relógio de estilo Chippendale, e com iguarias como ovos com maionese de Selfridge e salmão. Irritado com o conturbado roubo, Mac os repreende, dizendo: “- Minhas instruções eram: sem derramamento de sangue! Fico doente só de pensar nisso. Vocês nunca serão homens de negócios! Canibais sim, mas homens de negócios, jamais!”<sup>358</sup>. Ou seja, eles têm de aprender a fazer as coisas discretamente. Apesar de seu comportamento criminoso, Mac organiza um casamento à moda burguesa, com cerimônia civil e religiosa, a qual transcorre um pouco tumultuada pois o noivo parte para a gravata em Matthias ao ouvir piadinhas, mas dá mostra de refinamento ao criticar os hábitos pouco burgueses de Jakob:

---

<sup>357</sup> P. 14.

<sup>358</sup> P. 25.

MAC- Pois é, quer dizer então que você come a truta com a faca. Isso é uma vergonha Jakob. Você viu uma coisa dessas, Polly ? Comer o peixe com a faca! Quem faz isso é simplesmente um animal, entendeu, Jakob? A gente sempre aprende. Você terá um bocado de trabalho Polly, para transformar estes bostas em homens. Por acaso, vocês sabem o que isso significa: Um homem? “<sup>359</sup>

Ao pressentir o perigo de ser preso por causa da denúncia de Peachum, ele passa o comando dos negócios registrados minuciosamente no livro de contabilidade de sua firma para a esposa e a esclarece para fazer o balanço das atividades profissionais de seus funcionários. E em caso de pouco lucro, a orienta a entregar o pouco produtivo ladrão para Brown, a fim de receber a recompensa, situação que a deixa perplexa e coberta de lágrimas:

MAC- Eis os livros de contabilidade. Presta bastante atenção. Esta é a relação do pessoal. Lê: Bem, aqui temos Jakob-dedo-de-gancho, um ano e meio de serviço; vejamos o que ele conseguiu. Um, dois, três, quatro, cinco relógios de ouro, não é muito, mas foi um trabalho limpo. Não sente no meu colo, não estou afim agora. Aqui temos Walter-salgueiro-chorão, um tipo pouco confiável. Faz transações por conta própria. Alivia por três semanas, e depois rua. Entrega ele simplesmente para o Brown.

POLLY chorando – Entrego ele simplesmente para o Brown.

MAC – Jimmy II, um sujeito descarado, lucrativo sem mas descarado. Leva até as calcinhas da senhora da sociedade. Dê-lhe um adiantamento.

POLLY – Dou-lhe um adiantamento.

MAC – Robert-serrote, um cara mesquinho, sem o menor talento, não morre enforcado, mas também não deixa nada.<sup>360</sup>

O organizado e meticuloso Mac aconselha Polly a manter uma rotina saudável, a levantar às sete horas, a tomar banho diariamente e a organizar os negócios defendendo o interesse deles e enviando o capital coletado para o banco Jack Poole, em Manchester. A moça pretende economizar imediatamente, alugando os quartos dele, pois acredita que o dinheiro pago

---

<sup>359</sup> P. 32.

<sup>360</sup> P. 53.

em aluguel é jogado fora. Antes de partir, ele classifica os funcionários de ralé, assegura que todos irão para a prisão de Old Bailey, depois para a forca, e é surpreendido pela inesperada chegada do bando, tratado inicialmente com uma alegria hipócrita, e depois, se desculpa por sua ausência na cerimônia de coroação da rainha e parte para o acerto de contas com um gesto de enforcamento para Matthias:

MAC – Aliás, Matthias, você bebe demais. Na semana passada, você ensinou novamente que foi você que incendiou o hospital infantil de Greenwich. Se uma coisa dessas tornar a acontecer, você está despedido. Então? Quem foi que incendiou o hospital infantil? [...] – Você subirá mesmo se achar que pode me fazer concorrência. Onde já se viu um professor de Oxford deixar qualquer um de seus assistentes assinar seus erros científicos? Ele mesmo assina.<sup>361</sup>

A força econômica da firma Machheath é aumentada com o dinheiro de recompensas pela entrega de bandidos procurados à polícia e com acerto entre os roubos da quadrilha de Mac e as taxas prometidas a Brown para não persegui-los. Ou seja, existe um revoltante pacto comercial entre dois burgueses: um funcionário público corrupto e um comerciante corruptor, situação inusitada de negócios escusos a través de uma perversa lei de reciprocidade:

MAC – Embora a vida com suas torrentes caudalosas nos tenha separado violentamente, nós, amigos de juventude, embora nossos interesses profissionais sejam absolutamente distintos e, alguns até diriam, antagônicos, nossa amizade sobreviveu a tudo. Vejam se aprendem! Castor e Pólux, Heitor e Andrômaca etc. etc. Raramente eu, o simples rato de rua, bem, vocês sabem o que quero dizer, fiz uma pequena pescaria sem dar-lhe, ao meu amigo, uma parte, uma considerável parte, hein?, Brown, como presente e prova de uma inextinguível fidelidade, e raramente ele – tira a faca da boca, Jakob! –, ele, o todo-poderoso chefe de polícia, deu uma blitz sem antes me dar uma pequena dica, a mim, seu amigo de juventude. Bem, e assim por diante, afinal é essa a lei de reciprocidade. Vejam se aprendem. Dá o braço a Brown. Bem, velho Jackie, fico feliz de você ter vindo, isto é que é verdadeira amizade.

---

<sup>361</sup> P. 56.

Pausa, pois Brown lança um olhar preocupado a um tapete. É um persa legítimo.<sup>362</sup>

O relacionamento entre Mac e Tigre beira ao ridículo, pois o primeiro manipula o sentimental policial tanto com citações bíblicas, quanto com comparações entre eles com figuras mitológicas com Castor e Pólux, irmãos gêmeos, filhos de Zeus e Leda, e com Heitor, herói troiano, e Andrômaca, sua esposa. pares conhecidos como inseparáveis.<sup>363</sup> Por não poder evitado a prisão do amigo, Brown, o anti-policial está feliz com sua fuga, proporcionada por Lucy, mas se desespera com a indiferença de Mac, ao ser reconduzido ao cárcere:

BROWN – Tomara que meu pessoal não consiga agarrá-lo! Meu Deus, quem dera que ele já estivesse além do pântano de Highgate, pensando no seu Jackie. Mas ele é tão descuidado, como todos os grandes homens. Se o trouxessem agora, preso, e ele me olhasse com aqueles olhos de cão fiel, aí eu não agüentaria. Graças a Deus que é noite de lua. Se ele agora estiver cavalgando sobre o pântano, pelo menos não se perderá. Ruído no fundo. Que é isso? Oh, meu Deus, estão trazendo ele.[...] Ah, Mac, não fui eu... fiz tudo o que... não me olhe assim, Mac... não agüento... Esse teu silêncio também me apavora [...] Diz alguma coisa, Mac. Diz alguma coisa para<sup>364</sup> seu pobre Jackie... Uma palavra.

Profissional na arte da representação facial, Macheath desnorteia o colega, com ao mesmo tempo, que o classifica como o protótipo de um homem descontrolado e manipulável, o contrário do que se esperaria de um comandante:

Asqueroso, esse Brown. A má consciência em pessoa. Quem diria que um cara assim é um supremo chefe de polícia! Foi bom não ter gritado com ele. Até cheguei a pensar nisso. Mas aí, na hora H, achei que um olhar profundo e punidor o abalaria muito mais.bateu em cheio. Foi só

---

<sup>362</sup> P. 40.

<sup>363</sup> WÖHRLE, op. cit., p. 35.

<sup>364</sup> P. 65.

olhar que ele se desmanchou em lágrimas. Esse truque, eu tirei da bíblia.<sup>365</sup>

### 3.3.3- A dialética burguês=ladrão e o estigma do desencanto da condição humana

Na capitalista sociedade de aparências, na qual as atitudes de um burguês se confundem com a de um ladrão, Brecht em suas indicações cênicas sobre o trabalho dos atores, na peça *A Ópera de Três Vinténs*, observou:

1. Os atores deveriam evitar apresentar esses bandidos como um bando daquelas tristes figuras de lenços vermelhos que animam as feiras e com as quais nenhum homem honesto tomaria um chope. Trata-se naturalmente de homens assentados na vida, alguns corpulentos e todos, sem exceção, bem sociáveis fora de seu trabalho. 2. Aqui os atores terão oportunidade de mostrar a utilidade das virtudes burguesas, bem como a relação íntima entre sentimentalismo e vigarice.<sup>366</sup>

Conforme os exemplos citados anteriormente, os criminosos com estilo de vida burguês, Peachum e Macheath, são cidadãos honestos com hábitos requintados à mesa, com gosto por móveis sofisticados e por roupas elegantes, e conduzem suas firmas de acordo com os moldes capitalistas, com exploração total de seus funcionários. O comerciante pretendia adentrar a alta sociedade por meio de um casamento vantajoso de sua filha Polly, sonho que desmoronou, e Mac, que tem lista criminal muitíssimo mais intensa que o sogro, conseguiu passar para o ramo de bancos, foi anistiado, recebeu um castelo uma pensão vitalícia da rainha. Na cadeia, ele fez um

---

<sup>365</sup> P. 66. A frase refere-se àquela citada em *Pedro nega Jesus*, Lucas, 22, 61: “E virando-se o Senhor, olhou para Pedro.[...] E, saindo Pedro para fora, chorou amargamente”. *A Bíblia Sagrada*, op. cit., p. 101.

Durante a cerimônia de seu casamento, Mac diz para Polly: “Minha querida, tudo será como você deseja, para que o teu pé não tropece em alguma pedra. Até a mobília já está encomendada”. Trata-se de uma referência dessacralizada do trecho 12: “Eles te sustentarão nas suas mãos, para que não tropeces com o teu pé em pedra”, do Salmo 91, A segurança daquele que refugia em Deus”, Salmos: In: *A Bíblia Sagrada*, op. cit., p. 597.

<sup>366</sup> BRECHT. *Notas*, op. cit., p. 25.

discurso de despedida que tem um profundo significado político e econômico com um ataque cáustico ao poder financeiro:

MAC – Minhas senhoras, meus senhores, estão vendo extinguir-se um representante de uma classe em extinção. Nós, pequenos artesãos burgueses, que trabalhamos com o bom e velho pé-de-cabra as modestas caixas dos pequenos comerciantes, estamos sendo engolidos pelos grandes empresários, atrás dos quais estão os bancos. O que é uma gazua comparada a uma ação ao portador? O que é um assalto a um banco comparado à fundação de um banco? O que é o assassinato de um homem comparado com a contratação de um homem? Concidadãos, aqui me despeço de vocês.<sup>367</sup>

Nessa situação-limite, Mac está convicto de que vai ser enforcado, sem julgamento, e ao se despedir de Polly, Lucy, Peachum e esposa, Jenny, Brown e do guarda Smith, ele agradece a vinda deles e constata amargamente: "Que Jenny me tenha denunciado, muito me surpreende. É uma prova inequívoca de que o mundo continua o mesmo. A coincidência de algumas circunstâncias infelizes provocou minha queda. Pois bem – eu caio."<sup>368</sup>

O desencanto com a insensível e predatória condição humana aparece em situações nas quais o dinheiro fala mais alto, como a da traição de Machheath pela antiga amante Jenny, e o balanço de contas entre ele e o devotado Brown, que na hora da morte do amigo não mostra emoção e não perde tempo em obter mais um pouco de capital:

BROWN – Bem, se você faz tanta questão: primeiro temos aqui a quantia referente à captura de assassinos, denunciados por você ou seu pessoal. No total, você recebeu do Governo...

MAC – Por três casos, a quarenta libras cada, 120 libras. Uma quarta parte para o senhor daria, então, trinta libras, que são, portanto, as que nós lhe devemos.

BROWN – Está bem, está bem...mas eu realmente não sei, Mac, se nos últimos minutos...

---

<sup>367</sup> P. 104.

<sup>368</sup> P. 103-104.



MAC – Por favor, deixe de baboseiras, sim? Trintas libras. E por aquele de Dover, oito libras.

BROWN – Como? Só oito libras? Mas o combinado...

MAC – O senhor confia ou não confia em mim? Portanto, liquidando as contas do último semestre, o senhor receberá 38 libras.<sup>369</sup>

A decepção com as pessoas que degradam o cumprimento da lei e o respeito a um servidor da lei é demonstrado na cena de pagamento de propinas no presídio e nas chantagens de Peachum com o comandante Brown para exigir a prisão de Mac:

PEACHUM – Permita-me lembrar-me que um incidente histórico que, embora na sua época, isto é, no ano 1400 antes de Cristo, tenha causado grande sensação, hoje em dia o grande público desconhece. Quando o faraó egípcio Ramsés II morreu, o chefe de polícia de Nínive, quer dizer, do Cairo, cometeu umas pequenas arbitrariedades contra as camadas mais baixas da população. . Já naquela época, as conseqüências foram terríveis. De acordo com os manuais de história, o cortejo da coroação da sucessora ao trono, Semíramis, , acabou se transformando numa “seqüência de catástrofes por causa da participação um tanto animada das camadas mais baixas da população”. Os historiadores falam com horror da maneira terrível como Semírames tratou seu chefe de polícia. Eu não me lembro dos detalhes, mas mencionaram-me as cobras que ela o fez amamentar.<sup>370</sup>

Nas canções são feitas profundas e *nihilistas* observações sobre a natureza predatória do ser humano e sua luxúria, e quando são entoadas, após terem sido anunciadas no cartaz, é criado um clima de absurdo, pois as relações aparentemente cotidianas são vistas sob ângulos bizarros de comportamentos que repentinamente escapam do “controle da normalidade”. São atormentadas visões da vida e a apresentação de aspectos brutais e irracionais do homem que são inseridas nas discussões filosóficas.

---

<sup>369</sup> P. 101.

<sup>370</sup> P. 76.

Na *Balada da Boa Vida*, Macheath dirige-se ao público com uma mensagem humanitária sobre a realização das necessidades básicas do homem para a sua sobrevivência, antes da moralidade e da virtude:

Seria nobre minha existência,  
Se eu tivesse tais conceitos antes;  
Olhei de perto seres semelhantes  
E vi: não são da minha preferência.  
Pobreza é sabia, mas também ingrata,  
Coragem, fama – valem uma figa!  
É insensato quem para elas liga.  
Melhor é ter sangue de barata.  
Felicidade é para quem tem,  
Só na fartura é que se vive bem!<sup>371</sup>

No *song Pois de que vive o homem?*, do *Segundo Final dos Três Vinténs*, Mac e Jenny se dirigem ao público, como juízes éticos que julgam o comportamento do homem e que transmitem uma chocante mensagem sobre a lei da vida no confronto com o bestiário humano, frisando a imagem de pessoas desumanizadas, maldosas, cobiçosas, cruéis, competitivas e destituídas de regras morais:

MAC – Como viver sem crime e sem briga,  
Nos daí, senhor, nobre ensinamento;  
Porém, enchei-nos, antes a barriga,  
Depois falai, é este o seguimento.  
Prezai a vossa pança e a vossa lida [...]  
2  
JENNY – A que a moral uma mulher obriga,  
Nos daí, senhores, nobre ensinamento.  
Porém, enchei-nos, antes, a barriga,  
Depois falai, á este o seguimento.  
A nós, pudor, a vós, luxúria atrevida.  
Porém, sabeis a regra universal,  
Torcei, virai, mas eis a lei da vida:

---

<sup>371</sup> P. 68.

Primeiro, o pão, mais tarde, a moral.  
Que a gente pobre aprenda a simples arte  
De abocanhar do bolo a sua parte.

CORO – Não vos deixeis, senhores, iludir:  
O homem vive só de destruir!<sup>372</sup>

Após explicar aos pais que se casou por amor, Polly pergunta a eles se isso foi uma ambição pessoal. Na canção *Sobre a instabilidade das circunstâncias da vida humana* em *Primeiro Final de Três Vinténs*, ele responde que no “mundo-cão” todos deveriam ter o direito de uma vida digna, mas as condições são adversas e a esposa comenta que as pessoas deveriam doar seus bens aos pobres, mas elas são sovinas e perversas. Peachum conclui com uma apresentação do lado sombrio da natureza humana apresentada como a voracidade de um tubarão, isto é, ele tem a percepção do ser humano como um animal selvagem:

Naturalmente, estou com a razão:  
O mundo é pobre, o homem, um vilão.  
Quem não pretende um Éden terreal?  
Mas e as circunstâncias, afinal?  
Elas se negam a corresponder.  
E vejam bem: seu mais querido irmão,  
Faltando o bife, vira furacão  
E pisa-lhe bem o rosto, pode crer!  
E ser leal, não é maior prazer?  
Porém, sua esposa adorada,  
Sentindo sua chama já cansada,  
Pisa-lhe bem o rosto, pode crer!  
E grato, quem será que não quer ser?  
Porém, seu próprio filho bem-amado,  
Quando, no fim, o vir desamparado,  
Pisa-lhe bem o rosto, pode crer!  
E ser humano, quem não pretende ser?

---

<sup>372</sup> P. 77-78.

Pai, mãe e filha concluem que a sociedade está deteriorada e que as adversidades da vida são causadas também por causas externas que caminham juntas com a natureza predatória humana: “O mundo é pobre, o homem, um vilão./ O mundo é uma mentira!”<sup>373</sup>

Na *Canção da ineficácia do empenho humano*, do *Terceiro Final de Três Vinténs*, o policial Brown aconselha a um chantagista Peachum, que o ameaça de perturbar a coroação da rainha com o seu grupo de mendigos, a ter cuidado, pois todos correm atrás da sorte, mas a “gana desmedida” leva à cadeia. É no entanto, é prevenido do espetáculo da chegada dos verdadeiros miseráveis e é ainda é ameaçado de ser despedido por intervenção de Peachum, que canta:

Se o homem não quer nada,  
Dá-lhe uma paulada;  
Curtindo-lhe o couro  
Aprende a valer ouro.  
Pois que nesta vida  
O bom moço não tem vez:  
Com a lição devida  
Vem a sensatez.<sup>374</sup>

O poder destruidor dos instintos impulsivos e irracionais, e principalmente aqueles ligados ao erotismo, que levam à escravização do homem, destroem projetos espirituais, afetivos e profissionais é tema da *Balada da Servidão Sexual*, com alusão à prisão de Mac, cantada pela sra. Peachum que se encontra com Jenny diante da cortina:

Assim termina, geralmente, a luta:  
Quem vence o herói é sempre a puta!  
E os pretensos seres elevados  
Pelas piranhas foram sepultados.  
Queira ou não, ergue-se o animal:  
É esta a servidão sexual.  
Um prende-se ao Código Civil; o outro, à Bíblia

---

<sup>373</sup> P. 51.

<sup>374</sup> P. 87-88.

Sagrada,  
Um torna-se cristão; o outro, anarquista:  
De dia come apenas as torradas com salada,  
À tardinha, suas idéias reconquista,  
Porém à noite vai mudando o ar:  
Seu esporte favorito é trepar.<sup>375</sup>

Ao som do realejo, Jenny entoava a *Canção de Salomão*, que fala da inveja destrutiva das pessoas que contribuíram para destruir as qualidades físicas, psicológicas e profissionais de proeminentes. O ressentimento esquizofrênico por beleza física, um atributo inato, ao lado de talentos desenvolvidos alheios, mostra uma outra faceta do predadorismo humano, a de querer aniquilar a capacidade de outros. Motivos de olhar traiçoeiro foram: a sabedoria de Salomão: “No fim da vida percebeu:/ [...] Nefasta é a sabedoria,/ Livrar-se dela é a salvação!”; a formosura da rainha dos egípcios: “Arruinou dois imperadores,/ E no final do desatino/ Morreu de seus amores./ Babel também foi bela em vão!/ E antes de findar-se o dia,/ Soube-se a razão:/ Beleza só problemas cria”; a coragem de César: “Pensava que era onipotente,/ Igual a um ser divino/ Reinando, mas infelizmente/ Foi morto por traição[...] Coragem traz desarmonia.”. A luxúria incontrolável de Macheath também foi a causa de sua última prisão: “E vejam o Navalha aqui,/ Já prestes a morrer!/ a vida estando por um fio,/ Acaba-se o prazer./ Bandido foi, e foi vadio/ De louco coração! E antes de findar-se o dia, Soube-se a razão: Tesão demais má sorte cria, Livrar-se dele é a salvação!”<sup>376</sup>

### 3.3.4- A recepção e a questão do plágio

---

<sup>375</sup> P. 59.

<sup>376</sup> P. 88-89.

Considerado um autor que fez o “esfacelamento das aparências”,<sup>377</sup> Brecht é considerado o maior dramaturgo e teórico teatral do século XX. Sua teoria do teatro épico que abrange vários elementos de “estranhamento” causou uma grande ruptura na dramaturgia aristotélica vigente. O modelo épico continua a atrair leitores, espectadores, encenadores e outros teóricos, como Augusto Boal, que têm Brecht como mestre para desenvolver um tipo de teatro voltado aos temas nacionais.

Com uma atitude de *épater le bourgeois*, Brecht tece em *A Ópera de Três Vinténs* um exemplo de “recepção produtiva”, ácidas críticas à dupla fachada da burguesia alemã, detentora do capitalismo do monopólio empresarial e do capitalismo financeiro, que está simbolizada pelo tubarão. Com a intenção de causar uma ruptura no chamado teatro burguês com modelo aristotélico, ele apresenta o teatro épico que tem um caráter demonstrativo do jogo do ator e um caráter histórico da realidade representada, elementos que causam estranhamento e distância por parte do público e remetem à reflexão.<sup>378</sup>

A questão do plágio de canções de Villon e de Kiepling provocou muitas controvérsias em toda a Alemanha nos círculos intelectuais e literários.

O crítico marxista, Ernst Schumacher escreveu que a peça de Brecht, embora tenha elementos novos, como um novo personagem, o policial Brown, e uma cena de casamento, se trata de uma tradução com certas liberdades e não uma transposição da temática aos anos 20. Schumacher afirmou que o texto de Gay era muito mais virulento com assuntos tratados pela crônica policial e com a inclusão indireta de atitudes de políticos como Robert Walpole. O *Peachum*, de John Gay, reproduzia o modo de ser do burguês ascendente e as perversas proezas

---

<sup>377</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 150.

<sup>378</sup> Escrita, em 1928, na Alemanha da República de Weimar, a ação do texto se passa quase um século mais cedo, na época que a burguesia vitoriana que era a mais estruturada na Europa e passava por profundas transformações devido às leis trabalhistas promulgadas no final do século XIX, mas servia de referencial para a conscientização de trabalhadores.

financeiras do princípio do capitalismo inglês. Para o crítico, se Brecht fez críticas à burguesia alemã, ela não seria tão eficaz pois se diluía em termos de passado concreto ou seria muito geral.<sup>379</sup> Consciente das limitações da peça, Brecht escreveu *O Romance dos Três Vinténs*, um romance policial que retrata os métodos criminosos utilizados pelos grandes capitalistas, que não diferem daqueles utilizados pelos ladrões e assassinos. O autor aponta os aspectos sórdidos e criminais presentes nos negócios e nas relações comerciais.<sup>380</sup> O texto, adaptado para o filme sofreu uma atualização em relação ao papel pernicioso dos banqueiros burgueses na exploração capitalista.

A apresentação da capitalização da miséria e a apresentação de mendigos com falsas próteses e outras misérias físicas, que remetiam aos antigos soldados da Primeira Guerra Mundial, bem como a abertura com o cantor da *Moritat de Mac Messer*, sobre um vilão por excelência, retratado como um dândi empresário, chocou o público que reagiu com entusiasmo somente ao ser entoada *A Canção dos Canhões*, a respeito da poder terrível da máquina de guerra que contribuía para a degradação do ser humano a objeto. Os dois *songs* consagraram a peça e fazem sucesso até os dias de hoje. Brecht disse que seria sempre lembrado como aquele que disse: “Primeiro a barriga, depois a moral”.

Uma dupla faceta de Brecht surge na peça teatral conforme escreveu Frederic Ewen em *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*:

Pois na verdade há dois Brecht dentro da *Ópera dos três Vinténs*, e eles se imbricam mutuamente. Há o niilista tempestuoso, formado na selva de asfalto; e há o iniciado no marxismo, que tenta estabelecer um paralelo entre as fraudes e as traições menores, a ladroagem do submundo, com as iniquidades e a corrupção aparentemente mais respeitáveis, mas mais crassas e profundas, do mundo superior. Porém, podia Mackie ser levado a sério como exemplar da burguesia contemporânea “expropriadora”? E que conteúdo social seria atribuído à injunção “não seja impertinente demais com a injustiça, porque ela morrerá por si mesma”? Nada havia na peça que revoltasse

<sup>379</sup> SCHUMACHER, Ernst. *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933*. Berlin, 1955. p. 218-256.

<sup>380</sup> BRECHT, Bertolt. *Romance dos Três Vinténs*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

qualquer espectador, exceto alguém já socialmente consciente de que se *pode* viver sem injustiça.<sup>381</sup>

Na *Ópera de Três Vinténs* é mostrada que o capitalismo não mudou sua essência exploradora, mas sim sua aparência. Macheath quer tornar-se banqueiro e sua imagem de tubarão bem apessoado mostra uma moral dupla, e que o crime ronda os bancos e grandes indústrias.

Brecht fez críticas às sociedades monarquistas e imperialistas, como a própria Alemanha, que teve colônias na África, do final do século XIX até 1918, e a Inglaterra, em diversos continentes, desde o século XVI, que legitimavam sua expansão com a argumentação de levar a civilização da raça branca, europeia e cristã para todos os rincões primitivos do mundo. Ocupados a partir de 1750, os vários territórios da Índia e do Afeganistão governados por marajás travaram imensas lutas contra os invasores como aquelas vividas pelos personagens Macheath e Brown e narradas no *song A canção dos canhões*:

John estava lá e Jim também,  
E Georgie tornou-se sangrento;  
Não importa, na guerra, quem é quem,  
Ao partir pro ofício sangrento.  
Viva a brigada  
Na canhonada  
Do Cabo ao Indústão:  
Na chuva ou granizo,  
Diante do paraíso,  
Achando muita graça  
Em cada nova raça,  
Faziam dela picadinho com feijão.<sup>382</sup>

Na canção, que fala da morte de John e Jim e no desaparecimento de Georgie, e do fato do sangue ser rubro em qualquer pessoa, o autor antibélico e antiimperialista acusa um acontecimento contemporâneo alemão, a imposição do serviço militar obrigatório pelo governo

---

<sup>381</sup> EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Tradução de Lia Luft. São Paulo: Globo, 1991. p. 159-160.

<sup>382</sup> BRECHT, op. cit., 2. estrofe, p. 39.



republicano alemão recém-instituído no pós- guerra, que no final dos anos 20 destinava os jovens à “bucha” de canhão, bem como condena a lei de rearmamento e a sociedade que evitava o auto-questionamento diante do reaparelhamento das Forças Armadas.

A cena dos preparativos para atrapalhar o cortejo da coroação por meio de uma manifestação da miséria com cartazes que contém frases como “Dei meu olho ao rei” e “Vítima da arbitrariedade militar” faz alusão a uma passeata ocorrida em Berlim.

Na peça não atua nenhuma pessoa explorada vilmente pelo patrão, como inúmeras anônimas no sistema capitalista que são remuneradas com ínfimas quantias, mas é citada na canção *Jenny-Pirata* a força de uma copeira de um pequeno hotel, uma trabalhadora oprimida que se conscientiza de sua situação deplorável e, ao ter apoio de homens de uma nau de oito velas com cinquenta canhões, para se livrar das cadenas da humilhação, se torna uma juíza implacável e condena todos aqueles detentores do poder à morte por decapitação:

Desembarcaram cem homens ao meio-dia,  
E nas sombras vão se envolver  
E prendem um em cada lugar,  
Para eu os presos julgar,  
Perguntando: quem deve morrer?  
E reina silêncio total no porto  
Quando indagam: quem deve ser morto?  
Todos! – falo sem pestanejar.  
E ao tombar a cabeça digo: – oba!  
E a nau de oito velas,  
Com cinquenta canhões,  
Some comigo no mar.<sup>383</sup>

Ao ser solicitado, uma vez mais, por Peachum para efetuar a prisão de Mac, Brown indaga ao policial Smith: “Como é possível que este criminoso notório ainda circule livre por Londres?” e houve a amarga verdade sobre sua amizade, que é de fato o conluio entre um

---

<sup>383</sup> BRECHT, op. cit., 4. estrofe, p. 36.

representante do poder policial e outro representante da burguesia comercial com objetivos financeiros.<sup>384</sup> Nesse mesmo contexto é denunciada, de uma forma irônica e grotesca, a injustiça praticada pela justiça ao condenar somente aqueles que não têm acesso a um acompanhamento jurídico necessário e, portanto são pobres; a corrupção dos juízes e o desvirtuamento de um direito do cidadão:

PEACHUM –Nós todos obedecemos à lei! A lei foi feita única e exclusivamente para explorar aqueles que não entendem ou que, por pura necessidade, não podem cumpri-la. E quem quiser receber sua parte nessa exploração tem que agir rigorosamente dentro dessa lei.

BROWN – Então, o senhor quer dizer que os nossos juízes são corruptos!

PEACHUM – Pelo contrário, senhor, pelo contrário! Nossos juízes são absolutamente incorruptíveis: e não há dinheiro no mundo que os corrompa a ponto de fazerem fazer a justiça.<sup>385</sup>

A questão da encenação<sup>386</sup> da mendicância e da miséria para despertar a piedade e a misericórdia de mentes burguesas e receber donativos é um golpe artístico que exige ensaios e equipamentos específicos, mas ao convocar seus artistas para uma concentração em frente ao palácio de Buckingham a fim de seguir à Abadia [Westminster] e atrapalhar cerimônia de consagração política e econômica do poder real britânico, Peachum se supera na arte da

---

<sup>384</sup> Id. *ibid.*, p. 83.

<sup>385</sup> Id. *ibid.*, p. 84.

<sup>386</sup> A respeito da dupla aparência da sociedade burguesa cristalizada na estética do teatro épico, Dort comenta sobre a cena do perigo alertado por Peachum a Brown sobre o surgimento dos doentes e mutilados à cerimônia de coroação: “Com efeito nesta fala a *Ópera* confessa que não passa de máscara e disfarce. Seu espetáculo é teatralmente falso: destina-se a mascarar, a esconder a realidade. Mas esta realidade, que no palco só aparece disfarçada, chega ao espectador justamente através deste processo. Não cabe nem aos atores nem ao autor dizer a verdade; o palco não pode ser senão o lugar da mentira. Mas o próprio espectador pode desvendar esta mentira e descobrir ou antes fazer sua própria verdade, a verdade do mundo, não a do teatro. É ele que poder ver, não mais Robert Walpole, mas seu próprio rosto de pequeno burguês por trás da goela um tanto ou quanto pitoresca de Mackie – Navalha, como deve distinguir, por trás do cortejo de mendigos, a multidão dos “verdadeiros infelizes”. Assinalemos a todo momento que na ópera ou os gestos fazem alusão ao teatro e ao que lhe dá origem: o disfarce. Peachum não cessa de repetir: para ele a realidade é insuficiente (entenda-se perigosa) é preciso conduzir-se como artista, o truque é obrigatório [...] Diante de nós as cenas de disfarce se sucedem: o pessoal do bando de Macheath veste calças e camisas engomadas para celebrar o casamento de seu patrão com Polly; esta vai, em seguida, metamorfosear-se de noiva em mulher de negócios; mesmo as prostitutas nos aparecem, ora como pacíficas burguesas ocupadas em remendar e passar as suas roupas, ora como criaturas fatais, que fazem tremer as boas donas-de-casa e as esposas honestas... Do princípio ao fim da *Ópera* se sucedem transformações a vista o público. O palco assume o que é uma loja de acessórios, um local de disfarce. O palco se expõe com tal e assim se valoriza”. DORT, Bernard. *Ópera de Três Vinténs*: ou os poderes do teatro. In: MENDES, op. cit., p. 29-30.

teatralização. Disposto a prender todos por desordem pública, Brown tem que engulir a conversa fiada do burguês chantagista, ou seja, de que o grupo não pode ser preso, pois participam de um baile de fantasia nas ruas londrinas, como se fosse um dos itens do programa das festividades da coroação. A planejada procissão de pedintes, rumo à igreja planejada por Peachum para chantagear o policial, que tem de capturar Mac, é pequena diante da possibilidade da chegada de um contingente colossal de gente verdadeiramente pobre, doente e mutilada à igreja onde ocorrerá a coroação da rainha Vitória. A visão dantesca de tal grupo é um espetáculo tenebroso, assustador e intimidador como reflexo da dualidade da sociedade rica, aristocrática e burguesa que em rituais socioreligiosos majestosos se legitima e se perpetua:

PEACHUM –Espera só chegarem os verdadeiros miseráveis – aqui não há nenhum – e o senhor verá, serão milhares. Aí está: vocês esqueceram o espantoso número de pobres. Imagine-os só na porta da igreja. Não é uma visão nada festiva. O aspecto deles não agrada mesmo. Sabe o que é erisipela, Brown? Imagine agora 120 caras erisipelosas! A jovem rainha deveria estar entre rosas e não entre pessoas erisipelosas. E depois aqueles mutilados no portal da igreja. Olha, vamos evitar isso, Brown. O senhor pensará talvez que a polícia conseguirá nos conter, a nós pobres coitados. Engano seu. Já pensou no espetáculo dos seiscentos pobres aleijados, derrubados pela violência dos cassetetes durante a coroação? Seria muito feio. Nojento mesmo. É de dar náuseas.<sup>387</sup>

O quadro do poder da união da massa através da conscientização da possibilidade de transformação de uma atitude passiva a uma postura reivindicadora e denunciadora das desigualdades sociais e das mutilações, como estragos da guerra, irrita e causa estranhamento estético e moral e leva a reflexão. A possibilidade do aparecimento de uma multidão, necessitada, oprimida e explorada na sociedade capitalista, imperialista e consumista inglesa contrapõe-se ao jogo da aparência e da dissimulação social, pois pode tornar a desigualdade mais evidente e

---

<sup>387</sup> Id. *ibid.*, p. 86.

ofuscar a supremacia do mundo capitalista dos industriais e banqueiros, no qual somente aquele vigoroso, saudável, e submisso deve aparecer. A estética do corpo saudável como máquina da engrenagem capitalista que deve preponderar é colocada em questão.

Brecht apresenta canções que falam de pessoas atormentadas, com alma escura e autodestrutivas como imagem da dissolução e da persistência do mal na sociedade predatória humana, levando o ser humano, desesperançado, vingativo e negativo, a um beco sem saída. No entanto, a existência do divino no ser humano com sentimentos de arrependimento diante das iniquidades aprontadas com pedidos de misericórdia a Deus se revela na *Balada na qual Macheath pede desculpas a todos*:

Irmãos que vem após a nossa morte,  
Contenham-se do impiedoso insulto,  
Também não riam da perversa sorte,  
Atrás das barbas bobo riso oculto,  
E não praguejem sobre os enforcados,  
E não se mostrem, qual justiça, duros;  
Pois todos nós deixamos de ser puros,  
E todos afundamos nos pecados.  
Queiram ouvir a nossa advertência,  
Pedindo a Deus a graça e a clemência.

As chuvas a nós todos purificam,  
Lavando a carne muito bem nutrida;  
Os olhos, insaciáveis nesta vida,  
Para que não cobicem, corvos picam.  
Alto subimos, cheios de ganância,  
Pagando pela nossa arrogância,  
Deixando nossa existência amada,  
Igual a sujo esterco sobre a estrada.

[...]

Às moças, desnudando os seus seios  
Para pescar fregueses sempre prontos,  
Aos cavalheiros que não são alheios  
Aos charmes das perdidas nos seus pontos,  
Aos vagabundos, frescos, prostitutas,  
Aos maltrapilhos, loucos e birutas,

Eu peço que perdoem meus pecados.<sup>388</sup>

Na mesma canção, Mac critica ferozmente e amaldiçoa a atividade dos policiais, a de torturar na cela escura, desejando que o rosto deles se desfaçam com golpes de martelo mais pesados.

Brecht denuncia diretamente os abusos cometidos pelos detentores do poder contra pessoas, como ele próprio, desconfiadas da procedência da riqueza dos capitalistas burgueses, e alerta os incautos sobre os perigos advindos para aqueles queousam criticar:

Vocês conhecem Bertolt Brecht,  
Sedento de saber !  
Ele indagava, de onde vêm  
Os bens dos ricos. Podem crer,  
Isto não lhes convém !  
Perdeu a casa e o chão. E antes de findar-se o dia,  
Soube-se a ra razão:  
Curiosidade desafia,  
Livrar-se dela é salvação !<sup>389</sup>

Em relação à perenidade e à possibilidade de contemporaneização da peça brechtiana, o crítico literário, Bernard Dort, escreve em *Ópera de Três Vinténs*: ou os poderes do teatro:

Sem dúvida a *Ópera* não ensina nada que não soubéssemos antes, assim como não nos propõe a menor palavra de ordem nem a mínima ação política. Apenas estende ao espectador o espelho do teatro, um espelho deformante, para que ele, finalmente, se reconheça neste espelho. Para que reconheça, neste mundo literalmente inacreditável – um mundo de contos de fazer dormir em pé – a imagem de sua própria sociedade. Brecht aqui não faz outras coisas senão o que não haviam feito, antes dele, os dramaturgos e filósofos do século XVIII, quando relaxavam em Paris seus Persas ou seus “bons selvagens” imaginários”. Só mudou a tonalidade: Os heróis da *Ópera de Três Vinténs* são maus selvagens,

---

<sup>388</sup> BRECHT, p. 104-105.

<sup>389</sup> P. 89.

Brecht é mais pessimista ou mais revolucionário do que Montesquieu ou Marivaux. As últimas palavras da *Ópera* nos falam de um “universo de condenados”. É bem a nossa realidade. Cabe a nós compreendê-la e, se possível, transformá-la: já será muito. Acentuando ao máximo a ilusão, a *Ópera dos Três Vinténs* constitui, hoje, um chamado à realidade.<sup>390</sup>

Bertolt Brecht disse que *A Ópera dos Três Vinténs* foi criada uma década depois da Primeira Guerra Mundial e que uma década depois da Segunda Guerra Mundial ela reviveu em um novo caldeirão das bruxas. E que se depois de uma Terceira Guerra Mundial ela novamente retornar, o mundo inteiro poderá ser comprado por três tostões.<sup>391</sup>

Capítulo 4- Ecos da dramaturgia inglesa e alemã no Brasil emergente: a recepção de Gay e de Brecht

No dia 17 de maio de 1950, foi realizada a controvertida estréia de *A Ronda dos Malandros* no Teatro Brasileiro de Comédia,<sup>392</sup> sob a direção de Ruggero Jacobbi, como uma tentativa de mostrar ao espectador nacional uma nova tendência européia: o teatro épico, conforme o modelo de Bertolt Brecht, consagrado com o Berliner Ensemble na época de Pós-Guerra. O interesse do diretor italiano e de sua esposa, Carla Civelli, era sensibilizar artistas e público para um teatro político, cuja mensagem era a crença na transformação social,

<sup>390</sup> DORT, Bernard. *Ópera dos Três Vinténs*: ou os poderes do teatro. In: MENDES, op. cit., p. 30.

<sup>391</sup> “Ein Jahrzehnt nach dem ersten Weltkrieg entstand die “Dreigroschenoper”, ein Jahrzehnt nach dem zweiten Weltkrieg lebt sie in einem neuen Hexenkessel wieder auf. Wenn sie nach einen dritten Weltkrieg zurückkommt, wird man die ganze Welt für drei Groschen kaufen können”. Wöhrle, op. cit., p. 4.

<sup>392</sup> O elenco era formado por Cacilda Becker (Polly), Sérgio Cardoso (MacHeath), Nydia Lícia (Lucy), Maurício Barroso (Walter Tristeza), Zilda Hambúrguer (Dolores), Waldemar Wey (Johnny Aranha), A.C. Carvalho (Pó de Mosquito), Fredi Kleemann (Mão de Luva), Milton Ribeiro (Billy Chaveco), Ricardo Campos (Tommy Coringa), Marina Freire (Madame Aranha), Ruy Affonso (Bob Casanova), Marisa Marcos (Jenny Pimenta), Holanda Maria (Betty Preguiça), Elisabeth Henreid (Mimi, a princesa), Zilah Maria (Rosalind), Rachel Moacyr (Lady Diana), Glauco de Divitis (Joe Ferrolho), Frank Hollander (1. guarda), Ildo Pássaro (2. guarda), Maury Lopes (carrasco) e Victor Merinov (mensageiro).

principalmente no Brasil, ex- país colonizado e com escravidão negra, palco de lutas de classes entre a oligarquia urbana e rural. No programa de *A Ronda dos Malandros, I' m sorry, Mr. Gay*, o diretor Jaccobbi, explica seu “pretexto” como encenador:

[...] Acredito – religiosamente, mesmo – no texto literário, na inevitabilidade teatral da literatura dramática, no espetáculo como interpretação. Para mim é, então, um salto no escuro a encenação de um “pretexto”. Mas juro que não quis brincar de criador ou de mágico. Não acredito nisso. Não quis fazer o espetáculo puro. [...] Então, a *Ronda dos Malandros* será, ela também, interpretação de um texto. Só que se trata, desta vez, menos de um texto literário que de um TEXTO PSICOLÓGICO, um “libreto” de sentimentos populares, universalizados pela sua própria ingenuidade histórica. Sim, preciso de um público ingênuo. Sejam Cândidos, por favor.<sup>393</sup>

4.1- São Paulo: industrialização, êxodo nacional e internacional, problemas de habitação e de transporte

São Paulo de Piratininga foi demarcada, conforme a tradição historiográfica, pelas seguintes épocas: a fundação da vila jesuítica e indígena (1554), a cidade do café (1870), a metrópole industrial (1920),<sup>394</sup> e a megalópole (1980), períodos abalados por eventos políticos,

---

<sup>393</sup> *Dionysos*: Teatro Brasileiro de Comédia, São Paulo: Ministério da Educação e Cultura; SEAC/FUNARTE; Serviço Nacional de Teatro, n. 25, setembro 1980, p. 79.

<sup>394</sup> A indústria paulistana utilizou capitais em sua maioria provenientes da cafeicultura e de uma infra-estrutura criada para a produção e escoamento do café, e foi implantada na época de expansão das exportações e o conseqüente crescimento da renda, aliada à uma política monetária expansionista, atuante no fim do Império e no início da República. A atividade industrial abrangia diversos setores: fiação e tecelagem de algodão, seda, juta e lã, alimentos e chocolate, cigarros, charutos e fumo, malharia, camisas e roupas brancas, confecção de roupas e chapéus, produção fabril de redes, sabão, tamancos, metalurgia, vidro e cerâmica, entre outros produtos. No entanto, o salário era baixo, a modernização de equipamento eram uma constante ameaça de

bélicos e culturais como a Semana de Arte Moderna (1922),<sup>395</sup> a Revolução de 1932,<sup>396</sup> a fundação da Universidade de São Paulo (1934), e, principalmente, a fase áurea inaugurada pelo mecenato industrial, que sob a égide do italiano Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo), apoiou a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (1948), da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1948), e do Museu de Arte de São Paulo (1949). Atuante na área cultural, destacou-se também o jornalista Assis Chateaubriand Bandeira de Mello com a criação da TV Tupi (1951).

A construção de diferentes imagens culturais de São Paulo nos anos 40 até a virada para os anos 50 está ancorada em um projeto sociopolítico de uma elite industrial-intelectual, formada em torno de Francisco Matarazzo Sobrinho, e Franco Zampari, que visava trazer para a industrializada e rica capital, alguns elementos de cultura para que formassem uma aura intelectual como a do Rio de Janeiro.<sup>397</sup> Tal projeto preparava um arcabouço estético legitimador

---

demissão, a sazonalidade gerava desemprego e miséria. A mão-de-obra industrial era formada, principalmente por operários de origem estrangeira.

Conforme a opinião de Maria Izida S. de Matos: “O setor industrial apresentava-se como uma nova e rentável oportunidade de inversão de parcelas do excedente gerado pelo complexo cafeeiro, tornando-se destino para parte desses capitais [...]. Assim, o crescimento das indústrias pode ser entendido como parte do processo de acumulação de capital resultante da expansão da economia cafeeira. Aceitar esse enfoque implica reconhecer o caráter capitalista da agricultura e negar a existência de antagonismos estruturais entre agricultura e indústria. Além disso, a industrialização é percebida como um processo social, caracterizado pela dominação do capital sobre o trabalho e integrado ao crescimento urbano de São Paulo”. MATOS, Maria Izilda S. de. *A cidade que mais cresce no mundo: cotidiano, trabalho e tensões*. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida (Coord.). *São Paulo: uma longa história*. São Paulo: Centro de Integração Empresa-Escola, 2004. p. 66.

<sup>395</sup> Na época da Semana, os modernistas tentaram criar obras literárias e plásticas que traduzissem a transformação econômica de São Paulo. GONÇALVES FILHO, Antonio. A metrópole que um dia sonhou ser moderna. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 jan. 2004. Caderno 2, p. D 7.

<sup>396</sup> Fruto amargo do embate de paulistas, senhores, juntamente com os mineiros, do rodízio presidencial perpetuado pela “política café-com-leite”, e insatisfeitos com a tomada do poder pelo gaúcho Getúlio Vargas, em detrimento da legítima eleição de Júlio Prestes, a Revolução Constitucionalista de 1932 foi um terrível conflito armado para lutar contra a nomeação de um interventor federal e reivindicar uma nova constituição. Em meio à guerra civil e ainda no clima de vitória foi feita uma paródia da marchinha, *O teu cabelo não nega*, para criticar o governo Vargas;

O teu governo não nega, Getúlio,

Que foi uma tapeação.

A ditadura não pega, Getúlio,

Faz dela bucha de canhão.

Quem te encrencou,

ó manganão,

Merece uma consagração.

Paulista não tem medo de careta.

Aponta a trouxa,

E segue pra outro planeta.

BORGES, Vavy Pacheco. *São Paulo, 1932: em tempo de guerra*. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida (Coord.). *São Paulo: uma longa história*. São Paulo: Centro de Integração Empresa-Escola, 2004. p. 111.

<sup>397</sup> Em relação às produções cênicas e cinematográficas, o Rio de Janeiro, capital federal até 1960, estava adiante com propostas renovadoras na paisagem cultural brasileira: o Teatro de Brinquedo, formado por amadores, propunha um teatro de elite em



da supremacia paulistana no quadro federal a ser apresentado à nação na efeméride dos 400 anos da fundação da cidade a ser realizada em 1954, cujo *slogan* “São Paulo, a cidade que mais cresce no mundo”, refletia uma exaltação do progresso, de triunfo e de glórias dos paulistas. Nesse contexto foi fundado o Teatro Brasileiro de Comédia, que através do engajamento de encenadores, cenógrafos e figurinistas italianos, fez uma revolução temática e cênica no palco nacional e, no ano de 1950, apresentou, sob a direção de Rugero Jaccobi, uma peça nacional, com elementos épicos, baseada em *The Beggar’s Opera*, de John Gay, em *A ópera de três vinténs*, de Bertolt Brecht. O texto teatral denominado *A ronda dos malandros*, de autoria de Carla Civelli e Maurício Barroso, e com a participação de Cacilda Becker e Sérgio Cardoso no papel dos protagonistas, Polly e Macheath, respectivamente, visava, conforme o empenho de Jacobbi, comunista e seguidor da teoria estética brechtiana, mostrar aos artistas e ao público brasileiro um tipo de teatro político e didático, cujo cerne era a luta contra a exploração capitalista e a crença na possibilidade de transformação social, teorias defendidas por Erwin Piscator e por Bertolt Brecht.

A paisagem arquitetônica paulistana foi marcada pela inauguração, em 1929, do prédio Martinelli, localizado no início da avenida São João, entre as ruas São Bento e Líbero Badaró, com 105 metros de altura, 30 andares, 873 salas de escritório, 247 apartamentos, 60 salões de festa, e 11 andares ocupados também por cassinos, sindicatos, pelo cine Rosário e pelo Hotel São Bento. O prédio, considerado “o maior arranha-céu da América do Sul” e símbolo de enriquecimento de italianos imigrantes, foi construído pelo Comendador Giuseppe Martinelli, um comerciante importador e dono de uma poderosa companhia de navegação sediada no Rio de

---

contraposição ao teatro comercial considerado de baixo nível (1927), o Teatro do Estudante do Brasil, concebido e dirigido por Paschoal Carlos Magno tinha elenco constituído por universitários (1938), a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, considerada um marco no teatro brasileiro pela estrutura dramática e cênica (plano da memória, da realidade e da alucinação e palcos paralelos), foi encenada pelo grupo amador Os Comediantes, sob a direção de Zbigniew Ziembinski e cenografia de Santa Rosa (1943); a Cinédia, fundada por Adhemar Gonzaga, realizava comédias musicais e dramas populares.(1930), a produtora Brasil-Vita-Film, de Carmem Santos, fundada em 1934, passa a trabalhar com seu principal cineasta, Humberto Mauro para o Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince), em 1937, a Atlântida Cinematográfica, estúdio que produz, a partir de 1943, chanchadas e comédias de baixo custo e grande apelo popular, como *Não adianta chorar*, de Watson Macedo (1945) No ano de 1948 foi fundado o Museu de Arte Moderna (MAM), por Raymundo Ottoni de Castro Maya.

Janeiro, que habitava os últimos quatro andares, vizinho do conde Matarazzo. No ano de 1936, o conversível Zeppelin deu uma volta no prédio na altura do 17. andar, um sinal de prestígio e pompa para São Paulo.<sup>398</sup>

A paisagem identitária de São Paulo, mesclada com imagens do *ethos* expansionista do ímpeto da “locomotiva” do Brasil, de levas de operários nacionais e internacionais, estava estruturada em imagens construídas, inclusive, na arquitetura urbana:

A invenção da paulistaneidade forjou-se na perspectiva do progresso, do trabalho, dos signos da metrópole industrial e das chaminés, pressupondo certas construções do passado: a fundação da vila pelo jesuíta José de Anchieta, o palco da Independência, o mito dos bandeirantes, identificados como heróicos paulistas que desbravaram os sertões e construíram a grandiosidade do território nacional.

Da mesma forma que os grandes impérios ostentaram seu poder, com arcos do triunfo, obeliscos e monumentos, também em São Paulo a exteriorização do poder remete a construções de monumentos de memórias oficiais. Assim, foram erguidos marcos como o Pátio do Colégio (marco da fundação da cidade, remodelado na ocasião do IV Centenário, o Museu e o monumento do Ipiranga (marco da Independência), o obelisco (Mausoléu dos Heróis da Revolução de 1932, o parque do Ibirapuera e o monumento às Bandeiras de Brecheret. A esses se somam outras edificações, alusivas de gestões que interferiram na cidade, registrando de forma indelével marcas de perpetuidade: elevados e viadutos, túneis e outros complexos carregam marcos dos administradores.<sup>399</sup>

A Avenida Paulista, aberta em 1891, abrigava residências da elite industrial e esteve ligada à ascensão da burguesia. Nascida sob o signo do poder e localizada no alto do espigão que divide as bacias dos rios Pinheiros e Tietê, tornou-se o símbolo da metrópole paulista e o maior centro financeiro do país.<sup>400</sup> A Catedral da Sé é um outro símbolo paulistano, considerado um

<sup>398</sup> NOSSO SÉCULO: memória fotográfica do Brasil no século 20. São Paulo: Abril Cultural, 1980. v. 3: 1930-1945- A era de Vargas, p. 92.

<sup>399</sup> MATOS, op. cit., p. 79-80.

<sup>400</sup> CAMARGO, Maria Inês. O corredor do poder. *Isto é Senhor*, São Paulo, 4 dez. 1991. p. 48-49.

marco zero a partir de 1724, cujo prédio atual foi inaugurado em 1922, sendo o núcleo católico da cidade plena de antigas capelas e igrejas: Consolação, Freguesia do Ó, Itaquera, Lapa, Luz, Penha, Perdizes, Pinheiros, Santa Cecília e Santo Amaro.<sup>401</sup>

A nova dinâmica capitalista exigia planos de intervenção urbana<sup>402</sup> concretizados, nos anos 30 e 40, na gestão de Fábio Prado (1935-1938) e de Prestes Maia (1938-1945). Prado realizou ações e iniciativas relacionadas à reestruturação da máquina administrativa do município (1935-1936) com a criação de novos departamentos: Fazenda; Higiene; Obras; Expediente e Pessoal e Cultura. À frente desse núcleo, Mário de Andrade apoiou movimentos artísticos e culturais e promoveu o acesso popular a cursos, eventos, exposições, bibliotecas, estudos e pesquisas sociohistóricas, e programas de rádio, bem como facilitou o serviço de atividades esportivas e recreativas e de parques infantis. Nessa época foi implantada a Biblioteca Municipal<sup>403</sup> no centro da cidade e iniciado o tratamento paisagístico do parque do Ibirapuera. A maioria das realizações foi desenvolvida no setor de obras viárias, concentradas ao redor dos bairros-jardins (Europa, Paulista e América) da Companhia City. Foram ainda abertas as avenidas Rebouças e Nove de Julho com o túnel, asfaltadas as avenidas Europa e Cidade Jardim, construídos o Mercado Novo (1933), os novos viadutos do Chá, Major Quedinho e Martinho Prado e o estádio Municipal do Pacaembu (1935-1938). Paralelamente aos projetos da City

---

<sup>401</sup> VIEIRA, Cláudio; ASSUNÇÃO, Moacir. A história dos bairros. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 jan. 2004. Especial São Paulo 450 anos, p H 46-47

A capela de São Paulo de Piratininga foi fundada pelos jesuítas José de Anchieta e José da Nóbrega em 25 de janeiro de 1554. Existem em São Paulo várias igrejas cristãs, bem como mesquitas e outros templos religiosos.

Em relação a permanência da religião de ex-escravos em São Paulo, Paulo Koguruma escreveu em *Conflitos do Imaginário: a reelaboração das práticas e crenças religiosas afro-brasileiras na "Metrópole do Café"*, que houve uma espécie de síntese cultural com ritos africanos com catolicismo e kerdicismo para a obtenção de alguma legitimidade. SEREZA, Haroldo Ceravolo. Os subterrâneos da cidade de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 set. 2001. Caderno 2/Cultura, p. D 1.

<sup>402</sup> A imagem de metrópole moderna começou a ser forjada nas administrações do conselheiro Antônio Prado (1899-1910), do barão de Duprat (1911-1914) e de Washington Luís (1914-1919) com intervenções urbanísticas normativas, disciplinares, embelezadoras, saneadoras e higienistas: intervenções inspiradas em padrões europeus no centro, abertura de novos prédios públicos (projetos do escritório Ramos de Azevedo: prédios do Tesouro da Fazenda, Secretaria de Agricultura, Escola Normal, Escola Politécnica e Liceu de Artes e Ofícios, entre outros), e remodelação da praça da República, do jardim da Luz, dos vales do Anhangabaú e do Tamanduateí.

<sup>403</sup> Em 1940 a cidade tinha 16 bibliotecas públicas, 12 emissoras de rádio, 42 cinemas e 4 teatros, e, no ano de 1954, foi registrada a existência de 114 bibliotecas, 17 emissoras de rádio, 166 cinemas e 15 teatros. LINGUANOTTO, Daniel. [Artigo] *Manchete*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1954, p. 31 apud MATOS, op. cit., nota 16, p. 76.

surgiram novas periferias. Ao assumir no início do Estado Novo (1938) a prefeitura, Maia finalizou, em dois anos, as obras de seu antecessor para depois iniciar um intenso e renovador plano urbanístico: construção de parques, jardins e praças, remodelação de todo o vale do Anhangabaú, abertura de avenidas e alargamento de ruas e início de obras completadas na década seguinte (avenida Tororó, atual 23 de maio, Radial Leste, Avenida rio Branco, avenida Sumaré e prolongamento da avenida Pacaembu). Foi priorizado o Plano Avenidas, com base na centralização, expansionismo rodoviarismo e verticalização, e o esquema viário perimetral-radial, no qual a avenida desponta como “símbolo e protagonista das intervenções, como solução e para as questões do tráfego, crescimento e estética”, e foi constituída uma malha viária racionalizada para facilitar o trânsito do crescente número de automóveis e uma extensão de linhas de ônibus-tróibus como alternativa mais flexível para os bondes em trilhos. O novo centro da cidade refletia um ambiente metropolitano verticalizado e moderno que incentivou uma ilimitada expansão urbana e excluiu a questão social e habitacional.<sup>404</sup>

O ritmo vertiginoso da modernidade na indústria, que teve um novo surto em 1938, e na urbanização da metrópole paulistana transformou a antiga capital do café em um novo território:

[...] automóveis, ônibus, caminhões, buzinas, sons e odores, o ritmo acelerado dos transeuntes, o café no balcão, a pressa, a falta de tempo, os novos magazines, os modernos edifícios do centro novo cada vez mais altos. São Paulo assumia o emblema da modernidade, os arranha-céus e as chaminés, a cidade que não podia parar, mas mantinha a sua garoa como símbolo.<sup>405</sup>

---

<sup>404</sup> MATOS, op. cit., p. 74-76.

<sup>405</sup> MATOS, p. 77.

A questão do frio e da garoa paulistana foi tema de *Frio*, uma crônica de Afonso Schmidt: “10 de junho de 1947– Depois de longa permanência no Zôo de Oslo, fui remetido para o Jardim da Aclimação, em São Paulo. E aqui estou. A paisagem é bonita, o parque pouco concorrido, o público amável. Os visitantes me oferecem sanduíches na ponteira do guarda-chuva. Mas o clima é péssimo. Os dias de calor alternam-se com os dias de frio. Até mesmo as horas diferem entre si. Não suporto mais. Se não acabar este frio amanhã, o zelador me encontrará gelado, morto, no fundo desta jaula”. SCHMIDT, Afonso. *São Paulo de meus amores*. São Paulo: Grupo Santander-Banespa; Paz e Terra, 2003. p. 91-92, aqui 92.

O mecenato industrial contribuiu para a construção de um fórum cultural formado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (1948) e pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1948) pelo Museu de Arte de São Paulo (1949).<sup>406</sup> Em 1948 foi inaugurado o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), uma casa de espetáculos criada para abrigar os trabalhos de grupos amadores, que promoveram uma renovação do teatro brasileiro: o Grupo Universitário de Teatro (GUT), de Décio de Almeida Prado e o Grupo de Teatro Experimental (GTE), de Alfredo Mesquita, o qual tinha fundado nesse mesmo ano a Escola de Arte Dramática (EAD), um dos principais centros de formação de atores. No ano seguinte, o TBC se profissionalizou e contratou o diretor italiano, Adolfo Celi e muitos atores, que inicia uma fase do teatro paulistano e do teatro nacional com um repertório eclético de grandes textos clássicos e modernos, além de comédias de alto nível. Do núcleo de artistas do TBC se formaram outras companhias: o Teatro Popular de Arte, de Maria Della Costa, a Cia. Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, o Teatro Cacilda Becker e a Cia. Tônia Carrero-Celi-Autran.

Liderados pelo italiano Franco Zampari, um grupo de empresários fundou, em 1948, a companhia cinematográfica Vera Cruz,<sup>407</sup> em São Bernardo do Campo, na Grande São Paulo, para uma produção de filmes no estilo hollywoodiano. Alberto Cavalcanti, cineasta pernambucano, é convidado a dirigir.<sup>408</sup> Outros técnicos são trazidos do exterior para participar

---

<sup>406</sup> Yolanda Penteadó, esposa de Ciccillo, ajudou a organizar a 2.ª Bienal, realizada em 1954, e conseguiu trazer *Guernica*, de Pablo Picasso. No ano de 1963, ela apoiou na criação do Museu de Arte Contemporânea da USP. SAMPAIO, João Luiz. Versões de uma mulher chamada Yolanda. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 jan. 2004. Caderno 2/Personalidade, p. D 6.

<sup>407</sup> Em diversos artigos publicados na *Folha da Manhã*, *Notícias de Hoje* (anos 1948-1952) e na *Revista Fundamentos* (1954), Carlos Ortiz descreveu as várias etapas da implantação de uma indústria cinematográfica em São Paulo e sobre seus resultados. Em *Cinema: a indústria que nos falta*, de 25 de outubro de 1949, o autor escreveu sobre uma palestra de Alberto Cavalcanti aos industriais paulistanos, no Automóvel Club, e opinou; “[...] É de extrema importância que desperte e se estruture entre os capitalistas bandeirantes uma sólida e consciência industrial do cinema, pois do contrário perderemos Cavalcanti e, com ele, mais uma oportunidade de entrar decididamente na arena”. ORTIZ, Carlos. p. 41.

<sup>408</sup> Em palestra proferida no Automóvel Club, diante de industriais paulistanos, Alberto Cavalcanti realçou o significado do cinema em um “parque fabril” como o de São Paulo. E Carlos Ortiz que estava presente no evento relatou no artigo, *Cinema: a indústria que nos falta*, publicado em 25 de outubro de 1949: “É de extrema importância que desperte e se estruture entre os capitalistas bandeirantes uma sólida consciência industrial do cinema, pois do contrário perderemos Cavalcanti e, com e.e, mais uma oportunidade de entrar decididamente na arena.” ORTIZ, Carlos. p. 41.

de produções como *Floradas na Serra*, de Luciano Salce, e *Tico-Tico no Fubá*, de Adolfo Celi. O artista Amâncio Mazzaropi interpreta, a partir de *Sai da frente* (1951), em vários filmes, o caipira ingênuo e de bom caráter que migra para a capital em busca de melhores condições de vida. No ano de 1952, *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, faz carreira internacional e dá início ao ciclo sobre o cangaço. O filme narra o choque entre dois cangaceiros, interpretados por Alberto Ruschel e Milton Ribeiro, por causa de uma professora raptada, a quem o primeiro, apaixonado, quer libertar: “Para abrasileirar sua trama – para fugir ao cosmopolitismo das produções da Vera Cruz, o cinema recorreu a toadas e baiões (*Muié Rendeira e Sodade*)”.<sup>409</sup>

O ano de 1951 foi bastante fértil para a cultura paulistana com a inauguração da Bienal<sup>410</sup> e da TV-Tupi, que tinha um *Hino da Televisão* com letra de Guilherme de Almeida e música de Marcelo Tupinambá:

Vingou, como tudo vinga,  
No teu chão, Piratininga,  
A cruz que Anchieta plantou.  
E dir-se-á que ela hoje acena,  
por uma altíssima antena,  
A cruz que Anchieta plantou.”<sup>411</sup>

A imprensa paulista era representada pelo jornal *O Estado de S. Paulo* e pelos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, um implacável crítico da burguesia paulistana de sua época. Na biografia *Chatô, o rei do Brasil*, o autor, Fernando Morais, o descreve da seguinte maneira: “Chato não era subserviente à elite; ao contrário, ele debochava dos ricos que tratavam mal os

<sup>409</sup> MERTEN, Luís Carlos. ‘O Cangaceiro’ e a industria do cinema no país. *O Estado de S. Paulo, São Paulo*, São Paulo, 16 set. 2003. Caderno 2, p. D 8.

<sup>410</sup> Ao criar a Bienal, em 1951, Ciccilo Matarazzo completou o quadro cultural da metrópole que deixou de ser provinciana, um trabalho em conjunto realizado por Sérgio Milliet, crítico literário, e Eduardo Kneese de Mello.

CARVALHO, Mário César. Bye- bye, província. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 mai. 2001. 16 p. Especial 50 anos Bienal, p. 2.

<sup>411</sup> PRIOLLI, Gabriel. TV Paulista-TV Brasileira. *Caderno Paulista*, São Paulo, n. XXXIV, p. 1.

nordestinos”.<sup>412</sup> Havia ainda uma imprensa negra extinta, desde 1937, com o Estado Novo, que reapareceu posteriormente: *Alvorada* (setembro de 1945); *Senzala* (janeiro de 1946) e *Novo Horizonte* (maio de 1946).<sup>413</sup> Em 1949 com a fundação da Editora Abril por Victor Civita, o público feminino adquiria revistas como *Ilusão*, *Capricho* e *Manequim*, e crianças e jovem compravam gibis norte-americanos, *Mickey* e *O Pato Donald*, no qual o malandro Zé Carioca contracenava com o pato rabugento.<sup>414</sup>

Nas décadas de 1930, 1940 e 1950, o estilo dos conjuntos musicais é semelhante as *big-bands* norte-americanas: Bando da Lua, Os Batutas, Bando dos Tangarás, Anjos do Inferno, Quatro Azes e Um Coringa, Diabos do Céu e Os Oito Batutas, com Pixinguinha. Carlos Machado (José Carlos Penafiel Machado), que tinha nos anos 40 um grupo musical de estilo cubano, foi um importante empresário e produtor artístico, o qual apresentava-se como músico, mas era bailarino<sup>415</sup> e tinha a orquestra The Brazilian Serenaders.

Na paisagem sonora havia emissoras como a Rádio Educadora, a Cruzeiro do Sul, a São Paulo, a Kosmos e a Rádio Bandeirantes, que contava com a cantora Aracy de Almeida, e se destacavam a Rádio Tupi, de propriedade de Assis Chateaubriand, diretor dos *Diários Associados* e *Emissoras Associadas*, foi inaugurada em 3 de setembro de 1937 pelo governador do Estado, José Joaquim Cardoso de Melo e a Rádio Record, a “Maior”, localizada na esquina da Bocaiúva com a rua Direita. Funcionários eram Blota Jr., Sônia Ribeiro, Cidália Meireles, Randal Juliano, Inesita Barroso. Oswaldo Molles criou, para Adoniran, no final da década de 40, um programa

---

<sup>412</sup> BRASIL, Ubiratan. Chatô brilha na telinha antes do cinema. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 abril 2004. Caderno 2/Televisão, p. D 8.

<sup>413</sup> ANDREWS, George Reid. *Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)*. Tradução de Magda Lopes. Revisão técnica e apresentação de Maria Lígia Coelho Prado. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1998. p. 284. Quando era foi interventor federal nos anos 1938-1941, Adhemar de Barros, tentou agradar a população negra e colocou o artigo, *Mensagem aos Negros*, de setembro de 1954, no jornal *O Novo Horizonte*, para recrutá-los para o Partido Social Progressista.

<sup>414</sup> NOSSO SÉCULO, op. cit., v. 4, p. 258-259.

<sup>415</sup> Carlos Machado escreveu o livro *Memórias sem maquiagem*, a respeito da vida boêmia paulistana.

com personagens malandros em português macarrônico, repetido em outro mais famoso, *História das Malocas*, em 1959:

Locutor (narrando): O Charutinho estava assim, como de costume, sem fazer nada, meio dormindo ao sol no alto do morro do Piolho, quando veio se bamboleando, muito saudável e cheia de prosa, a morena Pafuncinha.

Pafuncinha: Alão, seu chicrete de onça! Qué qui tá fazeno aí co'a boca aberta chuchano o dedão do pé, eim?

Charutinho: Ah... Tô descansando...

Pafuncinha: Escuita! Ocê num fica cansado di num fazê nada?

Charutinho: Ô si fico!...

Pafuncinha: I o qui qui ocê faiz quano fica cansado di num fazê nada?

Charutinho: Quando eu fico cansado da forga...eu discansu.

Pafuncinha: Ô tisiu...Tu tem é a duença du Janjão: cumê sim, trabaiá não!

Charutinho: O qui o cê falô aí prá boca?

Pafuncinha: Trabiá!

Charutinho: Trabiá? Num possu. Eu tenho muntas ocupação cá

vagabundagem, cumé qui eu vô trabiá? <sup>416</sup>

A cidade de São Paulo nos anos 30 até 50 foi o berço de uma geração de sambistas, atuantes em escolas de samba, como Pato N'água (Valter Gomes de Oliveira) diretor de bateria do Cordão Esportivo Carnavalesco Vai-Vai, Geraldo Filme, Talismã, Germano Matias, <sup>417</sup> Sílvio Modesto, Zizinho da Casa Verde, Oswaldinho da Cuíca e Nenê da Vila Matilde. Esse tipo de música era tocado em gafieiras, boates, cabarés e casas de jogos. <sup>418</sup> Desde o início da década de 1910 com cordões carnavalescos existentes em vários bairros: Geraldino (Barra Funda);

---

<sup>416</sup> SALIBA, Elias Thomé. *Cronistas de uma São Paulo fora dos trilhos*. In": CAMARGO, Ana Maria de Almeida (Coord.). *São Paulo: uma longa história*. São Paulo: Centro de Integração Empresa-Escola, 2004. p. 198.

<sup>417</sup> Sob o pseudônimo, Barra Funda, Germano gravou seu primeiro samba em 1934: Na Barra Funda nunca mais eu voltarei/ Cantei meu samba/ nunca mais eu trabalhei/ Faz sete anos que eu vivo na malandragem/ Quero trabalhar mas me falta coragem/ tenho tudo até anel de doutor/ Trabalhar é pra relógio/ eu não sou despertador/ Sou malandro bem vestido/ uso terno, chapéu e sapato/ Uma nega no basquete/ dinheiro comigo é mato".

<sup>418</sup> Gafieiras conhecidas eram Caçamba, na Quintino Bocaiúva, Paulistano, rua da Glória, Amarelinho, na Praça João Mendes, Tangará (depois Garitão), Som de Cristal, na Rêgo Freitas, Vinte e Oito, na Florêncio de Abreu e Royal, na Barra Funda.



Esmeraldino (Pompéia); Marujos Paulistas (Cambuci), As Caprichosas (Casa Verde); Mocidade Lavapés e Baianas Paulistas (Lavapés); e Caveira de Ouro (Pinheiros).<sup>419</sup>

O sambista Germano Dias tinha um programa, Sindicato de Bambas, na Rádio Atual, que, às vezes, homenageava todas as delegacias de São Paulo (delegados, sub-delegados, escrivães e investigadores): “[...] só vamos tocar música brasileira que fala de confusões familiares, malandragem e polícia, já tiraram a criançada da sala, bota a criançada para dormir que agora a barra é pesada, conforme eu já disse[...].” Um dos sambas por ele cantado era:

Senhor delegado,  
seu auxiliar está equivocado comigo  
eu já fui malandro mas hoje estou regenerado  
os meus documentos, eu esqueci, mas foi por distração,  
comigo não  
sou rapaz honesto, trabalhador,  
veja só minha mão, sou tecelão.<sup>420</sup>

A cultura caipira já estava divulgada na capital nas décadas de 10 e 20, e nos anos 30 havia programas sertanejos como *Nhô Chico*, *Arraial da Curva Torta* e *Serra Mantiqueira*, devido ao grande número de migrantes do interior do estado com destaque para a dupla Alvarenga e Ranchinho. Rodas de choro ocorriam nos bairros Bexiga, Bom Retiro, Barra Funda, Ponte Pequena, Mooca, Lapa e até mesmo em Santo Amaro. Para a sobrevivência, os chorões tocavam vários gêneros musicais, como João Carrasqueira, ferroviário e flautista de formação, que tinha uma vida musical variando do popular ao erudito. Havia ainda resquícios de cultura africana nas batucadas, músicas e jogos de tiririca no largo da Banana, na Barra Funda, nas

---

<sup>419</sup> MORAES, José Geraldo de. *Música popular na cidade de São Paulo no início do século XX*. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida (Coord.). *São Paulo: uma longa história*. São Paulo: Centro de Integração Empresa-Escola, 2004. p. 178.

<sup>420</sup> Apud CISCATI, op. cit., p. 134.

praças da Sé, do Patriarca e do Correio e, também, nas cantorias dos engraxates, que usavam as palmas das mãos, caixas e latas como instrumentos:

Batendo-se-lhe na superfície lisa [da caixa, o engraxate] emitirá um som relativo ao dos bambas, som que uma habilidosa pressão das mãos do tocador modificará para mais claro ou mais escuro [...]. Enfim, todos os apetrechos de trabalho dos engraxates, em contato com a musicalidade desses trabalhadores humildes, são elevados à condição de instrumentos de música.<sup>421</sup>

Visões literárias e musicais paulistanas foram imortalizadas por distintos cronistas, romancistas urbanos e sambistas: Afonso Schmidt, que lança um olhar nostálgico sobre o caleidoscópio do cotidiano, Joel Silveira, crítico observador do “high-society” paulistano e do operariado, e o músico e artista, Adoniran Barbosa, cantor da dura vida dos suburbanos, marcada pelo desemprego, tráfego precário e falta de habitação.<sup>422</sup>

A elite paulistana e seu mundo de luxo e de frivolidade foram descritos por Joel Silveira nos anos 40 e publicada em *A milésima segunda noite da avenida Paulista*. Na coletânea, *1943: Eram assim os grã-finos em São Paulo*, o autor descreve em doze crônicas o cotidiano dos milionários industriais. Em *Flor* apresenta seu contato com os grã-finos:

---

<sup>421</sup> MORAES, op. cit., p. 172-173 e 179.

No final da década de 30, negros pobres e das classes trabalhadoras começaram a se reunir na Rua Direita à noite e nos fins de semana para conversas, músicas e danças. No entanto, comerciantes locais reclamavam dos encontros alegando que estrangeiros ou turistas poderiam imaginar de que São Paulo seria uma Adidis Abeba ou uma Havana, e que poderiam evitar ver as vitrines das lojas. A polícia iniciou, em 1944, uma campanha para “limpar” a área de negros, fechando salões de baile e proibindo as reuniões. O ator Milton Gonçalves lembra-se desse local de lazer e comentou: “[...] a gente vivia não querendo incomodar o branco, pedindo licença para tudo”. No final da década de 40, um programa de rádio local tinha um personagem negro que expressava os seguintes sentimentos: “[...] querem me enganar, me fazendo pensar que a Rua Direita é deles! Não é [...] a rua é livre [...] eu sou negro, sou brasileiro e vou andar na Rua Direita sempre que eu quiser!” ANDREWS, op. cit., p. 279.

<sup>422</sup> Paulista, filho de pais italianos, João Rubinato, o Adoniran Barbosa, entrou para o mundo do rádio nos anos 30, fez teatro e filmes, mas tornou-se famoso como sambista. Identificável pelo chapéu e a gravata borboleta, criou uma fala com erros de português, mesclada com palavras italianas.

No Programa Fino da Bossa, da TV Record, em entrevista com Elis Regina, no ano de 1965, Adoniran falou sobre o papel da metrópole na sua obra: “Nas minhas músicas falo dos meus bairros. Da Praça da Sé, Brás, Jaçanã, Minha malandragem é da Praça Júlio Mesquita, São João, Aurora, Timbiras, Gusmões [...] Cada samba uma ruazinha”. FOLGATO, Marisa. \_\_\_\_\_. Jornalista guarda registros de Adoniran. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 mar. 2004. Caderno 2, p. C1.

Uma noite, no Jequití-Bar, conheci alguns deles: o milionário Lafer, o milionário Pignatari, o milionário Matarazzo, o milionário Crespi. Era uma festa somente para milionários e sobre todos aqueles famosos repousava a força paulistana de hoje. Por trás dos sobrenomes, há um mundo incrível; centenas de fábricas, milhares e chaminés, milhares de motores e milhares de operários. Era um grupo terrível, avassalador. Com um gesto de mão, qualquer um deles poderia me aniquilar, me tanger longe, lá na rua. Mas os milionários apenas sorriam. Sorriam e bailavam com as mulheres, todas muito belas. Alguns daqueles homens, os pais de quase todos eles, haviam chegado pobres ao Brasil. Mas São Paulo os estava esperando, e hoje eles são donos das fábricas, das indústrias e dos lucros paulistas.<sup>423</sup>

Na reportagem *A milésima segunda noite da avenida Paulista*, publicada em *O Diário da Noite*, em duas páginas inteiras, foi apresentada a dupla faceta social paulistana: o luxo inimaginável do enlace matrimonial de João Lage e Filly, filha do Conde Francisco Matarazzo Neto, à esquerda, e, o casamento singelo de Nadir Figueira Ramos, operária de uma das fábricas Matarazzo, e José Todeschi, torneiro-mecânico, à esquerda., com destaque para a informação de que a pompa havia sido paga com o suor dos operários. O casamento rico, durou vários dias, e contou com a presença de três bispos na Igreja Nossa Senhora do Carmo; coral com música sacra da Palestrina; centenas de convidados; duas orquestras; caças raras vindas do Paraná, sob a supervisão do mestre-cocha do Automóvel-Club; fogos de artifícios especiais; policiamento ostensivo, entre outros itens de elegância, pompa e ostentação sem limites. Em compensação, o casamento dos pobres foi rápido e simples:

Quando voltaram da igreja, na cidade, ela de azul, ele de marrom, encontraram seu pequeno lar enfeitado com algumas flores de papel crepom e outras naturais; duas cortinas brancas na janela, pão doce, goiabada, refresco de laranja, quatro ou cinco garrafas de cerveja e algum guaraná. Os móveis eram rústicos, e ainda não estão pagos. E depois do casamento, no dia seguinte, Nadir voltou para sua fábrica e

---

<sup>423</sup> SILVEIRA, Joel. *A milésima segunda noite da avenida Paulista: reportagens, perfis e entrevistas do repórter que mudou o jornalismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 10.

José para sua oficina. Lua-de-mel, sim, mas depois das poderosas chaminés da Matarazzo gritarem o fim do segundo expediente do dia.<sup>424</sup>

Afonso Schmidt, o cronista paulistano, publicou em 1954, *São Paulo de meus amores*, uma antologia sobre suas observações nostálgicas, críticas e sentimentais sobre a capital. Na crônica *Chácaras 6x9*, o autor descreve a situação idílica das pequeninas áreas adquiridas, no período de Pós-Primeira Guerra Mundial, por imigrantes alemães em locais vizinhos à Vila Prudente, e em outros bairros industriais próximos a ex-São Paulo Railway. No entanto, no início da Segunda Guerra, muitos deles venderam as propriedades a baixo preço e retornaram à pátria para lutarem como soldados e na época da escrita da crônica não se sabia se regressariam ao Brasil:

[...] compraram grandes caixões, daqueles em que antigamente os automóveis chegavam acondicionados como brinquedos. Brinquedos para gente grande. Com as tábuas de pinho, construíram pequeninos bangalôs, que mais pareciam casinhas de bonecas. Certamente, tinham aprendido a construir essas residências nas fábricas de brinquedos de Nuremberga.

Na frente, o alpendre com a cadeira preguiçosa, para Franz fumar a cachimbada depois do jantar, ou para Gretchen remendar a roupa durante longas horas em que esperava o marido. Para lá do alpendre, o quarto do casal, com vistosas cortinas do chitão ramado. Para lá do quarto, a cozinha que era ao mesmo tempo sala de jantar. Nos fundos, o chuveiro, a fossa, o tanque, o poço, a casinha do cachorro.

Tudo aquilo era muito pintado, muito bonito. O soalho parecia branco, de tão esfregado. Na cerca, trepadeiras. No alpendre, a parasita e a gaiola de canários. Panos vermelhos e azuis. Cortinas de renda. Aos domingos, Franz tratava da colméia. Gretchen plantava roseiras, numa luta tenaz com as formigas. À noite recebiam visitas. Como a casa não desse para todos, iam para fora e ficavam conversando, sentados na estrada, uma estrada que não passava de um caminho bordado de espinheiros.

---

<sup>424</sup> Id. *ibid.*, p. 37.

A publicação da reportagem, *Grã-finos em São Paulo*, em 1943, no semanário *Diretrizes*, provocou a ira de Matarazzo e o deleite até mesmo de Getúlio Vargas. BRASIL, Ubiratan. Silveira usava o sarcasmo para escapar da censura. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 set. 2003. Caderno 2/Cultura/Jornalismo Literário, p. D 7

Tudo isso, eles, os simpáticos operários e alemães, realizaram em terrenos pequeninhos, em terrenos 6x9 como as chapas fotográficas<sup>425</sup>

Imagens ficcionais de pessoas malandras inseridas no cotidiano de pessoas honestas e trabalhadoras aparecem na obra de Galeão Coutinho, *Memórias de Simão o caolho* e *O último dos morungabas*. No primeiro romance, ambientado em 1940, na capital paulistana, Simão, protagonista-narrador, é um notívago sem profissão definida, que vive de “pequenos expedientes” e truques, juntamente com o amigo Eurípedes Pantoja, um “punguista” (ladrão) de passantes e residências e Jajá, mestre em passar o conto do vigário (pacote de dinheiro, e bilhete premiado) e em suplicar por esmolas. Boêmio inveterado e vigarista, Simão contrai matrimônio com D. Marcolina, descrita por ele próprio como uma pessoa miscigenada, com características gerais de brasileiros (nacionalista, espírita, inveterada apostadora do jogo do bicho e adepta de curas naturais):

D. Marcolina é brasileira de Quatro Costados. Pais brasileiros, tataravôs misturados. O tataravô era português; a tataravô, índia pegada a laço. Esta expressão ‘pegada a laço’ não é regional. Encontro-a em Minas, na minha terra; encontro-a em Goiás, ouço-a dos velhos parentes de D. Marcolina [...] Os padres missionários, perdidos por esses sertões sem princípio, nem fim, conseguem amansar uma horda de tapuios: educam-os como podem, afeiçoando-os à vida dos brancos. Vem um português faminto de mulher [...] e casa-se com a botocuda que deixou de ser botocuda porque sabe ler e escrever, veste-se como gente civilizada. Não importa. Para todo o sempre, em tom depreciativo haverá quem diga: ‘D. Marcolina, com toda aquela prosa, e no entanto a avó era uma bugra pegada a laço’ ...O que importa é que ela trás no sangue rebelde um tal conteúdo de brasilidade, que a estrangeira de São Paulo não conseguiu desbrasileirá-

---

<sup>425</sup> SCHMIDT, Afonso. *São Paulo de meus amores*. São Paulo: Grupo Santander-Banespa; Paz e Terra, 2003. p. 109 e 110.

la. [...] o nacionalismo de D. Marcolina está na inclinação para o espiritismo, jogo-do-bicho e cura pelas ervas.<sup>426</sup>

O malandro paulistano Simão contesta a classificação social conforme ditames da cartilha socialista, afirmando que há outras categorias e que encontra dificuldades para enquadrar os amigos de sua patroa:

Aqueles que classificam a sociedade humana, no estado atual, em três camadas apenas, proletariado, pequena-burguesia e alta burguesia, terá simplificado a questão do ponto de vista da situação financeira, mostrando como se dividem os bens de fortuna, mas não completou a obra. Um corte vertical nessas três camadas mostrará grande variedade de tipos intermédios. Entre o operariado e a burguesia há toda uma fauna ainda não classificada, como entre a pequena-burguesia e a alta. Palavra de honra que eu ainda não pude saber a qual dessas categorias pertencem os amigos de D.Marcolina. Pequenos burgueses, não são; nem grandes burgueses; operários, muito menos.<sup>427</sup>

No ano de 1941, São Paulo era o maior centro industrial da América Latina com 4.000 fábricas e mais de 1.400.000 habitantes<sup>428</sup>. Funcionário da firma São Paulo Alpargatas, fábrica de calçados de lona com sola de corda (alpargatas), com sede no bairro da Mooca, que tinha time de futebol vencedor do campeonato paulista de 1933, José Maria Vieira, revisor de fiação, falou sobre a dura jornada: “Era um tempo de loucura para trabalhar [...] Vínhamos até aos domingos, dobrando turnos para ajudar na manutenção do equipamento, pois o que importava é que a seção tivesse sempre bastante serviço”. Tal declaração foi feita na inauguração do Museu de Máquinas e Equipamento, em 1983, juntamente com o comentário nostálgico de Maria Calegari Contreras, maquinista admitida em 1945:

---

<sup>426</sup> COUTINHO, Galeão. *Memórias de Simão o caolho*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 161-165 apud CISCATI, op. cit., p. 89.

<sup>427</sup> Id. *ibid.*, p. 91.

<sup>428</sup> NOSSO SÉCULO, op. cit., v. 3. p. 93.

Era exatamente assim, como mostram as fotos da época em que entrei para a fábrica: todos concentrados na máquina, de mangas, golas e colarinhos brancos, com a roupa limpa e dura de machucar o pescoço de tão engomada. Isso porque quem tivesse o uniforme mais limpo e asseado ganhava 50 mil réis de prêmio no fim do mês.<sup>429</sup>

No ano de 1940, a capital tinha 30.000 veículos a motor, poluidores e geradores de problemas de estacionamento que transformou o largo da Sé em uma imensa garagem.<sup>430</sup> Em 1941, 37 empresas particulares exploravam 90 linhas municipais e o número de ônibus já passava de 3.000, um número superior aos 500 bondes elétricos. No entanto, com um aumento vertiginoso de habitantes, a questão do transporte público e da habitação tornou-se um grande problema social e administrativo. O cronista musical de São Paulo, Adoniran Barbosa, compôs *Trem das Onze*, escolhida em 2001, no concurso promovido pela Rede Globo da “música com a cara de São Paulo”<sup>431</sup>:

Não posso ficar  
Nem mais um minuto com você  
Sinto muito amor, mas não pode ser  
Moro em Jaçanã  
Se eu perder este trem  
Que sai agora às onze horas  
Só amanhã de manhã  
E, além disso, mulher, tem outra coisa  
Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar  
Sou filho único  
Tenho minha casa pra morar.

A imensa demanda de mão-de-obra para o processo de modernização urbana e para a crescente indústria atraiu migrantes do interior do Estado e do Nordeste, que iriam conviver com

---

<sup>429</sup> A MEMÓRIA DA ALPARGATAS. Negócios em EXAME, 20 abril 1983, p. 58-59.

<sup>430</sup> NOSSO SÉCULO, op. cit., v. 3, p. 92-93.

<sup>431</sup> MERTEN, Luiz Carlos. ‘Trem das Onze’ quer pôr na tela o compositor tem a cara de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 jun. 2001. Caderno 2, p. D 1.

homens e mulheres, brancos e negros,<sup>432</sup> brasileiros<sup>433</sup> e imigrantes,<sup>434</sup> trabalhadores autônomos e assalariados em vários ramos: indústria, obras públicas e serviços. Muitos viviam no Brás, Mooca, Belém e Belenzinho, bairros industriais e operários localizados nas partes mais baixas da cidade, em direção a Zona Leste. Outros grupos se instalaram em diversas áreas: os sírio-libaneses, na rua 25 de março; os judeus, no Bom Retiro; os japoneses, na Liberdade, e os italianos, no Bexiga. No ano de 1950, São Paulo contava com 2,2 milhões de habitantes, e era menos populosa que o Distrito Federal que tinha então 2,3 milhões. Porém, em 1953 tornou-se a primeira cidade brasileira em população com 2,7 milhões de habitantes, e quarta do continente americano e décima primeira do mundo,<sup>435</sup> um fato que superava toda política de planejamento habitacional e que se deparou com o aumento de construção de cortiços em bairros periféricos, que exigia uma infra-estrutura e a expansão de uma linha viária:

A escolha do local [de moradia] fica subordinada aos meios de transporte existentes e à eficiência e custo desse transporte. Ainda mais, a existência ou não de serviços como os de água e esgoto [...] luz e gás [...] influem poderosamente na escolha do lugar. É interessante notar que desses elementos o único realmente insubstituível é o transporte coletivo; a água encanada pode ser substituída pelo poço, o esgoto pela fossa, a luz elétrica pelos modernos lâmpões ou gerador na própria casa, e o gás,

---

<sup>432</sup> Descendentes de africanos viviam no Cambuci, Barra Funda, Casa Verde, Lapa, Campos Elíseos, Bexiga, Brás e Glicério. O censo de 1940 indica que 39.383 pardos e pretos trabalhavam no setor industrial, 18.294 no setor doméstico e 56.396 estavam empregados “[...] em condições inativas não compreendidas nos demais ramos, condições e atividades mal definidas ou não declaradas”. Em comparação, havia 376.829 empregados brancos na indústria, 151.424 no serviço doméstico e 359.735 eram inativos. ANDREWS, op. cit., nota 20, p. 165.

<sup>433</sup> São Paulo abrigava, em 1950, mais de 500.000 mineiros e 400.000 nordestinos (cerca de 190.000 baianos, 63.000 pernambucanos, 57.000 alagoanos e 30.000 cearenses), um contingente de 900.000 habitantes em uma população paulistana de 2 200.000, formada por descendentes de italianos, espanhóis, portugueses, sírio-libaneses, japoneses e alemães, entre outros. Os mineiros e os nordestinos trabalhavam nas fábricas, na construção civil e no comércio de rua. NOSSO SÉCULO, op. cit., v. 4, p. 160.

A presença de vários migrantes na população paulista está presente nas redondilhas de Chico Buarque, um paulistano: “O meu pai era paulista/ meu avô, pernambucano/ o meu bisavô, mineiro/ meu tataravô, baiano [...]”. A multiétnia e multiculturalismo paulistano refletem-se no sotaque, culinária, comportamento e gírias. FALCÃO, Aluízio. Os migrantes e o aniversário da cidade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 jan. 2004. Caderno 2/ Ensaio, p. D 5.

<sup>434</sup> Ao chegarem ao Brasil, eles ficavam na Hospedaria do Imigrante, que foi desmanchada para ser feito o prédio da Escola Técnica de Aviação, que, durante a guerra, formava pessoal de manutenção de aviões, com apoio de norte-americanos. FOLGATO, Marisa. Vídeo e fotografia fazem imigrante reviver sua história. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 dez. 2001. Caderno 2/Mito, p. D 3.

<sup>435</sup> NOSSO SÉCULO, op. cit., v. 4: p. 159



como combustível, é substituído facilmente pela lenha e pelo carvão de madeira. Mas, quando falta o transporte coletivo, a solução é o “pé dois”, acarretando grande perda e dispêndio de energia.<sup>436</sup>

Conforme matéria publicada no jornal *Correio Paulistano* do dia 28 de julho de 1946: um dos problemas da época eram ações de despejo em áreas mais centrais para a construção de novos prédios, entre outros motivos:

Os despejos unem os paulistanos. As ações de despejo unem a população da Paulicéia. Diariamente sobe e desce as escadarias do Palácio da Justiça uma multidão de velhos, moços, homens e mulheres que ali vão com as notificações em punho; nos lábios a pergunta inquieta: “onde morar?”; na frente dos olhos um futuro sombrio. É que diariamente são requeridas ações de despejo pelas mais diferentes alegações desmoralizadas: “Quero o prédio para meu uso”; “Para uso de minha família”; “Para construir uma obra de vulto”. Desta maneira são postos abaixo (quando o são) desde a “favelinha” da rua da Assembléia, porque as favelas não existem só na Várzea do Penteado, até o prédio de apartamentos da Praça da República. A população está mesmo condenada a morar na rua.<sup>437</sup>

O problema da falta de habitação popular acessível e a presença de prédios e mansões fechados em áreas nobres provocaram ondas de invasões pelos “sem-teto”, que posteriormente foram despejados e submergiram no caos citadino. A situação caótica e desumana refletiu-se em *Saudosa maloca*, um samba de Adoniran Barbosa, que devia atuar como “[...]o antídoto para a alienação que uma categoria social que continuava ignorando o que se passava à volta”, uma elite

---

<sup>436</sup> BARROS JR., 1942, apud KOWARICK, Lúcio; ANT, Clara. *Cem anos de promiscuidade: o cortiço na cidade de São Paulo*. In: KOWARICK, Lúcio (Org.). *São Paulo: passado e presente: as lutas sociais e a cidade*. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Centro de Estudos de Cultura Contemporânea; Instituto de Investigaciones de las Naciones Unidas para el Desarrollo Social; Paz e Terra, 1994. p. 81.

<sup>437</sup> BONDUKI, Nabil. *Crise de habitação e luta pela moradia no pós-guerra*. In: KOWARICK, Lúcio (Org.). *São Paulo: passado e presente: as lutas sociais e a cidade*. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Centro de Estudos de Cultura Contemporânea; Instituto de Investigaciones de las Naciones Unidas para el Desarrollo Social; Paz e Terra, 1994. P. 125.

que queria desconhecer a existência de um sub-proletariado que morava em prédios a serem demolidos:<sup>438</sup>

Se o sinhô não tá lembrado  
dá licença de contá  
que aqui onde agora está  
esse edifício arto,  
era uma casa véia  
um palacete assobradado.  
Foi aqui, seu moço,  
que eu Mato Grosso e o Joca  
construímos nossa maloca,  
mas um dia nós nem pode se alembrá  
veio os home co'as ferramenta  
o dono mandô derrubá...  
Saudosa maloca, maloca querida  
donde nós passemos  
dias feliz de nossas vida.

O vertiginoso aumento de roubos nas ruas estava criando, em 1946, um clima de quase histeria cidadina, conforme noticiou o *Correio paulistano*:

O 'Correio Paulistano' sugeriu ontem o aproveitamento da Força Policial do Estado no policiamento da cidade. São Paulo acha-se, com efeito à mercê dos malandros. A coisa começa a provocar a imaginação do Zé Povinho, já se fala em assalto em pleno sol, em pontos muito movimentados, todo amigo que encontramos tem um novo caso para contar [...] A imaginação popular fertilíssima como é, aumenta o perigo e generaliza-se o pânico [...] a polícia especial, por exemplo, pode por à disposição da cidade [...] os excelentes bíceps dos seus componentes desenvolvidos pela prática diária de exercício e disciplina".<sup>439</sup>

---

<sup>438</sup> A respeito da gênese do samba, Celso de Campos, autor de *Adoniran*; uma biografia, comenta: "A inspiração veio da história real de Mato Grosso e Joca, carregadores de feira que ajudavam a mulher de Adoniran a levar sacolas para o prédio do casal, na Rua Aurora, centro de São Paulo. Sumiram do casarão abandonado do Hotel Albion quando começou a demolição. Adoniran nunca mais os viu".

GONÇALVES FILHO, Antonio. Biografia de Adoniran resume história do País. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 fev. 2004. Caderno 2, p. D3.

<sup>439</sup> *Correio Paulistano*, 1 mar. 1946, p. 4.

Lendários criminosos da Boca do Lixo de São Paulo foram Amleto Meneghetti (1878-1976), autor célebre de furtos de jóias, e Hirohito de Moraes Joanides, auto-denominado “rei do crime”, que em suas memórias, *Boca do Lixo*, descreveu aspectos da vida de vigaristas, punguistas, valentões, gigolôs, assaltantes e prostitutas, classificados em “desajustados sociais” (malandros, vadios e boêmios):

[...] as embrulhadas que o cérebro de Osny bolava, visando tirar dinheiro do próximo eram obras-primas do logro e da artimanha, refinado vigarista [...] Malaguti, valente, terrivelmente sanguinário, fraco de corpo, nunca usou um revólver sendo a faca e a navalha suas armas [...] Joãozinho Americano era a negação da cultura e a afirmação exclamativa da feiúra [...] possuía três a quatro mulheres, todas se prostituíam e lhe entregavam as férias integralmente [...] Aladim, uma montanha de músculos, pertenceu à polícia marítima [...] lutador de luta livre e de cada esquina da Boca [...] A vidinha rotineira da Boca era de umas facadas aqui, outras navalhadas ali. Tiros não muitos já que a arma em voga era a navalha, chamada sola [...] as mulheres levavam-na no porta-seio, os homens, no bolso superior externo de seus paletós, por detrás do indefectível lenço dobrado em várias pontas. Ou, por precaução a possíveis batidas policiais, carregavam-na metida dentro da gravata, ou então, enfiada na costura da braguilha. Na Boca do Lixo o revólver viria a tornar-se popular a partir de 1957, não propriamente implantado por mim, pois um ou outro malandro já o usava [...] mas colaborei na propagação desse aprimoramento bélico.<sup>440</sup>

A idéia de trabalho, de boêmia e malandragem estava presente em vários sambas: Mário Ramos de Oliveira, o Vassourinha, gravou aspectos do cotidiano e da vida noturna, como a discreta prostituição<sup>441</sup> e Adoniran Barbosa descreve em *Conselho de mulher* (1951 ?), que a

<sup>440</sup> JOANIDES, Hirohito de Moraes. Boca do Lixo apud CISCATI, op. cit., p. 109-110.

<sup>441</sup> Seu Libório tem três vizinhas/ Manon, Margot e Fru-Fru/ e elas saem às tardinhas/ cada qual com seu lulu/ ninguém sabe o que elas fazem/ porém todo mundo diz/ que o seu Libório é quem manda/ ah! como o seu Libório/ a Margot é a mais lourinha, que boneca de Paris!/ a Manon é queimadinha pelo sol do meu País!/ a Fru-Fru tem um sinalzinho na pontinha do nariz/ e seu Libório é quem manda/ ah! como o Libório é feliz/ usam todas um V 8 que lhes deu um coronel/ tem vestidos de alto preço e perfumes à granel/ vivo assim feliz, contente com o que o destino me deu/ pois seu Libório é quem manda/ ah! e o seu Libório sou eu! Apud CISCATI, op. cit., p. 153.

boemia é apontada como um problema pois, o traz indisciplina e dificulta o progresso, que vem só com o trabalho:

Pogréssio, pogréssio  
Eu sempre iscuitei falá  
Que o pogréssio vem do trabaio  
Então amanhã cedo nós vai trabaiaá  
Quanto tempo nós perdeu na boemia  
Sambando noite e dia cortando uma rama sem pará  
Amanhã de manhã nós vai trabaiaá  
Se Deus quisé  
Mais Deus num qué!

4.1.1- A organização da massa e a possibilidade de transformação social em *A ronda dos malandros* (1950), de Carla Civelli e Maurício Barroso

Apresentada como peça de autoria de John Gay, com tradução e adaptação de Carla Civelli e Maurício Barroso, *A ronda dos malandros* mescla a temática abordada por Gay e por Brecht, mas tem principalmente elementos épicos brechtianos como iluminação, cartazes<sup>442</sup> e a cena final com máscaras grotescas, danças e pantomima, que causam impacto em todos os sentidos: visual e político.

Com a ação em Londres, em qualquer ano entre o século XVIII e o Juízo Final, a peça teatral tem um prólogo, dois atos e um epílogo, com os seguintes personagens: MacHeath, Polly, Lucy (OS HERÓIS), Johnny Aranha, Madame Aranha, Joe Ferrolho, Lady Diana, Tommy Coringa (AS COLUNAS DA SOCIEDADE), MacHeath, Walter Tristeza, Bob Casanova, Billy Chaveco, Pó de Mosquito e Mão de Luva (O BANDO), Rosalind, Dolores, a espanhola, Mimi a

---

<sup>442</sup> Os cartazes apresentados tinham as seguintes falas: “Preocupações domésticas de um protetor de pobres”; “Honestas alegrias de um dia de festa em Soho”; “Tragédia eventualmente” e “As coisas andam pretas”.

Princesa, Betty Preguiça, Jenny Pimenta (AS RAINHAS DA MORTE), 1-Guarda, 2- Guarda e Mensageiro do Rei.

No prólogo metateatral, Walter Tristeza, canta de maneira debochada,<sup>443</sup>: em uma praça do bairro de Soho, com música de realejo, as façanhas do anti-herói mítico, o assassino, deflorador, ladrão e fugitivo habilidoso, Machheath, “o terror de Londres”, “a glória lá de Soho”, que tem “Olhos de céu/ Mãos de ferro,/ Boca de fogo”, e foi consagrado como o “Rei da vingança,/ Rei de assassinato, Rei de paixão“, admirado por homens e amado por mulheres:

Puxa! Aquele esta homem!  
Matou trezentos e sete  
Derrubou quarenta mil,  
Deflorou cento e sessenta  
E casou com vinte e seis.  
Foi condenado à força  
Umaz dez vezes ou mais:  
P’ra ele, fugir da cadeia  
Era como abrir gaveta.  
E lá no bairro de Soho,  
Quando a noite se apaga  
Na cama das prostitutas,  
Quando o honesto ladrão  
Faz o balanço da noite  
Sobre a mesa da cozinha –  
E a mulher se lamenta,  
Se lamenta, se lamenta –  
A primeira recordação,  
A primeira cara que aponta  
Nos sonhos de todo mundo,  
O primeiro nome que soa  
Nas ruas mudas do sono,  
É o Capitão Macheath .<sup>444</sup>

---

<sup>443</sup> “Ouvi um passo no escuro/ E vi um rato fugindo/ Por uma escada de ferro;/ Uma pequena chorava/ Lá na esquina da rua;/ Um bêbado levou um tombo/ Na porta de sua casa,/ Ficou com a chave na mão;/ E o lixeiro passando,/ Pensando que estava morto,/ Queria varrê-lo embora./ Mas eu, Walter Tristeza,/ Lhe disse: “Deixa ficar”,/ E o outro, por gratidão,/ Me vomitou nos sapatos./ Que importa? Nada de nada/ Desde que passou o tempo/ Do capitão Macheath”. CIVELLI, Carla; BARROSO, Maurício. *A Ronda dos Malandros-Beggar’s Opera, de John Gay*: nova adaptação em dois atos, um prólogo e um epílogo. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999, p. 3. A canção inicial tem estrutura e temática semelhante a *Moritat de Mac Messer*, de Bertolt Brecht.

<sup>444</sup> Id. *ibid.*

Walter Tristeza e Dolores são os compositores da “ópera de malandros”, cujo primeiro ato é precedido da colocação por Walter de um cartaz com o dizer “Preocupações domésticas de um protetor de pobres”, que indica o início da ação que se passa na casa de Johnny Aranha, comerciante organizado de um grupo de mendigos, que se aflige com o casamento do bandido Mac com sua única filha Polly, e prepara sua captura para obter uma recompensa.

Com a voz de um leiloeiro profissional, após executar a mudança de cenário e colocar o cartaz (“Honestas alegrias de um dia de festa em Soho”), Walter Tristeza se dirige ao público e apresenta as damas da sociedade, prostitutas que estão executando o trabalho doméstico e são testemunhas da prisão do fugitivo.

No segundo ato, que se passa na cadeia de Newgate, há dois cenários paralelos, o escritório de Joe Ferrolho, sócio de Johnny Aranha em artimanhas comerciais, e uma cela, à direita. Lucy, a filha dele, que espera um filho, briga com a rival Polly, e depois liberta o amado Mac.

Walter Tristeza anuncia uma tragédia, que ocorre com o assassinato de Rosalind por Mac que acaba por ser novamente preso e antes de ser executado faz algumas recomendações:

Á minha querida Lucy, recomendo que encaminhe o meu filho para a carreira política; assim poderá fazer quase tudo o que eu fiz –sem te que acabar assim, na forca [...] A todos os amigos e colegas, deixo como lembrança apenas esta frase, em que se resume tudo o que eu consegui aprender na vida: “É mil vezes melhor ser o líder dos ladrões, que ser ladrão e depois tornar-se líder”. Enfim, se é que deus existe, peço perdão também a Deus. Acho que acabei.<sup>445</sup>

Já com a corda no pescoço, o criminoso se alvoroça, e Dolores, aparece e dizendo uma moral a respeito do poder do dinheiro e da influência política: “[...] os sujeitos como

---

<sup>445</sup> CIVELLI, op. cit., p. 44.

MacHeath acabam mal, a não ser que tenham pistolões”. Para surpresa geral, surge um emissário do rei, montado em um cavalo de pau, com ordem irônica de soltura do réu e encaminhamento ao Ministro do Interior que “[...] se encarregará de dar-lhe uma educação capaz de fazer dele um diplomata ou um espião, atividades onde sua reconhecida energia, astúcia e desenvoltura poderão torná-lo útil para fins de ordem superior”.<sup>446</sup> Há uma ácida crítica sobre o sucesso a patamar superior de malandro que têm toda a chance de usar suas artimanhas para alcançar alto cargo na esfera de relações exteriores com fins lícitos e ilícitos. A aura de honorabilidade da diplomacia é riscada.

No epílogo, ocorre um momento maior de estranhamento para reflexão, ao aparecerem no palco, iluminado por uma sinistra luz verde, todas as personagens com máscaras grotescas, cheias de feridas e chagas, acompanhadas por um coral, e fazendo movimentos lentos e dolorosos, ajoelhando-se e levantando os braços para o céu. Macheath surge com a função de “profeta”, visionário e diretor teatral que chama a atenção, esclarece, orienta artistas e público sobre as transformações que estão ocorrendo no palco e na vida. Sem máscara, declama: “Os miseráveis, os rotos/ São flores dos esgotos./ São espertos implacáveis/ Os rotos, os miseráveis [...]”. Os mascarados passam a levantar-se e executam movimentos quase de marcha militar, e Mac recita e conclama a platéia à reflexão sobre o poder da união dos desvalidos, dos oprimidos, dos explorados e seu poder colossal para as mudanças sociais:

Ó pobres! O vosso bando  
É tremendo, é formidando!  
Ele já marcha crescendo,  
O vosso bando tremendo...  
Ele marcha por colinas,  
Por montes e por campinas.  
Nos areais e nas serras,

---

<sup>446</sup> Id. *ibid.*, p. 45.

Em hostes como as de guerras.  
Perde-se além nas distâncias  
A caravana das ânsias.  
Perde-se além na poeira,  
Das Esferas na cegueira.  
Vai enchendo o estranho mundo  
Com seu soluçar profundo.<sup>447</sup>

Os mascarados tentam arrancar seus disfarces em clima de alívio e de alegria e Mac prossegue com a : “E o vosso bando é risonho./ Que através da rota vestes/ Trazeis delícias celestes”, e como reação ao júbilo sentido, eles tiram a máscara e uma luz solar fortíssima surge, provocando momentos gloriosos e alegres, ao som místico e solene do coral. Para concluir, o facínora regenerado fala sobre o valor da marcha dos rotos e dos miseráveis e a importância de seus sonhos a serem concretizados através do gesto libertário da união e da marcha como revolta das classes inferiores contra a injustiça social:

Que trazeis magos aspetos  
E o vosso bando é de eleitos  
Que vestia a pompa ardente  
Do velho sonho dolente.  
Que por entre os estertores  
Sois uns belos sonhadores!

Os versos citados fazem parte da *Litania dos Pobres*, do escritor simbolista, Cruz e Sousa, e tem a função de uma impreciação em forma de ladainha aos leitores, aos ouvintes, aos espectadores para observarem e ouvirem a efervescência dos movimentos sociais, que como bandos marcham pelas colinas, areais, serras e montes, como soldados buscando transformações

---

<sup>447</sup> Id. *ibid.*, p. 48.



e lutando por seus ideais. Trata-se de uma rebelião contra o cativo concreto e abstrato, um anseio da liberdade e uma forma de resistência popular.

Ao valorizar o gesto libertário no final da peça metateatral, com mensagem política como uma resposta artística ao final do governo do general Dutra, os autores focam a moral reflexiva como amálgama de presente e passado escravocrata indígena e africano nacional, com versos de um poema que atua como uma fábula genérica da luta contra o opressor, uma reação contra uma força socioeconômica e política.

A recepção da peça foi conturbada devido à estrutura e à temática, pois *A Ronda dos Malandros* mostra duas linhas cênicas “estranhas”: a apresentação da vida no submundo de ladrões, mendigos e prostitutas em forma de diálogos, músicas e movimentos normais de pessoas no cotidiano e uma interpretação por um ator-declamador do poema *Litania dos pobres*, por artistas mascarados de forma repulsiva e com interpretações corporais. Além disso, o texto de Civelli e Barroso faz escrachadas críticas ao funcionário público de alto escalão e aos privilégios dos mais abonados na engrenagem jurídica, de um lado, e de outro, tem um aspecto didático com imagens plásticas agressivas e interpretativas da mensagem do Poeta Negro, o introdutor do Simbolismo na literatura brasileira, filho de escravos e criado pelos senhores da casa onde nasceu, obtendo uma educação refinada.<sup>448</sup> A própria biografia do poeta mostra que as arcaicas e sedimentadas estruturas sociais, até mesmo da infame escravidão, podem ser transformadas, pois há na essência humana um desejo de igualdade e harmonia de vida entre as pessoas.

A peça ficou em cartaz cerca de cinco dias e a reação do público diante de uma apresentação cênica não-aristotélica foi de perplexidade e de incômodo, conforme o diretor Rugero Jaccobbi comentou:

---

<sup>448</sup> CRUZ E SOUSA, op. cit., p. 3 e 4.

Apesar da fala de propaganda, e do tal anúncio que desnorteou o público (e apesar também do aumento no preço das entradas) – a ronda continuou agüentando firme até o fim. Nos últimos dois dias, os que assistiram demonstraram um entusiasmo que só podia ser um prelúdio de um sucesso ainda maior. Com efeito, estava acabando o público distraído, duvidoso e falsamente sofisticado dos primeiros dias; estava começando a aparecer um público de verdade.<sup>449</sup>

Em entrevista a Miroel Silveira, jornalista da revista *Radar*, Jaccobbi esclareceu o motivo de sua demissão do Teatro Brasileiro de Comédia, que tinha colocado Ziembinski para apresentar outras peças:

Foi no dia 22 de maio que apresentei minha demissão do cargo de ensaiador do TBC. Na mesma ocasião, devido às ligações do TBC com a Cia. Vera Cruz, demite-me desta entidade. A origem de minha demissão reside exclusivamente no fato de ser ordenada, naquele mesmo dia 22, e sem que ninguém me desse a pena de me consultar, a retirada de cartaz da peça, *A Ronda dos malandros*, de John Gay, por mim dirigida. Isso, apesar da ausência do diretor artístico do teatro, Adolfo Celi, apesar da peça ter dado perto de Cr\$ 144.000,00 nos primeiros cinco dias, apesar dela constituir a volta do TBC a um repertório de arte, depois do parêntese comercial d’*Os filhos de Eduardo*. Houve, evidentemente, algum outro motivo que conseguiu influenciar a honesta ingenuidade dos empresários inexperientes. Quanto a mim, não me restava outro caminho senão acompanhar o destino da minha realização, a fim de proteger minha dignidade profissional. A receita estava boa e nada fazia prever uma diminuição ou queda do interesse popular para os dias seguintes. Também, não foi resolução da diretoria artística. Devo por isso concluir que se trata de outras causas. Talvez a peça tenha chocado ou desagradado a determinadas pessoas, pelo seu conteúdo de crítica social. Mas, neste caso, tratar-se-ia de pessoas estranhas ao meio teatral, e por isso mesmo incompetentes. Como poderia eu me submeter à opinião delas? Contudo, deixo o TBC sem rancor [...] sem recriminações. Ficando amigo de todo mundo e muito especialmente dos meus velhos e queridos companheiros, Adolfo Celi, Aldo Calvo e Luciano Salce, que muito fizeram [o possível e o impossível] para que o caso se solucionasse pacífica e satisfatoriamente.<sup>450</sup>

---

<sup>449</sup> Id. *ibid*, p. 194.

<sup>450</sup> *Radar*, 2-6 junho 1950 apud *Dionysus*, op. cit., p. 79-80 e 195.

A importância de *A Ronda dos Malandros* deve-se a dois fatores: apresentar na prática a teoria épica brechtiana, através de um texto híbrido, acusador da injustiça social na Inglaterra do século XVIII e na Alemanha do início do século XX, e adaptar a sua estética e sua mensagem política à paisagem brasileira.

Embora *A Ópera dos Três Vinténs* tenha sido encenada, originalmente, em 31 de agosto de 1928, em Berlim, sua apresentação no Brasil ocorreu somente, em 1960, pelo grupo baiano *A Barca*, no Teatro Castro Alves de Salvador, sob a direção de Martim Gonçalves, que manteve a forma épica de representação. A segunda apresentação foi feita em São Paulo, depois do golpe militar de 1964, para a inauguração do novo Teatro Ruth Escobar, com direção de José Renato. O encenador foi duramente criticado por Yan Michalski pela falta de clareza nas propostas da apresentação. Décio de Almeida Prado escreveu as seguintes observações:

O caráter paródico do texto fá-lo oscilar permanentemente entre o sinistro e o cômico. A encenação de José Renato resolve esta duplicidade de tom sempre a favor do burlesco. O próprio Mac-Navalha é compreendido antes como uma personalidade bonacheirona do que ameaçadora; por baixo da displicência afetada do cafajeste afortunado jamais adivinhamos o “animal de presa” pronto a abocanhar e dilacerar. O desempenho dos atores, de resto, é pouco estilizado, quase realista, não tirando grande partido das sugestões plásticas do expressionismo alemão. Estas falhas são todavia compensadas pela excelente concepção geral do espetáculo, fundadas sobre os cenários e figurinos apropriadamente carregados de Flávio Império.

Os intérpretes têm a qualidade essencial para uma ópera, mesmo que se intitule de três vinténs: sabem cantar. Leny Eversong é a belíssima voz que todos admiramos mas valoriza às vezes a canção com truques de expressão, já mecanizados, que contradizem as intenções tanto do texto quanto da música. A Túlio de Lemos falta apenas um pouco mais de experiência de palco: ele deve livrar-se em especial de certas inflexões

calcadas diretamente sobre modelos deixados por Silveira Sampaio e que, por isso mesmo, são inimitáveis. Suely Figueiró é uma agradabilíssima surpresa: é bonita, canta bem e representa com uma singeleza que calha à personalidade de Polly. Oswaldo Loureiro, menos efetivo quanto à voz do que os seus companheiros, é de longe o melhor ator, fazendo com muita graça o papel de Mac-Navalha. [...] o espetáculo, em seu conjunto, é dos mais originais e audaciosos já apresentados em S. Paulo.<sup>451</sup>

Em 1967, José Renato preparou, no Rio de Janeiro, outra apresentação, a respeito da qual Kathrin Saringen fez o seguinte comentário:

Com o intuito de popularizar a encenação, José Renato sobrepôs música popular brasileira aos textos das canções de Brecht, especialmente na linha do samba. A utilização excessiva destes meios acabou por ocasionar trivializações não previstas no original. O motivo para tal julgamento negativo teria por fundamento talvez a exigência de que tivessem sido adotadas as partituras originais, preservando a intenção alimentada por Brecht, de parodiar, com ironia agressiva e cinismo, o costumeiro estilo romântico-sentimental da ópera. Esta premissa deveria ter sido observada, na opinião dos críticos. A inserção de elementos da música popular brasileira espalha uma falsa impressão, destituindo a peça de sua mordacidade. O resultado, ou seja, uma ópera por assim dizer meramente 'culinária', era o que Brecht justamente pretendia aniquilar com esta sua ópera épica. Mas não é exatamente ao seu caráter de música ligeira que se deve a inserção da música popular na encenação, devendo contribuir no sentido de facilitar ao público brasileiro o acesso à peça? Não é por isso que, no dia-a-dia, essa música vem sendo usada como forma de expressão política? Há que considerar ao mesmo tempo que o diretor José Renato explorou a possibilidade de introduzir na peça, através da música brasileira, do samba, alusões políticas veladas. Se tivesse assumido os textos revolucionários das canções originais, a encenação inteira possivelmente não teria escapado às malhas da censura.<sup>452</sup>

---

<sup>451</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 60-61.

<sup>452</sup> SARTINGEN, op. cit., p. 89-90.

4.2- A construção da tecnocracia, a crença na “Ordem e Progresso” e a cópia estrangeira em *Ópera do Malandro* (1978), de Chico Buarque

Engajado compositor e dramaturgo, Chico Buarque, aliás, Francisco Buarque de Hollanda (1944-), foi perseguido pelo regime militar (1964-1985), razão pela qual se auto-exilou na Itália nos anos 1969 e 1970, e escreveu canções e peças teatrais que refletiam seu mal-estar diante da ditadura, da exploração e da opressão humana no país, durante o regime militar, e a sua indignação com a colonização como um todo e principalmente a portuguesa com o intuito de denunciar e levar leitores, ouvintes e espectadores a reflexão e a crença em mudanças sociopolíticas e econômicas.

Sua obra teatral denunciou o poder manipulador da televisão em *Roda-Viva* (1967); a opressão lusitana, a luta e sacrifício de um homem em *Calabar* (1973); a exploração, a pobreza e a falta de moradia popular e de infra-estrutura nas periferias em *Gota d'Água* (1975); e a faceta da tecnocracia nacional e sua busca de modelos estrangeiros; o regime de exploração entre patrão e empregado; a preocupação com a identidade brasileira; a malandragem de terno e gravata; o perverso conluio entre empresários e homens da lei; a ambigüidade da jurisdição nas teias sórdida do capitalismo, bem como a luta de trabalhadoras por melhores condições empregatícias; a massa unida e reivindicatória; a influência do “american way of life” na sociedade local e a punição que viria para o governo militar em *Ópera do Malandro* (1978). Nesta peça, Buarque utilizou elementos estruturais e temáticos do teatro épico brechtiano com adaptações brasileiras.

O interesse em ter acesso a uma obra sobre a bandidagem, levou o diretor teatral, Luís Antonio Martinez Corrêa, a procurar um texto internacionalmente consagrado mas, ao ponderar

sobre as raízes nacionais, chegou à seguinte conclusão sobre a primazia do dinheiro no sistema capitalista como elo entre as peças de Gay, Brecht e Buarque, manifestada em entrevista com Jairo Arco e Flecha por ocasião da *premiere* de *Ópera do Malandro*:

Foi preciso que o legendário bandido paulista Gino Amletto Meneghetti morresse, em 1976, para que o diretor Luís Antonio declarasse sem sentido a tradução que fazia da “Ópera do mendigo”, de John Gay. “Eu vi que era perda de tempo montar uma peça sobre um bandido inglês se nós tínhamos o Meneghetti, o ‘7 Dedos’, o ‘Bandido da Luz Vermelha’”, explica ele. Meses mais tarde, conversando com Chico, que pensava numa adaptação da “Ópera dos Três Vinténs”, de Brecht, por sua vez inspirada na de John Gay, os dois chegaram à conclusão de que o melhor seria buscar naquelas duas obras o material para um texto novo. “O que liga as três peças é a relação do homem com o dinheiro”, esclarece Luís Antônio. “A de Gay fala do aparecimento do capitalismo; a de Brecht, da decadência; e as do Chico, no capitalismo multinacional”.<sup>453</sup>

Chico Buarque, Luis Antonio Martinez Corrêa e uma equipe se prepararam para estudar a obras de Gay e de Brecht, a fim de colaborar na escrita de um texto com aspectos brasileiros que se passaria nos anos 40, época do primeiro governo Vargas, mas que denunciaria os abusos da ditadura militar:

Ele [Gay] fazia um retrato sem retoques daquela sociedade inglesa do século XVIII. Nós pretendemos provocar o mesmo estranhamento, colocando em cena a Lapa suja, mostrando que um teatro que denuncia é hoje uma coisa em extinção tendo em vista o esquema promocional dos artistas da televisão”. Por outro lado, seguiu-se Brecht na procura de uma data cívica – sua ação se passa na coroação da rainha Vitória – e Chico localizou a versão brasileira no dia 1. de maio de 1943, com os discursos de Getúlio Vargas tonitrando no campo de São Januário. Mais exatamente, a *Ópera do Malandro* conta a história de dois grupos, os Duran, que cultivam a prostituição organizada, onde as profissionais trabalham com carteira assinada e pagam contribuição previdenciária, e o dos contrabandistas, comandado por Max Over Seas. O elo de ligação entre os dois grupos é Terezinha, filha de Duran, que se casa com Max

---

<sup>453</sup> FLECHA, Jairo Arco e. A seis mãos. *Veja*, São Paulo, 2 ago. 1978, p. 135.

(Otávio Augusto). Na verdade, estão em Terezinha (Marieta Severo) todos os sonhos da sociedade da época em aderir aos modernismos importados: ela vislumbra um país onde o contrabando amador do marido é engolido pelas multinacionais.<sup>454</sup>

Os programas radiofônicos de auditório, que tiveram um apogeu na década de 40, juntamente com a chanchada no cinema e no teatro de revista nacional, foram elementos nacionais no projeto que levou o grupo buscar um “know-how” brasileiro mesclado com a influência de produtos dos Estados Unidos da América:

Buscando um know-how brasileiro [...] a gente caiu no Rádio. Nossa peça é um show de auditório. Tem uma passarela na frente, orquestra com músicos de *Summer jacket*. Ao mesmo tempo que é uma peça, é um show, e os arranjos estão muito bonitos, todos baseados nos arranjos da década de 40, no tempo da política de boa vizinhança, entre Brasil e Estados Unidos. Tanto é que o Macheath nessa peça é o Max Overseas, o contrabandista que trás todos os produtos norte-americanos pra cá. A peça se passa no tempo de Carmem Miranda nos Estados Unidos, no tempo do Walt Disney. É o retrato de uma era, a do *Alô amigos*, com o Zé Carioca (América do Sul) e com o pato Donald. (As três Américas).<sup>455</sup>

Um dos principais temas apresentados é a afirmação da “legítima” identidade nacional, expressada no desdém da esposa do comerciante Duran, Vitória, pela árvore genealógica de pessoas consideradas importantes, e que afirma veementemente sua raiz francesa:

O que é que eles pensam que são? Aristocracia brasileira? Faz-me rir, ha ha ha. Os Monteiro da Fonseca têm um pé na cozinha, já reparou nas fotografias? O tio dos Castro Melo enriqueceu com a febre amarela. O pai dos Vasconcelos roubava cavalos em Araraquara. Os Santo Espírito vieram corridos de Portugal. Os Frink são judeus, os Salum são turcos e os Masserotti são uns carcamanos da Calábria...Quer saber duma coisa?

---

<sup>454</sup> Id. *ibid.*

<sup>455</sup> CARVALHO, Maria Angélica. Os maus costumes castigados pela sátira. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1978.

Se me convidarem pro Juju e Balangandãs, eu não vou. Minha mãe era francesa! Legítima!<sup>456</sup>

A modernização do Brasil, que, baseada em modelos estrangeiros, deveria fazer o país passar de uma economia agrária, comercial e fabril atrasada, para uma tecnocratização, eficiente e legalizada, reflete os objetivos de Teresinha, manifestados como recado ao pai, o comerciante Duran, com quem havia brigado, pois ele não aceitou seu casamento com o contrabandista, Max Overseas:

TERESINHA

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 ao 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.<sup>457</sup>

A *Ópera do Malandro* estreou no Teatro Ginástico do Rio de Janeiro em julho de 1978, no entanto, antes de chegar ao palco e às livrarias, a peça passou pelo crivo da censura que já havia aplicado corretivos em outras peças: *Roda Viva* (1968), *Calabar* (1973), e *Gota d'Água* (1975). Pelo fato de ser um “artista de esquerda” que criticava a injustiça social e as misérias, Chico Buarque era considerado uma ameaça ao sistema vigente que implantou um processo de terror cultural por meio de um aparato repressivo, disposto a combater a subversão e a “guerra ideológica”. O Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) emitiu diversos pareceres sobre a obra musical e teatral do autor, bem como sobre seus espetáculos que eram considerados com atentados aos bons costumes, aos valores religiosos e, principalmente, ao sistema político militar.

458

---

<sup>456</sup> BUARQUE, op. cit., p. 79-80.

<sup>457</sup> Id. ibid., p. 88.

<sup>458</sup> ALENCAR, Sandra Siebra. A Censura versus o Teatro de Chico Buarque de Hollanda 1968-1978. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 102, jul/dez 2002.



Em *Traga seu binóculo para assistir à ópera*, Carlos Albânio, expressa ácidas idéias a respeito do aspecto híbrido da peça, do caráter anti-heróico da ação e das personagens, que refletem as entranhas da sociedade e servem como reflexão sobre as mazelas nacionais:

Não se trata de uma épica, que venha satisfazer nossa necessidade de heróis. Brecht, que também fez uma consagrada adaptação do texto original de John Gay, já dizia que “infeliz não é o povo que não tem heróis, mas o povo que precisa de heróis”. Nem se trata de uma opereta para entreter as nossas noites vazias. Também não é uma ópera-bufa, onde a hilaridade encobre a dimensão trágica da vida, fazendo com que, diante dos apelos mais fortes do tempo em que vivemos, sejamos meros espectadores, confortavelmente instalados na omissão.[...] *A ópera do malandro* é o cancro social aberto, exposto, de modo a que possamos ver o seu interior e sentir o seu odor fétido. Essa biopse, em forma de espetáculo, traz à tona o que se passa nos mais profundos esgotos de nossa ordem social. Tudo isso que produzimos, consumimos, digerimos e expelimos, retorna. É como se uma pessoa, para reconhecer sua própria indigência, ficasse a olhar as próprias fezes. Aquilo que o seu organismo elaborou e pôs fora. Aquilo que sabemos existir, embora seja mais conveniente que ninguém fale e ninguém mostre. Ora, a arte é também uma forma de cirurgia. Ela abre o organismo social e mostra o funcionamento de seus órgãos internos. Ela localiza a infecção. Cabe a nós fazer o diagnóstico e, através de outros recursos, localizar as causas dos males sociais e encontrar o tratamento adequado. Porém, enquanto apelo à nossa sensibilidade, a arte faz o papel contrário ao dos espelhos de um parque de diversões: desmistifica a imagem deformada, desproporcional, que a ótica dominante nos oferece da realidade. E o teatro, como expressão artística privilegiada – onde a obra (o artista no palco) estabelece com os seus espectadores a relação de sujeito para sujeito, superando a relação sujeito – objeto – é este grande espelho de onde contemplamos a nossa verdadeira face. Sem maquiagem.<sup>459</sup>

4.2.1- Rio de Janeiro: cosmeticização do carnaval, a hipnose da Rede Globo e intelectuais e o clero engajado

A imagem apoteótica do Rio de Janeiro, “cidade maravilhosa cheia de encantos mil/cidade maravilhosa, coração do meu Brasil”, cantada em verso e prosa, reflete o esplendor e a harmonia da natureza tropical e da arquitetura colonial e moderna, da mistura de raças e um jeito especial de ser e parecer: a exuberância da Floresta da Tijuca e o Parque Nacional, as Paineiras, o

---

<sup>459</sup> ALBÂNIO, Carlos. *Traga seu binóculo para assistir à ópera*. In: MENDES, op. cit., p. 44

Corcovado, a Pedra da Gávea e a Pedra Bonita, o Cristo Redentor, o Pão de Açúcar, o Morro dos Dois Irmãos, a Baía da Guanabara, a Lagoa Rodrigo de Freitas, as praias do Leblon, Ipanema, Urca, Copacabana; A Quinta da Boa Vista, antiga residência imperial, atual Museu Nacional do Rio; o centro histórico (A Igreja Nossa Senhora do Carmo da Antiga Sé, local da coroação de D. João VI, o Palácio Tiradentes e o Paço Imperial), a Igreja Nossa Senhora da Penha, a Igreja Nossa Senhora da Glória, a Igreja da Candelária, o Largo da Carioca (a Igreja e o Convento de Santo Antônio, o Teatro Municipal, o Museu Nacional de Belas Artes, a Biblioteca Nacional e os Arcos da Lapa); a zona portuária (Fortaleza da Conceição (1743), o Mosteiro de São Bento, a Praça Mauá, Saúde e Gamboa (Cemitério de Pretos Novos (corpos de escravos recém-chegados)), Forte de Copacabana e o Palácio do Catete, sede da Presidência da República entre 1897 e 1960), entre outros.

A “cidade maravilhosa”, capital do Brasil até 1960, e seu lado periférico, o morro, foi também cantado como local de barracões de zinco, onde as pessoas moravam mais “pertinho do céu” e teve seu símbolo máximo no filme *Orfeu Negro*, do francês Marcel Camus, que apresentou ao mundo algo definido anteriormente por Oswald de Andrade como “macumba para turista”.

Desde os anos 60, entretanto, uma nova geração, em Ipanema, surgiu e ditou modos intelectuais e moda para o Brasil. A população carioca, formada por índios, africanos e europeus, começou a se mesclar com pessoas de outras partes do país, que para o Rio migravam em busca de uma vida melhor. O bardo regionalista Patativa do Assaré enviou, nos anos 70, uma carta poética a um amigo no Ceará, Elói, apresentador do Programa “Coisas do Sertão”, contando suas impressões sobre a capital e afirmando estar fascinado pelas belezas naturais e artificiais, perplexo com as saias curtas das mulheres, e arrependido de não ter ido para lá em seu tempo de

juventude, mas “roxo de sodade”, pensando no Cariri e na Serra do Araripe, e com medo de “morrê atropelado”:

*Coisas do Rio de Janeiro*<sup>460</sup>

[...]  
Procurando distração,  
Vou vê na televisão  
A munganga dos artista  
E vou vê os animá  
Todos inracioná  
Na Quinta da Boa-Vista.  
[...]  
Senti um desgosto forte,  
Por sabê que o nosso Norte  
É uma colônia do Su.  
[...]  
Vi uma biblioteca  
Tão grande que nunca seca,  
Chamada Nacioná  
Pois tanto livro ela tem,  
Que vinte vagão de trem  
Tarvez não possa levá.

No Morro do Corcovado,  
Fiquei quage amalucado  
Com o meu juízo fraco  
Por vê como um iscurtô  
Fez o Cristo Redentô  
Inriba deste pinaco.

O Pão de Açuca é um monte  
De uma artura sem desconte  
Como nunca vi assim.  
É uma coisa maluca  
Porém, se fosse de açuca,  
Já tinha levado fim.  
[...]  
A sinhora inducação  
E a tá civilização,  
Tudo pode transformá.  
A moça aqui dêxa a saia

---

<sup>460</sup> ASSARÉ, Patativa do. *Cante lá que eu canto cá: filosofia de um trovador nordestino*. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Fundação Pe. Ibiapina; Instituto Cultural do Cariri, 1980, p. 31.

E vai de maiô à praia,  
Pra tomá banho de má.  
Eu fico assim imaginando,  
De boca aberta, pensando,  
E faço o seguinte estudo:  
Neste Rio de Janêro,  
O cabra tendo dinhêro  
Tá no céu com tripa e tudo.

Na mesma época, Chico Buarque, o mestre das entrelinhas, enviou uma carta poética, ao seu companheiro exilado, Augusto Boal, revelando as arbitrariedades políticas, as contradições e a alienação da sociedade: “Meu caro amigo, me perdoe, por favor, se não lhe faço uma visita [...] Aqui na terra ‘tão’ jogando futebol,/ Tem muito samba, muito choro e rock-‘n’roll/ [...] Mas o que eu quero lhe dizer/ Que a coisa aqui, ‘tá’ preta”.

Nos anos 70, o Rio de Janeiro foi palco de intensas mudanças socioeconômicas e culturais, principalmente, com a glamurização dos desfiles de carnaval pelas escolas de samba Imperatriz Leopoldina, Beija-Flor, Estação Verde e Rosa, entre outras, que com o apoio oficial e dos bicheiros, começou a realizar desfiles apoteóticos, pasteurizados, artificiais para o turista estrangeiro.

No quesito comportamental, a grande inovação feminina, ao lado da musa, Leila Diniz, foi o surgimento de Rosi di Primo, que desfilou, em 1971, nas praias de Ipanema, pela primeira vez com uma minúscula tanga.

A feira Hippie, fundada em 1969, uma galeria de arte a céu aberto, com pinturas de Hugo Bidet, Guima, Hans Etz, Lisette Troulha e o entalhador De Jacy e a tapeceira Lira, tornou-se o ponto *flower power* brasileiro.<sup>461</sup> Nessa época, o pintor, Juarez Machado, considerado por Ruy Castro como “meio Ionesco, meio Dali e meio Juarez Machado” tinha um sucesso imenso no rio e até mesmo no exterior.

---

<sup>461</sup> CASTRO, Ruy, *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 12 e 201.

Ipanema, uma estreita faixa de mar entre a lagoa Rodrigo de Freitas e o Atlântico, que foi o cenário de uma efervescência cultural e política, era o centro da “esquerda festiva” (1963-1980) que “curtia” a vida e discutia sobre política: o poeta Ferreira Gullar, o cineasta Leon Hirzman a produtora Teresa Aragão, os jornalistas Zuenir Ventura, Milton Temer e Norma Pereira Rego, o filósofo Leandro Konder, o cartunista Ziraldo, o publicitário Brandão, a artista plástica Marília Kranz e o arquiteto Sabino Barosa. Ligado ao antigo Partidão, este grupo, que se chamava entre si de “neguinho” e “meu nego”, tinha amor a festas e a rega-bofes, mantinha discursos sobre a implantação da ditadura do proletariado e era classificado por Milton Temer de PCI-Partido Comunista de Ipanema. Popularizaram expressões como “válido” e “inserido no contexto”.

O Rio de Janeiro tinha nos anos 70 um lado muito “desbundado” com grupos teatrais e músicos escrachados: O grupo teatral Asdrúbal trouxe o Trombone e o grupo musical Dzi Croquetes e em 1974, a Banda de Ipanema reuniu cerca de 15.000 pessoas ao som de 120 músicos.

No ano de 1973, final do governo Médici, época considerada negra na história nacional, devido principalmente à repressão aos estudantes e aos “guerrilheiros” civis e militares, Chico Buarque e Ruy Guerra escreveram *Calabar: elogio da traição*. Utilizando o percurso da projeção de uma realidade histórica, o Brasil holandês no século XVII, os autores tinham como objetivo estimular a discussão sobre a situação política e econômica do país nos anos 70 do século XX, época de ditadura, delações e censuras, bem como fomentar o debate sobre a questão de heroísmo e traição na historiografia nacional, que defende e legitima a colonização portuguesa.<sup>462</sup> Em agosto do mesmo ano, em um artigo publicado na revista *Visão*, foi publicada

---

<sup>462</sup> Com temas, como a traição, a opção, o oportunismo e o interesse comercial e geopolítico, o drama trata de assuntos sempre atuais, os quais refletem sempre as fraquezas e as contradições humanas e, também, a exploração dos países europeus em relação

uma frase que refletia a censura imposta aos artistas e intelectuais: “Poucas vezes a língua portuguesa terá dado tantas voltas para sugerir o que não se pode dizer [...] que o ‘rei está nu’”.

463

As transformações políticas, sociais e econômicas do Brasil foram tema de estudos dos brasilianistas, isto é, historiadores estrangeiros, na maioria norte-americanos, que escreveram várias obras, nos anos 70, pois tinham acesso a arquivos oficiais, que eram geralmente vedados para brasileiros: Ralph Della Cava analisou o fenômeno do messianismo em *Milagre em Juazeiro*; Thomas Skidmore foi o precursor de pesquisas sobre a história político-industrial recente como em *Preto no Branco e Brasil: de Getúlio a Castelo*; seguido por Alfred Stepan (*Os Militares na política*), Robert Levine (*O Regime de Vargas*) e John W.F. Dulles (*Getúlio Vargas e Castelo Branco: o caminho para a presidência*). Alguns abordaram o tema do movimento operário brasileiro como Dulles (*Anarquistas e Comunistas no Brasil*), Sheldon Maran (*Anarquistas, Imigrantes e o Movimento Operário brasileiro*), Kenneth Paul Erickson (*Sindicalismo no Processo Político do Brasil*) e Michael Hall (*A Classe Operária no Brasil*, em co-autoria com o sociólogo brasileiro Paulo Sérgio Pinheiro).<sup>464</sup>

Nos anos 1973 a 1982, ocorreram dois processos na TV Globo: um preocupado em massificar a mentalidade consumista nacional e em hipnotizar e alienar a população, diante de abusos cometidos pelo governo militar, com novelas diárias com duração de mais de um ano; e outro diminuto, de caminhar na contramão do regime militar, com a ousadia de “autores de

---

às suas colônias americanas, tradição presente no mundo de hoje, existente nos contatos entre as nações industrializadas e os estados do chamado Bloco do Terceiro Mundo. A trama da peça teatral foi deslocada para uma outra realidade geográfica e temporal, também, necessária para evitar um confronto com a censura do governo Médici, em meados de 1974, foi marcada a data da estréia de “Calabar”, a qual seria a produção mais cara já montada no país. Representantes da censura boicotaram o ensaio geral, argumentando, que “o texto havia sido evocado por instancias superiores para reexame.” Embora a atriz Bibi Ferreira tenha ido a Brasília, em dezembro de 1974, para solicitar a liberação da mesma ao presidente Médici, a peça foi censurada e a imprensa impedida de notificar a proibição. Essa situação reflete e é a repetição de um fato ocorrido, em 1635, a delação, prisão, tortura e morte de Calabar.

<sup>463</sup> NOSSO SÉCULO, p. 245.

<sup>464</sup> NOSSO SÉCULO, p. 263.

esquerda”, em escrever narrativas irônicas, como meio de propor a reflexão política: *O Casarão*, *O Rebu* e *Saramandaia* inovam a forma de se contar histórias na TV. A revolução começa em *O Bem-Amado*, a primeira novela em cores do país. E chega ao clímax em *Dancing Days*. A influência da Rede Globo, do Rio de Janeiro para o Brasil, em “bobificar” o público, acabar com a normalidade noturna familiar ao convocar uma platéia diária, abrangeu o lançamento de modas, de expressões e de músicas de novelas, com um lucro colossal que permitiu a construção do Império Roberto Marinho, conivente e à disposição do governo para o lançamento de campanhas bombásticas com *slogans* como “Eu te amo, meu Brasil”, “Ninguém segura este país”, entre outros. No entanto, em 1979, na novela *Cabocla*, o autor Benedito Ruy Barbosa confere um tratamento político à estória e destaca a importância do direito ao voto, em um momento que o país, lentamente, inicia o processo de redemocratização.

Os autores de novela Dias Gomes, Janeth Clair, Mário Prata, entre outros, criaram bordões, que se integraram à paisagem social: “Vamos deixar de lado os entretantos e vamos direto aos finalmente” de Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo) em *O Bem-Amado* (1973); “Moço Bonito” de Gabriela (Sônia Braga) em *Gabriela* (1975); “Fala, danadinha, fala” de Adelaide (Célia Biar) e Eulália (Kleber Macedo) em *Estúpido Cupido* (1976); “Aí, meus calo!” de Xepa (Yara Cortes) em *Dona Xepa* (1977); “É bestial” de Machadinho (Toni Corrêa) em *Locomotivas* (1977) e “Supimpa!” de Alberico (Mário Lago) em *Dancing Days* (1978).

Ritmos novos, propagados pelas telenovelas, se integraram ao cotidiano nacional por meio de trilhas sonoras das telenovelas: Em 1975, um samba canção de Paulinho da Viola, anunciava que “dinheiro na mão é vendaval” para colocar em debate o comportamento de Carlão (Francisco Cuoco), como personagem-símbolo do dilema da honestidade, levantado por Janete Clair em *Pecado Capital*. Paralelamente, uma outra novela de Janete, *Bravo!*, divulgava aos ouvidos do público brasileiro a fina flor da música clássica: Bach, Beethoven e Villa-Lobos. No

ano seguinte, 1976, Celly Campello levava o Brasil de volta aos anos 60 com o *hit Estúpido Cupido*, na novela homônima. “Hei, hei, é o fim/ Oh! Cupido, pra longe de mim.”, com um milhão de cópias vendidas, um recorde na época. Nesse mesmo ano, Elis Regina fez o telespectador se emocionar com *Fascinação*, o tema romântico de *O Casarão*. E o poema, *Retirantes*, poema de Jorge Amado musicado por Dorival Caymmi, embalou as agruras dos negros na senzala de *Escrava Isaura*: “Lerê-lerê.../Vida de negro é difícil”, e virou sinônimo de exploração. A brejeirice de Sônia Braga foi acompanhada por Gal Costa em *Gabriela*: “Eu nasci assim /Eu cresci assim/ Eu sou mesmo assim/ Vou ser sempre assim/ Gabriela”. Em 1978, o grupo *As Frenéticas* cantava: “Abra suas asas/ Solte suas feras/ Caia na gandaia/ Entre nessa festa” e fizeram Sonia Braga rodopiar na pista, em *Dancing Days*, instituindo a era da discoteca.

465

Como nos anos 1973-1974 foi registrado o maior número de desaparecidos políticos no Brasil, a canção *Meu Pequeno Amigo*, de Fernando Mendes, de 1974, que fala de um amigo desaparecido: “Digam pra mim/ digam pra mim onde ele está/ e o que foi que fizeram/ com meu pequeno amigo?” foi considerada imprópria, pois tocava num ponto nevrálgico do governo militar. O autor havia assegurado que a letra fazia referências ao misterioso desaparecimento do menor Carlos Ramirez da Costa, seqüestrado de sua casa, mas como não havia colocado como subtítulo “Tributo a Carlinhos”, conforme solicitado pelos censores, a música foi proibida.

A censura da produção musical revelou em 1974 casos extremos de esquizofrenia ao proibir *A Primeira Noite de um Homem*, de Odair José, considerada imoral por fazer referências aos desejos sexuais de um jovem, e *Pare de tomar a pílula*, do mesmo compositor, cujo texto foi inspirado em uma conversa com Tom Jobim sobre o extermínio da vida. Em uma época de campanha de controle de natalidade para mulheres de baixa renda com distribuição de pílulas

---

<sup>465</sup> 40 Anos de telenovela. *Contigo*: edição especial, São Paulo, dez. 2003, n. 2, p. 27, 47 e. 80.



anticoncepcionais e de dispositivos intra-uterinos, o disco que continha a música de Odair José, um cantor e compositor popular, considerado pela elite como “cafona”, foi retirado de circulação pela canção principal ter sido interpretada como um ato de desobediência civil. *Tortura de Amor*, um bolero sobre “dor-de-cotovelo”, com interpretação de Waldick Soriano, foi vetado devido ao ambíguo teor do título e dos versos “Tortura é uma palavra poética: ‘Não me tortura tanto, meu amor/ vivo torturado por ti”.

Neste mesmo ano, os censores vetaram *Animais Irracionais*, interpretada por Dom e Ravel, que anteriormente haviam gravado *Eu te Amo Meu Brasil*, considerada conivente com o discurso nacionalista dos militares. O texto proibido evocava: “a luta dos seres humanos para sobreviver/ um grande açoitando um pequeno/ terceiros mandando apartar/ na maioria das vezes/ o grande não quer parar” e chamava à reflexão: “Tem vezes que um desesperado se põe a pensar/ Por que ele deve aos pés de um dos grandes se ajoelhar?”. Dom conseguiu através de um plano ardiloso liberar a música, ao explicar que se referia ao sofrimento do povo judeu.

A publicação de *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós, baseada em experiências na luta armada, foi apreendida pela polícia. Ocorreu também a censura do samba *Treze anos*, de Luiz Ayrão: “Treze anos eu te aturo e não agüento mais/ não há Cristo que suporte e eu não suporto mais/ treze anos me seguro e agora não dá mais/ se treze é minha sorte, vai, me deixa em paz”. Formado em Direito, o compositor fez um protesto radical contra o governo militar que, no ano de 1977, saudava os “13 anos da revolução” e para fins de liberação mudou o título para *Divórcio*.<sup>466</sup>

A censura corria solta também em relação a outro tipo de música, como *Cálice*, de Chico Buarque e Gilberto Gil:

---

<sup>466</sup> BRASIL, Ubiratan. As músicas ‘cafonas’ que incomodaram os militares. *O Estado de São Paulo*, 9 setembro 2002, Caderno 2, p. D4.

Como beber dessa bebida amarga  
Tragar a dor, engolir a labuta  
Mesmo calada a boca resta o peito  
Silêncio na cidade não se escuta  
De que me serve ser filho da santa  
Melhor seria ser filho da outra  
Outra realidade menos morta  
Tanta mentira, tanta força bruta

Como é difícil acordar calado  
Se na calada da noite eu me dano  
Quero lançar um grito desumano  
Que é uma maneira de ser escutado  
Esse silêncio todo me atordoa  
Atordoadado eu permaneço atento  
Na arquibancada pra a qualquer momento  
Ver emergir o monstro da lagoa

Pai, afasta de mim esse cálice  
De vinho tinto de sangue.

A perseguição política durante o governo Médici fez muitas vítimas, entre as quais Stuart Angel, militante do MR-8 que passou, em 1971, à clandestinidade na luta contra a repressão e foi dado como desaparecido pela Anistia Internacional. Desesperada, sua mãe, a estilista Zuzu Angel, promoveu um desfile de protesto na residência do cônsul do Brasil em Nova York e mostrou vestidos estampados com pássaros engaiolados, tanques, quepes, balas de canhão, pombas negras e anjos mortos.<sup>467</sup> Em 1976, conseguiu burlar o sistema de segurança no Hotel Sheraton e pediu para entregar o Dossiê Stuart a Henry Kissinger como protesto pela morte do filho.

No ano de 1974, o sucessor de Médici, Ernesto Geisel anunciou a “abertura”, símbolo de que o “milagre brasileiro” começava a apagar, mas a situação pouco mudou:

---

<sup>467</sup> CASTRO, op. cit., p. 416.

O sucessor de Médici, General Ernesto Geisel, também se ocupou com assuntos já examinados anteriormente [...]. O presidente Geisel falava em “estilo de vida democrático”, colocando os partidos políticos ‘como veículos exclusivos de participação do povo’ no poder público. Este “estilo à dupla proteção de ‘todas as categorias da população’”, por meio da legislação do trabalho e da Legislação da Legislação da Previdência e Assistência Social. Ora, como todos os demais Presidentes da República oriundos do movimento de 1964, Geisel igualmente mencionou a importância do desenvolvimento [...]. a elaboração ideológica do Presidente da República tentava combinar, a certa altura, “o máximo de desenvolvimento possível – econômico, social e também político – com o mínimo de segurança indispensável” [...]. Geisel manteve a repressão apresentando-a sob a forma de “combate perseverante, rigoroso, mas sem excessos condenáveis, duro porém sem violências inúteis.”<sup>468</sup>

Na posse de Geisel, o cineasta Glauber Rocha fez uma declaração ao jornalista Zuenir Ventura, da revista *Visão*, que deixou a esquerda perplexa: o novo presidente iria “fazer do Brasil um país forte, justo e livre”. E que os militares eram “os legítimos representantes do povo”. Depois de ler *Geopolítica do Brasil* concluiu que o general Golbery do Couto e Silva era “um gênio”, “o mais alto da raça, ao lado do professor Darcy Ribeiro”.<sup>469</sup>

No processo de urbanização da cidade do Rio de Janeiro algumas zonas de boêmia foram extinguidas: o Mangue, afamada zona de meretrício de baixo nível, cedeu espaço para a construção do metrô<sup>470</sup> e a Lapa, sofreu com o projeto Corredor Cultura, uma grande reforma com a derrubada de cortiços e a demolição do famoso quarteirão, Ferro de Engomar, um local em formato de bico como o utensílio doméstico, conforme descreveu Agnaldo Silva, jornalista da Rede Globo.<sup>471</sup>

O predomínio do partido do governo, Arena, foi reforçado em 1977, quando o Presidente da República decretou o recesso do congresso e promulgou o Pacote de Abril, um

<sup>468</sup> VIEIRA, Evaldo. *Estado e miséria no Brasil*: de Getúlio e Geisel. São Paulo: Cortez, 1983, p. 199-200.

<sup>469</sup> CASTRO, p. 147.

<sup>470</sup> O FIM DO MANGUE, *Veja*, 8 jun. 1977, p. 52-53.

<sup>471</sup> KUSCHNIR, Beatriz. A Lapa e os filhos da boêmia. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 30, 2002, p. 178.

conjunto de medidas com destaque para o “senador biônico”, eleito pelo voto direto, no entanto, ainda assim, esse partido tinha a maioria das cadeiras no senado.

O migrante Patativa do Assaré em outra carta do Rio de Janeiro, nos anos 70, ao amigo Zé Fulô, fez precisas observações sobre as semelhanças e diferenças entre o Brasil de cima e o Brasil de Baixo e sobre o poderio da máquina de propaganda política:

Brasi de Cima festeja  
Com orquestra e com banquete,  
De uísque dréa e cerveja  
Não tem quem conte os rodete.  
Brasi de baxo, coitado!  
Vê das casa despejado  
Home, menino e muié  
Sem achá onde mora  
Proque não pode pagá  
O dinhêro do alugue.

No Brasi de Cima anda  
As trombeta em arto som  
Ispaiando as propaganda  
De tudo aquilo que é bom.  
[...]  
Mas não pode recramá,  
Ispondo suas razão  
Nas coluna do jorná.  
Mas, tudo na vida passa,  
Antes que as grande desgraça  
Deste povo que padece  
Se istenda, cresça e redobre,  
O Brasi de Baxo sobe  
E o Brasi de Cima desce.

Brasi de baxo subindo,  
Vai havê transformação  
Para os que veve sintindo  
Abandono e sujeição.  
Se acaba a dura sentença  
E a liberdade de imprensa  
Vai sê lergá e comum,  
Em vez deste grande apuro,  
Todos vão tê no futuro  
Um Brasi de cada um.

Brasi de paz e prazê,  
De riqueza todo cheio,  
Mas, que o dono do podê  
Respeite o direito aleio.  
Um grande e rico país  
Munto ditoso e feliz,  
Um Brasi dos brasilêro,  
Um Brasi de cada quá,  
Um Brasi nacioná  
Sem monopolo istrangêro.<sup>472</sup>

No retorno de uma viagem a Cuba, onde fora participar do júri do prêmio “Casa de las Americas”, juntamente com o escritor Antonio Callado, Buarque foi preso no aeroporto para prestar depoimento, em 1978. Nesse mesmo ano, depois de muitas mutilações realizadas pela censura, a peça teatral *Ópera do Malandro* foi estreada. O final do regime militar e do julgamento popular aparece no diálogo entre o inspetor Chaves, representante das forças da administração da ditadura, e Duran, comerciante e alcagüete policial, sobre o iminente perigo, do grito dos censurados e oprimidos no mecanismo selvagem capitalista e político, que estava para explodir:

Quem vai protestar nas ruas são os milhares de desempregados desta cidade, esses sim, com toneladas de motivos. Sem falar nos subempregados, nos engraxates, nos lambetotas, nos vendedores de bugigangas. Vagabundo então, não pode ver aglomerado que vai logo se enfiando no meio. E se tanta gente imunda e miserável vai pra rua, porque não haverão de sair os aleijados? Ah, não, esses não vão perder a chance de exibir os seus tocos à luz do dia. Junta os leprosos, os bêbados, os toxicômanos, e só aí a tua minoria já foi à merda. Mais os tuberculosos, os maleitosos, os sífilíticos, os epiléticos, os débeis mentais, os menores abandonados, os velhinhos desamparados, as bichas, os pretos e os curiosos, e se prepare pra vender noventa por cento da população do Rio de Janeiro! São um milhão e setecentos mil cadáveres pra boiar no rio da Guarda.<sup>473</sup>

---

<sup>472</sup> PASSARÉ, p. 34-37.

<sup>473</sup> BUARQUE, p. 148-149.

A partir de 1978, havia uma intensa pressão social em favor da “abertura” e da revisão da política econômica por meio de manifestações do Movimento contra a carestia e o Movimento Custo de vida (Grande Marcha da Panela Vazia), greves operárias e o engajamento de círculos intelectuais e religiosos (I Congresso Nacional pela Anistia) como o Programa mínimo de ação:

Apoiar as lutas dos sindicatos operários, dos sindicatos e das associações profissionais de assalariados e de trabalhadores em geral contra a exploração econômica e a dominação política a que estão submetidos, pela liberdade e pela autonomia sindicais, pelo direito a livre organização nos locais de trabalho, pelo direito de reunião, associação, manifestação e greve. Apoiar as lutas contra todas as formas de censura e cerceamento à *Imprensa*, ao *Teatro*, ao *Cinema*, à *Música*, às expressões artísticas, à produção e à divulgação da Cultura e da Ciência, em defesa da ampla liberdade de informar-se e de ser informado, de manifestar o pensamento, as opiniões e as reivindicações, de adquirir e utilizar o conhecimento.<sup>474</sup>

No dia 10 de dezembro de 1978, no *Jornal do Brasil*, foi anunciado o final do famigerado Ato Institucional 5:

Nesta semana o AI-5 faz 10 anos, conta mais 17 dias e se acaba. Como diria o cineasta Arnaldo Jabor, tudo bem. Acabou a ditadura, os exilados vão voltar, os deputados serão empossados [...]. Fica combinado que a censura à imprensa foi feita pelo professor Alfredo Buzaid, que o ato foi uma invenção do professor Gama e Silva, que, se a renda foi mal distribuída, essa era a vontade do professor Delfim Neto, e que para garantir a segurança dessa banca acadêmica, o Delegado Sérgio Fleury comandou o setor mais eficiente da repressão política em São Paulo. Feito esse trato, arquiva-se o Ato e começa-se vida nova, pois as pessoas que tornaram amargo o passado não só foram denunciadas como também perderam o seu poder. O formalismo da burocracia lusitana que até hoje acompanha a política brasileira tentará, por certo, dar a impressão de que este país, depois de cair numa ditadura por decreto, dela sairá pela

---

<sup>474</sup> ROCRIGUES, Marly. O Brasil da Abertura: de 1974 à Constituinte. Coordenação de Maria Helena Simões Paes. 6. ed. São Paulo: Atual, 1990, p. 35.

revogação das disposições contrárias à legalidade constitucional. [...] Poucas são as pessoas, por certo, que acreditam ou dizem que acreditam ou dizem que acreditam em semelhante mecanismo. [...] A abertura é reversível. Tão reversível quanto à ditadura.<sup>475</sup>

No final de 1979, o exilado Fernando Gabeira, participante do seqüestro do embaixador alemão, Von Holleben, para obrigar os militares a uma troca de quarenta presos políticos, retornou ao Brasil, beneficiado pela anistia, sendo recebido no Galeão pela Banda de Ipanema. Apareceu na praia vestido com uma tanga de crochê verde e lilás, afirmando que não voltava para pregar a luta armada ou de classes, nem pensava se filiar ao PT, o partido da moda. Usando um “novo figurino ideológico”, camisetas decotadas e calças bufantes de várias cores, declarou que Lênin era um chato, que Marx estava superado e que a revolução estava nas discotecas e não nos palanques. Anunciou o “crepúsculo do macho” e disse: “A esquerda quer que as pessoas esperem 70 anos para ter um orgasmo quando a revolução triunfar” e que seu papel político estaria na defesa das bandeiras feministas, dos jovens, dos homossexuais, das drogas e da ecologia.<sup>476</sup>

Com o processo de anistia e de redemocratização, iniciado no governo Figueiredo, a sociedade estava se reestruturando; o artista plástico, Glauco Rodrigues, incumbido pelo Itamaraty para fazer um quadro de presente para o Papa João Paulo II que visitaria o Brasil, em diálogo com o quadro *A Primeira Missa do Brasil*, de Victor Meirelles, pintou gente de pele branca e roupas coloridas; e Caetano Veloso cantou uma música banal diante do recomeço de uma certa normalidade na sociedade brasileira: “Menino do Rio/ calor que provoca arrepio/ dragão tatuado no braço/ corpo aberto no espaço/ adoro ver-te”.

---

<sup>475</sup> *Jornal do Brasil*, 10 dez. 1978 apud NOSSO SÉCULO, op. cit., v. 5, p. 241.

<sup>476</sup> CASTRO, op. cit., p. 132-134.

#### 4.2.2- *A Ópera do Malandro* e a busca da identidade nacional: o culto ao trabalhador e à industrialização

A respeito da gênese de sua peça, o autor comentou que havia na verdade uma proposta de fazer uma versão de uma obra brechtiana, *A Ópera dos Três Vinténs*:

A história dessa peça é muito interessante, porque apesar de ser uma das peças mais famosas de Brecht, nunca conseguiu emplacar no Brasil. O Luiz Antônio Martinez Correa me mostrou a *Ópera dos Mendigos*, em cima da qual Brecht fez a [*Ópera*] *dos Três Vinténs*. Depois eu vi o filme Getúlio Vargas de Ana Carolina. Li o *Teatro em sua Realidade*, de Bernard Dort. Com as memórias de Madame Satã e com a amizade e o testemunho de grande Otelo, escrevi, então, a *Ópera do Malandro*.<sup>477</sup>

Ao descrever o trabalho coletivo de realização da peça teatral, o diretor Luis Antonio Martinez Corrêa menciona o grupo de pesquisa que a acompanhou e comenta o resultado das transformações operadas no material utilizado:

[...] as condições humanas são as mesmas, só que no hemisfério sul [...] Em 250 anos, as coisas ficaram mais intensas [...]. *A Ópera do Malandro* se passa na década de 40, no Estado Novo. Na história de Brecht, o personagem Peachum explora a mendicância. Na *Ópera* o personagem equivalente – Duran – explora a prostituição. Duran trabalha apoiado pelas leis trabalhistas com as suas prostitutas. Ele as explora terrivelmente, mas tudo em cima das leis trabalhistas. A peça: não é só uma junção da peça de John Gay com a de Brecht [...]. é mais uma peça brasileira do que a junção dessas duas [...]: uma estética brasileira ufanista do Estado Novo. [...] Assim como Goebels fazia as coisas para Hitler, assim como o Duce tinha a sua estética, esses regimes totalitários impunham a sua estética, com esses cartazes, essa demagogia toda. Isso também tinha no Brasil. E a gente pegou muito esse material e jogou no espetáculo, que, por um lado, tem essa cara. Por outro, é, praticamente, o

---

<sup>477</sup> CHICO BUARQUE DE HOLLANDA: a roda viva do malandro (Entrevista a Diény Dayse), *O Dia*, Rio de Janeiro, 15 out. 1978 apud OLIVEIRA, op. cit., p. 48.



processo de evolução do capitalismo. O Duran é um capitalista artesanal, no decorrer da peça. No final ele começa a agir em escala industrial e acaba em nível multinacional. A gente quis fazer a peça a brasileira, mas no sentido operístico da coisa, adequando à nossa realidade, porque no Brasil não tem uma tradição disso.<sup>478</sup>

Ao ser questionado sobre ter conseguido transmitir a atmosfera evocada, a da boêmia Lapa, no Rio de Janeiro dos anos 40, o diretor diz: “– Na adaptação para a boca do lixo carioca, isso ficou preservado? – Ficou, porque as duas peças, a do Gay e a do Brecht, se passam na Boca do Lixo de Londres. A gente procurou a nossa, os nossos bandidos, e colocou em cena”,<sup>479</sup>

Na comédia musical de Buarque, ambientada no Rio de Janeiro, a “cidade maravilhosa”, nos anos 40, o autor destaca a participação da “nova mulher”, a sindicalista e a empresária, Teresinha, inseridas no circuito capitalista de comércio e de contrabando no processo socioeconômico durante a ditadura de Vargas no Estado Novo, uma época de Integralismo e Comunismo, de promulgação das leis trabalhistas, da concretização do voto da mulher. Nessa época de transformação nacional, sob pano de fundo de opressão e de tortura, foi estabelecido o culto ao presidente, à bandeira nacional e ao trabalhador, imagens propagadas pela imprensa. A construção dessa imagética identitária refletiu-se em espetáculos bombásticos como os desfiles do dia do trabalho e dia da Pátria, em sambas exaltadores da beleza brasileira, como *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso, e do empenho do operário e do malandro regenerado. A manipulação do trabalhador brasileiro, na época do Estado Novo, como elo unido e coeso na modernização do corpo da nação, aparece, caricaturado, na canção, **Sempre em Frente** (Marcha Militar), entoado por Duran, Vitória e suas empregadas no ramo da prostituição:

Sempre em frente  
Sempre em frente

---

<sup>478</sup> CARVALHO, Maria Angélica. Os maus costumes castigados pela sátira. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1978.

<sup>479</sup> CARVALHO, op. cit.

Mãos-de-obra sem temor  
Mãos ardentes  
Em corrente  
Prum futuro de esplendor  
Nós daremos nossas pernas  
Nós daremos nossos braços  
Ao senhor dos nossos gestos  
Ao senhor dos nossos passos  
Somos a musculatura  
Nervos, tripas e pulmão  
A serviço  
Da cabeça  
Que conduz um corpo são  
Sempre em frente  
Sempre em frente  
Etc.<sup>480</sup>

A época em que ocorre a peça é o Primeiro governo de Vargas (1930-1945), especificamente no Estado Novo, criado em 1937. O lema do governo era “Ordem e progresso”. Ao chegar ao poder após a Revolução de 30, Vargas e seus ministros criaram mecanismos de controle em todos os setores da vida social e econômica. No entanto, o Código Eleitoral de 1932 trouxe uma série de inovações: voto secreto; voto da mulher; representação classista e justiça eleitoral. A carteira de trabalho foi instituída nesse mesmo ano.<sup>481</sup>

O surto industrial e urbano foi acompanhado pelo estabelecimento da Companhia Siderúrgica de Volta Redonda, no ano de 1941, e pelo início da exploração do petróleo, encontrado em Lobato, na Bahia, em 1939. No ano seguinte foi inaugurada a Companhia vale do Rio Doce, em Minas Gerais, com o objetivo de explorar minério de ferro, para abastecer a indústria siderúrgica. As realizações federais eram amplamente divulgadas pelos jornais, que passaram a ser, juntamente, com o rádio, veículos propagadores da ideologia do Brasil Grande.

---

<sup>480</sup> P. 100.

<sup>481</sup> ARRUDA, Roldão. ‘Trabalhadores do Brasi!’. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 ago. 2004. Caderno 2/Um tiro na história, p. H 7.

Vargas governou por um sistema populista, ou seja, seu governo era voltado para as classes mais pobres, fato que o levou a ser chamado de “Pai dos Pobres”, devido ao enorme carisma que ele recebeu do povo. Para tal fenômeno, Getúlio Vargas aprovou diversos projetos que favoreciam os mais pobres, deixando a elite bastante descontente. Entre esses projetos temos a aprovação da CLT (Consolidação das Leis de Trabalho)<sup>482</sup> com todas as vantagens citadas pelo personagem Duran. Entretanto, é importante considerar a inércia destes planos populistas. As leis eram garantidas em princípio, apenas no papel e muito pouco do que ela rezava se cumpria. Os patrões constantemente e normalmente ludibriavam seus empregados e o trabalhador rural foi esquecido. Os sindicatos operários eram subordinados diretamente ao Ministério do Trabalho, criado em 1930, que até 1945 promulgou 118 leis trabalhistas, visando regulamentar as relações entre patrões e empregados. A Constituição de 1934 estabeleceu importantes conquistas sociais: salário mínimo; férias remuneradas; autonomia sindical; assistência médica e sanitária; indenização ao trabalhador dispensado sem justa causa e proibição de trabalho a menores de 14 anos.

Durante o Estado Novo (1937-1945), período ditatorial, manifestações populares como o Dia do Trabalho, os desfiles de carnaval, inclusive, partidas de futebol, serviam para exaltar as realizações do governo federal e que faziam o brasileiro se esquecer de suas misérias. Para glorificar a nova era e o novo homem, os compositores Zé Pretinho e Antônio Gilberto dos Santos compuseram a seguinte marcha-exaltação: “Brasil, ó rincão querido/ invejado pelo mundo novo/ incluído estava o seu futuro/ porque pretendiam dominar teu povo/ surgiu Getúlio Vargas/ grande chefe brasileiro”; e Sebastião Lima e Henrique Almeida escreveram em 1942: “Brasil,

---

<sup>482</sup> A respeito do papel da legislação trabalhista na política varguista, Leôncio Martins Rodrigues explicou que ela era de “[...] cooptação e mobilização controlada dos trabalhadores. Para regimes carentes de legitimidade constitucional, que não vão ao poder por vias eleitorais, o apoio popular tem a função de servir de elemento de legitimação do poder. Por outro lado, a “mobilização das massas”, feita pelos grupos que controlam o Estado, serve de instrumento de luta contra outras facções políticas e setores das classes altas e médias liberais”. ARRUDA, Roldão. A glória e o ocaso dos sindicatos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22ago. 2004. Caderno 2/Um tiro na história, p. H 7.

meu Brasil tão querido/ espelhas o mundo com o Estado Novo, eu vou cantando feliz/ esses versos que fiz em teu louvor/ que é uma mensagem sincera do teu trovador”.<sup>483</sup> Através do rádio compositores e cantores ganharam projeção nacional: Noel Rosa, Ari Barroso, Ataulfo Alves, Vicente celestino, Orlando Silva, Francisco Alves, Dalva de Oliveira e Carmen Miranda, que levou a música brasileira para Hollywood.

O culto ao trabalhador, o construtor do Brasil, foi concretizado pelo DIP- Departamento de Imprensa e Propaganda- criado em 1939, que em campanha nacional, principalmente através de programas de rádio, louvava o empenho do cidadão operário, pois somente o trabalho dignifica e constrói. O samba sobre o malandro boêmio foi censurado e surgiu uma variante que exaltava aquele que progredia com o país. No ano de 1941 surgiram dois sambas de exaltação ao trabalhador: *O bonde de São Januário*, de Wilson Batista e Ataulfo Alves é refletida nova ideologia econômica do Estado Novo Quem trabalha é quem tem razão/ Eu digo não tenho medo de errar/ O bonde São Januário/ leva mais um operário/ Sou eu que vou trabalhar”, e *Eu trabalhei*, de Roberto Roberti e Jorge Faraj: “Eu tenho tudo, tudo que um homem quer/ Tenho dinheiro, automóvel e uma mulher!/ Mas, para chegar até o ponto em que cheguei/ Eu trabalhei, trabalhei, trabalhei”.<sup>484</sup>

A sociedade brasileira começou a ser influenciada pelo “american way of life” por meio de filmes norte-americanos, que mostravam um estilo consumista de vida e atrizes com hábitos masculinos como fumar em público, usar calça comprida e cabelos curtos, hábitos que começaram a serem copiados por mulheres brasileiras. No entanto, a maioria continuava sendo dona-de-casa e mãe, totalmente dependente do marido. Em relação à influência norte-americana

---

<sup>483</sup> AUGUSTO, Sérgio. O queridinho do teatro do rebolado. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 ago 2004. Caderno 2/ Um tiro na história, p. H 12.

<sup>484</sup> AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. 1. reimp. São Paulo, 1993. p. 38.

no Brasil, Luiz Werneck Vianna escreveu no artigo, *O americanismo: da pirataria à modernização autoritária* (e o que se pode seguir):

O americanismo aqui surgirá como forma particular de salvação de todas as frações burguesas, inclusive da que perdeu em 30, e não como resultado do triunfo de uma concepção do mundo burguesa-progressista. O passado reverenciará o moderno, instalando-o, mas cobrando o pedágio da sua conservação. Entre nós também os vivos seriam governados pelos mortos -Teresinha Fernandes de Duran é filha do sr. Duran e se casa com Max Overseas.<sup>485</sup>

Apesar da censura, havia intelectuais e artistas que continuavam a expressar suas opiniões críticas em relação à política governamental como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Patrícia Galvão e os jornalistas Samuel Weiner e Azevedo Amaral, que procuravam criar um jornalismo alternativo.

O Brasil permaneceu neutro, até 1942, em face da guerra européia, no entanto no âmbito rompeu as relações diplomáticas com o eixo (Alemanha, Itália e Japão) e participou no ano de 1945 na campanha da Itália ao lado dos Estados Unidos da América.

Na entrevista, *Como falar ao povo*, publicada pela revista Veja, Chico Buarque explicou a razão de ter feito um deslocamento temporal aos anos 40:

– Até o Brecht tomou suas cautelas e localizou sua ópera no início do século. O John Gay ainda colocou no palco o ministro da justiça de sua época, em 1728. Mas hoje isso não é possível. Fatalmente seriam identificados os policiais corruptos com os que todos conhecem. Os problemas que surgiriam não deixaria a peça ser encenada. Com a localização na Lapa, no Rio, a peça ganhou muito. Em compensação, conseguimos fazer uma passagem no tempo que compara acontecimentos do Estado Novo com o Brasil de hoje. A crise do sistema geral do país, que observamos hoje, tem muito a ver com a crise do

---

<sup>485</sup> VIANNA, Luiz Werneck. *O americanismo: da pirataria à modernização autoritária* (e o que se pode seguir). In: BUARQUE, op. cit., p. 8.

Estado Novo. A peça fala do Estado Novo começando a vacilar. Os pontos de contato entre as duas épocas são a crise do autoritarismo. A gente vê de repente não só operários mas também médicos em greve e os empresários pedindo abertura, dentro dessa unânime insatisfação com o regime.<sup>486</sup>

Durante o governo Vargas, o Brasil foi incluído na Política da Boa Vizinhança formada no contexto da Segunda Guerra Mundial e infiltrado por filmes de Hollywood, que contribuíram para exportação de Carmem Miranda para os “gringos” e a criação de Zé Carioca como tentativa de absorver e implantar o “american way of life”, evidentes na peça no uso consciencioso do chiclete e do *nylon*, e nos sonhos de importação ou de fabricação dos objetos de consumo norte-americano, como estado de felicidade, exaltados no EPÍLOGO DITOSO:

GENI

O sol nasceu  
No mar de Copacabana  
Pra quem viveu  
Só de café e banana

TODOS

Tem gilete, Kibon  
Lanchonete, néon  
Petróleo  
Cinemascope, sapólio  
Ban-lon  
Shampoo, tevê  
Cigarros longos e finos  
Blindex fume  
Já tem napalm e Kolinós  
Tem cassete e rai-ban  
Camionete e sedan  
Que sonho  
Corsel, Brasília, plutônio  
Shazam  
Que orgia  
Que energia  
Reina a paz

---

<sup>486</sup> COMO FALAR AO POVO: entrevista com Chico Buarque. Veja, São Paulo, 2 ago. 1978, p. 71.

No meu país  
Ai, meu Deus do céu  
Me sinto tão feliz<sup>487</sup>

Em relação à formação da identidade brasileira e o papel do primeiro governo Vargas na concretização, Diogo Mainardi escreveu em seu artigo, *A invenção do brasileiro*:

Quem inventou a figura do brasileiro foi a ditadura. Inventou uma raça, glorificando a miscigenação de brancos, negros e índios, fruto de um estupro coletivo. Inventou uma língua, com a simplificação das regras gramaticais. Inventou mitos, como o de Aleijadinho, o brasileiro desafortunado que não desiste nunca, uma espécie de Vanderlei de Lima barroco. Inventou o futebol, difundindo-o entre os mais pobres, com a filha do presidente no papel de madrinha da seleção. Inventou o carnaval, com seus enredos patrióticos. Inventou a música popular, com a Rádio Nacional. A tão admirada musicalidade do brasileiro nasceu aí, nesse ambiente goebbeliano: Lamartine Babo e Ary Barroso, Emilinha Borba e Vicente Celestino, Francisco Alves e Carmem Miranda eram apenas iscas destinadas a fisgar o populacho para o noticiário da *Hora do Brasil*, que divulgava as imposturas do governo. A ditadura getulista inventou o brasileiro para melhor dominá-lo.<sup>488</sup>

Ambientada no início dos anos 40, precisamente em 1943, na época do governo populista-ditatorial de Getúlio Vargas, a *Ópera do malandro* é iniciada com uma INTRODUÇÃO, seguida de um PROLÓGO, tem dois atos e se encerra com o INTERMEZZO, o EPÍLOGO DITOSO e com o EPÍLOGO DO EPÍLOGO. O primeiro ato está dividido em (3) três cenas enquanto que o segundo ato iniciado com o segundo PRÓLOGO está estruturado em 7 (sete) partes com situações vividas em distintos espaços do Rio de Janeiro: na casa de Duran no bairro da Lapa, onde está instalada sua Agência de Empregos “A Brasileira”, na butique dos Arcos (um bordel de sua propriedade), no escritório-esconderijo de Max no Recreio dos Bandeirantes e na cadeia.

---

<sup>487</sup> BUARQUE, p. 189.

<sup>488</sup> MAINARDI, Diogo. *A invenção do brasileiro*. *Veja*, São Paulo, 17 nov. 2004, p. 183.

Com dezesseis canções, a comédia musical é composta por vários núcleos: o *grupo artístico* (o autor da peça teatral, João Alegre, o produtor e a patronesse), as constelações familiares, os *Fernandes de Duran* (Duran, a esposa Vitória e a filha Teresinha) e os *Chaves* (Chaves e a filha Lúcia), o juiz, Max Overseas (Sebastião Pinto, aliás, Tião), o *rei dos contrabandistas*, e seus *comparsas* Johnny Walker (Joãozinho Pedestre), Phillip Morris (Filipinho Mata-Ratos), Big Benn (Beno Mesbla), General Eletric (Geraldino Elétrico), Barrabás e Geni (Genival) e a turma das *prostitutas* Dóris Pelanca, Fichinha (Raimunda Dias), Dorinha Tubão, Shirley Paquete, Jussara Pé de Anjo (Maria de Jesus Garcia), e Mimi Bibelô.

Na INTRODUÇÃO, à frente da cortina fechada, o produtor do espetáculo dirige-se ao público, comunica que a peça a ser representada significa um novo rumo para a sua companhia teatral, alerta para a necessidade de se observar a realidade, que os cerca, e admite ser a hora do autor nacional, às vezes, sacrificado pela impossibilidade de dizer o que pensa e de viver dignamente dos seus honorários profissionais.

Apresenta o escritor da peça inédita *Ópera do Malandro*, João Alegre, conhecido e prestigiado nas rodas da malandragem carioca, que abriu mão de seus direitos autorais em prol das obras caritativas da Morada da Mãe Solteira, cuja presidenta Vitória Fernandes de Duran atuará no espetáculo.

João Alegre abre o PRÓLOGO cantando **O Malandro**<sup>489</sup> sobre o carrossel econômico da exploração capitalista, iniciado pelos usineiros que lesam o Banco do Brasil, seguido pelos ianques que atrapalham o comércio exterior brasileiro, e por conseguinte, o consumo da cachaça nacional pelos exportadores de países aliados durante a guerra, prejuízos que afetam os patrões e os empregados do país, refletido na reação explosiva do proprietário diante do garçom que desconta sua raiva num passante malandro, perseguindo-o e acusando-o de

---

<sup>489</sup> Os títulos das músicas serão destacados em negrito.



ladrão. Preso e condenado, ele torna-se o culpado pela situação gerada pela competição capitalista internacional.

Duran é proprietário da Agência de Empregos “A Brasileira”, uma firma moderna com porta giratória, legalizada e cumpridora da legislação das leis trabalhistas em relação às funcionárias-prostitutas, e da butique dos Arcos, uma casa de conveniência. No negócio de falcatruas é, paradoxalmente, sócio do inspetor policial Chaves, que por sua vez, compactua com o contrabandista-mor Max Overseas.

Por telefone, negocia em dinheiro com Chaves a soltura de algumas detidas de sua equipe. O mesmo “homem da lei”, às vezes, recomenda e envia alguma candidata à firma do amigo de atitudes ilícitas, como Fichinha, uma desmilingüida meretriz nordestina, que estava presa e fichada equivocadamente como comunista devido à pobreza de suas roupas. Porém, estava encarcerada com integralistas de bigodinho, que quase a enlouqueceram com gritos de anauê, provocando seu protesto para ser enquadrada como presa comum.

Após confessar que durante os sete anos de ofício contraíra dezoito ou dezenove doenças venéreas, a moça teve de ouvir a constatação perplexa de Duran que não entendia o comportamento feminino por não saber valorizar economicamente o corpo quando jovem saudável e de carnes rijas, uma atitude modificada radicalmente na chegada da velhice precoce e da deterioração física.

Orgulhoso informa que a sua firma conta com mil quatrocentas e trinta e duas funcionárias com carteira assinada, com tendência a demitir as polacas devido às exigências apresentadas, e frisando a questão do patriotismo, que favorece a contratação de muitas conterrâneas de Fichinha. Para ser admitida como estagiária, a moça tem de pagar a taxa de inscrição para receber um salvo-conduto provisório para estar na ronda, e pagar 5% por cada dez mil-réis recebidos e 10% pelos acessórios.

O patrão explica as dificuldades de seu ofício, por ter de criar constantemente um novo apelo para despertar o sexo exausto da humanidade, fato que o leva a mostrar à candidata os diversos equipamentos artificiais de cunho tradicional e de caráter sado-masoquista, utilizados para satisfazer os clientes. Chamada para arrumar Fichinha, sua esposa Vitória, que se encarrega de mostrar às funcionárias a “arte” da sedução, confunde a jovem com uma mendiga e depois com uma arrumadeira, e acha um absurdo a contratação da mesma, a considerando um “aleijão”. Relutante, aceita a tarefa de metamorfoseá-la em mulher, mas a informa de que não vai poder pagar salário-mínimo por causa das precárias condições de seu corpo.

Vitória informa o marido sobre a ida da filha Teresinha na noite anterior ao Cassino da Urca com o capitão,<sup>490</sup> que usa luvas de náilon, dá gorjeta em dólares e demonstra ter boas intenções. Atônito com a possibilidade de sair um casamento, algo que poderá interferir no seu patrimônio, Duran critica a atitude filial por se impressionar com qualquer marinheiro que fale inglês, achando que encontrou Rockefeller, uma postura, segundo ele, incentivada pela mãe alcoviteira. Com o sexto sentido ativado para acontecimentos negativos, o pai afirma ter criado Teresinha para ser cônjuge de ministro de Estado e não para mulher de malandro, e que ela, infelizmente, não sabe valorizar o corpo que tem. Em contrapartida, a mãe diz que a moça simplesmente imita o comportamento das jovens da sociedade conforme noticiado na coluna social,<sup>491</sup> tirando vantagem em tudo, e sendo, portanto, igualzinha ao pai.

Totalmente transformada em meretriz atraente, Fichinha ouve Vitória cantar **Viver do Amor** que relata a técnica da sobrevivência para viver do “Amor”: como funcionário “amar” sem amar, sem prazer e com despertador, penar, sangrar, suar, e considerar o amor como um sacrifício e como um sacerdócio.

---

<sup>490</sup> Da mesma forma que Gay e Brecht, Buarque atribui a patente de capitão ao seu protagonista, sem que ele exerça o ofício, um recurso estético com resquícios da “*commedia de ll’arte*”.

<sup>491</sup> Gay e Brecht atribuem o comportamento de Polly a leituras de romances e a mera imitação de senhoras da corte.

Depois da despedida da patroa que a chama de filha e a abençoa, a nova funcionária sai ao mesmo tempo, que entra a fim de vender perfumes e um anel de brilhantes o homossexual Geni (Genival), empregado de Max, o rei dos contrabandistas do Rio de Janeiro. Vendedor de essências estrangeiras e de jóias reclama da falta de estoque e do aumento dos preços por causa da guerra que provocou a invasão da França pelos alemães e da ocupação das fábricas de perfumarias que somente irão produzir gases e ácidos venenosos. Além disso, por estar envelhecido, reclama das agruras de seu outro ofício no patamar sexual, e precisamente da festa de despedida de solteiro de seu chefe na boutique de Duran, ocasião que resultou em um quebra-pau com enorme prejuízo. Destaca que Max é tão atraente que frequenta o seu bordel sem pagar, sendo inclusive remunerado pelas prostitutas para satisfazê-las.

Sem se inteirar da coincidência do nome, comunica que o nome da noiva é Teresinha Fernandes de Duran, aliás, o mesmo da filha do casal. Ao verificar que ela não dormira em casa, o genitor solta um urro que provoca um desmaio na mãe, a qual volta a si com duas porções de rapé da Bolívia. Desesperados, ele, por considerar o genro um cangaceiro capaz de dissipar sua fortuna em uma noite de roleta e de jogar a esposa em uma mesa de bacará, e ela, por perder a chance de se tornar sócia do Country Club e de sair na coluna social, tentam achar uma solução.

Frio e calculista diante da reação paterna, Geni tenta ainda vender o anel, e Vitória diz que planeja inicialmente ir ao Vaticano procurar uma anulação do matrimônio e Duran intenciona acertar umas contas antigas com o inspetor Chaves e exigir a captura do genro (**cena 1**).

No escritório de mercadorias contrabandeadas, uma espécie de cabana de pescadores, repleto de caixotes e embrulhos, sem luz e água encanada, que se situa no Recreio dos Bandeirantes, será realizado o enlace de Max e Teresinha, embora ele sonhasse com uma cerimônia no Copacabana Palace com a orquestra de Xavier Cugat. Inconformada pelo aspecto e

pela localização do imóvel, a noiva expressa sua revolta, ouvindo ainda que provavelmente ali será instalada a residência deles.

Presentes ao enlace estão os funcionários da firma, Barrabás, Johnny, Phillip, General e Big Ben, em estado de algazarra total. O estouro de uma garrafa de champanhe fora de hora incomoda Max, que imediatamente critica o comportamento deles, os quais deveriam estar preocupados em encontrar o vestido de noiva de náilon proveniente da Quinta Avenida, em New York. Fã do mundo de Hollywood, Teresinha se mostra surpreendida com a aparência deles, comparando-os com gangsters saídos de uma fita da Paramount.

Max se enerva com o atraso do juiz e de seu amigo de infância, o inspetor Chaves, mas relaxa depois de ter sido encontrada a roupa nupcial, logo após terem confundido a caixa dela com uma de cuecas de náilon, pertencentes ao noivo, que aproveita para averiguar se a moça já conhecera roupas íntimas deste material.

Enquanto Teresinha se prepara para a cerimônia ocorre uma total transformação no ambiente rústico: os caixotes são colocados em forma de uma longa mesa, coberta com toalha de náilon, prataria portuguesa, cerâmica inglesa e cristal da Boêmia e iguarias importadas. Ao som de *I'm in the Mood for Love*, de Glenn Miller, surge a deslumbrante noiva com véu e grinalda, homenageada solenemente pelos comparsas que dançam com ela enquanto cantam o **Tango do Covil** sobre desejos de ser cantor, doutor, garçom e Gardel, para dar as boas-vindas à tão gentil e linda princesa, “dama mais tesuda” com a “bunda mais sublime” do local.

Sempre tratada de “baby” por Max, Teresinha é apresentada formalmente para os convidados-funcionários da rede de contrabando: General Eletric, responsável pelo setor de eletrodomésticos, Phillip Morris (setor de tabaco), Johnny Walker (setor de bebidas alcoólicas), Big-Ben (setor de relógios) e Barrabás (setor de mergulhos).

Aos berros com medo de ser preso entra Geni, anunciando a aproximação do Tigrão, o conhecido inspetor Chaves, e é apresentado a Teresinha como o chefe do setor de perfumarias. De fato, convidado para ser padrinho, ele chega acompanhado pelo juiz de paz que traz um livro de registro, reclamando do desconhecimento do local e provocando pânico entre os convidados que até então nada sabiam do contato íntimo entre o contrabandista e o policial.

Vaidoso e conquistador, Chaves conta para a noiva que é um mês mais novo que Max, seu amigo desde a infância, que o chama de Tigrão e de Dindinho, e ousadamente a informa que se acaso ela desejar mudar de planos, ele está a disposição, pois é viúvo e louco por uma falsa magra. O noivo simplesmente retruca que Teresinha não está no jogo, pois a tinha conhecido primeiro. Cafajestes e ordinários citam nomes de antigas conquistas diante dela, recordam-se das trocas de moças feitas entre eles e inclusive comentam sobre as pernas de uma antiga professora. E para encerrar a sessão nostalgia cantam **Doze Anos**, uma canção sobre as saudades de tempos idos, época de grandes planos, de jogos de botão, de pião, de figurinhas, de futebol de rua, de pipa, de comer frutas no pé, paçoca e de olhar pela fechadura a nudez feminina.<sup>492</sup>

Vulgar e desrespeitoso ao extremo, Max pergunta sobre o paradeiro de Catarina, irmã de Chaves, a chamando de “galinha”, mas depois se desculpando entristecido pela gafe, pois soube que ela havia morrido de gripe espanhola.

O amigo policial aproveita a situação para atualizar um acerto de contas profissional no valor de quase vinte contos, não realizado há dois anos. Desculpando-se por ser um momento impróprio para tal tema, informa que seu outro sócio, o qual cobra juros de 20% ao mês, está fazendo cobranças e que ele não pode simplesmente dizer, que seu companheiro contrabandista

---

<sup>492</sup> Na obra de Gay, o relacionamento entre Peachum e Lockit é de cunho meramente profissional, enquanto que Brecht une Macheath e Brown através de experiências como soldados na guerra colonial na Índia.

não paga o combinado, pois joga tudo no cassino.<sup>493</sup> Max se diz perplexo por que acreditava que ele tivesse estabilidade e segurança no emprego público, fato que causava sua inveja. Tigrão, entretanto, confessa que sua única filha, Lúcia, rouba muito dinheiro dele, gastando em doces na confeitaria. O comportamento dela foi diagnosticado pelo psiquiatra do Hospital dos Servidores como o de uma cleptomaníaca como compensação pela ausência da mãe e do leite materno que não teve quando criança.

Chaves pede pela sua compreensão pela urgência em receber o devido, não poder se expor junto a ele e aconselha Max a tomar juízo e fazer fortuna, já que trabalha na maior liberdade. O rei dos contrabandistas promete pegar um vale para sanar todas as dívidas com seu sogro Fernandes de Duran, ou seja, este vai perdoar a despesa do inspetor que vai perdoar a de Max, de modo que tudo vai ficar em família, uma revelação que causa espanto no amigo policial. Neste momento ele entende que está se formando um triângulo comercial-ilícito perigoso e pergunta a noiva pela ausência dos pais, recebendo desculpas esfarrapadas. Dirige-se aos demais convidados, reclamando ter sido vítima da má qualidade dos objetos contrabandeados adquiridos junto a eles, os quais se mostram dispostos a trocar a mercadoria. Ao informar a Max que Barrabás é o inimigo público número 2, Chaves promete fazer vista grossa para não tumultar a cerimônia civil prestes a começar.

Ao saber que seu distinto Max Overseas se chama na verdade Sebastião Pinto, a noiva não admite trazer futuramente o nome Teresinha Pinto, pois acreditava que ele descendia de uma família tradicional. Acalmado o seu ânimo, o juiz finaliza o contrato de matrimônio em regime de união de bens.

---

<sup>493</sup> O protagonista Macheath/Macheath/Max se arruína na mesa de jogo.

Ao som da marcha nupcial, os esfomeados e maleducados funcionários avançam para a mesa do banquete, sendo chamados pelo chefe de canibais,<sup>494</sup> que não respeitam uma senhora nem um meritíssimo, tampouco um representante da lei. Maliciosos e irônicos comentam, de um lado, a postura de Teresinha em não querer usar o sobrenome Pinto, e de outro, que Max casou-se com uma e mandou o convite para o pai da outra, em alusão ao relacionamento entre ele e Lúcia, filha de Chaves que se encontra presente, desconhecendo totalmente o grau de relacionamento entre ela e seu amigo de infância.

Quando estava servindo o bolo nupcial, a jovem esposa provoca involuntariamente uma briga entre Barrabás que afirmou que quem gostava de doce era formiga ou veado, e Chaves que confirmou sua predileção por este tipo de sobremesa, se defende com revólver na mão. Abalada, Teresinha pediu para que ele se sentasse a fim de encerrar aquela indelicadeza, que terminou somente depois que o contraente o chamou de macho, conforme o inspetor na base da violência exigiu. Não satisfeito, ele prolongou o tumulto com o revólver em punho, declarando-se chefe de polícia, colocando os bandidos para fora, xingando e forçando o juiz a pegar os presentes. Aos arrotos e aos abraços despediu-se dos nubentes que a sós e de mãos dadas cantam **O Casamento dos Pequenos Burgueses**, uma canção profundamente amarga sobre um casal que vai viver junto até a casa cair, o ninho explodir, secar a fonte e a morte os unir (**cena 2**).

Ao telefonar para seu sócio, Chaves, Duran é informado que ele se encontra em uma cerimônia de casamento de alta patente, sequer imaginando que se trata das núpcias de Teresinha. Vitória, que afirma ter mãe francesa, reclama nunca ter sido convidada para um evento deste nível e critica a arrogância da suposta aristocracia brasileira, que é nada mais nada menos, formada por uma ala descendente de pretos, de judeus, de turcos e de carcamanos da Calábria,

---

<sup>494</sup> O *Mac*, de Brecht, usou a mesma expressão para rebaixar seus companheiros.

outra fuga de Portugal ou enriquecida durante o surto de febre amarela ou por métodos ilícitos, como o roubo de cavalos.

Inesperadamente, para se despedir e para pegar algumas roupas, surge Teresinha que confirma os boatos sobre seu matrimônio com Max Overseas, explicando que toda mulher deve ficar ao lado do esposo e viver do trabalho dele. O pai xinga o genro de ladrão, sendo contestado por ela que esclarece que Bertolt Brecht rouba tudo dos outros, mas faz coisas maravilhosas. De forma cruel e indireta critica o genitor, afirmando que Max não pretende guardar dinheiro no colchão nem emprestar a juros de agiota, tampouco residir em uma casa imunda da Lapa. Seu esposo pretende na verdade dar uma recepção no futuro bangalô de Teresópolis, para a qual somente sua mãe será convidada. Ao dizer que se casou por amor, ela provoca uma reação furiosa de Vitória que afirma que ela e o marido nunca tinham dado mau exemplo e tudo o que aconteceu só pode ter sido influenciado pelas novelas da Rádio Nacional.<sup>495</sup> Tenta ainda explicar que na vida real o amor vira exigência, frustração, rancor e ódio mortal. Não convicta e apaixonada pelo delinqüente, a moça canta **Teresinha** a respeito dos três homens que a cortejaram: O primeiro chegou com bicho de pelúcia e broche de ametista a chamando de rainha, o segundo, com um litro de aguardente a tratando de perdida e o último, sem presentes a tratando de mulher, sendo considerado o eleito.<sup>496</sup>

Sarcástico, o pai pede que ensaie a marcha fúnebre para o segundo ato, e, a mãe astuta tenta convencer a filha a colaborar no plano de denúncia do esposo ao inspetor Chaves, e tornar-se viúva. Revoltada, Teresinha os informa veementemente sobre a intimidade de Max com o policial chamado por ele de Dindinho e padrinho do enlace de ambos. O teor grave desta informação leva Duran a concluir que o rei dos contrabandistas, fabricante de licor falsificado,

---

<sup>495</sup> As heroínas de Gay e de Brecht sofreram influência de romances.

<sup>496</sup> Na peça de Brecht, Polly comunica a seus pais o casamento com Mac entoando a canção **Ein kleines Lied** [Uma pequena canção] a respeito do interesse de dois cavalheiros ricos e respeitadores que não foram aceitos, e de um terceiro candidato totalmente diferente dos outros que conquistou o coração da moça.



desfalcador até de banco dos réus, destruidor do seu bordel e ao mesmo tempo freqüentador assíduo do Iate Clube não é autuado por causa desta amizade corrupta.

Disposto a chantagear seu sócio Chaves e exigir a prisão de Max, Duran se lembra que depois da amanhã é o primeiro de maio, dia do trabalho, data de desfile comemorativo com a presença do chefe da nação (Vargas) no estádio de São Januário, e planeja conturbar a cerimônia com a entrada de suas “funcionárias” com trajés e equipamentos de trabalho. Elas levarão cartazes de denúncias contra a corrupção, a insegurança e a ameaça ao cidadão comum.

Diante de tal plano considerado por ela de criminoso, a filha tenta intermediar o contato dos genitores com o esposo, jogando na cara do pai que ele utiliza métodos da época de Caramuru, de Borba Gato, do Conde d’Eu e de Arthur Bernardes, enquanto que eles estão entrando na era industrial. Entristecida com a postura filial, Vitória rememora que Teresinha teve educação cristã e não gostaria que a congregação mariana soubesse da decadência dela.

As prostitutas Dorinha, Shirley, Mimi e Doris chegam para comunicar o estrago cometido na butique dos Arcos, freqüentado inclusive por policiais, durante a festa de Max, do qual elas são fãs incondicionais. O patrão comenta que o seguro, aliás, a força de trabalho delas, cobre todo o prejuízo, conforme o parágrafo quarenta e seis contido no contrato de trabalho, que especifica que o locador arca com a conservação, higiene e danos causados no imóvel. Ao anunciar que a conta a ser paga será descontada das folhas do fim do mês, Duran ouve reclamações sobre o alto custo do aluguel, do imposto, da taxa de acessório e da vaselina que consomem quase todo o salário-mínimo.

Dorinha diz que os acessórios devem ser substituídos e modernizados, pois está havendo dificuldades para atrair a clientela, e que o patrão, sempre debruçado nos livros, não está a par da situação. Indignada, Vitória culpa o homem brasileiro que está “brocha” por causa do

gim, da cocaína e por outro motivo qualquer e defende seu pobre esposo, atacado por hemorróidas e psicopata, e que embora esteja sentado dia e noite realiza trabalho intelectual.

Ofendido com a esposa por tê-lo chamado de psicopata, ele declara ser tecnocrata com desempenho na área de gráficos e de estatísticas, e exige das funcionárias executar um trabalho de grandes artistas como malabaristas, contorcionistas e ilusionistas.<sup>497</sup>

Não disposta a arcar com os prejuízos, Dóris joga uma nádega artificial sobre Duran que procura seu cartão no fichário e a dispensa, admitindo que possa errar, mas que segue as orientações da legislação trabalhista. Esperto e dissimulado, ele as estimula a se organizarem a fim de valerem seus direitos de forma estruturada, e promete organizar um sindicato para elas. Após sugerir que tirem o título de eleitoras, Vitória confirma prontamente a criação do SMOELA, o Sindicato de Mão-de-Obra Especializada da Lapa, sob direção de Dorinha Tubão, para tratar de problemas da classe junto às autoridades competentes e as convoca, indiretamente, a participarem de uma passeata pacífica no dia do trabalho, no estádio de São Januário, mediante o pagamento de duzentos mil-réis.

O interesse prioritário de sua empresa é a tomada de conscientização das moças sobre a importância do bem estar de cada uma para um fim comum, comunica solenemente Duran, exemplificando com a imagem da união do corpo sadio e orgulhoso para caminhar em frente. Todos cantam o hino marcial **Sempre em Frente**, a respeito da contribuição de cada pessoa através da força de trabalho, da doação das pernas, dos braços, dos gestos, dos nervos, das tripas e do pulmão para um futuro de esplendor (**cena 3**).

O II ATO inicia-se com o 2. PRÓLOGO, no qual João Alegre entoa **Homenagem ao Malandro**, uma canção concebida para a exaltação da nata da malandragem da Lapa, mas que

---

<sup>497</sup> O Peachum, de Brecht, que tem a firma de mendicância, acredita que pedir esmolas é uma arte, enquanto que Duran tem a mesma opinião em relação à prostituição.

reflete a amarga constatação da sua inexistência e a surpresa pelo conhecimento da presença do malandro de “gravata e capital” nas altas esferas do poder, que nunca é autuado. O compositor afirma que malandro de verdade mora longe, aposentou a navalha e utiliza um trem da Central.

No escritório-esconderijo, Max divide a caixinha do mês com os funcionários, sendo criticado por Barrabás, que se considera mão-de-obra qualificada com direito de receber por dois, e que não aceita mais o fato do chefe receber 90 % sem trabalhar pesado.

Teresinha chega e torna-se alvo desrespeitoso da corja, no entanto comunica ao marido os planos de perseguição do pai e a intenção dele em colocar as funcionárias para desfilarem como medida de chantagem para Chaves efetuar a sua prisão. Explica ainda seu temor, pois o inspetor tem medo de perder o emprego público e cerca de sessenta contos, e em consequência disso estará totalmente impedido de ajudá-lo.

Diante da preocupação de Max pela iminente chegada de dois cargueiros com mercadoria contrabandeada, Teresinha se oferece prontamente para tomar a dianteira dos negócios. Preocupado com possíveis transtornos comerciais, ele aceita com relutância a transferência de poderes, ainda que provisoriamente, deixando as instruções com os rapazes e o segredo do cofre para a esposa. Moderna e envolvida pelo surto da industrialização capitalista, ela roga-lhe para que no futuro próximo transforme sua firma ilegal em uma empresa de importações para tornar-se pessoa jurídica como o pai dela. O procedimento adotado por Max de participações nos lucros para os funcionários é duramente criticado pela moça que só admite assalariados, fato que refletirá na demissão gradativa do bando.

Comunicando sua viagem a Poços de Caldas por ordens médicas, Max os orienta para o trabalho em Niterói e na Urca para reconhecimento do cargueiro e destaca o uso da senha “message from Tony Smith” no processo de reconhecimento do parceiro comercial internacional, e sua ida para o escritório para informar, através do mapa, o local exato da mercadoria lançada ao

mar. Comunica ainda a transferência dos negócios para as mãos de Teresinha que inicia as aulas de inglês, e parte com uma caixa azul.

Ao ser desrespeitada por Barrabás que masca ininterruptamente chiclete, a nova patroa o arranca de sua boca e expulsa o desaforado da firma, esbofeteando-e e xingando-o de “bicha enrustida”. Inabalável, e disposta a modernizar a empresa, Teresinha prossegue com as aulas (**cena 1**).

Atarefadas, algumas meretrizes da butique dos Arcos preparam os cartazes da passeata, enquanto que uma delas canta **Folhetim**, um texto de teor feminista sobre a mulher que faz o homem se sentir vaidoso e especial, recebe prendas dele, mas que o descarta na manhã seguinte.

Assíduo freqüentador do bordel às sextas-feiras, o despreocupado Max aparece no local, apesar dos planos de sua captura, e nota que algumas putas estão ocupadas na confecção de cartazes contra ele, com slogans como “*Morte aos contrabandistas*” e “*Abaixo a corrupção /Max e Chaves na prisão*”. Enraivecido, faz as seguintes sugestões: “*Abaixo a exploração*”, “*Abaixo a escravidão!*”, “*Abaixo o monopólio da cafetinagem*”, “*Abaixo os pelegos!*”, “*Por uma associação livre!*”, “*Por melhores condições de trabalho!*” e “*Dignidade para trepar!*”. Esclarece que a causa da perseguição por Duran se deve exclusivamente à sua intenção em comprar a Taverna da Glória, reformar segundo um projeto de Le Corbusier e reorganizar em um café-concerto, isto é, no maior cabaré da América do Sul para turistas milionários norte-americanos.

Conquistador incorrigível, Max tenta se aproximar da nova funcionária, a Fichinha, metamorfoseada em Margareth, e abre a caixa azul com meias de náilon, presenteando as mulheres que vestem e cantam **Ai, Se Eles Me Pegam Agora**, sobre as possíveis reações paternas caso as surpreendessem praticando o ofício carnal.

No meio de um sapateado, Max é surpreendido pela brusca chegada de Vitória, Chaves e alguns policiais, mas agarra a sogra e continua dançando. O inspetor dá um tiro no chão, o amigo pega a arma e a desqualifica como uma Roy Rogers, oferecendo-lhe uma moderna mauser automática, mas sendo algemado segundo exigência de Vitória.

Abismado, Max percebe neste momento que seus antigos comparsas estão envolvidos no cortejo e diz que tinha a crença na amizade deles, os quais justificam sua participação decorrente do desemprego, pois foram por Teresinha desqualificados como gente “sem know-how”.

Traição é a classificação de Shirley Paquete para a atitude deles com o patrão, sendo contestada por Jussara Pé de Anjo que questiona a época da validade de conceitos como feio/bonito e certo/errado em relação ao “fodido”, isto é, ao excluído.

Desgrenhada e machucada, entra Dóris Pelanca, contando sobre sua agressão praticada por alguns rapazes que a denegriram a molambo com pancadas e arremesso no manguê, como resposta diante de sua decadente condição física e oferta e pretensão de satisfazer desejos sexuais masculinos. Consternadas, as demais prostitutas refletem sobre suas vidas e seus futuros e são alertadas por Johnny sobre os riscos a la Teresinha, ou seja, a substituição de “sangue estragado” por “sangue novo”. Todos cantam **Se Eu Fosse Seu Patrão**, os homens falam que fariam exploração física e sexual de moças e utilizariam o descarte instantâneo em caso de diminuição de qualidade, enquanto que as mulheres pagariam corretamente os funcionários, os afagariam como a um cão e dariam esperança de um bom futuro (**cena 2**).

Na última cena, Max e Chaves estão na cadeia e o prisioneiro roga por liberdade, entretanto o amigo explica não poder correr o risco de perder o ofício de funcionário público, tendo uma filha doente e gulosa por bombom. O outro promete reajuste de comissão em 10% e nota perplexo a chegada do juiz de seu casamento, aos prantos, algemado e escoltado, sob a

acusação de diversos crimes. Nota ainda, assombrado, a presença de Barrabás como o novo investigador Chagas.

O antigo companheiro e funcionário apresenta os tipos e as condições de interrogatórios a serem conduzidos por ele próprio: *Superluxo*, sentado, no valor de dois contos, *luxo*, em pé (quinhentos réis) e *standard*, de quatro (grátis). Max negocia o processo sem interrogatório e consegue mediante o pagamento de 4.250 (quatro contos e duzentos e cinquenta mil-réis) e uma carteira de couro argentino, sendo surpreendido por Lúcia que o chama de “barba-azul de merda”. Furiosa pela notícia do matrimônio civil dele, a moça o ameaça de tortura e de castração, mas é acalmada pelo conquistador que renega Teresinha e acaricia-lhe a barriga gestante. Demonstrando alegria pelo futuro nascimento de Max Júnior, seu primogênito e herdeiro, o canalha procura seduzi-la, acusando Teresinha de ter corrimento, mas não consegue engabelar a moça, que exige receber os 30 (trinta) contos emprestados. Como conquistador profissional, Max tenta enrolar uma vez mais Lúcia, mas subitamente aparece sua esposa, que ali fora para contar grandes novidades de Nova Iorque, como a tomada de contato com a *United Merchants and Manufactures*. Para sua consternação, ela é, diante da outra, rebaixada a uma simples secretária com conhecimentos de inglês e de datilografia pelo esposo, que a critica pela demissão de Barrabás.

Após uma troca de impropérios entre si, elas, embora decepcionadas com o comportamento indigno de Max, confessam, cantando **O Meu Amor**, a paixão física que sentem por ele e o bem que ele faz, mas no final se atacam e utilizam palavras de baixo-calão, sendo Teresinha levada para fora por Barrabás. Aproveitando a ocasião, Max pede as chaves da cela para Lúcia com promessas de casamento e de viagem para Hollywood (**cena 3**).

Na casa de Duran, os preparativos para a passeata estão a todo vapor e ele se sente como Moisés na margem do mar Vermelho, no entanto não disposto a conduzir uma multidão

para quem prometera individualmente 200 (duzentos) mil-réis pela participação. Metida a madame, Vitória confessa que sente ainda nojo do odor das pessoas apesar de ter tomado cinco banhos de perfume Shalimar.

Incitamento à baderna, é a acusação do recém-chegado, Chaves, diante de Duran, que esclarece serem suas funcionárias assalariadas e asseadas, portanto “proletárias de luxo”, e que o previne do perigo da vinda de outro tipo de gente, os milhares de desempregados e excluídos do Rio de Janeiro, ou seja, 90% da população. Altivo, justifica que sua firma contribui para a redução da marginalidade, e acusa o sócio de tingir os subúrbios com o sangue de mendigos e de adversários. Afirma ainda que sua Bíblia é a Constituição da República e as leis trabalhistas são o seu breviário.

Revoltado e acuado, o inspetor não admite ser julgado desta forma, já que não se encontra no banco dos réus. Porém, Max faz uma grave advertência sobre o futuro julgamento pelo povo, pois o fim da guerra européia se aproxima e o nazi-fascismo encontra-se na reta final. Embora tenha sido lembrado pelo sócio da participação conjunta na Ação Integralista, o preso o previne que os perseguidos do conflito bélico vão exigir justiça e que no Brasil, os criminosos como ele, conhecido como o “Hitlerzinho da Lapa” e “Tigrão, o facínora”, não vão ficar impunes pelas atrocidades cometidas.

Amedrontado, jura ter usado todos os meios possíveis para a prisão de Max, mas diante das ameaças de Duran de perder a cabeça como Maria Antonieta, ele roga por um último pedido e implora por um emprego para sua filha Lúcia em um dos bordéis dele.

Esbaforido, adentra Geni o local a fim de vender seus produtos e pede para ler a mão de Chaves, prevendo poder, viagens e a queda de um avião. Comenta sobre a fuga de Max devido à incompetência da polícia, causando revolta no inspetor que o chama de “veado puto”, fato que provoca grandes discussões e pedidos de desculpas por parte de Chaves. Aos goles de conhaque,

o subornado admite ser “plurissexual”, vende a preço exorbitante brincos, um xale bordado e um chaveiro, e conta sobre um encontro galante do fugitivo com Margareth.

Com o poder total, Geni exige que eles sentem-se e assistam ao seu *show*, cantando **Geni e o Zepelim**, uma amargurada constatação sobre a exploração humana de uma prostituta de sarjeta que sem querer acaba caindo no gosto do comandante de um zepelim, que promete não destruir a cidade, caso a moça se colocasse à sua disposição. Diante de sua recusa, a população, o prefeito, o bispo e o banqueiro imploram por sua misericórdia. Com asco, ela concorda e depois da partida do dirigível, todos que a bajularam a humilharam com jatos de pedras, de bostas e de cuspes. Ao final, Geni os informa sobre o endereço do interlúdio amoroso e acaba ficando sozinho (**cena 4**).

Encarcerado e angustiado, Max oferece dinheiro para Barrabás e promete enviá-lo para Cuba junto do camarada Fulgêncio Batista, revelando estar estupefado pelo fato dele ter uma folha corrida enorme e imunda e apesar disto ter conseguido um emprego na polícia.

Teresinha traz alguns papéis para o esposo assinar e comunica que conforme anotado no livro-caixa não dispõe de capital para suborno, pois o dinheiro foi utilizado para advogados, contabilidade, documentação da nova firma, a MAXTERTEX Limitada, mais a entrada para aquisição de um conjunto de salas, havendo ainda dívidas a serem quitadas. Para prevenção em casos de acidente grave, de doença ou de espólio, ela pede para ele efetuar a assinatura numa folha em branco.

Ouvindo o crescente barulho da passeata, Max confessa seu medo e Teresinha fala que os perseguidores dele, inclusive seu pai, e a própria Lapa breve estarão mortos e aos pedaços. Comenta ainda que todos estão amedrontados e dispostos a desabafar o sufoco e acredita que precisam de uma coisa nova, limpa e arejada, com grandes mudanças como largas avenidas, arranha-céus, anúncios luminosos e a participação da MAXTERTEX.



Teresinha entende que tem de haver “sangue novo” e uma “nova civilização”, na qual malandros e bandidos que acreditam no “jeitinho” vão apodrecer debaixo da ponte. Com fé no futuro, destaca a existência de gente trabalhadeira com garra para lutar e vencer na vida, uma concepção que gera progresso. Vislumbra a presença da firma deles em vários produtos e estimula o marido a se orgulhar disso. Entretanto, ele não tem uma visão ampla das coisas e confessa que o seu mundo abrange o presente, a ser desfrutado com a beleza e a sensualidade carnal, e o futuro, a ser vivido como uma época de envelhecimento e decadência física. Na despedida, entoam **Pedaço de Mim**, uma pungente e dilacerante canção sobre uma abrupta separação de dois amantes (**cena 5**).

Na cadeia, Duran exige novamente de Chaves primeiro a execução de Max e depois a sua ordem para a anulação da passeata, entretanto o inspetor reclama e diz somente estar de acordo com uma proposta em ordem inversa. Aproximando-se do prisioneiro, ele, de arma em punho, mira em Max (**cena 6**).

João Alegre entra em cena, acompanhado da passeata, mas Vitória tenta suspender o cortejo, sendo atropelada pelas pessoas que vão em frente. Duran procura socorrer a esposa, sem sucesso, e Chaves dá um tiro para o alto, e ao não conseguir frear a turma se esconde.

No proscênio, Vitória pede luzes e o encerramento da parte técnica e provoca a parada da passeata. Critica o papel do produtor (Duran) que também está perplexo, e xinga o autor João Alegre. Este justifica a mudança como sendo um improviso sem maldade, e sob júbilo dos integrantes do grupo, se mostra não disposto a representar, conforme combinado com o produtor, que exige prontamente a formulação da rescisão do contrato (**cena 7**).

No INTERMEZZO aparecem todos os artistas no palco, Teresinha explica a Lúcia que o autor embananou o “happy-end” e Max pede a continuação do espetáculo conforme combinado. Alguns dos presentes manifestam suas opiniões: Para Mimi, João Alegre explicou

que em sua peça “fodido” fala mais alto e vai ser “estrela” e “estrela” vai se “foder”, Phillip reclama da situação do artista que depende do autor e do produtor, enquanto que Dóris confessa que sonha participar em novela das oito da TV Globo. Fichinha deseja ser “puta de verdade” sem padrão para ganhar rios de dinheiro na Vieira Souto. Já General diz não entender como o pilantra do Barrabás conseguiu um cargo ao lado dos ricos.

Nesta troca de impressões, de um lado, diante de transformações ocorridas no palco, na sociedade e na vida pessoal de alguns deles, e de outro, a revolta pela permanência do “jeitinho”, refletido no caso Barrabás/Chagas, surge o incansável comerciante Geni para vender seus artigos.

João Alegre surge com um modelo conversível modelo anos 40 (EPÍLOGO DITOSO) e todos cantam a ópera. O autor/cantor inicia a canção com a informação sobre a chegada de um telegrama do Alabama para Max Overseas sobre a confirmação da concessão do náilon tropical. A empresária Teresinha anuncia o plano de montagem de uma fábrica em São Paulo e conta das ramificações e acordos firmados com a Shelll, Coca-Cola e RCA, bem como da idéia do esposo em abrir um banco, em Minas Gerais, com fundos do exterior. Os capangas, antigos marginais, pretendem ser bons profissionais, contínuos, bancários ou contadores do casal Overseas.

O coro, bastante feliz, frisa que o progresso corta o mal pela raiz, e Chaves oferece seus préstimos a Max que aceita bem como os de Barrabás, sugerindo a ele uma união com Lúcia e o reconhecimento da paternidade de seu próprio filho. Vitória sugere a filha e ao genro o casamento religioso, proposta aceita com bastante entusiasmo, e o pai pede perdão a Teresinha pelos seus atos maldosos e abraça o genro, que lhe promete para a sua instituição um padrão moderno em molde ocidental-cristão.

Da evolução anunciada, as prostitutas querem participar, prometendo abandonar o sexo artesanal e trabalhar em escala industrial. Geni se lembra os tempos idos, da época do café e

da banana, e todos confirmam que agora têm no Brasil produtos internacionais industrializados como aqueles de marca Kibon, Kolinos e Sedan, entre outros artigos de luxo e de consumo fácil.

No EPÍLOGO DO EPÍLOGO, surge João Alegre que entoa **O Malandro N. 2**, uma canção amargo-satírica mas plena de esperança sobre o malandro caído em coma na sarjeta do país, tendo o corpo mais furado que o de Jesus, rodeado de moscas e de pessoas zombeteiras, e que apesar das chicanas se move disposto a recontinuar.

A *Ópera do Malandro* é construída com o estilo da metateatralidade com a introdução feita pelo produtor, Duran, que se dirige ao público e apresenta o espetáculo, fazendo críticas à situação instável da profissão dos artistas e da dificuldade de se comunicar diante da censura do governo militar: “Acredito que é tempo de abrimos os olhos para a realidade que nos cerca, que nos toca tão de perto e que, às vezes relutamos em reconhecer”. Na peça, na qual ele participa como “proxeneta refinado”, proprietário de uma firma que atua conforme as exigências das leis trabalhistas, ele apresenta João Alegre,<sup>498</sup> o escritor de *Ópera do Malandro*:

#### PRODUTOR

Prezados espectadores, boa noite. Alguém já disse que, quando o artista sente a necessidade de explicar sua arte ao público, um dos dois é burro. É excusado dizer que não pretendemos arremessar semelhante adjetivo sobre a distinta platéia. Quanto a nós, mesmo tal qualificação, achamos por bem dirigir-lhes umas palavrinhas à guisa de introdução. Eu pessoalmente, como produtor deste espetáculo, devo dizer que ele representa uma nova vereda para a nossa companhia teatral[...] 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 seus conterrâneos e, não raro, de viver dignamente do ofício que um dia resolveu abraçar. Pois bem. Após longa e persistente pesquisa, logramos encontrar uma peça de autor ainda inédito em nossos palcos mas que goza de palpável prestígio nas chamadas rodas de malandragem da noite carioca. E estou certo de que não há desdouro algum para o curriculum da companhia que

---

<sup>498</sup> João Alegre é a tradução para o português do nome John Gay, autor de *The Beggar's Opera*.

aqui represento em montar esta “Ópera do Malandro”, cujo autor eu gostaria de chamar neste momento ao palco. Com vocês, João Alegre!<sup>499</sup>

O pretenso escritor da peça, João Alegre, que aparece no palco com a patronesse, Vitória, abriu mão de seus direitos autorais em prol das obras caritativas da Morada da Mãe Solteira, canta as músicas; *O Malandro*, e *Homenagem ao Malandro*, e aparece no final da peça, que foi transformada, pois ele resolveu mudar a passeata do dia 1. de maio para uma manifestação subversiva. Contrariada, Vitória contribui para a ruptura da ilusão teatral com gritos de ordem:

Muito bem, minha gente, vamos todos pra casa, vamos todos circular que a passeata está suspensa. Estão me ouvindo? Acabou a passeata! Ei, pessoal! Não tem mais passeata! Não tem.[...] Luzes! Eu pedi luzes! Suspende o espetáculo! Luzes na platéia! Ei, vocês aí em cima na técnica! Pára tudo!Acende a platéia! [...] Mas que absurdo! Que palhaçada! Eu não saí de casa pra vir aqui passar vexame! Quem é o responsável por essa bagunça? Eu vou me queixar no Jornal Nacional. Que é que vocês estão pensando? Cadê o produtor?<sup>500</sup>

Ao tenta controlar a situação, mas sem obter sucesso, pois João Alegre resolve utilizar seu poder de comunicação para fazer os artistas e os espectadores a refletirem sobre os abusos perpetrados pelo regime militar, o produtor Duran entrega os pontos e o demite:

Pois é, essa baderna não estava no roteiro aprovado por todos nós...Ô, “seu” João Alegre, quer dar um pulinho aqui? [...] Dona Vitória, eu não sei o que dizer. Talvez o melhor fosse a gente esquecer o incidente e recomeçar o final da peça do jeito que tava combinado. [...] Está certo, João Alegre, você venceu. A carreira é sua e você tem todo o direito de acabar com ela. Mas primeiro tem que me acompanhar ali na administração, que é pra formalizar a rescisão de contrato.<sup>501</sup>

---

<sup>499</sup> BUARQUE, op. cit., p. 19.

<sup>500</sup> P. 175.

<sup>501</sup> P. 176-178.

Os artistas presentes estão atônitos com o ocorrido diante do público e General expressa seu receio de que João Alegre seja corrompido com dinheiro e volte aos planos originais:

SHIRLEY

Que é que eles tão querendo mais? To há quase três horas me esgoelando neste palco!

JUSSARA

Eles tão pensando que soa estrela, só porque ganham dez vezes mais que a gente.

MIMI

Mas agora mixou. O João Alegre disse que, em peça dele, fodido é que fala mais alto. Diz que, em letreiro de teatro dele, fodido vai ser estremo e estremo vai se foder.

GENERAL

Disse, pois é. Mas quero ver o que é que ele vai dizer agora que estão umedecendo a pata dele.

Ao ser questionado sobre quem seria o malandro, Buarque respondeu:

– O malandro, na verdade, é o autor da peça, como é o mendigo na peça do Gay. É uma peça sobre o dinheiro, porém uma peça sobre a Malandragem. Mas é o malandro pra valer, aquele que trabalha, mora lá longe, sacode no trem da central. Esse malandro, em torno do qual existe toda uma mitologia, aquela coisa carioca, não existe mais. O que existe é essa malandragem transportada para um nível mais alto. A malandragem hoje está nas mãos do Sérgio Dourado, por exemplo, que joga o monopólio pra valer.<sup>502</sup>

4.2.2.1- A estetização grotesca da sensualidade e do consumo: a Agência de Empregos

“A Brasileira” e o sindicato

---

<sup>502</sup> COMO FALAR AO POVO, op. cit., p. 71.

Duran é a caricatura do malandro, dissimulado e pragmático, que sempre dribla as dificuldades com esperteza, poucos investimentos e muitas falcatruas, e que se apresenta como homem de negócios, empresário sério e conceituado. Com um lado cômico acentuado, ele direciona, com firmeza, os seus empreendimentos, a exploração e as trapaças.

Fernandes de Duran considera-se um empresário bem-sucedido, que se apóia na Bíblia e na Constituição do Brasil, e que age corretamente com suas funcionárias registradas conforme a Legislação da Leis Trabalhistas. Na verdade, ele atua como professor de teatro que as ensina a arte da sedução a ser representada com o equipamento de trabalho selecionado, conforme ensina a aprendiz, Fichinha.

Orgulhoso da legalidade da administração de sua moderna empresa, a Agência de Empregos “A Brasileira”, equipada com porta giratória e localizada na rua das Marrecas, no bairro da Lapa, Rio de Janeiro, e satisfeito pela imensidão dos quadros de empregadas, Fernandes de Duran jacta-se a uma recém-chegada candidata: “São quatrocentas e trinta e duas funcionárias com carteira assinada, salário-mínimo, assistência médica e oito horas de trabalho”<sup>503</sup> Trata-se na verdade de prostitutas que recebem salário-mínimo, afora taxas de comissão e de acessórios debitados pela agência, e trabalham em prédios alugados para elas por Duran, que lucra ainda com a taxa de aluguel e de manutenção, conforme estipulado na cláusula quarenta e seis do contrato de imóvel. O corpo principal de “balconistas” é formado por Dóris Pelanca, Dorinha Tubão, Shirley Paquete, Jussara Pé de Anjo (Maria de Jesus Garcia) e a novata Margareth (Raimunda Dias), a antiga Fichinha.<sup>504</sup>

---

<sup>503</sup> P. 31.

<sup>504</sup> Para Duran, a ingenuidade, a imprudência na juventude e a conscientização tardia de se estipular um valor pelo preço do uso do corpo, é o que levava as mulheres a se meterem em idade mais avançada na promiscuidade: “As mulheres são engraçadas. Enquanto estão gozando saúde, a carne rígida e pele macia, tudo no lugar, elas ficam se entregando a qualquer um, no mato, atrás do tanque, de pé no banheiro, ficam se entregando a troco de nada, a troco de uma goiaba como se aquele corpo não valesse um tostão. Depois que elas começam a desmanchar, a cara cheia de pereba, muita celulite, pelanca abalando, cheirando mal, tudo podre e inflamado por dentro, aí é que elas lembram de cobrar pelo corpo”. Id. *ibid.*

Pai de família exemplar e correto comerciante, aplicador das leis trabalhistas, Fernandes de Duran é sensível aos problemas sexuais dos cidadãos exaustos pelos problemas profissionais, econômicos e familiares, Duran acredita, juntamente com sua esposa Vitória, entender da ciência e da arte da sedução, sendo necessário para a efetivação dos negócios eróticos a utilização de estímulos abstratos e concretos para a realização dos desejos masculinos, conforme explica a uma nova candidata:

Duran: Precisa dar um toque aqui, um retoque ali, umas proeminências, umas protuberâncias, um não-sei-quê que satisfaça as taras dos homens. Por que o sujeito tá cansado do trabalho, cansado de voltar pra casa, cansado do arroz, do feijão, com o saco cheio da mulher, querendo enganar os filhos, você acha que esse sujeito vai parar na zona a fim de quê? De fazer papai e mamãe? Ora, pombas! E por isso que o meu ofício está cada dia mais ingrato. E ao mesmo tempo fascinante por que tem que estar sempre criando um novo apelo que desperte o sexo exausto da humanidade! (*Abre uma cortina mostrando uma vitrine repleta de objetos*) Seios de paina, bunda de borracha, bota de sargento, avental de babá, hormônio, foliculina, gumex, pomada japonesa, vibradores, consoladores, chicotes, diafragmas, isto é ciência! E as minhas funcionárias entram com a arte!<sup>505</sup>

Os acessórios variados capazes de provocarem a fuga da realidade fazem a diferença no ramo, pois todo tipo de fetiche e fantasia sexual tem como apoio objetos e adereços que estimulam as diferentes preferências e íntimos desejos sexuais. Muitas prostitutas, entretanto, acreditavam que iriam se casar e sair daquela vida: a funcionária, Mimi sonhava em ir para Austrália: “[...] ano que vem ele forma a embaixador. Ia casar comigo e me levar pra Austrália. Agora que eu perdi a castidade, será que ele ainda casa?”<sup>506</sup>

Chico Buarque mostra, neste e em outros diálogos, a sua sátira com relação à época do governo de Getúlio Vargas. Como se trata de uma agência de empregos registrada, Duran registra

---

<sup>505</sup> p. 32

<sup>506</sup> P. 90.

em carteira e paga às moças todos os direitos trabalhistas em vigor, além de fornecer os acessórios especiais (enchimentos e seios de borracha, uniformes, pomadas, chicotes, etc.), porém explorando-as ao máximo, cobrando porcentagens altíssimas e “outras taxas” que elas desconhecem. Um exemplo disso é quando as outras prostitutas (Dorinha, Shirley, Mimi e Dóris) procura Duran para contar-lhe que Max e seus capangas destruíram o bordel onde trabalhavam: Diante do fato e depois que Dorinha apresentou a lista dos estragos: pia, bidê, “cagador”, dois espelhos, um lustre e todas as camas, Duran comunicou, muito sabidamente, que o seguro cobria todas essas despesas, e que o seguro eram elas mesmas. Visto que a maioria era iletrada ou só sabia ler precariamente, todas assinavam o contrato sem ler as letrinhas miúdas que continham a clausura 46. Na verdade, ele é um malandro dissimulado, que explora as empregadas de duas formas: com aulas de sedução e com aluguel de acessórios e de apartamento, conforme registrado legalmente em contrato:

DURAN

O que é? Ninguém lê contratos antes de assinar, é? Olha que isso é um perigo! A sorte de vocês é trabalhar pra mim. Se um dia vocês caem nas mãos de um patrão menos contencioso, vão ser exploradas até o bagaço. .. Olha aqui um contrato padrão, registrado na justiça e tudo. Faço questão que vocês tomem conhecimento da clausula quarenta e seis., Dorinha, leia em voz alta.

DORINHA: Quarenta e seis.... Não tô achando essa cláusula não... Ah, são essas cláusulas de letrinha miudinha? É, mas sem óculos não dá pra enxergar, não sei.

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 imediata e integral indenização por quaisquer danos causados em sua propriedade, tais como os provocados por furto, roubo, saque, depredação, incêndio, terremoto, etc. Tá certo? Todo mundo ouviu?

DORIS: Essa lengalenga toda é pra dizer que o prejuízo é nosso?.

DURAN: O máximo que eu posso fazer é dispensar o pagamento imediato. Desconto das folhas do fim do mês.

SHIRLEY: O fim do mês é amanhã.



DORINHA: “Seu” Duran, se for descontar da folha ruim até pra mim que ganho dois salários. Imagine pras outras!<sup>507</sup>

Temos aí, clara e evidente, a corrupção, a exploração feita pelos patrões, através dos indícios deixados pelo autor, como as letrinhas miúdas da cláusula do contrato, propositalmente pequenas para que passassem despercebidas. Desse modo, pode-se ver como funciona a “agência de empregos”, um bordel falsificado e maquiado.

Dispostas a não aceitarem mais as condições de trabalho aviltantes, elas reclamam principalmente do equipamento de trabalho ao patrão para Vitória, que defende o esposo, argumentando que ele faz “[...] trabalho intelectual! O homem ta se ardendo de hemorróidas e vocês acham pouco? Tenham dó. Não tão vendo que o meu marido é um psicopata?”. Ele retruca indignado:

DURAN

Psicopata não, Vitória! Eu trabalho com gráficos e estatísticas. Aqui ta tudo calculado e computado. Agora, o que há de imponderável é o elemento humano. Se vocês falham, atrapalham todas as minhas contas. Vocês são artistas ou não? Pra trabalhar comigo, só grandes artistas. Grandes malabaristas! Grandes contorcionistas! E, principalmente, grandes ilusionistas!<sup>508</sup>

Como já ganhavam pouco, as prostitutas ficaram horrorizadas, pois se fossem ressarcir Duran dos prejuízos, o pouco que lhes sobriariam não daria nem para a comida, quiçá para os acessórios que já estavam puídos, velhos e gastos, já que eram elas que renovavam um pouco estes artefatos. Logo, as funcionárias começam a espernear e a reclamar. Ao ouvir tantas críticas, Duran se sente ameaçado e começa a negociar com elas:

---

<sup>507</sup> P. 93.

<sup>508</sup> P. 93

Eu não sou o papa e posso errar. Mas normalmente eu tenho dado a vocês tudo o que vocês precisam, antes mesmo que vocês exijam. IAP, SAPS, IAPTEC, salário-mínimo, tudo em ordem, conforme a legislação trabalhista. Vão pedir essas regalias num bordel do Mangue pra ver o que é que respondem.<sup>509</sup>

Ele sugere a elas a criação de um sindicato para que as exigências surtam efeitos: “Se as reivindicações são justas, serão atendidas”.<sup>510</sup> E assim é criado o sindicato das prostitutas, o SMOELA – Sindicato de Mão-de-Obra Especializada da Lapa -, com Dorinha Tubão como presidente. Dissimulado, Duran diz: “E eu Fernandes de Duran, estou solidário com a vossa classe. Vocês têm que levar esses problemas às autoridades competentes”. Sua esposa sugere: “[...] e por falar em autoridade, Duran, depois da manhã é dia do trabalhador. Dia de desfile, estádio repleto, chefe da nação e tudo. Quer melhor oportunidade para nossas funcionárias saírem numa passeata, pacífica e legítima?”. O culto ao trabalhador e a trabalhadora referia-se à pessoas saudáveis e atléticas, e não à prostitutas adoentadas, envelhecidas e que tinham uma vida escondida e noturna, ou seja, o autor parodia as comemorações trabalhistas getulistas. Ao som de um hino marcial, Duran declara solenemente: “O importante é vocês terem consciência de que o bem-estar de cada um é interesse prioritário da minha empresa. Somente unidos, aglutinados, articulados, membros de um corpo sadio e altivo, poderemos caminhar em frente!” e com sua esposa entoa *Sempre em frente*, uma canção operária,<sup>511</sup> seguidos pelas funcionárias. Somente na peça de Buarque aparece uma canção de trabalhadores, no caso específico de mulheres.

É importante notar que esse desfile é no dia do trabalhador, 1º de maio de 1943, quando Getúlio proferiu um discurso no estádio de São Januário. Ou seja, até as prostitutas se

---

<sup>509</sup> P. 98-99.

<sup>510</sup> P. 98-99.

<sup>511</sup> P. 100.

organizam em sindicato, se defendem, exigem seus direitos e cumprem seus deveres, numa clara alusão à falta de liberdade de expressão que o regime militar dos anos 70 impunha na época:

DURAN

Depois de amanhã é o primeiro de maio, certo? Dia do trabalhador. Dia de desfile, estádio repleto, chefe da nação e tudo. Pois então as nossas trabalhadoras vão aproveitar o feriado pra desfilarem no estágio de São Januário. Ah, vai ser um espetáculo e tanto! Porque as nossas funcionárias normalmente são discretas. Costumam trabalhar à meia-luz, na calada da noite, nos cantos do bar, debaixo dos lençóis...Mas quando elas saírem em bando, às três da tarde, dando a volta olímpica com suas roupas e instrumentos de trabalho, ah, a arquibancada vai-se levantar! Vai ser gol do Diamante Negro! E as minhas trabalhadoras do Brasil, além de bolsinhas, meias de seda e camisas-de-vênus, vão ostentar cartazes. E os cartazes vão denunciar a corrupção nos serviços públicos, a insegurança do proletariado, a ameaça ao cidadão comum! O pânico da população civil! Coitado do Chaves.<sup>512</sup>

Tal passeata é uma ironia daquelas organizadas no dia do trabalhador brasileiro e realizadas no país todo, com destaque para a celebração na presença de Getúlio Vargas.

No final da peça, as prostitutas estão participando da indústria Maxtertex LTDA., onde elas agora irão abandonar o “sexo artesanal” e vão “Todas amar em escala industrial”.<sup>513</sup>

#### 4.2.2.2- Max e Teresinha: do contrabando à firma com “know how”

No dia das bodas, Teresinha conhece os contrabandistas<sup>514</sup> funcionários de Max. Eles são “representantes comerciais” dos USA, do setor de álcool, tabaco e nicotina: Johnny com a marca de Whiskey Johnny Walker; Phillip com a empresa produtora de cigarros Phillip Morris; General com a empresa produtora de carros, General Motors. Trata-se de produtos ilegalmente

---

<sup>512</sup> P. 86-87.

<sup>513</sup> P. 189.

<sup>514</sup> Chico Buarque também produz uma caricatura da sua respectiva corja de malandros, projetando neles a imagem de gangsters. Teresinha diz: “Parece até que saíram duma fita da Paramount”. P. 51.

chegados ao Brasil, cujo resgate marítimo pode ser primitivo e perigoso. Max apresenta seus funcionários à noiva:

Teresinha, este é o General Eletric. Trata-se de um dos meus braços mais direitos! No dia em que ele aposentar, a cidade amanhecerá sem música e anoitecerá sem luz. Ele trabalha com radiofones, gramofones, abajures, geladeiras, enfim, tudo aquilo que dá choque...Philip! [...] este é o Phillip Morris. Trabalha com tabaco Virgínia, charutos de Havana, cachimbos ingleses, enfim, tudo aquilo que dá câncer. No dia em que ele sumir, os salões dessa metrópole vão virar arraial do interior. Todo mundo picando fumo de rolo e enrolando cigarro de palha. Johnny! [...] este é o Johnny Walker, Teresinha, e pelo bafo já se vê qual é o seu ramo. Mas posso garantir que, no dia em que Johnny morrer de cirrose, a cidade vai amanhecer um pouco mais triste. Johnny abastece todos os cafés da Cinelândia e pelos cafés vai ficando, consumindo, bebendo a comissão. Big Ben! [...] Big Ben é o meu homem-relógio. Aliás, não seria exagero dizer que ele é o despertador desta cidade, tamanho o seu volume de negócios. No dia em que ele parar, os banqueiros esquecerão de abrir seus bancos, os ministros faltarão à reunião em palácio e o chefe da nação vai dormir até meio-dia. No dia em que ele parar, Teresinha, Big Ben é o meu homem-relógio. Aliás, não seria exagero dizer que ele é o despertador desta cidade, tamanho o seu volume de negócios. No dia em que ele parar, os banqueiros esquecerão de abrir seus bancos, os ministros faltarão à reunião em palácio e o chefe da nação vai dormir até o meio-dia. No dia em que ele parar, Teresinha, é capaz de nem amanhecer. A hora certa, Ben. [...] Barrabás é o meu homem rã, Teresinha. É metido a folgado mas trabalha duro. Conhece os mistérios e os tesouros da baía de Guanabara. No dia em que Barrabás for liquidado, todos nós amanheceremos mais pobres. E os peixes, milionários.<sup>515</sup>

Os produtos são de baixa qualidade, conforme Chaves vivenciou, levando um grande prejuízo, motivo pelo qual, ele reclama para Ben, durante a festa, sem nenhum constrangimento:

Tô não, foi tu mesmo. Faz cinco anos que eu me lembro como se fosse ontem. Posso até provar. Quer saber a hora exata que tu me passou a perna? (*Para Max*) Ta aqui. Cinco e dez. A bosta nunca mais andou. Muito me admira a tua confiança nos relógios da Mesbla. [...] Sabe que outro dia eu mandei comprar um gramofone americano para a minha filha que adora música. Pois a geringonça tá tão acelerada que a gente bota disco de Francisco Alves e sai voz de Carmen Miranda.<sup>516</sup>

Teresinha, também, não está satisfeita com o empreendimento do marido e resolve modernizar a firma, com o registro do empreendimento, o aluguel de uma sala própria,

---

<sup>515</sup> P. 58 e 59.

<sup>516</sup> P. 68 e 69.

empréstimos financeiros e aulas de boas maneiras e de inglês aos funcionários. Seu objetivo é copiar o “american way of life” em todos os sentidos, pois se considera moderna, abrir uma sucursal no Brasil e adquirir patentes. Na sua vida pessoal, ela já adquiriu hábitos e interesses por mercadorias norte-americanas: o seu vestido de noiva veio da Quinta Avenida, de New York, e com Max dançou ao som de *I'm in the Mood for Love*, de Glen Miller.

Disposta a ter uma ascensão social, ela pensa que está se casando com Max Overseas, nome estrangeiro de um homem refinado, freqüentador do Cassino da Urca e de outros lugares da nata social, mas ao descobrir durante a cerimônia, de que o prometido se chama, de fato, Sebastião Pinto, ela se revolta, mas não se desanima em relação à modernização dos negócios do marido. Quando Max vai para a prisão, ela assume os negócios e começa a preparar os funcionários para a modernização com aulas de inglês. Ao observar a vulgaridade e o desinteresse deles despede todos alegando que não têm “know how”.

Muitos elementos e referências apontam para o responsável pelo desenvolvimento da sociedade moderna: os Estados Unidos, com a introdução do capitalismo e com a industrialização, que, depois da Segunda Guerra Mundial, adquiriram um papel extremamente importante na história brasileira. O desejo pessoal de Teresinha se reflete quando, em visita ao esposo na prisão, ela comunica os seus feitos, mencionando arranha-céus maravilhosos, avenidas sinuosas, anúncios de néon e a pomposidade de sua própria firma, a Maxtertext, signos da crença no progresso e nas esperanças futurísticas que dominam no Brasil, com base em investimentos estrangeiros e cartéis multinacionais:

Tá todo mundo precisando de uma coisa nova, mais aberta, mais limpa e arejada. Ta na cara que tem que mudar tudo e já! Tem que abrir avenidas largas, tem que levantar nitos arranha-céus, tem que levantar anúncios luminosos, e a Maxtertext faz parte do

grande projeto. Você devia se orgulhar Max, porque nisso tudo tem um pedaço do seu nome e um pouquinho do seu espírito.<sup>517</sup>

O entusiasmo da moça contrasta com a acomodação e a apatia de Max, que resmunga, angustiado, com medo da velhice e da decadência do aspecto físico: “Que foda o meu espírito. Quem tá com medo é o meu corpo. É deste corpo aqui que eu gosto, gosto muito, adoro. Tô acostumado dentro dele e não quero sair”. Não incomodada pela indiferença dele, Teresinha proclama, em júbilo, um futuro brilhante com muito progresso para todos aqueles que trabalharem com dinamismo em atividades lícitas:

Sangue novo! A nova civilização! É claro que os malandrinhos, os bandidinhos e os que acham que sempre dá-se um jeitinho, esses vão apodrecer debaixo da ponte. Mas nesse povo aí fora não dá só vagabundo emarginal, não. E vai ter um lugar ao sol pra quem quiser lutar e souber vencer na vida. É daí que vem o progresso, Max, do trabalho dessa gente da nossa imaginação. Daqui a uns anos, você vai ver só. Em cada sinal de trânsito, em cada farol de carro, em cada nova sirene de fábrica vai ter um dedo da nossa firma. Você devia se orgulhar, Max.<sup>518</sup>

No final da apresentação, no EPÍLOGO DITOSO, será mostrada a concretização do sonho do “american way of life”, quando o casal recebe o telegrama com a confirmação da concessão para a fabricação do náilon tropical:

Chegou a confirmação  
Da United coisa e tal  
Que nos passa a concessão  
Para o náilon tropical

Então nós vamos montar  
Em São Paulo um fabricão<sup>519</sup>

---

<sup>517</sup> Id. *ibid.*, p.170.

<sup>518</sup> Id. *Ibid.*

<sup>519</sup> P. 182.

#### 4.2.3- A recepção da obra e a censura

O diálogo intercultural estabelecido por Chico Buarque com as peças teatrais de John Gay, *The Beggar's Opera*, e de Bertolt Brecht, *A Ópera de Três Vinténs*,<sup>520</sup> e concretizado em *Ópera do Malandro*, revela um processo frutífero de “recepção produtiva” com elementos brasileiros históricos e musicais com questionamentos sobre a identidade nacional. Conforme escreveu a jornalista Maria Angélica de Carvalho: “Diziam que eles viriam para nos colonizar culturalmente. Mas não foi nada disso. A gente saiu muito mais forte, sacou muito mais as raízes do Brasil”.<sup>521</sup>

Chico Buarque declarou à pesquisadora alemã, Kathrin Saringen, em uma entrevista realizada em 1988, que ao estabelecer uma comunicação literária através do tempo com a peça *A Ópera de Três Vinténs*, de Bertolt Brecht, escrita e encenada em 1928, ele se interessou pela temática e estrutura:

Então eu fiquei imaginando um Brecht atualizado e tropicalizado no Brasil [...]; Brecht permite isso [...], eu não pretendo cometer traição, pelo contrário, é uma homenagem que eu acredito que é até mais respeitosa do que a manutenção de Brecht como topoi [...].Evidentemente há analogias [...] a substituição de uma ditadura por um sistema democrático, mas onde os agentes poderosos permanecem; a substituição da força bruta pela força do capital.<sup>522</sup>

---

<sup>520</sup> A primeira encenação de *A Ópera de Três Vinténs* foi em Salvador, no ano de 1960, sob direção de Martim Gonçalves. José Renato apresentou a peça em 1964, em São Paulo, e em 1967, no Rio de Janeiro. *O Romance dos Três Vinténs*, de Brecht, traduzido para o português por Lya Luft, em 1976. E somente no ano de 1988, saiu uma edição de *A Ópera de Três Vinténs*, pela editora Paz e Terra.

<sup>521</sup> CARVALHO, op. cit.

<sup>522</sup> SARTINGEN, op. cit., p.105.

Em relação à ópera brasileira e à ideologia do autor, Saringen escreveu: “Apesar da atualização e dos abasileiramentos que marcam a sua construção, a *Ópera do Malandro* não apresenta teses políticas inteiramente novas. Nela não se pretendem mostrar novas perspectivas de futuro, nem se tentam representar máximas ideológicas. Chico Buarque nega toda e qualquer orientação comunista, coisa que poderia facilmente deduzir de sua proximidade com Brecht”.<sup>523</sup>

A atualização do texto com a realidade brasileira dos anos 70, durante o governo de Ernesto Geisel, torna-se evidente no diálogo entre o inspetor Chaves, representante das forças da administração da ditadura, e Duran, comerciante e alcagüete policial, a respeito do perigo, que não era aquele representado pela demonstração de suas funcionárias no dia 1. de maio, mas sim do anunciado e borbulhante brado dos oprimidos no mecanismo selvagem capitalista e na ditadura política, que estava para explodir:

Quem vai protestar nas ruas são os milhares de desempregados desta cidade, esses sim, com toneladas de motivos. Sem falar nos subempregados, nos engraxates, nos lambebotas, nos vendedores de bugigangas. Vagabundo então, não pode ver aglomerado que vai logo se enfiando no meio. E se tanta gente imunda e miserável vai pra rua, porque não haverão de sair os aleijados? Ah, não, esses não vão perder a chance de exibir os seus tocos à luz do dia. Junta os leprosos, os bêbados, os toxicômanos, e só aí a tua minoria já foi à merda. Mais os tuberculosos, os maleitosos, os sífilíticos, os epiléticos, os débeis mentais, os menores abandonados, os velhinhos desamparados, as bichas, os pretos e os curiosos, e se prepare pra vender noventa por cento da população do Rio de Janeiro! São um milhão e setecentos mil cadáveres pra boiar no rio da Guarda.<sup>524</sup>

Acusador implacável do companheiro de atividades ilícitas por praticar “a pena de morte ao arripio da lei”, Duran, consciente de ser um cidadão íntegro e empreendedor que apóia o trabalhador, julga-se idôneo e intocável, sendo na verdade um explorador contumaz de suas funcionárias e malandro, o suficiente, para dissimular seu papel de patrão incorreto e de denunciador de pessoas que pensam contra o governo:

---

<sup>523</sup> Id. *ibid.*

<sup>524</sup> P148-149.



Minha maneira de contribuir para a redução da marginalidade é empregar mil quatrocentos e trinta e dois funcionários fixos. Além de outros dez mil que eu ajudo aqui e ali. Mas você não, você ta tingindo os subúrbios de sangue dos mendigos e dos adversários. Não adianta, Chaves, você não me enquadra. A minha bíblia á a Constituição da República e as leis trabalhistas são o meu breviário. Você já ouviu falar em lei? Em Constituição? <sup>525</sup>

Sutilmente, no mesmo diálogo entre o representante da lei “honrado” empresário, Buarque previne o leitor e o espectador sobre o grito de cisne do governo fascista, em alusão aos estertores do governo militar brasileiro.

CHAVES

Eu não to no banco dos réus para ser julgado assim.

DURAN

Mas vai estar, inspetor, vai estar logo logo. E quem vai te julgar não sou eu não, vai ser o povo aí fora. Você não lê jornal, lê? Pois fique sabendo que os alemães perderam as calças em Stalingrado. Os aliados já ocuparam o norte da África. Os ingleses e os americanos já desembarcaram em Nápoles, viu? Mussolini já perigando. Enfim, pra teu governo, o nazi-fascismo tá no fim!

CHAVES

Pra meu governo? E tu, como é que fica? Afinal, nós fomos colegas na Ação Integralista...

DURAN

Mas você é casca-grossa mesmo. Continua fazendo uma confusão grosseira entre a filosofia integralista e a delinquência de alguns sádicos nazistas. Olha, Chaves, outro dia houve um levante no gueto de Varsóvia. Logo outros guetos vão se levantar e, mais dia menos dia, todos os perseguidos nesta guerra vão exigir justiça. os nazistas vão pagar caro por seus crimes. Haverá tribunais populares em todos os cantos do mundo. E o que é que te faz pensar que aqui no Brasil os criminosos vão ficar impunes? Hein? Como é que o Hitlerzinho da lapa vai-se safar desta, hein? Calcule a indignação da opinião pública quando forem denunciadas as atrocidades cometidas por um certo inspetor Chaves, mais conhecido por Tigrão, o facínora. <sup>526</sup>.

---

<sup>525</sup> Id. *ibid.*

<sup>526</sup> Id. *ibid.*, p. 150-151.

Muitas críticas são expressas em relação ao malandro do alto escalão, ao malandro com colarinho branco, que tem proteção jurídica e policial e nunca é autuado, como no caso do contrabandista Max Oveseas, o Sebastião Pinto, amigo do inspetor Chaves, fato constatado pelo sogro Duran: “Todo mundo sabe que o indivíduo é contrabandista, fabrica licor francês do Grajaú, dá desfalque até no banco dos réus, quebra as minhas butikues e no domingo ta lá faceiro no Iate Clube, de braços com o comodoro. Ninguém tem costas quentes assim de graça”.<sup>527</sup>

A impunidade de membros das camadas mais altas da sociedade é tema denunciatório da música *Homenagem ao Malandro*, composto por João Alegre, com o objetivo de reverenciar o tradicional malandro da Lapa. O compositor constatou perplexo, que profundas mudanças ocorreram: de um lado, o boêmio ingressou no mercado de trabalho, casou, teve filho, aposentou a navalha e labuta, utilizando o trem da Central, de outro, políticos, empresários e outras pessoas “com terno e gravata” se tornaram malandros e são “protegidos” pela lei:

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<sup>528</sup>

A lei, entretanto, é arbitrária, conforme o mesmo João Alegre registrou em suas canções com caráter de denúncia e de reflexão. No carrossel capitalista, os prejuízos do proprietário do bar, causados pelos problemas de exportação da cachaça brasileira em

---

<sup>527</sup> P. 86.

<sup>528</sup> P. 103-104.

consequência da guerra, que leva o usineiro a não pagar o Banco do Brasil, e ao não-recebimento da gorjeta, leva o empregado a querer punir alguém: “O garçom vê/ Um malandro/ Sai gritando/ Pega ladrão/ e o malandro/ Autuado/ É julgado e condenado / Pela situação”. Ou seja, conforme a opinião de Mário Frungillo: “A moral da canção poderia se resumida como “a corda sempre arrebenta do lado mais fraco””: numa série de delitos que vão do malandro até os grandes exportadores, o do malandro é o mais insignificante de todos e, no entanto, é ele quem paga o pato [...]”<sup>529</sup>

No artigo *Pau no Chico*, publicado na revista *Pasquim*, de 1. de setembro de 1978, Almir Blanco comenta sobre a *Ópera do Malandro*:

[...] a peça fala de dinheiro e sexo, segue rente à de John Gay, no sentido de aparentar que não há diferença entre um chefe de salteadores e um banqueiro. Mas só no aparentar: paródia é paródia, esporte nacional. A gente fica olhando e vê que não passa de mentirinha, brincadeira moleque, “coisa de brasileira”. E com suas tinturas brechtianas, além dos empréstimos compulsórios retirados por Chico da “Ópera dos Três Vinténs”: teoricamente a metáfora deve nos permitir avaliar concretamente a mais valia, a exploração, a similitude entre o artesanato dos bordéis da Lapa e a empresa multinacional, tal como Brecht fez com os gangsters de Chicago e os messias nazistas. Mas o que valia avulta é uma certa nostalgia do malandro paternalizado pelo folclore urbano, embora a trama não deixe de lembrar, através da integração do trambiqueiro Barrabás nos quadros de ordem, que ele é também campo de cultura, disponível para todos os facismos, mão-de-obra cooptável por polícias mineiras, esquadrões da morte, turmas de tortura, mesas censórias.<sup>530</sup>

O Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) emitiu diversos pareceres sobre a obra musical e teatral de Buarque *A Ópera do Malandro* que tece críticas indiretas ao governo militar dos anos 70 foi censurada no Rio de Janeiro, mas liberada em Brasília com cortes e

<sup>529</sup> FRUNGILLO, Mário Luiz. Sobre a função das canções na adaptação e no abasileiramento da *Ópera dos três vinténs* como *Ópera do malandro*. In: SARTINGEN, Kathrin (Org.). *Mosaicos de Brecht: estudos de recepção literária*. São Paulo: Arte & Ciência, 1996, p. 63.

<sup>530</sup> PAU NO CHICO: entrevista a Almir Blanco. *Pasquim*, 1 set. 1978 apud OLIVEIRA, p. 48.

considerada imprópria para menores de 18 anos. A situação de opressão dos grupos marginalizados e manipulados pelos poderosos era a temática do autor, conforme a observação da censora Mirtes de Queiroz, que condicionava a liberação da peça a cortes de palavras e expressões com sentido político:

Desde que o tamanho censório caia na análise da obra e não do autor, podemos sugerir que esta peça seja liberada, uma vez cortadas as frases abaixo discriminadas, com as quais [...] quaisquer intenções negativas que poderiam estar veladas as entrelinhas do texto; pág. 4 –inspetor (2 vezes), pág. 5 –comunista (2 vezes) [...] p. 38 –fez-se irmão do general [...] p. 46 –abaixo a corrupção [...] p. 50 subversivo, p. 66 –Cuba (3 vezes).<sup>531</sup>

No dia 14 de março de 1978, Lígia Barreto Ferreira destacou o tema tendencioso do envolvimento de policiais com o crime organizado, isto, é de Chaves e o juiz, abordado na obra, e por isso retirou algumas palavras desse contexto:

Objetivando contornar os aspectos negativos da peça, principalmente no que diz respeito à mensagem que o autor pretende dar de corrupção de instituições e órgãos públicos, a saber; a POLÍCIA, retratando o INSPETOR CHAVES; e a JUSTIÇA, apresentando um juiz pusilânime, sem qualquer força moral, reduzido à condição de mero laçao de Chaves, optamos por efetuar cortes em todas as cenas, diálogos e marcações que sugerissem o envolvimento da autoridade policial com os marginais, além de eliminarmos a figura do juiz, e fazendo a supressão de qualquer referência que pudesse ferir a dignidade e interesses nacionais. Acreditamos que procedendo desta maneira, a mensagem política de contestação ao sistema restará inócua, podendo a peça ser liberada sem maiores restrições.<sup>532</sup>

---

<sup>531</sup> Parecer da censora Mirtes de Queiroz, n. 341/78, Rio de Janeiro, 23/2/1978. Arquivo Nacional/DF, proc. 3.226, livro 2/reg.8.517-NA/DF.

<sup>532</sup> Parecer da censora Lígia Barreto, n. 797/78, Rio de Janeiro, 14/3/1978. Arquivo Nacional/DF, proc. 3.226, livro 2 reg.8.517-NA/DF.

Os censores cariocas chegaram à conclusão que a *Ópera do Malandro* era uma total contestação ao regime militar e que a melhor solução seria a interdição do espetáculo:

A peça é toda ela uma desmoralização constante da polícia, do juiz, do general, dos órgãos governamentais etc [...] além da pornografia farta num linguajar de mais baixo calão, sem qualquer mensagem final positiva. Após as considerações acima AVOCO para efeitos de revisão a peça *Ópera do malandro*, de Chico Buarque Hollanda [...] VETANDO a referida obra, por considerá-la nociva aos interesses do regime vigente, ofensiva às autoridades constituídas e contrária à moral e aos bons costumes.<sup>533</sup>

A encenação, porém, foi liberada, no dia 5 de abril de 1978, com cortes e com classificação para maiores de 18 anos, e condicionada à presença de um censor no ensaio, e posteriormente, em Brasília, o censor Wilson de Queiroz Garcia a liberou depois da análise do ensaio geral:

A presente adaptação tem, a meu ver, condições de ser encenada, desde que retiradas do espetáculo algumas passagens que podem ser entendidas pelo público espectador como críticas ao momento atual e relacionadas com o nosso dia-a-dia [...] Por ser uma peça forjada no submundo, ela tem um linguajar de baixo nível, agressivo. Em alguns diálogos onde mais evidente se tornava a vulgaridade desse linguajar, recomendamos cortes (nas páginas já mencionadas). [...] Também fiz questão de retirar do texto toda a conotação política que se lhe pudesse ser emprestada, como alusões a sindicatos livres (embora de prostitutas), eleições, títulos de eleitor, reajustes salariais etc.<sup>534</sup>

O *Hino de Duran*, apresentado na peça, não foi autorizado para publicação, pois criticava, asperamente, o sistema de censura instalado em todas as áreas da sociedade, a delação, a tortura, a condenação e a execução do subversivo:

---

<sup>533</sup> Ofício enviado pelo chefe do SCDP para a Divisão de Censura de Diversões Públicas/DF. Rio de Janeiro, 16/3/1978. Arquivo Nacional/DF, proc. 3.226, livro 2reg. 8.517-NA/DF.

<sup>534</sup> Parecer do censor Wilson de Queiroz Garcia, n. 1.025, Brasília, 22/3/1978. Arquivo Nacional/DF, proc. 3.226, livro 2/reg.8.517-NA/DF.

E gostas de senhas, sussurros, ardís  
A lei tem ouvidos pra te delatar  
Nas pedras do teu próprio lar

Se trazes no bolso a contravenção  
Muambas, baganas e nem um tostão,  
A lei te vigia, bandido infeliz  
Com seus olhos de raio X

Se vives nas sombras, freqüenta porões,  
Se tramas assaltos e revoluções,  
A lei te procura amanhã de manhã,  
Com seu faro de doberman

Se pensas que burlas, as normas penais  
Insultas, agitas e gritas demais  
A lei logo vai te abraçar infrator  
Com seus braços de estivador

E se definitivamente a sociedade  
Só te tem desprezo e horror  
E mesmo nas galeras és nocivo,  
És um estorvo, é um tumor  
A lei fecha o livro, te pregam na cruz  
Depois chamam os urubus.<sup>535</sup>

A questão da adaptação das obras de Gay e de Brecht por Buarque suscitou controvertidos comentários emitidos por Wolfgang Bader: “Os esforços do abasileiramento vão da simples integração de elementos culturais nacionais, [...] até a completa reformulação de uma peça como acontece com a *Opera do Malandro* (1978), de Chico Buarque de Holanda, que prolongou a trajetória de John Gay a Bertold Brecht por uma versão adaptada completamente ao Brasil”.<sup>536</sup>; por Margot Malniac: “Esta adaptação tem o mérito de colocar dentro do cenário brasileiro, imprimindo-lhe cunho brasileiro, a famosa *Ópera do Malandro*. Apesar das restrições feitas pela crítica, quanto à eficácia dramática desta obra, não deixa de representar um marco

---

<sup>535</sup> MENDES, op. cit., p. 59.

<sup>536</sup> BADER, Wolfgang. *Brecht no Brasil: um projeto vivo* (apresentação). In: \_\_\_\_\_. *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 20.

decisivo da recepção brechtiana no Brasil”.<sup>537</sup>; por Maria Angélica Carvalho: “A *Ópera do Malandro* é uma peça cem por cento brasileira. Não é só uma junção da peça de John Gay com a de Brecht. É mais uma peça brasileira do que a junção dessas duas”<sup>538</sup>.

No artigo *Traga seu binóculo para assistir a ópera*, Carlos Albânio observa semelhanças entre o comportamento dos ricos da “boca do luxo” e o dos “pobres da ‘boca do lixo”:

*A Ópera do Malandro* quer, justamente, pôr à mostra o submundo que geramos com a nossa estrutura social, baseada no antagonismo entre as classes. Quer exibir esse “outro lado” tão bem disfarçado do nosso lado. Ora, esse submundo não é o abscesso: é o nosso próprio mundo, só que sem a máscara de nossas boas maneiras. Quem é Max, contrabandista, perto das empresas multinacionais beneficiadas com bençãos de impostos e das tarifas alfandegárias? Que crimes comete Chaves, o tira, diante da polícia feita a base do tráfico de influências e das preferências pessoais? Como condenar Vitória e Duran, cáptens, numa sociedade que faz da mulher objeto de cama e mesa, eterna escrava de um senhor prepotente? Ou a astuta Teresinha, que procura promover o seu negócio de crime organizado a crime legalizado? Johnny, General, Barrabás, Ben e Philip seriam mais perigosos que esses distintos senhores tecnocratas, falsificadores de índices inflacionários e traficantes de ações? Quem é mais autêntica: Shirley, Dorinha, Mimi, Doris, Jussara e Fichinha, que por necessidade entregam o corpo a quem elas querem e pelo preço que pedem, ou essas elegantes senhoras desprovidas de amor, que por conveniência se dão de graça a quem não querem? E não haveria outras formas de inversão mais hediondas que a de Geni? Essa é a *Ópera*. Não possui heróis, nem heroínas. É a nossa casa vista a partir da lata de lixo. Essa gente não nos ameaça, mas nos denuncia. Rasga a nossa fantasia. Subverte os nossos conceitos cartesianamente arrumados. E derruba os estreitos limites de nossa moral farisaica.<sup>539</sup>

A mensagem de Chico Buarque é otimista, pois ele descreve o comportamento do brasileiro oprimido pelas vicissitudes do cotidiano e pela ditadura como animado e disposto a

---

<sup>537</sup> MALNIC, Margot, op. cit., p. 170.

<sup>538</sup> CARVALHO, op. cit.

<sup>539</sup> ALBÂNIO, op. cit., p. 45.

continuar lutando, refletido no EPÍLOGO DO EPÍLOGO, na canção de João Alegre, *O Malandro*

n. 2.

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 Mané  
O malandro/ É um presunto  
De pé junto/ E com chulé

O coitado/ Foi encontrado  
Mais furado/ Que Jesus  
E do estranho/ Abdômem  
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<sup>540</sup>

---

<sup>540</sup> BUARQUE, p. 191-192.



## Capítulo 5- A “nova criação” no contexto da “recepção produtiva”

No apresentado diálogo entre as culturas e a criação “coletiva” das obras *The Beggar’s Opera*, *A Ópera de Três Vinténs*, *A Ronda dos Malandros* e *a Ópera do Malandro* deve ser levado, em consideração, a questão do plágio e da legitimidade de obras criadas a partir de intertextualidade musical-literária.

A possibilidade de se estabelecer um diálogo entre obras literárias se legitima na época do Pós-Modernismo, pois em épocas anteriores, o autor era acusado de “pirata intelectual”, de “plagiador” e até mesmo de “ladrão de idéias”, inclusive o próprio Gay na época de encenação de *The Beggar’s Opera*, foi veementemente atacado, sendo afirmado por um crítico contemporâneo: “That Mr. John Gay who turns the transations of all the world into fables, has metamorphosed Mr. Johnson Marston’s Dutch Courtezan into Dutchess of -----... The Beggar’s Opera, Mr. Gay stole from Mr. Bullock, who only borrowed it of Mr. Marston.”<sup>541</sup> Publicada no ano de 1715, *Woman’s Revenge*, de autoria de Christopher Bullock, foi reeditada em 1728, com o mencionado prólogo que acusava Gay de plágio em *The Beggar’s Opera*. Polly é questionada sobre o processo estético de seu criador: “Pretty Polly, say/ What makes John Gay/ To call, to call his Newgate-Scenes/ *The Beggar’s Opera*?” Em ambas peças teatrais, onde é denunciada a corrupção moral entre galanteadores, ladrões, alcoviteiras, gatunos e malandros, tanto texto de Gay e quanto naquele de autoria de Marston, a protagonista é uma abandonada e vingativa moça que tem uma rival, e a última cena se passa na prisão de Newgate, onde ela visita o herói-bandido, que acaba por ser perdoado. Maiores semelhanças estão evidente no casal Peachum, e

---

<sup>541</sup> SARRAZINI, op. cit., p. XIII.

Mixum, de *Woman's Ravege*, e dos nomes Paddigton na mesma obra e Harry Paddington in *The Beggar's Opera*.

A questão da legitimação da intertextualidade intercultural e autoral é citada diretamente por Buarque na *Ópera do Malandro*, exemplificada na conversa da recém-casada Teresinha com sua mãe Vitória, que critica o gênero, chamando-o de ladrão, sendo contestada pelo ataque virulento da seguinte forma:

Pode chamar de ladrão quando quiser que eu nem ligo. Ninguém mais liga pra essas coisas. Aquele alemão que escreve pra teatro, como é mesmo o nome dele? ... Não, não. É Bertold Brecht. Ele também rouba tudo dos outros e faz coisas maravilhosas. Então, ninguém quer saber de onde vem a riqueza das pessoas. Importa é o que as pessoas vão fazer com essa riqueza.<sup>542</sup>

A personagem Teresinha menciona, de forma sutil, a consequência moral de um fato vivido pelo dramaturgo Bertolt Brecht, logo após a publicação das canções da *Die Dreigroschenoper*, ocasião na qual ele foi acusado de plagiador, por Alfred Kerr em artigo intitulado *Brechts Copyright*, em 1929, pois se apropriara tanto da essência de *The Beggar's Opera*, quanto de algumas baladas francesas, de autoria de François Villon de Rudyard Kipling, sem mencionar as fontes.<sup>543</sup>

A adaptação autônoma e reavaliadora de obras literárias e musicais era considerada um delito. Portanto, o tomar conhecimento da recriação artística do renomado autor alemão teve uma repercussão escandalosa diante do fato inusitado, apesar do imenso sucesso de público da acima mencionada ópera. Diante de tamanho constrangimento, ele teve que fazer uma espécie de retratação perante seus admiradores e críticos no artigo *Brechts Erklärung [A explicação de Brecht]*, publicado no periódico literário *Die Schöne Literatur*, de Julho de 1929.

---

<sup>542</sup> BUARQUE, op. cit., p. 81.

<sup>543</sup> KERR, Alfred. *Brechts Copyright*. 1929. In: UNSELD, op. cit., p. 300-304.

Eine Berliner Zeitung hat spät, aber doch noch gemerkt, dass in der Kiepenheuerschen Ausgabe der Songs zur “Dreigroschenoper” neben dem Namen Villon der Name des deutschen Übersetzers Ammer fehlt, obwohl von meinen 625 Versen tatsächlich 25 mit der ausgezeichneten Übertragung Ammers identisch sind. Es wird eine Erklärung verlangt. Ich erkläre wahrheitsgemäss, dass ich die Erwähnung des Namens Ammers leider vergessen habe. Das wiederum erkläre ich mit meiner grundsätzlichen Laxheiten in Fragen geistigen Eigentums.<sup>544</sup>

Um jornal berlinense comentou, com certo atraso, é verdade, que na edição da Kiepenheuer de *Canções da Ópera dos Três Vinténs* o nome do tradutor alemão não consta abaixo do nome de Villon, embora dos 625 versos apenas 25 sejam idênticos à sua excelente tradução. Declaro com toda a honestidade que me esqueci de mencionar seu nome. E isso, por sua vez, explico com minha fundamental negligência em assuntos de propriedade intelectual.<sup>545</sup>

Brecht esquentou ainda mais a discussão, ao republicar uma versão de Ammer, com um soneto prefaciatório e outros comentários:

Aqui vêm vocês em folhas perecíveis  
Seu testamento –mais uma vez reimpresso,  
Em que ele espalha esterco sobre os que conhecia.  
Irão agora esses mesmos responder: “Presente !”

Pelo preço de alguns charutos podem-se comprar hoje em dia essas gotas amargas, assim deixemos todo mundo pegar o que puder lhe ser útil. “Podem ter certeza de que também peguei a minha parte”.<sup>546</sup>

Na polêmica sobre a propriedade intelectual, Brecht foi defendido pelo editor do jornal vienense *Die Fackel [A Tocha]*, um dos mais celebrados e virulentos satiristas da época, Karl Kraus, que escreveu em resposta às provocações contra Brecht em *Kerrs Enthüllung (Revelações de Kerr)*: “Em seu dedo mindinho com o qual pegou uns 25 versos da tradução de Villon feita por Ammer, Brecht tem mais originalidade do que esse Kerr, que o está acusando.”, publicado nos números 811 e 809, da edição de agosto de 1929. No entanto, houve também

<sup>544</sup> BRECHTS ERKLÄRUNG. In: UNSELD, op. cit., p. 304.

<sup>545</sup> EWEN, op. cit., p. 162.

<sup>546</sup> SONET ZUR NEUAUSGABE DES FRANÇOIS VILLON. Gedichte III, 158 apud EWEN, op. cit., p. 162.

ataques direcionados a Brecht como o do humorista Kurt Tucholsky: “Quem escreveu essa peça ?/ É Bertolt Brecht./ Bom, e quem escreveu essa peça ?”<sup>547</sup>

Segundo Elisabeth Hauptmann, que apresentou a peça de John Gay para Brecht, fez a tradução e escreveu alguns trechos de *Die Dreigroschenoper*, as seguintes baladas da peça contém algumas linhas de François Villon, na tradução de K. L. Ammer: *A balada do cafetão*, *A balada da boa vida*, *A canção de Salomão*, *A balada na qual Macheath pede desculpas a todos* e o *Clamor da tumba*. A canção entoada por Polly, *Tudo era tão belo*, tem quatro linhas de Kipling, como modelo.<sup>548</sup>

O crítico teatral Décio de Almeida Prado fez severas críticas sobre a “paternidade” de *A Ronda dos Malandros*, peça escrita e encenada em 1950, no Teatro Brasileiro de Comédia:

Ruggero Jaccobbi fizera uma aposta cujo alcance até hoje não consigo entender. *A Ronda dos Malandros* tomava como ponto de partida *A Ópera dos Mendigos*, de John Gay, e *A Ópera de Três Vinténs*, de Bertolt Brecht. Mas pretendia se rumar a terceira versão, um tanto independente das duas anteriores, ambas célebres, Não assumiu, no entanto, a paternidade –se é que foi ele o autor do texto-, atribuindo-a a Carla Civelli, sua mulher, e Maurício Barroso, ator do TBC, pessoas inteligentes e conhecedoras do teatro, mas que não eram então e não se tornaram depois dramaturgos ou comediógrafos. Comentei em minha crítica: “Quem é o autor de *A Ronda dos Malandros*? John Gay? Bertolt Brecht? Carla Civelli e Maurício Barroso? É impossível responder e, nesta confusão de autores está escrito o destino da peça.”<sup>549</sup>

Desde algumas décadas, entretanto, modificações e transcódificações de obras artísticas são consideradas atividades mútuas no processo de manifestação literária, havendo sido desenvolvidas, na área de Teoria Literária e de Literatura Comparada, discussões e teorias sobre a questão da “recepção reprodutiva” e “recepção produtiva”, a questão da recepção da literatura

---

<sup>547</sup> Id. *ibid.*

<sup>548</sup> Nota 9. In: BRECHT. *A Ópera de Três Vinténs*, p. 67.

<sup>549</sup> PRADO, Décio de Almeida. Teatro Brasileiro de Comédia revê os seus 50 anos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 out. 1998. Caderno 2, p. 6. In: Netestado. Disponível em: <http://www.estado.com.br/edicao/pano/98/10/09/ca2915.htm>. Acesso em: 21 dez. 2000.

produzida por uma cultura estranha e seu efeito e transformação em outros países, bem como sobre a questão da recepção adequada, sendo levada em consideração, tanto a recepção fiel ao texto, quanto a sua adaptação.

O dramaturgo Chico Buarque acrescenta na publicação de sua obra teatral uma nota explicativa sobre o processo híbrido de sua composição:

O texto da “Ópera do Malandro” é baseado na “Ópera dos Mendigos” (1728), de John Gay, e na “Ópera dos Três Vinténs” (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weil. O trabalho partiu de uma análise dessas duas peças conduzida por Luís Antônio Martinez Correa e que contou com a colaboração de Maurício Sette, Marieta Severo, Rita Murtinho, Carlos Gregório e, posteriormente, Maurício Arraes. A equipe também cooperou na realização texto final através de leituras, críticas e sugestões. Nesta etapa do trabalho, muito nos valeram os filmes “Ópera dos Três Vinténs”, de Pabst, e de “Getúlio Vargas”, de Ana Carolina, os estudos de Bernard Dort (“O Teatro e Sua Realidade”), as memórias de Madame Satã, bem como a amizade e o testemunho de Grande Otelo. Contamos ainda com a orientação do prof. Manuel Maurício de Albuquerque para uma melhor percepção dos diferentes momentos históricos em que se passam as três “óperas”. E o prof. Luiz Werneck Vianna contribuiu com observações muito esclarecedoras.<sup>550</sup>

Ao justificar sua “reciclagem literária” Buarque justifica o seu processamento literário adaptado à realidade nacional:

[...] essa teoria o Brecht defende com unhas e dentes, que não há nada demais em se aproveitar algumas idéias e desenvolver, então ele não pode se queixar dessa pecha como eu também não posso me queixar. Depois a história é sempre a mesma. As historias são sempre as mesmas [...] assim como a gente vai buscar em Brecht, pode buscar em Shakespeare ou em Eurípedes. O importante é a forma como a gente coloca, como a gente situa, da validade dessa reciclagem no momento e no país em que a gente vive.<sup>551</sup>

<sup>550</sup> Nota. In: BUARQUE, *Ópera do Malandro*, p. 17.

<sup>551</sup> CHICO BUARQUE DE CORPO INTEIRO: entrevista. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1978 apud OLIVEIRA, op. cit., p. 48

A questão das informações operadas pela paródia reaparece em outra entrevista, na qual Chico refere-se a Gay e a Brecht:

Não se trata de uma adaptação. É uma variação em torno do mesmo tema [...] o que a nossa peças faz é pegar uma carona da leitura que o Brecht fez em cima do espetáculo de John Gay. O Brecht enfocou o capitalismo do início do século, enquanto que nós enfocamos o capitalismo no Brasil [...] do Estado Novo pra cá, ou seja, nos últimos trinta anos. Além disso, o nosso é um espetáculo rigorosamente carioca. A linguagem é inteiramente diferente do espetáculo de Brecht e as situações acabam sendo novas em função disso [sic].<sup>552</sup>

Na comunicação intertextual é necessário incluir a questão da identidade textual e cultural: o contraste entre o “próprio” e o “alheio”, pois a questão da “reinterpretação” gerada por “empecilhos” ou “estranhamentos” culturais e históricos, podem gerar um grau de dificultamento e uma perturbação, aponta para o processo criativo dos receptores-escritores, no caso Brecht, Civelli e Barroso, e Buarque, os quais adaptam a temática da marginalidade das altas e das baixas esferas urbanas e do sistema jurídico arbitrário às suas realidades nacionais.

O processo de estabelecimento de uma comunicação entre culturas distintas supõe várias etapas na elaboração estética de uma obra adaptada ou recriada como no caso da obra de Gay e os ecos criativos cristalizados nas composições do dramaturgo alemão e dos brasileiros em relação à apresentação dos protagonistas malandros Machheath/Mac Messer/Max Overseas e Peachum/Duran, e do papel transformador de Polly/Teresinha.

No entrelaçamento de referências textuais e da abordagem contrastiva e intercultural foi evidenciada a questão da geografia urbana do crime, da gênese literária da trajetória do “trickster”, do “Gaurer” e do “malandro”, suas andanças e trapagens no alto e no baixo escalão, dentro da legalidade e da ilegalidade, bem como a questão do “ser” e do “parecer” de respeitáveis

---

<sup>552</sup> COELHO, Lúcia. A corrupção pedindo passagem. *A Última Hora*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1978.

famílias e de profissionais como funcionários públicos, comerciantes, industriais, juízes, advogados e políticos. Em um mundo de aparências e de contradições, no qual os senhores do poder, arbitrariamente, atribuem valores diferentes na aplicação de leis por eles mesmos sancionadas, burlando em proveito próprio as normas penais, e demonstrando severidade e rigor no julgamento de pequenos delinquentes, a questão do “parecer” e do “ser” é relevante como reflexo das hipocrisias.<sup>553</sup>

Um malandro sensual, que imitava os “gentlemen”, ensinava às suas amantes prostitutas danças francesas e cantava com elas, surgiu em *The Beggar’s Opera*, obra não-datada, dando um ar de simpatia à ambientação apresentada: o paradoxo urbano; o processo de desestabilização da capital; a violência psíquica e ética; bem como a ameaça à integridade física e moral das pessoas no caos citadino; as profundas ramificações do crime organizado nas diversas classes sociais; o amor e o ciúme entre jovens; os desejos de escalada social dos pais em relação à prole; entre outros temas que são universais e atemporais, e foram adaptados por Brecht e por Buarque, que também apresentaram seus personagens malandros, recebendo cores locais. O autor alemão apresenta além do *charmeur* protagonista, homicida, estuprador e incendiário, o malandro burguês e capitalista, um *dandy* amoral e mancomunado com a Igreja. Já a imagem de Civelli e Barroso é também a de um elegante homem e Buarque apresenta um boêmio de chapéu e terno branco, com o seu “igual”, de colarinho branco.

---

<sup>553</sup> Tal atitude nas esferas de cima ocasiona a formação de identidade de grupos sociais contraventores, que muitas vezes legitimam os seus atos, os comparando com os daqueles que têm o monopólio da política e da economia. Entre frios marginais circula, no entanto, um tipo de malandro boa-praça, que através de pequenos golpes tenta subir na escala social, atraindo simpatias e despertando inveja, fato ficcionalizado, inicialmente, em romances picarescos, também em versão feminina, surgidos na península ibérica, com pares na Alemanha e retratados em romances da geração de John Gay, de *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, e, posteriormente, *Tom Jones*, de Henry Fielding. Nota-se uma descontinuidade na figura do pícaro, que de trickster, Schelm e malandro, pessoas que utilizavam truques em busca de ascensão social, passam a caracterizar membros da sociedade, que através de golpes sujos tentam semanter no poder.

FRENZEL, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längstschnitte*. 2. verb. und um eine Register erweiterte auf. Stuttgart: Kröner, 1980, p. 608 e 619.

Gay apresenta ainda outro tipo de malandro, o burguês comerciante que manda roubar e depois oferece essas mercadorias em suas lojas e que por meio de controle de seu livro de contabilidade preserva ou não a vida dos funcionários, atividade perversa estabelecida em conluio com a política de segurança pública que oferecia recompensas para a denúncia e captura de criminosos.

Brecht, abismado com a sordidez humana, denunciará o esquema corrupto dos grandes banqueiros em contraste com a pequenez do pequeno delinqüente, com pinceladas de um nihilismo germânico, como reflexo da ruptura de identidade após o fiasco humano, político, militar e econômico depois da Primeira Guerra Mundial. Jonathan Jeremias Peachum, o novo malandro, aluga em sua loja “O amigo do mendigo” para o comércio da miséria e da piedade cinco tipos de equipamentos, isto é, disfarces para tal fim: **A-** vítima do progresso dos meios de transporte, **B-** vítima da arte da guerra, **C-** vítima do progresso industrial, **D-** vítima- transeunte e **E-** vítima que já conheceu dias melhores. Além disso, ele ensina “seus mendigos” a representarem suas doenças e mutilações nas ruas londrinas para ganharem dinheiro.

Macheath, aliás, Mac Messer [Mac Navalha], o sensual assaltante, constata decepcionado após ter ido para a prisão depois de ter sido traído duas vezes, a reprovável postura do burguês capitalista e cristão, o banqueiro, um malandro desprovido de moral e de ética:

Wir kleinen bürgerlichen Handwerker, die wir mit dem bierderen Brecheisen an den Nickelkassen der kleinen Ladenbesitzer arbeiten, werden von den Grossunternehmern verschlungen, hinter denen die Banken stehen. Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie ? Was ist die Ermordung eines Mannes gegen die Anstellung eines Mannes ?<sup>554</sup>

Nós, pequenos artesãos burgueses, que trabalhamos com o bom e o velho pé-de-cabra as modestas caixas dos pequenos comerciantes, estamos sendo engolidos pelos grandes empresários, através dos quais estão os grandes bancos. O que é uma gazua comparada a uma ação ao portador ? O que é um assalto de um banco comparado com a contratação de um homem ?<sup>555</sup>

---

<sup>554</sup> BRECHT, op. cit., p. 94

<sup>555</sup> BRECHT, p. 163.



No entanto, Mac Messer é também um malandro de mau-caráter, conforme constata, decepcionadíssima, sua esposa Polly, que o conhecera, no sofisticado Hotel do Polvo, como um galante senhor, um dândi que usava luvas brancas, uma bengala com castão de marfim e polainas e sapatos de verniz, porém com uma cicatriz no pescoço:

Du hast zwei Kaufleute umgebracht, über dreissig Einbrüche, dreiundzwanzig Strassenüberfälle, Brandlegungen, vorsätzliche Morde, Fälschungen, Meineide, alles in eineinhalb Jahren. Du bist ein schrecklicher Mensch. Und in Winchester hast du zwei minderjährige Schwestern verführt.<sup>556</sup>

Você matou dois comerciantes, fez mais de trinta arrombamentos, vinte e três assaltos, incêndios, falsificações, homicídios premeditados, falsos testemunhos, e tudo isso em um ano e meio. Você é um homem terrível. E ainda seduziu duas irmãs menores em Winchester.<sup>557</sup>

Em *A Ronda dos Malandros*,<sup>558</sup> uma adaptação de *The Beggar's Opera*, de Carla Civelli e de Maurício Barroso, uma estória que se passa “Em Londres, em qualquer ano entre o século XVIII e o Juízo Final”, os autores da peça Walter Tristeza e Dolores, a espanhola, esclarecem o motivo de terem escrito sua obra:

[...] compusemos uma ópera  
Sobre Capitão MacHeath  
É uma peça diferente  
Daquela que estão pensando;  
Malandra até o miolo;  
É meio desagradável,  
Mas pra nós ta muito bem:  
É a ópera que serve

---

<sup>556</sup> P. 45 e 46.

<sup>557</sup> P. 52.

<sup>558</sup> No século XIX, entretanto, inicia a projeção de um novo tipo de malandro no Brasil, o brasileiro, fixado na *urbes*, que através de um bem sucedido casamento consegue a ascensão social, como no caso de Leonardo, o protagonista de *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida,<sup>558</sup> esse tipo vai ser mesclado em sua composição com o surgimento de Macunaíma, um errante, da selva até a cidade, aplicando pequenos golpes, seduzindo implacavelmente mulheres, mas acaba sozinho. O anti-herói de Mário de Andrade incorpora traços de mentalidade estereotipados, presentes no imaginário de estrangeiros no Brasil do século XIX, que descrevem o brasileiro como indolente e preguiçoso. CÂNDIDO, Antônio. *Dialética da Malandragem* (Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias). Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, USP, 8, São Paulo, 1970.

Em algumas obras teatrais de Martins Pena, França Júnior e Arthur Azevedo aparecem as primeiras figurações do malandro como já símbolo de identidade nacional.

Pra celebrar as façanhas  
do Capitão MacHeath <sup>559</sup>

Para eles, o capitão, aliás, um “general”, um audacioso e charmoso malandro de duas faces é tal como o protagonista de Brecht, um assassino frio e calculista.

Em *Homenagem ao Malandro*, uma das canções da *Ópera do Malandro*, Chico Buarque denuncia os bastidores do poder brasileiro, ao constatar a existência ativa da alta canalhocracia, burladora da lei em proveito próprio. O autodenominado escritor da peça, João Alegre, canta:

Agora já não é normal  
O que dá de malandro  
Regular, profissional  
Malandro com aparato  
De malandro oficial  
Malandro com retrato  
Na coluna social  
Malandro com contrato  
Com gravata e capital  
Que nunca se dá mal <sup>560</sup>

Ao apresentar o Brasil de Vargas nos anos 40, época da consolidação das leis trabalhistas, do voto feminino e da chegada do mundo de Hollywood em uma sociedade sem liberdade de imprensa e de opinião, Buarque mostra o outro tipo de malandro, o endinheirado, que substitui o tipo tradicional, literata e boêmio e sem compromissos trabalhistas: “O Malandro com aparato/De malandro oficial, Malandro com retrato/Na coluna social e Malandro com contrato/Com gravata e capital”. <sup>561</sup> O outro tipo de delinqüente, o latifundiário, o industrial e o político:

O usineiro? Nessa luta  
Grita puta / Que pariu  
Não é idiota? Trunca a nota  
Leso o Banco? Do Brasil <sup>562</sup>

---

<sup>559</sup> CIVELLI, op. cit., p. 4.

<sup>560</sup> BUARQUE, P. 103.

<sup>561</sup> P. 103.

<sup>562</sup> P. 21.

A dialética do “ser” e do “parecer” nas altas rodas da sociedade carioca torna-se evidente na crítica expressada por Vitória, esposa de dono de bordéis, a qual critica a arrogância da suposta aristocracia brasileira, que é nada mais nada menos, uma elite formada por malandros que “moldaram” a imagem respeitável de uma ascendência poderosa, mas que é, de fato, formada por uma ala descendente de pretos, de judeus, de turcos e de carcamanos da Calábria, outra fugida de Portugal ou enriquecida durante o surto de febre amarela ou por métodos ilícitos, como o roubo de cavalos.

Max, o conhecido rei do contrabando carioca, chama-se Sebastião Pinto, e é fabricante de licor falsificado, desfalcador até de banco dos réus, e ao mesmo tempo freqüentador assíduo do Iate Clube, não sendo autuado por causa desta amizade corrupta. Outro malandro é o artista da arte da sedução, Duran, que apresenta para os clientes de suas prostitutas, possibilidades de realização de sonhos, por meio de acessórios, criando assim um clima para satisfazer diversos desejos. Sua outra faceta é de patrão “compreensivo”, que se apresenta como um empresário seguidor das leis trabalhistas e da Constituição do Brasil, atuante com a Bíblia na mão, e esperto o suficiente, ao perceber as reivindicações de suas funcionárias, em sugerir a formação de um sindicato para ter ele próprio controle.

As obras estudadas apresentam diferenças específicas: no âmbito de mulheres ousadas na sociedade patriarcal foram mostradas as semelhanças e as particularidades da obra de Brecht e de Buarque em relação ao texto-original de Gay, com destaque para o dramaturgo brasileiro, que em detrimento de Polly, a sentimental protagonista de *The Beggar's Opera* e da outra Polly, a determinada personagem de *Die Dreigroschenoper*, construiu uma poderosa Teresinha, que redefine o poder machista, toma o poder comercial em suas mãos, vislumbra e concretiza seu futuro empresarial, conectado com importações de produtos dos Estados Unidos da América.

A opção em desenvolver uma análise literária baseada na “estética da recepção” inclui, segundo Gunter Karl Pressler, uma reflexão sobre as linhas gerais das ciências literárias a partir do final do século XVIII até os dias atuais, com destaque para a situação de um país colonizado como o Brasil:

A estética da produção envolve a própria criação literária e sua autoria, já a estética da representação desde a *Poética* de Aristóteles se desdobra sobre a obra, sua forma, seu conteúdo e sua mensagem; elas se complementam numa estética da recepção que envolve a leitura e o leitor e, conseqüentemente, essa assina por toda a tradição literária como história da literatura. A responsabilidade da teoria da recepção não só vale para o campo epistemológico da conceituação da literatura como tal e da interpretação do texto literário (fenomenologia e hermenêutica), mas também ou mais ainda para seu campo historiográfico. Então, a recepção da obra de arte (literária) consta de uma proposta decisiva para a pesquisa historiográfica em que se ressalta a situação específica de um país colonizado, no nosso caso, a história da literatura brasileira.<sup>563</sup>

A questão dependência-independência e a questão centro-periferia, refletidas na esfera da recepção de obras produzidas no continente europeu, e posteriormente no continente sul-americano, também foram inseridas nas reflexões de Dietrich Krusche na esfera de estudos contrastivos da literatura de culturas estranhas, com relevância da indagação da questão da consciência da identidade nacional.

A “dialética do próprio e do estranho”, situada no âmbito da recepção da literatura de cultura estranha, como um elemento de reflexão de Alois Wierlacher e de Dietrich Krusche, foi destacada com ênfase na questão da identidade cultural. Para a leitura de textos de culturas estranhas, conforme já abordado anteriormente, Wierlacher altera a tríade hermenêutica “verstehen-interpretieren-anwenden” [“compreender-interpretar-aplicar”] para “lesen-anwenden-

---

<sup>563</sup> PRESSLER, Gunter Karl.: *A teoria da obra literária: uma proposta à revisão da historiografia literária (brasileira)*. In: FARIAS, José N. de ; MALUF, Sheila D. (Org.). *Literatura, cultura e sociedade*. Maceió: EDUFAL/ PPGLL, 2001, p. 123 - 124.

verstehen”- [“ler-aplicar-compreender”], específica para um ambiente estranho, com o objetivo de através de um “outro olhar” se chegar a atos de auto-compreensão identificatória, resultantes da “experiência do estranho” e da “experiência de si mesmo”. Conforme a abordagem de Wierlacher foram ressaltados: a dialética do próprio e do estranho, a existência do “olhar estranho” ou do “olhar com outros olhos” dos leitores Brecht, Civelli e Barroso, e Buarque em contato com uma obra de literatura inglesa do início do século XVIII e a necessidade de reflexões sobre a própria identidade alemã e brasileira (“experiência de si-mesmo” por meio da “experiência do alheio”). Trata-se de uma situação de “atos de autocompreensão” através de uma reflexão do período histórico da leitura do texto-matriz (monarquia corrupta, sistema jurídico arbitrário, existência de um sistema de recompensas de delação de criminosos e o comércio resultante, o sistema de propinas no cárcere, a ligação de atividades ilícitas entre nobres e burgueses, a aclamação popular de proscritos e a exploração pré-capitalista) em comparação com o contexto sociopolítico e econômico de seus respectivos países (A crise da Alemanha da República de Weimar (a desmoralização nacional em consequência da Primeira. Guerra Mundial e do Tratado de Versailles)), e a ascensão do nazismo; o processo de modernização da sociedade brasileira na ditadura Vargas (o projeto de industrialização e o culto ao presidente e ao trabalhador), e a penetração militar, econômica e ideológica do Brasil pelos Estados Unidos da América, bem como os seus reflexos no período de pós-guerra e dos anos 70. Além disso, é possível mostrar a situação da “familiarização na distância”, da “maioridade cultural” e do momento de liberdade, a possibilidade de comparação dos leitores entre elementos semelhantes da Inglaterra monarquista, anglicana e pré-industrializada, com alguns da Alemanha democrática, luterana e capitalista, e com outros do Brasil ditatorial, católico e agrário em busca de tecnocratização. O “fermento” estético que surge na comunicação intercultural de literatura de obras surgidas além do espaço cultural conhecido foi também considerado na análise.

A categoria do estranho no mecanismo recepcional conforme a teoria de Dietrich Krusche foi destacada: os conceitos de “estranheza” e de “outridade” no contexto da “distância cultural”, percepções resultantes de Brecht e de Buarque frente ao texto setecentista de Gay, uma ópera-balada, a “experiência do próprio” e do “estranho”, a “consciência de ruptura”, motivada diante de códigos culturais com os quais eles não conseguiram estabelecer um elo de identificação, os “contornos da diferença” dos autores e a “experiência de formular-se como si mesmo”, a “consciência de suas particularidades”, a descoberta da identidade pelos leitores-dramaturgos e leitores-adaptadores e suas posturas críticas com denúncias dos desmandos políticos e jurídicos da sociedade alemã e brasileira.

O contexto culturalmente estranho da obra-matriz, a Inglaterra do início do século XVIII, gera a “distância histórica e cultural” (Krusche) necessária para uma experimentação do receptor, havendo uma “assimilação” na esfera da cultura própria por parte dos leitores-escritores Brecht, Civelli e Barroso, e Buarque, ou seja, respectivamente, a Alemanha dos anos 20 e o Brasil dos anos 30 e 40 (ditadura desenvolvimentista durante o Primeiro governo de Vargas) e seus reflexos nos anos 50 (ideologia do desenvolvimentismo) e 70 (anos de chumbo do governo militar), que proporciona um novo contexto significativo para a peça teatral alemã e brasileira. Nesse jogo recíproco entre o leitor-autor, suas experiências, e as prescrições textuais, bem como o do leitor-encenador, do leitor-cenógrafo e do leitor-artista se desenvolve a significação no processo de comunicação literária através das fronteiras temporais e culturais.

A questão da tradução e da encenação da peça *A Ópera de Três Vinténs*, de Bertolt Brecht, ou seja, da transposição para a realidade brasileira, conforme a ideologia e a concepção dos diretores de cena e cenógrafos nos anos 60 e 70, tratada sucintamente, foi esclarecida sob a ótica das teorias de Hannelore Link e de Reinold Werner: a primeira encenação realizada pelo diretor Martim Gonçalves, no ano de 1960, e outras duas concretizadas por José Renato, em 1964,

em São Paulo, e em 1967, no Rio de Janeiro, bem como a apresentação no ano de 1979, na capital carioca, pelo Grupo Teatro Livre.

Na análise foi destacado o projeto artístico e ideológico dos autores John Gay, Bertolt Brecht, Carla Civelli e Maurício Barroso, e Chico Buarque (elementos estruturais, temáticos e cênicos épicos): a epígrafe, a estrutura (a peça de moldura e a narrativa emoldurada, a introdução, o prólogo, a nota, o dirigir-se ao público, o papel do narrador e do cantador, a exposição, a ação anterior, o teatro-no-teatro (*mise en abyme*), a fantasia, o intermezzo, o epílogo, o diálogo, o monólogo, o papel das músicas e o das danças, os elementos de estranhamento e de ruptura de convenções operísticas e teatrais (o texto interrompido e a mescla de falas e de canções), a justiça poética, a forma aberta e a aparição do deus ex machina atualizado), as repetições ou variações temáticas (*leitmotiv* e elementos simbólicos), as paródias, as sátiras e a questão do anti-herói não-punido. Ainda foram destacadas as rubricas do escritor para a peça como elementos de proposição para a representação: as indicações cênicas e espaço-temporais, as informações sobre a mímica e expressão corporal dos atores e sobre a natureza das relações sociais e psicológicas entre os personagens, bem como o juízo (tese filosófica, política e moral) emitido por ele (palavra de autor), a mensagem para a reflexão do espectador, e os elementos cênicos e lúdicos (cenário, figurino, iluminação, marcação, gestos e *gestus* dos atores, falas, mímicas, pantomima, músicas e danças). Foram comentados também o título da peça teatral e o programa de encenação

Em relação à questão da identidade textual e cultural: o contraste entre o “próprio” e o “alheio” foi colocado em discussão a temática da busca da própria identidade através da recepção da literatura de culturas estranhas, bem como sobre a “influência de fora” no espaço cultural brasileiro. A “historicidade” da obra, conforme Brecht, ou a “aura” histórica textual, segundo Link, foi também evidenciada, sendo levada, em consideração, a própria historicidade do leitor-autor, suas expectativas estéticas e ideológicas, e a “historicidade da obra”, a gênese de

seu contexto sociocultural e a disposição textual dos leitores para diferentes interpretações. Nesta esfera, processa-se a tomada de consciência do receptor de que o discurso ficcional e de outros entrecruzados o remetem à sua própria situação, gerando um canal comunicativo através da confrontação de “uma história” com a sua “própria história”. Ou seja, foram apresentados os críticos olhares sobre a paisagem sociopolítica européia e sul-americana e foram exemplificados as perspectivas aéreas assumidas por Gay, Brecht, Civelli e Barroso, e Buarque sobre as suas respectivas paisagens e suas denúncias sobre sociedades humanas predatórias, que reduzem o ser humano à mercadoria, e tem uma visão míope diferenciada com capacidade de enxergar os “pequenos” criminosos e de aplicação de uma punição severa, enquanto não registra na retina os colossais desmandos dos “grandes”.

Um recorte crítico sobre a história das mentalidades das épocas do surgimento das aludidas peças teatrais com resquícios refletidos nas mesmas foi realizado: o tema da natureza predatória do homem, segundo a tese do *homo homini lupus* de Hobbes (1651) e a existência da saturação e do sentimento do “spleen” nas altas esferas sociais (*The Beggar’s Opera*); a mesquinhez, a falência dos valores humanos, a presença do nihilismo dez anos depois do fim da Primeira Guerra Mundial, a crença na parceria entre o cristianismo e o capitalismo, o pensamento sobre as relações entre a ética protestante e a ascensão do capitalismo, conforme a teoria de Max Weber, e o desaparecimento de pequenas firmas engolidas pelos monopólios capitalistas, segundo Marx e Engel, e o movimento pacifista alemão *Die Dreigroschenoper* [*A Ópera de Três Vinténs*]; a tentativa de conscientizar os explorados e oprimidos sobre a força da união para a transformação social em *A Ronda dos Malandros*, e o lema “Ordem e Progresso”, a busca do desenvolvimentismo cultural e industrial, baseados em modelos estrangeiros, e a incrível esperança do brasileiro, por dias melhores, concepção latente na imagem do malandro indigente ressuscitado e confiante. (*Ópera do Malandro*).



A inserção da obra de Gay em sua “série literária”, a fim de se destacar o conhecimento da posição e do significado histórico no contexto da experiência literária do leitor-comum, do leitor-autor e do leitor-adaptador demonstra que a inicial “recepção passiva” dos leitores Brecht, Civelli e Barroso, e Buarque transformou-se em “recepção ativa” e na nova produção (“recepção produtiva”).

Cidade mais rica da Europa nas primeiras décadas do século XVIII, Londres refletia nas obras literárias a acusação dos desmandos da “alta classe”, e o fascínio popular por assaltantes e malandros, tema recebidos de forma produtiva tanto na época da ascensão da burguesia na Berlim dos cabarets, revues e jazz, a metrópole cultural européia no início do século XX, quanto na São Paulo provinciana-industrial no final dos anos 40 e início dos anos 50, e na “cidade maravilhosa”, Rio de Janeiro, nos anos 40 e nos anos de chumbo do Brasil.

Gay, Brecht e Buarque utilizam um clichê difundido, aquele da metrópole com ambiência de cultura, glamour e elegância, virando-o pelo avesso, para mostrar a outra face da moeda, a menos esplendorosa com pitadas de amargura e de desencanto: A Londres monárquica e seus rituais de apogeu econômico e de nobreza pedante, a Berlim dos anos vertiginosos de música, de teatro e de prazer, a São Paulo provinciana em busca de espaços culturais de alto nível, e a Rio de Janeiro praiana, repleta de consumismo com artigos ‘*Made in USA*’, vinculado pelos filmes de Hollywood, apresentam semelhante perfil nas escalas do alto e do baixo poder: um “mal-estar-civilizatório”, legitimado pelo prevaecimento dos poderes de hierarquias em regimes monárquicos, republicanos, ditatoriais e democráticas, pelo capitalismo selvagem, pela busca de ascensão social, pelo consumismo, pelas desigualdades sociais, pela exploração dos pobres e pela redução do ser humano a objeto descartável.

Brecht denuncia em sua peça teatral *Ópera dos Três Vinténs* as represálias sobre aqueles que denunciam a engrenagem do sistema no *Salomon-Song* [*Canção de Salomão*] :

Ihr kennt den wissensdurstigen Brecht  
Ihr sangt ihn allesamt !  
Dann hat er euch gefragt  
Woher der Reichen Reichtum stammt  
Da habt ihr ihn aus dem Land gejagt.  
Wie wissensdurstig war doch meiner Mutter Sohn !  
Und seht, da war es noch nicht Nacht  
Da sah die Welt die Folgen schon:  
Sein Wissensdurst hat ihn so weit gebracht-  
Beneidenswert, wer frei davon! <sup>564</sup>

Vocês conhecem Bertolt Brecht,  
Sedento de saber !  
Ele indagava, de onde vêm  
Os bens dos ricos. Podem crer,  
Isto não lhes convém !  
Perdeu a casa e o chão. E antes de findar-se o dia,  
Soube-se a ra razão:  
Curiosidade desafia,  
Livrar-se dela é salvação ! <sup>565</sup>

Gay traça um esboço da sociedade londrina, que se assemelha à imagem do estado natural da sociedade humana prestes a combater, apresentada por Hobbes em *Leviathan* (1651), cuja tese do *homo homini lupus*, baseado em Plautus, supõe que o homem como ser predatório é capaz de destruir o próprio homem. Lockit, um dos principais personagens de *The Beggar's Opera*, após uma briga com o seu sócio, Peachum, medita: “Lions, wolves, and vultures don't live together in herds, droves or flocks. Of all animals of prey, man is the only sociable one. Every us preys upon his neighbour, and jet we herd together.” <sup>566</sup> Justificando ainda mais a colocação da essência filosófica de Hobbes em sua peça teatral, Gay apresenta imagens bestializadas das personagens comparadas a cachorro, galo e galinha, serpente, raposa, cisne, entre outros. Uma outra faceta da mentalidade da época existente no ambiente de frivolidade e de

---

<sup>564</sup> BRECHT, op. cit.,. 80 e 81.

<sup>565</sup> BRECHT, p. 89.

<sup>566</sup> GAY, op. cit., III, 2, p. 98-99.

consumismo exagerado, transparece na afetada fala de Lucy à sua rival, Polly: “I hope you will pardon my passion, when I was so happy to see you you last. I was so ove–run with the spleen, that I was perfectly out of myself. And really when one hath the spleen, everything is to be excused by a friend.”<sup>567</sup> Conforme é esclarecido na própria obra, “the spleen” significa: “sullenness and low spirits: affecting to have the spleen was fashionable in the early eighteenth century.”<sup>568</sup>

O *nihilismus* da geração de Brecht é evidente na canção *Denn wovon lebt der Mensch?* [*Pois de que vive o homem?*], na qual é citada a frase *Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral* [*Primeiro vem a comida, depois vem a moral*] como amarga constatação da natureza animalesca do homem:

Mac: Ihr Herrn, die ihr uns lehrt, wie man brav leben  
Und Sünd und Missetat vermeiden kann  
Zuerst müsst ihr uns zu fressen geben  
Dann könnt ihr reden: damit fängt es an.  
Ihr, die ihr euren Wanst und unsre Bravheit liebt  
Das eine wisset ein für allemal:  
Wie ihr es immer dreh und wie ihr’s immer schiebt  
Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.  
Esrt muss es möglich sein auch armen Leuten  
Vom grossen Brotlaib sich ihr Teil zu schneiden.

STIMME hinter der Szene  
Denn wovon lebt der Mensch?

Mac: Denn wovon lebt der Mensch? Indem er stündlich  
Den Menschen peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt und frisst  
Nur dadurch lebt der Mensch, dass er so gründlich  
Vergessen kann, dass er ein Mensch ist.  
Chor  
Ihr Herren, bildet euch nur da nichts ein:  
Der Mensch lebt nur von Missetat allein!<sup>569</sup>

---

<sup>567</sup> GAY, III, 8, p. 109.

<sup>568</sup> GAY, nota de roda-pé número 47, p. 109.

<sup>569</sup> BRECHT, p. 70.

*Pois de que vive o homem ? (Segundo Final de Três Vinténs)*

Mac: Como viver sem crime e sem briga,  
Nos dai, senhores, nobre ensinamento;  
Porém, enchei-nos antes, a barriga,  
Depois falai, é este o seguimento.  
Prezai a vossa pança e a nossa lida,  
Porém, sabei a regra universal,  
Torcei, virai, mas eis a lei da vida:  
Primeiro, o pão, mais tarde, a moral.  
Que a gente pobre aprenda a simples arte  
De abocanhar do bolo a sua parte.  
VOZ atrás do palco  
Pois de que vive o homem?

Mac: Pois de que vive o homem? Tão- somente  
De maltratar, morder, matar como um animal insano,  
E tendo esquecido inteiramente  
De que ele próprio é um ser humano.  
Coro  
Não vos deixeis, senhores, iludir:  
O homem vive só de destruir.<sup>570</sup>

Buarque mostra em sua obra a ideologia “melhores-dias-virão”, presente na mentalidade do brasileiro, e iniciada principalmente no início dos anos 40 com a infiltração da sociedade nacional pela ideologia norte-americana. A partir de então houve uma mudança na concepção brasileira, cujo grau de desenvolvimento, antes vinculado à produção agrícola, passou para o conceito de “progresso” conectado ao processo de industrialização conforme modelo estrangeiro. No final apoteótico da *Ópera do Malandro*, os personagens, exultantes pela nova condição de vida, cantam em êxtase:

TERESINHA  
Já ramifiquei, ha ha  
Fiz acordo com a Shell  
Coca-Cola, RCA

---

<sup>570</sup> BRECHT, pp. 73 e 74.

E vai ser sopa no mel  
CORO  
Que beleza  
Que riqueza  
Ta chovendo  
Da matriz  
Ai, meu Deus do céu  
Me sinto tão feliz.  
[...]  
CAPANGAS  
E eu que já fui  
Um pobre marginal  
Sem documento  
E sem moral  
Hei de ser um homem profissional  
Vou ser quase um doutor  
Contínuo da senhora  
E do senhor  
Bancário ou contador  
PUTAS  
Vamos participar  
Dessa evolução  
Vamos todas entrar  
Na linha de produção  
Vamos abandonar  
O sexo artesanal  
Vamos todas amar  
Em escala industrial  
GENI  
O sol nasceu  
No mar de Copacabana  
Pra quem viveu  
Só de café e banana  
[...]  
Que orgia  
Que energia  
Reina a paz  
No meu país  
Ai, meu amor do céu  
Me sinto tão feliz.<sup>571</sup>

---

<sup>571</sup> BUARQUE, p. 182-183, 187 e 189.

## CONCLUSÃO

O diálogo estético e histórico entre as cidades de Londres, Berlim, São Paulo e o Rio de Janeiro, reflete o fato de que fronteiras geográficas, geopolíticas, étnicas, lingüísticas e sociais são difíceis de serem rompidas ou abertas, no entanto na nação das artes existe a possibilidade da fruição estética, literária, musical e plástica em forma de uma comunicação, estabelecida através dos séculos entre países com distintos sistemas políticos, econômicos, religiosos e culturais. A “distância histórica” da peça teatral de John Gay, como um “documento de um certo estado de cultura” e como “documento de uma ideologia estranha”, leva o leitor a refletir na esfera da

“dialética do próprio e do estranho” sobre a “experiência do estranho” e da “experiência de si mesmo”, ou seja, ele realiza “atos de auto-compreensão” sobre a questão da identidade cultural, e em relação ao leitor brasileiro, sobre a questão centro-periferia e a colonização lusitana e a “neo-colonização” via USA.

A comunicação estabelecida através dos autores John Gay, Bertolt Brecht, Carla Civelli e Maurício Albuquerque e Chico Buarque, ou seja, entre a Londres, do século XVIII, no governo monárquico dos reis George I e George II; e entre obras criadas em situações específicas nacionais, a Berlim/Londres, dos anos 20 do século XX, republicana após 1918 sob a presidência dos social-democratas, Friedrich Ebert e Hindenburg; a São Paulo, do final dos anos 40 e início dos anos 50, no governo do general Eurico Gaspar Dutra (1945-1950); e a Rio de Janeiro, dos anos 70, sob a presidência do general Ernesto Geisel (1974-1978), apresentam dessemelhanças no tecido sóciopolítico, econômico e religioso, mas que propiciaram, de formas distintas, a recepção das peças teatrais escritas em épocas diferentes.

Por meio da análise do processo de transposição estética, conforme Thomas Bleicher, é possível fazer um estudo do percurso de uma obra de arte através do tempo e se compreender o seu valor, que é explicado através de seu uso como ponto de partida (transposição estética primária: *The Beggar's Opera*) e uma, no caso de várias elaborações posteriores (transposição estética secundária). O valor e o “fermento estético” da peça teatral *The Beggar's Opera* (1728) é evidente. A gênese da historicidade fica comprovada com a publicação e encenação de *A Ópera de Três Vinténs* (1928), *A Ronda dos Malandros* (1950) e *Ópera do Malandro* (1978), no contexto da obra dos autores teatrais, bem como a historicidade da época que as produziu são evidentes por meio das imagens surgidas no diálogo cultural estabelecido entre a Londres monárquica, anglicana e pré-industrial, a Berlim recém-republicana, luterana e ultra-

industrializada, a São Paulo republicana, multireligiosa e agro-industrializada e a Rio de Janeiro republicana, eclética na esfera religiosa e exportadora de carnaval e de novelas da rede Globo.

A ponte estética entre as metrópoles apresenta retratos citadinos (transformações na política, economia, religião, música., arquitetura, costumes e mudanças de hábitos, de vestuário, de culinária, entre outros), e principalmente a dupla faceta da *urbes*: o mundo dos ricos, o mundo dos remediados e o mundo dos pobres e a primazia do capital no desenvolvimento sociopolítico e econômico, bem como na aplicação das leis, no loteamento de cargos públicos e nas improbidades administrativas, apresentados em cenas de tribunal estético para um júri de leitores, de espectadores e ouvintes por meio do estilo épico.

O impacto da encenação de *The Beggar's Opera*, de John Gay, em 1728, e as denúncias sobre as improbidades jurídicas e administrativas da monarquia parlamentarista, bem como o esfacelamento satírico da imagem do aristocrata refinado e do burguês puritano íntegro na fase pré-capitalista da expansão internacional da Inglaterra, por meio de um teatro-ópera épico, com elementos de “estranhamento” e as falas subversivas de assaltantes, que clamavam por igualdade e fraternidade, e condenavam abertamente o *status quo*, causaram uma revolução nas artes cênicas e musicas e uma revolução subterrânea pelo seu teor político reivindicatório e abalaram a aparente normalidade da sociedade inglesa de aparências. A inúmeras representações em Londres, depois em países em língua inglesa ainda no século XVIII, e seu renascimento no século XX, com várias “recepções produtivas” demonstram que a “aura” histórica do texto, ou seja, a existência da injustiça social, pode ser atualizada por meio de uma leitura da realidade alemã e brasileira. Cabe ao leitor- comum, ao leitor-autor, ao leitor- ao leitor-adaptador, ao leitor-artista e ao leitor-crítico literário, que mostra uma disposição de uma recepção crítica fazer uma reflexão sobre a “estética da identidade” do texto com a “estética da confrontação” por meio de sua experiência estética e social e refletir sobre temas apresentados pelos autores: os abusos



contra a humanidade por uma elite egoísta em regimes políticos, econômicos e religiosos distintos, mas que tem de ser mudada através de manifestações e reivindicações populares.

Na análise e na pesquisa *ARTE SEM FRONTEIRAS. Londres, Berlim e Rio de Janeiro: olhares estéticos e capitalistas sobre as células do poder lícito e ilícito (séculos XVIII e XX)* é possível revelar o universo de mediação entre ambientes culturais distintos através de textos literários que atuam também como mediadores entre a realidade social e o indivíduo no processo de reflexão sobre valores éticos. Escritas por autores engajados que rompem o silêncio dos marginalizados e tecem meditações dramaturgias e cênicas híbridas, as obras teatrais estabelecem, de um lado, um canal de interlocução com o universo de seus representados, e de outro, estabelecem um fórum estético para se efetuarem denúncias contra as improbidades administrativas e pessoais.

Apoiados na matriz literária e cultural do inglês Gay, que ressalta a estética da violência concreta, abstrata, psicológica e ética, o alemão Brecht e o brasileiro Buarque, entre outros autores, realizam um processo de hibridismo literário com a utilização de material literário e histórico heterogêneo, e com protagonistas heteróclitos, ou seja, um processo adaptado à contemporaneidade que lhes é peculiar, demonstrando resultados ficcionais engajados, que provocaram imediatas intervenções dos órgãos de censura. Os dramaturgos apontam ainda para o fato cruel de se viver numa sociedade mediática em que somente é importante e intocável, aquele que transforma alguma coisa ou alguém em significados capitais.

Em uma demonstração de que a sátira política, como reflexo da decadência de costumes não tem fronteiras, os dramaturgos “interpelam” e incomodam os donos do poder, denunciando, de um lado, a existência de hordas de bandidos em várias instituições públicas e firmas e monopólios comerciais, e, de outro, esboçando as funestas operações de um verdadeiro

Estado marginal, dentro do Estado oficial, que age com a tolerância e às vezes com a proteção do poder público complacente.

As lícitas e ilícitas “células do poder” inglês, alemão e brasileiro que foram escancaradas pelos dramaturgos, são atenuadas, parcialmente, pois fazem parte de um construto social mesclado de conflitos familiares e profissionais, relações amorosas triangulares com direito a “happy-end”.

Gay, Brecht, Civelli e Barroso, e Buarque colocam o mundo das periferias no centro do debate literário, lançando olhares antropológicos sobre distintas práticas culturais urbanas revelando a especificidade do contexto etnográfico, socioeconômico e político da sociedade de Londres, de Berlim/Londres e do Rio de Janeiro e seus espaços de exceção na “boca do lixo” e na “boca do luxo” em períodos diferentes, com destaque para a dinâmica do mundo marginal, no qual os grandes criminosos atuam e se perpetuam em dinastias tradicionais em postos de negócio e de poder.

Os autores protestam contra as injustiças sociais e denunciam os canais jurídicos e administrativos, como sistemas coniventes com a lentidão de processos contra os ricos, com o uso de leves medidas punitivas e com o apoio camuflado da corrupção, através da apresentação da radiografia social urbana e do mecanismo de monopólios e de favorecimentos na esfera do comércio, dos bancos, do judiciário, do legislativo e do executivo.

Em relação à possibilidade de se acompanhar o trajeto da “recepção voltada para trás” ou da “influência desencadeada em um sentido contrário”, é importante ressaltar um diálogo entre “predecessores” e leitores- autores, evidente nas imagens complementares, projetadas por dois autores de épocas, de idiomas e de economias diferentes, uma profecia emitida na Alemanha industrial dos anos 20 no século XX sobre uma marcha iniciada no Brasil no final da escravidão (século XIX).

Em *Die Dreigroschenoper*, o marginal Peachum pretende tumultuar a cerimônia de coroação da rainha, trazendo seus funcionários, os mendigos transvestidos, a fim de prejudicar o policial-chefe Brown, que é prevenido sobre o perigo de verdadeiras manifestações de indigentes:

Wenn die richtigen Elenden kommen – hier ist kein einziger-, sehen Sie, da kommen doch Tausenden. Das ist es: Sie haben die ungeheure Zahl der Armen vergessen. Wenn die da nun vor der Kirche stehen, das ist doch kein festlicher Anblick.<sup>572</sup>

Espera só chegarem os verdadeiros miseráveis -aqui não há nenhum - e o senhor verá, serão milhares. Aí está: vocês esqueceram o espantoso número de pobres. Imagine-os só na porta da igreja, não é uma visão nada festiva.<sup>573</sup>

Com tal profecia tornada pública no ano de 1928, em Berlim, Brecht “vislumbrou” uma marcha dos miseráveis, descrita por Cruz e Sousa em sua *Litania dos pobres*, iniciada em solo brasileiro, cruzando o oceano e chegando em solo europeu, pátria dos colonizadores:

Ó pobres! O vosso bando  
É tremendo, é formidando!

Ele marcha crescendo,  
O vosso bando tremendo...

Ele marcha por colinas,  
por montes e por campinas.

Nos areais e nas serras  
em hostes como as de guerras.

Cerradas legiões estranhas  
a subir, descer montanhas.

Como avalanches terríveis  
enchendo plagas incríveis.

Atravessa já os mares,  
com aspectos singulares.<sup>574</sup>

---

<sup>572</sup> BRECHT, op. cit., p. 78.

<sup>573</sup> BRECHT, op. cit., p. 86

<sup>574</sup> SOUSA, op. cit., p. 35.

Na comunicação estabelecida entre Bertolt Brecht (1898-1956) e João da Cruz e Sousa (1861-1898) respectivamente na peça teatral *Ópera dos Três Vinténs* e no poema *Litania dos Pobres*, inserido em *A Ronda dos Malandros*, ambos mostram sua opção em falar pelos excluídos e denunciar as arbitrariedades através de uma imagem significativa, a marcha dos ignorados, que unidos em atitudes concretas frente às injustiças sociais e a formas de opressão, empreendem uma ação conjunta como forma de luta contra a miséria e a exploração humana em um mundo desigual que pune os pobres enquanto privilegia os ricos.

Da mesma maneira engajada como a demonstrada por Gay, por Civelli e Barroso, e por Buarque em seus atos e em seus escritos, estes autores atuam como “porta-vozes” do gueto, apontando o dedo para a indiferença, a rejeição, o preconceito e a segregação sentida pelos marginais, levando o leitor a um auto-conhecimento e até mesmo a uma redenção. E, principalmente, incentivam a uma reflexão de que as pessoas podem mudar situações injustas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### *Bibliografia primária*

GAY, John. *The Beggar's Opera*. Abertura e arranjos musicais: John Christopher Pepusch. Edição de Bryan Loughrey e T. O. Treadwell. London: Penguin, 1986. 122 p. Inclui introdução e notas. (Penguin Classics)

\_\_\_\_\_. *L'Opéra du Gueux. The Beggar's Opera*. Apresentação e tradução de J. Michon. Paris: Aubier, 1983. 301 p. Inclui notas, tabela cronológica e partituras. (Edição bilíngüe: inglês e francês), (Collection Bilingue).<sup>575</sup>

\_\_\_\_\_. *Polly: an opera: being the second part of The Beggar's Opera*. In: \_\_\_\_\_. *Dramatic Works*. Edição de John FULLER, Oxford: Clarendon Press, 1983. v. 2, p. 67-146. Inclui notas e um glossário.

BRECHT, Bertolt. *Anhang zur Dreigroschenoper: Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater, Aufbau der Dreigroschenoper-Bühne e Nachtrags zu den Songs*<sup>576</sup> In: UNSELD, Siegfried (Org.). *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch: Texte, Materialien, Dokumente*. 10. aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. p. 177-188 . (Taschenbuch, 87)

\_\_\_\_\_. *Anmerkungen zur Dreigroschenoper*.<sup>577</sup> In: UNSELD, Siegfried (Org.). *Bertold Brechts, Dreigroschenbuch: Texte. Materialien. Dokumente*. 10. auf. Frankfurt am Main: Surkamp, 1997p. 90-101.

\_\_\_\_\_. *A ópera de três vinténs*:<sup>578</sup> segundo *The Beggar's Opera*, de John Gay. Colaboração de Elisabeth Hauptmann. Música de Kurt Weil. Tradução de Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa. Versificação das canções: Wira Selanski. In: \_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. 2. ed. Rio de

---

<sup>575</sup> A edição será indicada como MICHON (Org e Trad.).

<sup>576</sup> *Anhang zur Dreigroschenoper* [Apêndice da Ópera de três vinténs]: *Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater* [Sobre a utilização da música para um teatro épico], *Aufbau der Dreigroschenoper-Bühne* [Montagem do cenário da Ópera de três vinténs] e *Nachtrags zu den Songs* [Variações sobre as canções].

<sup>577</sup> Este texto, *Anmerkungen zur Dreigroschenoper* [Observações sobre A ópera de três vinténs] contém as seguintes explicações e indicações cênicas: *Das Lesen von Dramen* [A leitura de dramas], *Titel und Tafeln* [Títulos e cartazes], *Die Hauptpersonen* [Os protagonistas], *Winke für Schauspieler* [Observações para os atores], *Über das Singen der Songs* [Sobre a maneira cantar os songs], *Warum zwei Verhaftungen des Macheath und nicht eine?* [Porque duas prisões de Macheath e não uma] e *Warum muss der reitende Bote reiten?* [Porque o mensageiro tem de cavalgar].

<sup>578</sup> Na edição da Editora Paz e Terra, a peça foi traduzida como *A ópera de três vinténs*, embora muitos pesquisadores e críticos escrevam *A Ópera dos Três Vinténs*.

Janeiro: Paz e Terra, 1992. 12 v., v. 3, <sup>579</sup> p. 9-107. Inclui *Observações para os atores*, de *Notas à Ópera de três vinténs*, <sup>580</sup> texto de Brecht (Coleção TEATRO, 11)

\_\_\_\_\_. *Der Dreigroschenroman*. In: UNSELD, Siegfried (Org.). *Bertold Brechts, Dreigroschenbuch: Texte. Materialien. Dokumente*. 10. auf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997 p. 337-709.

\_\_\_\_\_. *Die Beule: ein Dreigroschenfilm*. In: HECHT, Werner. (Org.). *Brecht: Dreigroschenoper*. 10. auf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. p. 249-271 (Taschenbuch, 2056)

\_\_\_\_\_. *Die Dreigroschenoper: nach John Gays The Beggar's Opera*. Colaboração de Elisabeth Hauptmann <sup>581</sup>. Música de Kurt Weil. 32. aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. 109 p. Inclui *Winke für Schauspieler* [*Observações para os atores*] e *Anmerkungen zur Dreigroschenoper* [*Notas à Ópera de três vinténs*], <sup>582</sup> textos de Brecht, e sete novas versões das composições<sup>583</sup>.

\_\_\_\_\_. *Romance dos Três Vinténs*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. 359 p. Título original: *Der Dreigroschenroman*.

BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*: comédia musical. Nota, <sup>584</sup> arranjos e músicas: Chico Buarque. São Paulo: Livraria Cultura, [setembro] 1978. 248 p. Inclui dados biográficos sobre o

---

<sup>579</sup> Além de *A ópera de três vinténs*, estão incluídas as seguintes óperas no volume 3: *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, p. 109-163; *O vôo sobre o oceano*, p.165-186; *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*, p. 187-211; *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, p. 213-232 e *A decisão*, p. 233-266.

<sup>580</sup> P. 24-26, 30, 45, 54, 59, 63, 67, 90, 96 e 100.

<sup>581</sup> Elisabeth Hauptmann traduziu o texto do inglês, a pedido de Brecht, e colaborou na escrita de alguns trechos da peça.

<sup>582</sup> *Notas à Ópera de Três vinténs*, p. 99-102, e novas versões dos songs, p. 103-.

<sup>583</sup> As variações e as novas estrofes são as seguintes: *Neue Schlussstrophen der Moritat von Mackie Messer* [*Novas estrofes finais de A moritat de Mac Navalha*] (1948), *Der neue Kanonen-Song* [*A nova Canção dos Canhões*] (1946), *Neufassung der Ballade vom angenehmen Leben* [*A nova versão da Balada da Boa Vida*] (1948), *Die Ballade vom angenehmen Leben der Hitlersatrapen* [*A Balada da Boa Vida da Corja de Hitler*] (1948), *Neufassung der Balade, in der Macheath um Verzeihung bittet* [*A nova versão da Balada na qual Macheath pede desculpas a todos*] (1948), *Neuer Schlusschoral* [*Novo final do coral*] (1948) e *Die Schlussstrophen des Dreigroschenfilms* [*As estrofes finais do filme de Três Vinténs*] (1930), (p. 103-109), p. 103-109.

<sup>584</sup> Nesta nota, escrita em junho de 1978, Buarque informa que uma equipe, formada por Luís Antônio Martinez Correa, Maurício Sette, Marieta Severo, Rita Murtinho, Carlos Gregório e Maurício Arraes, colaborou, através de leituras sugestões e críticas, na realização do texto final (p. 17).

autor, ficha técnica da encenação,<sup>585</sup> partituras e o artigo, *O americanismo: da pirataria à modernização autoritária e o que se pode seguir*, de Luiz Werneck Vianna.

CIVELLI, Carla; BARROSO, Maurício. *A Ronda dos Malandros-Beggar's Opera, de John Gay*: nova adaptação em dois atos, um prólogo e um epílogo. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. 48 p. Digitado.

### *Bibliografia secundária*

A BÍBLIA SAGRADA: o Velho e o Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. 20. impressão. ed. rev. e corrigida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1969. Inclui mapas.

ADORNO, Theodor W. *Zur Frankfurter Aufführung der Dreigroschenoper* 1928. In: UNSELD, Siegfried (Org.). *Bertold Brechts, Dreigroschenbuch: Texte. Materialien. Dokumente*. 10. auf. Frankfurt am Main: Surkamp, 1997. p. 271.

\_\_\_\_\_. *Zur Musik der Dreigroschenoper*. 1929. In: UNSELD, Siegfried (Org.). *Bertold Brechts, Dreigroschenbuch: Texte. Materialien. Dokumente*. 10. auf. Frankfurt am Main: Surkamp, 1997. p. 272-277.

ALBÂNIO, Carlos. *Traga seu binóculo para assistir à ópera*. In: MENDES, Benê (Org.). *A ópera do malandro, de Chico Buarque*: programa de encenação. São Paulo: Teatro São Pedro. out. 1979. p. 44-45.

---

<sup>585</sup> Trata-se da primeira encenação, realizada no *Teatro Ginástico*, no Rio de Janeiro, em julho de 1978.

ALBUQUERQUE, Manuel Maurício de. *A Grã-Bretanha da Ópera dos Três Vinténs*. In: MENDES, Benê (Org.). *A ópera do malandro, de Chico Buarque*: programa de encenação. São Paulo: Teatro São Pedro. out. 1979. p. 6.

\_\_\_\_\_. *A Alemanha da Ópera dos Três Vinténs*. . In: MENDES, Benê (Org.). *A ópera do malandro, de Chico Buarque*: programa de encenação. São Paulo: Teatro São Pedro. out. 1979. p. 23-24.

\_\_\_\_\_. *Brasil: as máscaras*. In: MENDES, Benê (Org.). *A ópera do malandro, de Chico Buarque*: programa de encenação. São Paulo: Teatro São Pedro. out. 1979. p. 40.

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

ALMEIDA, Doloris Ruth Simões de. No emaranhado do realismo. *FRAGMENTOS*: revista de Língua e Literaturas Estrangeiras, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 35-100, 1995. Número especial: Bertolt Brecht.

ALMEIDA, Teresinha Fogaça. Aproximação. [*Ópera do Malandro* (filme)] *Apontamentos*, São Paulo, n. 77. p. 13-15, 1992. Inclui anexos.

ANDREWS, George Reid. *Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)*. Tradução de Magda Lopes. Revisão técnica e apresentação de Maria Lígia Coelho Prado. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1998. 443 p. Inclui tabelas e índice remissivo.

ANTELO, Raúl. *Os modernistas lêem Brecht*. In: BADER, Wolfgang (Org.) *Brecht no Brasil: experiências e influências*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 79-87.

ARMENS, Sven. *John Gay: social critic*. Columbia University. New York: King's Crown Press, 1954. 261p.

ASHTON, John W. (Ed.). *Types of English Drama*. New York: The Macmillan Company, 1940. p. 470-532. Inclui introdução e notas.



ASSARÉ, Patativa do. *Cante lá que eu canto cá: filosofia de um trovador nordestino*. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Fundação Pe. Ibiapina; Instituto Cultural do Cariri, 1980. 355 p.

AUFRICHT, Ernst Josef. *Ein Ende war nicht abzusehen*. In: HECHT, Werner. (Org.). *Brecht: Dreigroschenoper*. 10. auf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. p. 102-115.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. 1. reimp. São Paulo: ?, 1993

AURÉLIO, Marco. Escrever sobre Brecht significa para mim tirar de um amontoado de lembranças alguma coisa. *Vintém: ensaios para um teatro dialético*, São Paulo, n. 1, p. 25-27, fev./mar./abr. 1998.

BADER, Wolfgang (Org.) *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. 284 p. Inclui uma ilustração, um cartaz e um apêndice [Pequena bibliografia brasileira de Brecht, p. 258-284]

\_\_\_\_\_. *Brecht no Brasil: um projeto vivo*. In: BADER, op., cit., p. 11-21.

BANDEIRA, Moniz. *Presença dos Estados Unidos no Brasil: dois séculos de história*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 497 p. (Retratos do Brasil, 87)

BARBALHO, Gracio. *A música popular brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. In: \_\_\_\_\_. *O Popular em 78 Rotações*. Natal: Fundação José Augusto, 1982. p. 27-58.

BASTOS, Mônica Rugai. Política cultural na Era Vargas (1930-1954): inobservância das regras comuns. *Revista Unifeo*, p. 23-39, 22 jan. 2001.

BENJAMIN, Walter. Acht Jahre. In: UNSELD, Siegfried (Org.). *Bertold Brechts, Dreigroschenbuch: Texte. Materialien. Dokumente*. 10. auf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. p. 371.

\_\_\_\_\_. *Versuche über Brecht*. Organização e epílogo: Rolf Tiedermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966. 157 p.

\_\_\_\_\_. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos. Seleção e apresentação de Willi Bolle. Tradução de Celeste H. M. R. Sousa et alii. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

\_\_\_\_\_. *Que é o teatro épico*: um estudo sobre Brecht. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Tradução de Sérgio P. Rouanet. Prefácio de Jeanne M. Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1, p. 78-90.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003. 135 p.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/ Departamento de Informação e Documentação Artísticas/ Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981. 98 p. Inclui artigos publicados na *Folha da Manhã* (1949-1951), nas *Notícias de Hoje* (1953) e na revista *Fundamentos* (1951-1953), [São Paulo], uma fotografia e o roteiro do filme *Alameda da Saudade*, 113. (Cadernos, 7).

BERTOLT BRECHT. *Bravo !*, n. 5, p. 130-132, fev. 1998.

BERTOLT BRECHT. *Ich bin aus den schwarzen Wäldern*: seine Anfänge in Augsburg und München (1913-1924). Edição da Suhrkamp Leipzig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994. 138 p. Inclui tabela cronológica.

BERTOLT BRECHT: *Leben und Werk im Bild*. Ensaio [*Bertolt Brecht*] de Lion Feuchtwanger.

<sup>586</sup> Frankfurt am Main: Insel, 1979. 278 p. Inclui textos autobiográficos e poemas de Brecht, tabela cronológica, fotografias, ilustrações e manuscritos.

---

<sup>586</sup> P. 271-277.

BERTOLT BRECHT: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Organização de Marianne Kesting. 39. Auflage. Hamburg: Rowohlt, [novembro] 1999. Inclui tabela cronológica, fotografias, documentos e ilustrações. 192 p. (Rowohlts Monographien [Rororo Bildmonographien], rm 50037)

BERTOLT BRECHT: sein Leben in Bildern und Texten. Organização de Werner Hecht. Prefácio de Max Frisch. Frankfurt am Main: Insel, 1988. 351 p. Inclui tabela cronológica, fotografias, ilustrações e manuscritos.

BERTOLT BRECHT. Theaterarbeit (1947-1956): Chur, Zürich, Berlin. Edição da Suhrkamp Leipzig, 1994. 175 p. Inclui posfácio, tabela cronológica e notícias editoriais.

BERTOLT BRECHT; GIORGIO STREHLER: ein Gesprächsprotokoll. In: HECHT, Werner. (Org.). *Brecht: Dreigroschenoper*. 10. auf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. p.134-143.

BETZ, Albrecht. *Brecht e a música*. Tradução de Heidede Emily Liede. In: BADER, Wolfgang (Org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987., p. 65-76.

BEWIS, Richard W. *English Drama: Restoration and Eighteenth Century 1660-1789*. London; New York: Longman, 1988. cap. 9: *Anything Goes: The Diversity of Comic Drama*. P. 146-178.

BLEICHER, Thomas. Literarische Formen als ästhetische Transpositionen: Text, Übersetzung-Film- Fernsehspiel. *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, v. 7, p. 36-56, 1981

BLOCH, Ernst. *Zur Dreigroschenoper* [1935]. In: UNSELD, Siegfried (Org.). *Bertold Brechts, Dreigroschenbuch: Texte. Materialien. Dokumente*. 10. auf. Frankfurt am Main: Surkamp, 1997. p. 287-289.

\_\_\_\_\_. *Lied der Seeräuber-Jenny* [1929]. In: UNSELD, Siegfried (Org.). *Bertold Brechts, Dreigroschenbuch: Texte. Materialien. Dokumente*. 10. auf. Frankfurt am Main: Surkamp, 1997. p. 290-293.

BOLLE, Willi. *Introdução à poesia de Brecht: ou uma poética para habitantes das grandes cidades*. In: BADER, Wolfgang (Org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 54-64.

BONDUKI, Nabil. *Crise de habitação e luta pela moradia no pós-guerra*. In: KOWARICK, Lúcio (Org.). *São Paulo: passado e presente: as lutas sociais e a cidade*. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Centro de Estudos de Cultura Contemporânea; Instituto de Investigaciones de las Naciones Unidas para el Desarrollo Social; Paz e Terra, 1994. 316 p. p. 113-145. Inclui fotografias.

BONFITO, Matteo. *O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. São Paulo: Graal, 1992. 382 p.

\_\_\_\_\_. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 119.

\_\_\_\_\_. *Os pressupostos gerais da estética de Brecht*. In: BADER, Wolfgang (Org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p.45-53.

BOTTOMORE, Tom (Org.). *Dicionário do pensamento marxista*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. 454 p. Título original: *A Dictionary of Marxist Thought*.

BRANDT, Thomas. *Brecht und die Bibel*. In: \_\_\_\_\_. *Die Vieldeutigkeit Bertolt Brechts*. Heidelberg: Lothar Stiehm, 1968. p. 13-26.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Coligidos por Siegfried Unseld. Tradução de Fiana H. Brandão. Colaboração de Lieselote Rodrigues. Lisboa: Portugaláia, 1957.

\_\_\_\_\_. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

\_\_\_\_\_. *Poemas 1913-1956*. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. 6. ed. 1. reimp. São Paulo: Ed. 34, 2003. 359 p.

BRECHT, Bertolt. *Verwendung von Bühnenmusik nach neueren Gesichtspunkten*. In: HECHT, Werner. (Org.). *Brecht: Dreigroschenoper*. 10. auf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. p. 81-85.

BRECHTS ERKLÄRUNG ZUM PLAGIATVORWURF. In: UNSELD, Siegfried (Org.). *Bertold Brechts, Dreigroschenbuch: Texte. Materialien. Dokumente*. 10. auf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. p. 304-305.

BRECHT FÜR ANFÄNGER UND FORTGESCHRITTENE: ein Lesebuch. Seleção de Siegfried Unseld. Prefácio de Hans Mayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. Inclui posfácio, notícias editoriais e tabela cronológica. 383 p. (Edition Suhrkamp Leipzig)

BRECHT IM GESPRÄCH: Diskussionen, Dialoge, Interviews. Edição de Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. 211 p. Inclui posfácio e observações.

BRECHT IN DER KRITIK: Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen sowie ausgewählter deutsch- und fremdsprachiger Premieren. Documentação de Monika Wyss. Introdução e outros textos de Helmut Kindler. München; Kindler, 1977.

BRECHTHAUS AUGSBURG: ein Begleitbuch zur ständigen Ausstellung im Geburtshaus Bertolt Brechts in Augsburg. Stadt Augsburg Brechthaus. Texto: Dr. Helmut Gier e Dr. Jürgen Hillesheim, Augsburg: Hofmann-Druck, s.d., 72 p. Inclui tabela cronológica, documentos, ilustrações, mapas e uma planta do apartamento.

BRINKMANN, Rainer. Einfühlung in soziale Muster: am Beispiel der Dreigroschenoper von Bertolt Brecht und Kurt Weill. *Zeitschrift für Theaterpädagogik*. n. 23/24/25, p. 53-56, Juli, 1995.

BROMLEY, S. (Org.). *Historia del mundo moderno*. Tradução de Victor Pozanco Villalba. Barcelona: Editorial Ramon Sopena, 1976. cap. 6: El auge de Gran Bretaña y Rusia 1688-1725.

BRONSON, Bertrand Harris. *From The Beggar's Opera*. In: NOBLE, Yvonne. *Twentieth Century Interpretations of the Beggar's Ópera: a collection of critical Essays*. London: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1975. p. 80-87.

BRUSTEIN, Robert. *O teatro de protesto*. Tradução de Álvaro Cabral, apresentação de Paulo Francis [Protesto e revolta]. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. 405 p. Título original: *The Theatre of Revolt*.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar: o Elogio da Traição*. Texto revisto e modificado. 22 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. 120 p. Inclui artigos e ficha técnica. (Teatro Hoje, 24)

\_\_\_\_\_.; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho. 28 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. 168 p. Inclui apresentação.

BUONO, Franco. *Zur Prosa Brechts. Aufsätze. 1. Eine "Inquiry" Brechts: Der Dreigroschenroman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

BURGUESS, Anthony. *A literatura inglesa*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1986.

CALDAS, Waldenyr. A Ideologia da Esperteza. *Revista de Comunicações & Artes*, São Paulo, 21 (34), p. 56-59, mai./ago. 1998.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem: caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*. *Revista de Estudos Brasileiros*, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico: dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson C. de Souza. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997. 538 p. (Prismas) Título original: *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*.

CARPEAUX, Otto M. *A literatura alemã*. São Paulo: Cultrix, 1963.

CARVALHO, Sérgio de. *Brecht. O dia posto em cena*. Folha de São Paulo, São Paulo, 5, Mais!, p. 6.

CARVALHO, Sérgio. Propostas brechtianas para um teatro no centro de São Paulo. *Vintém: ensaios para um teatro dialético*. Companhia do latão, São Paulo, n. 2, p. 46-4, 1998.

CARONE, Edgar. *O Estado Novo (1937-1945)*. Rio de Janeiro; São Paulo: Difel, 1977.

CARVALHAL, Tania F. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e amp. São Paulo: Ática, 1999.

CAVALCANTI, Cláudia. Os cem anos do pobre Bertold Brecht. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*, n. 7, p. 25-33, fev. 1998.

CEVASCO, Maria Elisa; SIQUEIRA, Valter Lellis. *Rumos da literatura inglesa*. 4. ed. São Paulo; Ática, 1993.

CHANCELLOR, E. Beresford. *The XVIII. Century in London: an account of Social Life and Arts*. London. B. T. Batsford Ltd, 1920.

CHARLOT, Mônica; MARX, Roland (Orgs.) *Londres, 1851-1901: a era vitoriana ou o triunfo das desigualdades*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, 191 p. Título original: *Londres, 1851-1901. L'ère victorienne ou le triomphe des inégalités*.

CHIARINI, Paolo. *Bertold Brecht*. Tradução de Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CHICO BUARQUE DE HOLLANDA. Seleção de textos, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Adélia Bezerra de Meneses Bolle. São Paulo: Abril Educação, 1980. 107 p. Inclui tabela cronológica e fotografias. (Literatura Comentada)

CHURCHIL, Winston. *História dos povos de língua inglesa*. Tradução de Aydano Arruda. São Paulo: Ibrasa, 1960. v. 3.

COMO FALAR AO POVO?. Entrevista com Chico Buarque. *Veja*, São Paulo, p. 70-72, 2 ago 1978.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Prefácio de Roberto Schwarz [*Uma evolução de formas e seu depoimento histórico*]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. 233 p.

\_\_\_\_\_. *A resistência da crítica ao teatro épico*. In: \_\_\_\_\_. *Sinta o drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. 237 p, p. 75-102.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone*. Revista Brasileira de Literatura Comparada. Associação Brasileira de Literatura Comparada. Rio de Janeiro, n. 3, p. 67-93, 1996.

CRUZ E SOUSA. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico, exercícios por Aguinaldo J. Gonçalves. São Paulo: Abril Educação, 1982. 112 p. Inclui fotografias e um manuscrito. (Literatura Comentada)

D'ARAÚJO, Maria Celina; GOMES, Ângela de Castro. *Getulismo e Trabalhismo*. São Paulo: Ática, 1989. 88 p. Inclui glossário e bibliografia comentada (Princípios, 178)

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 350 p.

DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. Tradução de Antônio Alves Cury. São Paulo: Nova Cultural, 2003. 398 p. Inclui prefácio do autor.

DEL RIOS. Jefferson. Dilemas operísticos. Bravo, ano 4, n. 39, p. ?, dez. 2000.

DIE DREIGROSCHENOPER: Köln Schauspielhaus 1975. In: STORCH, Wolfgang. *Material Brecht Kontradiktionen 1968-1976: Erfahrungen bei der Arbeit mit den Stücken von Bertolt Brecht*. 4. Kongress der Internationalen Brecht Gesellschaft, University of Texas at Austin; College of Humanities; Department of Germanic Languages [17-20 nov. 1976, Austin, Texas]. Exposição e catálogo. Berlim, 1977.

DIGAETANI, John Louis. *Convite à Ópera*. Tradução de Bruno Luiz Furlanetto. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.



DONALDSON, Ian. *A Double Capacity: The Beggar's Opera*. In: NOBLE, Yvonne. *Twentieth Century Interpretations of the Beggar's Ópera: a collection of critical Essays*. London: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1975.

p. 65-80.

DORATIOTO, Francisco F.M.; DANTAS FILHO, José. *De Getúlio a Getúlio: o Brasil de Dutras e Vargas (1945-1954)*. 2 ed. São Paulo: Atual, 1991. 88 p. Inclui glossário, tabela cronológica, fotografias e caricaturas. (História em Documentos)

DORIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes*, Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1975.

DORT, Bernard. *Ópera dos três vinténs ou os poderes do teatro*. In: MENDES, Benê (Org.). *A ópera do malandro, de Chico Buarque: programa de encenação*. São Paulo: Teatro São Pedro. out. 1979. p. 28-29.

DOSSIÊ BERTOLT BRECHT. História & Perspectiva. Uberlândia, n. 18/19, jan/fev. 1998.

DÜMMLING, Albrecht. *Lasst euch nicht verführen: Brecht und die Musik*. München: Kindler, 1985.

ECHEVERRIAL, Regina; SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Memórias de uma nação. *Veja*, p. 64-67, 2 ago. 1978.

ECKARDT, Wolf von; GILMAN, Sander L. *A Berlim de Bertolt Brecht: um álbum dos anos 20*. Tradução de Alexandre Lissovsky. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, 170 p. Inclui índice remissivo, fotografias e ilustrações. Título original: *Bertolt Brechts Berlin*.

EMPSON, William. *The Beggar's Opera: Mock-Pastoral as the Cult of Independence*. In: NOBLE, Yvonne. *Twentieth Century Interpretations of the Beggar's Ópera: a collection of critical Essays*. London: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1975. p. 15-41.

\_\_\_\_\_. *The structure of complex words*. London: Chatto&Windus, 1951. cap. 9: *Honest man*, p. 185-201.

ENGEL, Erich. *Zielpunkt der Regie: Herausarbeitung des Sinns*. In: HECHT, Werner. (Org.). *Brecht: Dreigroschenoper*. 10. auf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. p. 99- 101.

ERB, Eckart. *Gays Beggar's Opera. Brechts Dreigroschenoper: Brechts Bearbeitung der Beggar's Opera und ihre Methode*. Wissenschaftliche Arbeit am Anglistischen Seminar, Heidelberg, 1974.

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males o menor*. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. *Brecht: das Paradox des politischen Dichters*. Frankfurt am Main: 1962.

EVANS, Ifor. *História da Literatura Inglesa*. Tradução de A. Nogueira Santos. Lisboa: Ed. 70, 1976.

EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Tradução de Lia Luft. São Paulo: Globo, 1991.

FALL, Jean-Claude. Um ópera vraiment de quat'sous. *Europe: revue littéraire mensuelle*, 78 année, n. 856-857, p. 238-244, août/ septembre 2000.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante: estudos sobre a dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia- SP: Ateliê, 1998. 227 p.

FARIAS, José Niraldo; MALUF, Sheila D. (Org.) *Literatura, cultura e sociedade*. Maceió: Editora da Universidade Federal de Alagoas /PPGLL, 2001.

FASSBINDER, Rainer Maria. *Die Bettleroper: nach John Gay*. Música de Peer Raben. In:\_\_\_\_\_. *Antiteater, Katzelmacher, Preparadise sorry now e Die Bettleroper: nach John Gay*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1970. p. 91- 130.

FASSMAN, Kurt. *Brecht: Bildbibliographie*. München: Kindler, 1963. 153 p. Inclui registro de pessoas, cronologia e fotografias.

FERRER, José Paulo. *Ficha técnica, resumo, indexação e aspectos cinematográficos [Ópera do Malandro (filme, roteiro de Chico Buarque, Ruy Guerra e Orlando Senna)]*. *Apontamentos*, São Paulo, n. 77, p. 9-12, 1992. Inclui anexos.

FERREIRA, Jorge. *Trabalhadores do Brasil: o imaginário popular*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1997. 132 p.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: ?, 1997.

FISCHER, Ulrich. *Die Dreigroschenoper- Ein Fall für (mehr) als Zwei: Weill, Brecht, et. al. in den Untiefen des Gesellschafts- und Urheberrechts. Dreigroschenheft: Informationen zu Bert Brecht*, Augsburg, 2, p. 23-44, 2001. Inclui uma fotografia e uma partituta.

FISCHETTI, Renate. *Über die Grenzen der List oder Der gescheiterte Dreigroschenfilm: Anmerkungen zu Brechts Exposé Die Beule. Brecht Jahrbuch*. Organização de John Fuegi; Reinhold Grimm; Jost Hermand. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

\_\_\_\_\_. *A feminist reading of Brecht's Pirate Jenny. Communications from International Brecht Society*. Santo Antonio/Texas, v. 14, n. 2, p. 29-33 ,april 1985.

FISKE, Roger. *From English Theatre Music in the Eighteenth Century*. In: NOBLE, Yvonne. *Twentieth Century Interpretations of the Beggar's Ópera: a collection of critical Essays*. London: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1975. p. 49-52.

FONSECA, Pedro Cezar Dutra. *Vargas: o capitalismo (1906-1954)*. São Paulo: Brasiliense, 1989. 483 p.

FORMOSA, Feliu. *Crônica de um fenômeno político-teatral: Die Dreigroschenoper*. In: *La Opera de Perra Gorda: Die Dreigroschenoper*. Com ensayos de Alfonso Sastre e Feliu Formosa. Barcelona: Aymá, 1965. p. 27-37.

FORTINI, Franco. Le Roman de quat'sous. *Europe: revue littéraire mensuelle*, 78 année, n. 856-857, p. 180-193, août/ septembre 2000.

FOWLER, Alastair. *História da Literatura Inglesa*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1987.

FRENZEL, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längstschnitte*, 2. verb. und um ein Register erw. auf. Stuttgart: Alfred Kröner, 1980. 867 p.

\_\_\_\_\_. *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längstschnitte*. 6. verbesserte und um ein Register erweiterte auflage. Stuttgart: Alfred Kröner, 1983. 886 p.

FRUNGILLO, Mário Luiz. Sobre a função das canções na adaptação e no abasileiramento da *Ópera dos três vinténs* como *Ópera do malandro*. In: SARTINGEN, Kathrin (Org.). *Mosaicos de Brecht: estudos de recepção literária*. São Paulo: Arte & Ciência, 1996. 149 p., p. 50-68

FUCHS, Gotthard; MOTLMANN, Bernhard; PRIGGE, Walter. *Mythos Metropole*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. 248 p.

GARCIA, Silvana. Brasil: Reinventar Brecht. *Teatro al Sur: revista latinoamericana*, ano 5, n. 8, p. 10-15, marzo 1998. Especial Brecht.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2002. 307 p.

GASPARI, Élio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *70/80- cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 332 p.

GAY, John. *Trivia: or the art of walking the streets of London*. Introdução e notas de W. H. Williams. London: Daniel O'Connor, 1922. Inclui retratos e ilustrações.

\_\_\_\_\_. *Polly*. In: THOMPSON, John Cargill. *A Reader's Guide to Fifty British Plays 1660-1900*. London: Heinemann e Totowa; New Jersey: Barnes&Noble, 1980. p. 181-188.

GEORGE, Davi. *The modern Brazilian stage*. Austin: University of Texas Press, 1992. Inclui índice onomástico.

GEREMEK, Bronislaw. *Os filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura européia 1400-1700*. Tradução de Henryk Siewierski. São Paulo: Companhia de Letras, 1995.

GERSCH, Wolfgang. *Pabst- Film: Die Dreigroschenoper*. In: HECHT, Werner. (Org.). *Brecht: Dreigroschenoper*. 10. auf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. p. 279-283.

GIESE, Peter C. *Das "Gesellschaftlich-Komische": zur Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitung Brechts*. Stuttgart; Metzler, 1974.

GILBERT, Michael J. I. *Bertold Brecht's Striving for reason, Even in Music: A Critical Assessment*. New York; Bern; Frankfurt am Main; Paris: Lang, 1988.

GLUNK, Fritz. *Das grosse Lexikon der Symbole*. Bindlach: Gondrom, 1997. 352 p. Inclui registro e ilustrações.

GOEBEL, Rolf J. *Brechts Dreigroschenroman und die Tradition des Kriminalromans. Brecht-Jahrbuch*. Organização de John Fuegi; Reinhold Grimm; Jost Hermand. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

GOERTZ, Heinrich. *Erwin Piscator: in Selbstzeugnisse und Bilddokumente*. 3. auf. Reinbek, Hamburg: Rowohl, 1995. 156 p. Inclui tabela cronológica, fotografias, ilustrações e depoimentos (Rowohlts Monographien, rm 221)

GÓES, Walder. *O Brasil do General Geisel: estudo do processo de tomada de decisão no regime militar-burocrático*. Rio de Janeiro: Nova Fronteria, 1978. 185 p. (Brasil século 20)

GRIMM, Reinhold. *Porträt mit biblischen Zügen*. In: \_\_\_\_\_. *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters: fünf Essays und ein Bruchstück*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. p. 77-104.

GRÜNEWALD, José Lino. Da bola ao pandeiro. *Veja*, São Paulo, p. 108-110, 11 ago. 1993.

GUINSBURG, J. Brecht Baal Dialeta. *Cult: revista Brasileira de Literatura*, n.7, p. 30-33.

\_\_\_\_\_. *A Escola de Arte Dramática de São Paulo e o moderno teatro brasileiro*. In: \_\_\_\_\_. *Diálogos sobre teatro*. Organização de Armando Sérgio Silva. São Paulo: Ed da USP, 1992. p. 161- 189.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1999. 319 p.

GUSIK, Alberto. *TBC- crônica de um sonho: o Teatro Brasileiro de Comédia- (1948-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 1986. 233 p. Inclui fotografias. (Estudos, Teatro; 90).

HAAS, Willy. *Bert Brecht*. 4. rev. und erg. auf. Berlin: Colloquium, 1968.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1992. 95 p. Inclui tabela cronológica, glossário, e bibliografia comentada.

HAUS, Heinz-Uwe. *Theaterspiel als Vorgriff und Aneignung von Lebenspraxis: über Brecht hinaus/ beyond Brecht*. Brecht Jahrbuch. Organização de John Fuegi; Gisela Bahr; John Willet. Detroit: Wayne State University Press; München: Text-kritik, 1982. (Text-Kritik)

HAVEL, Vaclav. *Die Gauneroper. Das Berghotel. Erschwerte Möglichkeit der Konzentration. Der Fehler. Theaterstücke*. Tradução de Joachim Bruss. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990.

HAZARD, Paul. *Crise da consciência européia*. Lisboa. Edições Cosmos, 1941. 364 p.

HARROLD, Charles Frederick. The Eighteenth Century. In: SNYDER, Franklin Bliss; MARTIN, Robert Grant (Orgs.). *A Book of English Literature*. 4 ed. New York: The Macmillan Company, 1942. v. 1: From Beowulf to William Blake, p. 679-723. Inclui ilustrações.

HEBEL, Franz; SCHREMBBS, Edigna. *Die Dreigroschenoper, Brecht*. In: LEHMANN, Jakob (Org.). *Kleines Deutsches Dramenlexikon*. Königstein/Ts: Athenäum, 1983. p. 17-23.

HECHT, Werner. (Org.). *Brecht: Dreigroschenoper*. 10. auf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. 315 p. Inclui fotografias, tabela cronológica e dados sobre a equipe de criação, elenco e equipe técnica. (1956 e 1950), (Taschenbuch, 2056)

\_\_\_\_\_. (Org.). *Brecht im Gespräch: Diskussionen, Dialoge, Interviews*. Suhrkamp: Frankfurt a. M., 1975. 211 p.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Brechts Theorie des Theaters*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.

\_\_\_\_\_. *Die "Dreigroschenoper" und ihr Urbild*. In: \_\_\_\_\_. *Sieben Studien über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. p. 73-107.

HEISE, Eloá. *Brechts Dreigroschenoper und die Ópera do Malandro von Chico Buarque*. In: *IX Congreso latinoamericano de estudios germanísticos; IX Lateinamerikanischer Germanistenkongress-ALEG*. Organização de Günther Mornhinweg e Ana Maria Pandolfi. Actas del IX Congreso latinoamericano de estudios germanísticos; IX Lateinamerikanischer Germanistenkongress-ALEG. Concepción [Chile]: Editorial Universidad de Concepción, p. 387-392, jan. 1998.

HEISE, Wolfgang. (Hrsg.) *Brecht: 88. Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrhundertende*. Berlin: Henschel, 1989.

HENNENBERG, Fritz. *Die Musik Kurt Weills*. In: HECHT, Werner. (Org.). *Brecht: Dreigroschenoper*. 10. auf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. p. 87-96.

HEYEN, Franz-Josef (Org.). *Parole der Woche: eine Wandzeitung im Dritten Reich 1936-1943*, 1983. 142 p. Inclui fotografias, ilustrações e cartazes.

HOBBS: A RAZÃO ACIMA DE TUDO. *Conhecer*. Edição de Victor Civita. São Paulo: Abril Cultural, 1971. v. 11, p. 2720.

IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

IBIAS, Arines. Mulheres resistindo...: sob o signo de Brecht. In: BADER, Wolfgang (Org.) *Brecht no Brasil: experiências e influências*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 171-177.

IHERING, Herbert. *Bert Brecht hat das dichterische Antlitz Deutschlands verändert: gesammelte Kritik zum Theater*. Organização e introdução de Klaus Völker. München: Kindler, 1980.

ISER, Wolfgang. *A interação do texto com o leitor*. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A Literatura e o Leitor*.

\_\_\_\_\_. *O ato da leitura: uma Teoria do Efeito Estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 1. Título original: *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*.

\_\_\_\_\_. *O ato da leitura: uma Teoria do Efeito Estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. v. 2 <sup>587</sup>

\_\_\_\_\_. *Os atos de fingir ou que é fictício no texto ficcional*. Tradução de Luiz C. Lima e Heidrun K. Olinto. cap. 31. p. 955-987. In: LIMA, Luiz C. *Teoria da Literatura em suas fontes*, v. 2, p. 955-984. Título original: *Die Akte des Fingierens oder was ist das Fiktive im fiktionalen Text*.

\_\_\_\_\_. *Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, 4. ausg. Konstanz, 1976.

\_\_\_\_\_. *Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época*. Tradução de Luiz C. Lima e Heidrun K. Olinto. cap. 30, p. 927-953. In: LIMA, Luiz C. *Teoria da Literatura em suas fontes*, v. 2, p. 927-953. Título original: *Zur Problemlage gegenwärtiger*

JACOBBI, Ruggero. Sobre um texto de Brecht. *Vintém: ensaios para um teatro dialético*, São Paulo, n. 1, p. 41, fev.mar.abr. 1998.

---

<sup>587</sup> A obra foi publicada em língua alemã, em um único volume.



JACOBS, Monthy. *Die Dreigroschenoper* [Vöössische Zeitung, Berlim, 3 sept. 1928]. In: HECHT, Werner. (Org.). *Brecht: Dreigroschenoper*. 10. auf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. p. 130-133.

JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Tradução de Maria Sílvia Betti. Revisão técnica: Iná Camargo Costa. Petrópolis: Vozes, 1999, 240 p. Título original: *Brecht and Method*.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Zahar, 1991. 265 p.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, 78 p. Com anexo: *Os horizontes de ler*, p. 71-78. Título original: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*.

\_\_\_\_\_. *A estética da recepção: colocações gerais*. Tradução de Luiz C. Lima e Peter Naumann. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A Literatura e o Leitor*, p. 43-61.

\_\_\_\_\_. *Die Theorie der Rezeption-Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Konstanz: Universitätsverlag, 1987.

\_\_\_\_\_. *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis*. In: LIMA, Luiz C. (Org.) *A Literatura e o Leitor*. Tradução de Luiz C. Lima, p. 63-82. Título original: *Der ästhetische Genuss und die Grunderfahrungen der Poiesis, Aisthesis und Katharsis*.

\_\_\_\_\_. *O texto poético na mudança de horizonte da leitura*. Tradução de Marion S. Hirschmann e Rosane V. Lopes. cap. 29, p. 873-925 In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, v. 2, p. 873-925. Título original: *Der poetische Text im Horizont Wandel der Lektüre: am Beispiel von Baudelaires Zweiten Spleen-Gedicht*

\_\_\_\_\_. *Os horizontes de ler*. Anexo. In: JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*.

JHREING, Herbert. *Die Dreigroschenoper*: Kritik. Berliner Börsen Courier, 1 set. 1928. In: UNSELD, UNSELD, Siegfried (Org.). *Bertold Brechts, Dreigroschenbuch*: Texte. Materialien. Dokumente. 10. auf. Frankfurt am Main: Surkamp, 1997. p. 294-296.

JOHN GAY'S SINGSPIELE. Organização, introdução e notas de Gregor Sarrazin. Heidelberg: Carl Wester's Universitätsbuchhandlung, 1898. p. III- XXXII.(Englische Textbibliothek, 2)

JURANDIR, Carlos. Chico Buarque: "O importante é achar a fala do povo". *Manchete*, p. 65-66, 25 set. 1976.

KAHLAU, Heinz. *Die Galoschenoper*: nach der *Beggar's Opera*, von John Gay. Berlin; Weimar: Aufbau, 1980. p. 5-85.

KAMMER, Hilde et alii. *Jugendlexikon*: Begriffe aus de Zeit der Gewaltherrschaft 1933-1945. Frankfurt am Main; Wien: Rowohlt; Büchergilde Gutenberg, 1984. 277 p.

KERR, Alfred. *Brechts Copyright*. 1929. In: UNSELD, Siegfried (Org.). *Bertold Brechts, Dreigroschenbuch*: Texte. Materialien. Dokumente. 10. auf. Frankfurt am Main: Surkamp, 1997. p. 297-300.

\_\_\_\_\_. *Die Dreigroschenoper*. [Berliner Tageblatt, 1 sept. 1928]. In: UNSELD, Siegfried (Org.). *Bertold Brechts, Dreigroschenbuch*: Texte. Materialien. Dokumente. 10. auf. Frankfurt am Main: Surkamp, 1997.

KESTING, Marianne. *Brecht*: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumente. 39. auf. Hamburg: Rowohl, 1999. 192 p. Inclui tabela cronológica, fotografias, ilustrações e depoimentos. (Rowohls Monograpien, rm 50037)

KIDSON, Frank. *The Beggar's Opera*: its predecessors and successors. Westport: Greenwood Press, 1971. 109 p.

KIENZLE, Siegfried; NEDDEN, Otto C. A. zur (Org.). *Reclams Schauspielführer*. 20. auf. Stuttgart: Philipp Reclam, 1996. 1111 p. Inclui 32 ilustrações.

KINAS, Fernando César. Teatro e política em tempos de crise. *Vintém*: ensaios para um teatro dialético, São Paulo, n. 1, p. 22-24, fev.mar.abr. 1998.

KNOP, Jan. *Brecht Handbuch Theater: eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart: Metzler, 1996.

KOCKS, Klaus. *Brechts literarische Evolution: Untersuchungen zum ästhetischen Bruch in den Dreigroschen- Bearbeitung*. München: Wilhelm Fink, 1981.

KONDER, Leandro. *A Poesia de Brecht e a História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. 108 p. Inclui ilustrações.

KOWARICK, Lúcio; ANT, Clara. *Cem anos de promiscuidade: o cortiço na cidade de São Paulo*. In: KOWARICK, Lúcio (Org.). *São Paulo: passado e presente: as lutas sociais e a cidade*. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Centro de Estudos de Cultura Contemporânea; Instituto de Investigaciones de las Naciones Unidas para el Desarrollo Social; Paz e Terra, 1994. 316 p. p. 73-91. Inclui tabela cronológica e fotografias.

KRACAUER, Sigfried. *Der Prozess um die Dreigroschenoper* [Frankfurter Zeitung, 9. nov. 1930]. In: UNSELD, op. cit., p. 308-312.

KRAUSE, Burkhardt. Zentrum und Peripherie im europäischen Diskurs. *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprachen*, 11, p. 87-113, 1985.

KRITIKEN: Herbert Jhering; Alfred Kerr; Monty Jacobs. In: HECHT, Werner. (Org.). *Brecht: Dreigroschenoper*. 10. auf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. 124-133.

KRITIKEN: Icillo Ripamonti; Horst Rüdiger; Riccardo D'Amico. In: HECHT, Werner. (Org.). *Brecht: Dreigroschenoper*. 10. auf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. 158-167.

KRITIKEN: Peter Edel, Friedrich Luft, Herbert Jhering, Henryk Keisch. In: HECHT, Werner. (Org.). *Brecht: Dreigroschenoper*. 10. auf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. p. 184-197.

KRÜGER, Jost. Wieso Polly? Warum dieses Stück? *Junge Welt*, Berlin, n. 29, p. 6, 4 fev. 1998.

KRUSCHE, Dietrich. *Die Kategorie der Fremde*. In: WIERLACHER, Alois (Org.) *Fremdsprache Deutsch*. München: Fink, 1980. p. 46-56, v. 1.

\_\_\_\_\_. *Fremde als Metapher*. *Deutsch als Fremdsprache*, v. 8, p. 86-101, 1982.

\_\_\_\_\_. *Leseunterschiede: zum interkulturellen Leser-Gespräche*. *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, v. 7, p. 1-17, 1981.

\_\_\_\_\_. *Rezeptionsästhetik und die Kategorie der Veränderung*. *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, v.1, p.17-26, 1975.

\_\_\_\_\_. *Utopie und Allotopie: zur Geschichte des Motivs der Fremde in der Literatur*. *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*, v.11, p. 131-156, 1985.

KURTZ, Eric. *The Shepherd as Gamester: Musical Mock-Pastoral in The Beggar's Opera*. In: NOBLE, Yvonne. *Twentieth Century Interpretations of the Beggar's Ópera: a collection of critical Essays*. London: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1975. p. 52-55.

KUSHNIR, Beatriz. *A Lapa e os filho da revolução boêmia*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 174-180, 2002. [Resenha de LAPA DO DESTERRO E DO DESVARIO: uma antologia. Organizado por Isabel Lustosa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001]

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro: ensaios de sociossemiótica*. São Paulo; Perspectiva, 2002. 215 p. Inclui índice temático e fotografias.(Estudos, 183)

LEISER, Erwin. *O homem do "não": apontamentos sobre Brecht e a política*. In: BERTOLT BRECHT. Tradução de Herbert Minneman. Bad Godesberg: Internationes, 1966. p.15-26.

LEITE, Dante. *O caráter nacional brasileiro*. 2. ed. revista, refundida e ampliada. São Paulo: Livraria Pioneira, 1969. p.

LENYA-WEILL, Lotte. *Das waren Zeiten!* In: HECHT, Werner. (Org.). *Brecht: Dreigroschenoper*. 10. auf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. p. 116-123.

LEVY, Jirf. *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1969.

LEWIS, Peter Elfed. *John Gay: The Beggar's Opera*. London: Edward Arsold, 1976. 64 p.

LIMA, Luiz Costa. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_ (Org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 2 v. 1046 p.

LIMA, Reynuncio Napoleão. *A devoração de Brecht: uma busca de identidade brasileira*. In: BADER, op. cit., p. 88-96.

LINK, Hannelore. *Rezeptionsforschung: eine Einführung in Methoden und Probleme*. 2. auf. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer, 1980. 182 p.

LOFTIS, John. *From Comedy and Society from Congreve to Field*. In: NOBLE, Yvonne. *Twentieth Century Interpretations of the Beggar's Ópera: a collection of critical Essays*. London: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1975. p. 47-49.

LUCCHESI, Joachim; SHULL, Ronald K.(Orgs.). *Musik bei Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

LYON, James K. *Bertolt Brecht und Rudyard Kipling*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. 155

MACK, Maynard. *From Augustans*. : NOBLE, Yvonne. *Twentieth Century Interpretations of the Beggar's Ópera: a collection of critical essays*. London: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1975. p. 41-43

MACKAY, Charles. *Ilusões populares e a loucura das massas*. Tradução de Fidelity Translations. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001, 467 p. Título original: *Extraordinary Popular Delusions*.

MAGALDI, Sábato. *A Concepção Épica de Brecht*. In: \_\_\_\_\_. *O texto no teatro*. In: \_\_\_\_\_. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p. 269-279.

\_\_\_\_\_. *Brecht, o Shakespeare dos Oprimidos*. In: \_\_\_\_\_. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 327 p, p. 149-154. Inclui fotografias. (Estudos; 192)

\_\_\_\_\_. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo-EDUNESP, 1989.

\_\_\_\_\_. *Ruggero Jacobbi*. In: \_\_\_\_\_. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 327 p, p. 207-211. Inclui fotografias. (Estudos; 192)

\_\_\_\_\_. *Polêmica do teatro épico*. In: \_\_\_\_\_. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 327 p., p. 293-296. Inclui fotografias. (Estudos; 192)

MAGALDI, Sábado; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Ed. SENAC, São Paulo, 2000. 454 p. Inclui fotografias e cartazes de encenações.

MALNIC, Margot P. Algumas observações sobre a recepção de Brecht no Brasil. *Fragmentos*: revista de Língua e Literaturas Estrangeiras. Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 173-180, 1995. Especial Bertolt Brecht.

MALUF, Sheila D. O público no teatro brasileiro: uma estética da recepção. In: FARIA; MALUF, op. cit., p. 269-289.

MARCOVITCH, Elizabeth S. A evolução histórica da poética da recepção. *Thésis*, p. 4-5, set., 1999.

MARQUES, Fernando. *Manifestos do teatro musical brasileiro*. I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, set. 1999. p. 418-424.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Tradução de Pietro Nasseti. Introdução de Sílvio L. Sant'Anna (*Prefácios do Manifesto do Partido Comunista*). São Paulo: Martin Claret, 2001. 152 p. Inclui prefácios do *Manifesto do Partido Comunista* às edições alemã

(1872, 1883, 1890), russa (1882), inglesa (1888), polonesa (1892) e italiana (1893), anexos<sup>588</sup> e complemento de leitura. (A obra prima de cada autor; 44)

MATOS, Claudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 222 p. (Coleção Literatura e Teoria Literária; 46)

\_\_\_\_\_. *O malandro no samba: de Sinhô e Bezerra da Silva*. In: VARGENS, João Baptista M. (Org.). *Notas musicais cariocas*. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 35-62.

MCNEFF, Stephen. *The Threepenny Opera*. In: *The Cambridge Companion to Brecht*. Edição de Peter Thomson e Glendyr Sacks. Cambridge: University Press, 1994, p. 56-67.

MEDEIROS, Rogério B. *O estilo épico de Brecht no cinema de Glauber Rocha*. In: BADER, Wolfgang (Org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 128-137.

MENDES, Benê (Org.). *A Ópera do Malandro, de Chico Buarque: programa de encenação do Teatro de São Pedro*. Programa visual: Aníbal Monteiro. São Paulo. out. 1979. 66 p.

MENEZES, Adélia Bezerra. *Da “mão na mão” à luta de classes*. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 219-226.

\_\_\_\_\_. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982. p.

\_\_\_\_\_. *Figuras do Feminino*. São Paulo: Senac/ Boitempo, 1999.

MICHALSKI, Yan. *O Palco Amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

\_\_\_\_\_. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1989. 95 p. (Brasil- os anos de autoritarismo: análise, balanço, perspectivas)

---

<sup>588</sup> Anexos: Mensagem do Comitê Central à Liga dos Comunistas, Manifesto de lançamento da Associação Internacional dos Trabalhadores, Estatutos da Associação Internacional dos Trabalhadores, Ad Feuerbach e Karl Marx entrevistado por R. Landor.

\_\_\_\_\_. ; TROTTA, Rosyane. *Teatro e Estado- as companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica*. São Paulo; Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992. 235 p. Inclui fotografias. (Teatro 21)

MICHON, J. *Introduction*. In: *L'Opéra du Gueux. The Beggar's Opera*. Apresentação e tradução de J. Michon. Paris: Aubier, 1983. 301 p. p. 31-94. Inclui notas, tabela cronológica e partituras. (Edição bilíngüe: inglês e francês), (Collection Bilingue).

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Helena O. O. Assumpção. São Paulo: Ed. UNESP, 2003. 653 p. Título original: *Histoire du rire et de la dérision*. Inclui ilustrações.

MIRANDA, Ana et alii. Chico Buarque: o craque de sempre [Entrevista]. *Caros Amigos*, São Paulo, n. 21, p. 22-30, dez. 1998.

MIRANDA, Luiz F.A. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art, 1990.

MITTENZWEI, Werner. *Das Leben des Bertolt Brecht oder der Umgang mit den Welträtseln*. Frankfurt am Mai: Suhrkamp, 1987. v. 1.

\_\_\_\_\_. *Bertolt Brecht: von der Massnahme zu Leben des Galilei*. Berlin; Weimar: Aufbau, 1977. 418 p.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Da influência ao intertexto*. Anais do 2. Congresso ABRALIC, v. 3, Belo Horizonte, 1990, p. 472-474.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1999. 520 p.

MOORE, Robert Etheridge. *Hogarth's Literary Relationships*. New York: Octagon Books, 1969.

MOORE, Lucy. *A ópera dos ladrões: a verdadeira história de dois reis do crime na Londres do século XVIII*. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000. 334 p. Inclui ilustrações. Título original: *The Thieve's Opera*..



MOSCOVICI, Dina. No XXV aniversário: Brecht: revolução e tradição. *Cadernos de teatro*, Rio de Janeiro, n. 88, p. 1-5, jan./fev./mar. 1981.

MOSS, Harold Gene. *The Beggar's Opera as Christian Satire*. In: NOBLE, Yvonne. *Twentieth Century Interpretations of the Beggar's Ópera: a collection of critical Essays*. London: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1975. p. 55-64.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1985.

MÜLLENBROCK, Heinz-Joachin und Späth, Eberhard. *Literatur des 18. Jahrhunderts*. Düsseldorf: August Bagel, 1977.

MÜLLER, André. Die Wiederentdeckung des politischen Brecht-Theaters: "Dreigroschenoper": Inszenierung in Oberhausen. *Mitteilungen und Diskussionen- Arbeitskreis Bertolt Brecht*, n. 57, p. 35-42, mar. 1968.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, suas transformações, suas perspectivas*. Tradução de Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965. v. 2.

MUNHOZ, Ana Terezinha de C. M. *A música no processo cultural brasileiro: o poeta Chico Buarque*.<sup>589</sup> Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1986. 131 p. Inclui tabela cronológica, fotografias, gráficos, parituras e anexos<sup>590</sup>. uma entrevista com José Paulo de Castro Berbel [O papel da música e de Chico Buarque a partir de 60 no processo cultural brasileiro] (Cadernos de divulgação cultural, 21)

NA FICÇÃO, O RETRATO DE UMA ÉPOCA. *Conhecer*. Edição de Victor Civita. São Paulo: Abril Cultural, 1971. v. 10, p. 2346-2347.

---

<sup>589</sup> Trabalho realizado para a obtenção do título de Bacharel em Música.

<sup>590</sup> Entrevista com José Paulo de Castro Berbel [O papel da música e de Chico Buarque a partir de 60 no processo cultural brasileiro], e com Chico Buarque, realizada em Buenos Aires (197?) e uma síntese do Programa *Chico Buarque especial*, p. 115-117 e 128-131.

NICOLL, Allardyce. *A History of English Drama 1660-1900*. Cambridge: The University Press, 1961. v. 2: Early Eighteenth Century Drama. 3 ed.

NOBLE, Yvonne. *Twentieth Century Interpretations of the Beggar's Ópera: a collection of critical Essays*. London: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1975.

\_\_\_\_\_. *Introduction: The Beggar's Opera in Its Own Time*. In: \_\_\_\_\_. *Twentieth Century Interpretations of the Beggar's Ópera: a collection of critical Essays*. London: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1975. p. 1-14.

NOCKES, David. *John Gay: a profession of friendship*. New York: Oxford University Press, 1995.

NOCK, Maximilian E. *Eighteenth century: English Literature*. London: The Maximilian Press Ltd., 1983.

NOSSO SÉCULO: memória fotográfica do Brasil no século 20. São Paulo: Abril Cultural, 1980. v.3: 1930-1945- A era de Vargas, v. 5: 1960-1980- Sob as ordens de Brasília.

NOVAK, Maximilian E. *Eighteenth-Century English Literature*. London: The Macmillan Press, 1983. p. cap. 5: Scriblerian satire, p. 74-97.

OLIVEIRA, Lisbeth. Rui Guerra: Ópera do Malandro e toda trajetória crítica de um diretor de cinema no 3. Mundo. *Cisco: revista de cinema*, ano I, n. 5, p. 26-29, 1986.

O PAPEL DE BRECHT NO TEATRO BRASILEIRO: uma avaliação. Sábato Magaldi; Yan Michalski; Fernando Peixoto; João das Neves; Augusto Boal. In: BADER, Wolfgang (Org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 223-257.

ÓPERA DO MALANDRO: programa de encenação. Direção de Gabriel Vilela. Cia Jovem do Teatro Brasileiro de Comédia, São Paulo, s. n., [nov./dez.], 2000. Inclui fotografias, músicas e

artigos de Marcos Tidemann, Márcio Aurélio e Chico Buarque, ficha técnica e biografia do elenco.

591

\_\_\_\_\_. Organização de Benê Mendes. Programa visual: Aníbal Monteiro. Direção de Luís Antônio Martinez Correa. Teatro São Pedro, São Paulo. out. 1979. 66 p. Inclui artigos, fotografias, ilustrações, tabelas cronológicas e músicas.<sup>592</sup>

PACHE, Walter. *Brecht und die Briten: von der Beggar's Opera zur Dreigroschenoper*. In: KOOPMANN, Helmut (Org.). *Brechts Lyrik: neue Deutungen*. Würzburg: Königshausen Neumann, 1999. p. 199-214.

PAIVA, Salvyano C. de. *História Ilustrada dos Filmes Brasileiros 1929-1988*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

PASTA Jr., José Antonio. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea*. São Paulo: Ática, 1986. 239 p.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. 483 p. Título original: *Dictionnaire du Théâtre*.

PEARSON, Carol S. *O herói interior: seis arquétipos que orientam a nossa vida*. 2. ed. Tradução de Teresinha Batista Santos. São Paulo: Cultrix, 1994.

PEIXOTO, Fernando. A atualidade de Brecht. *História & Perspectiva*. Uberlândia, n. 18/19, p. 9-41, jan/fev. 1998. Dossiê Bertolt Brecht.

\_\_\_\_\_. *A boa alma de Brecht no Brasil*. In: \_\_\_\_\_. *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989. 263 p, p. 257-260.

---

<sup>591</sup> Nesta encenação, o diretor Gabriel Vilela incluiu a música *Las muchachas de Copacabana*, de Chico Buarque, que não consta da peça, *Ópera do malandro*.

<sup>592</sup> Embora a canção *Hino de Duran* tenha sido apresentada na peça, mas não imprimida na edição da Livraria Cultura Editora, 1978, por causa da censura, a mesma está no programa de encenação.

\_\_\_\_\_. *Brecht heute in Brasilien*. Tradução de Uta Atzpodien. In: *Arbeitsbuch/ Sourcebook-Theater der Zeit: The Brecht Yearbook 1998, Das Brecht Jahrbuch 1998*. Interessengemeinschaft theater der zeit e. V. Berlin; International Brecht Society, Berlin, n. 23, p. 46, 1987.

\_\_\_\_\_. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_. *Brecht, nosso companheiro*. In: \_\_\_\_\_. *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec, 1989. 263 p, p. 254-256.

\_\_\_\_\_. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. *É difícil enterrar Brecht*. *Bravo !*, n. 5, p. 130-132, fev. 1998.

\_\_\_\_\_. *Ele formulou projetos, nós aceitamos: os vinte anos da morte de Brecht*. In: \_\_\_\_\_. *Teatro em pedaços*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1980. 361 p, p. 97-99.

\_\_\_\_\_. *O Genial Papel de Brecht entre os Brasileiros*. O Globo. Rio de Janeiro, 14 fev. 1988.

\_\_\_\_\_. *Ruggero Jacobbi: aqui, hoje. Vintém: ensaios para um teatro dialético*. Companhia do Latão, São Paulo, n. 1, p. 38-40, fev.mar.abr. 1998.

PRESSLER, Gunter Karl. *A teoria da recepção da obra literária: uma proposta à revisão da historiografia literária (brasileira)*. In: FARIAS, José de; MALUF, Sheila D. (Org.). *Literatura, cultura e sociedade*. Maceió: EDUFAL/PPGLL, 2001. p. 124-162.

PRICE, Martin. *From to the Palace of Wisdom*. In: NOBLE, Yvonne. *Twentieth Century Interpretations of the Beggar's Ópera: a collection of critical Essays*. London: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1975. p. 44-47.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luis Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora do Serviço Nacional do Comércio, 1997. 528 p.

RICHARD, Lionel (Org.) *Berlim (1919-1933): a encarnação extrema da modernidade*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, 211 p. Inclui mapa de Berlim, cronologia e

índice biográfico. Título original: *Berlin, 1919-1933. Gigantisme, crise sociale et avant-garde: l'incarnation extrême de la modernité.*

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução: do CPC à era da tv.* São Paulo; Rio de Janeiro: Record, 2000. 458 p. Inclui tabela cronológica, siglas, cartazes, fotografias e índice remissivo.

RIZZO, Eraldo P. *Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet.* São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2001. 141 p. Inclui fotografias e índice onomástico.

ROBERTS, Edgard V. *Introduction.* In: ARNOLD, Edward. *Regents Restoration Dramas Series.* University of Nebraska. Wheeling: Whhitehall Company, 1981.

RODRIGUES, Marly. *O Brasil da abertura: de 1974 à Constituinte.* Coordenação de Maria Helena Simões Paes. 6. ed. São Paulo: Atual, 1990. 89 p. Inclui glossário, tabelas, cartazes, fotografias, uma tabela cronológica, uma ilustração e uma proposta de trabalho. (História em Documentos)

RODRIGUES, Selma Calasans. *John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque: a malandragem em três tempos.* In: BADER, op. cit., p. 97-106.

RODRIGUES, Wilma. Técnicas do distanciamento no teatro épico de Bertolt Brecht. *Revista de Letras.* Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, Assis, v. 13, p. 193-209, 1970/1971.

ROGERS, Pat. *Literature and popular culture in Eighteenth Century England.* New Jersey: Barnes & Noble Book and Sussex: The Harveste Press, 1985. (The Context of English Literature)

ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora da Universidade de Campinas, 1993. 361 p. (Debates; Literatura, 255)

\_\_\_\_\_. *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro.* 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

\_\_\_\_\_. *Teatro moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. 249 p. (Debates, Teatro, 153)

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *Brecht aus brasilianischer Sicht*. In: *Drama und Theater im 20. Jahrhundert*. Festschrift für Walter Hinck, Göttingen, 1983, S. 228-241.

\_\_\_\_\_. *Perfis e sombras. Estudos de Literatura Alemã*, São Paulo: EDUSP, 1990.

\_\_\_\_\_. *Übersetzungen bezeichnen den Kulturaustausch*. *Staden Jahrbuch*, São Paulo, v. 34/35, p. 81-92, 1986/1987.

ROTHER, Arnold. O papel do leitor na crítica alemã contemporânea. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, ano 13, n. 39, p. 7-18, março 1980.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. 226 p. Título original: *Introduction aux grandes théories du théâtre*.

RUDÉ, George. *A multidão na História: estudos dos Movimentos Populares na França e na Inglaterra, 1730–1848*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Câmpus, 1991. Título original:

RÜLICHE-WEITER, Käthe. *Die Dramaturgie Brechts – Theater als Mittel der Veränderung*, Berlin: Das Europäische Buch, 1966.

SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. ed. consisa. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. 1048 p.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. *Malandras canções brasileiras*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 7, n. 13, p. 103-124, set. 86/fev. 87.

SANT ‘ANNA, Affonso Romano de. *No anti-herói, a denúncia da realidade*. In: *História da Música Popular Brasileira, grandes compositores: Chico Buarque*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. p. 7-8.

SÃO PAULO: uma longa história. Coordenação de Ana Maria de Almeida Camargo. São Paulo: Centro de Integração Empresa-escola, [abril] 2004. Inclui fotografias, ilustrações e um mapa. (Nossa História)

SARRAZINI, Gregor. *John Gay's Singspiele*. Mit Einleitung und Anmerkungen. Heidelberg: Carl Winter's, 1898.

SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no Teatro Brasileiro*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998, 340 p. Título original: *Über Brecht hinaus... Produktive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel von Bertold Brecht*.<sup>593</sup>

\_\_\_\_\_. (Org.). *Mosaicos de Brecht: estudos de recepção literária*. São Paulo: Arte & Ciência, 1996. 149 p.

SCHALL, Marly. Chico Buarque: "Eu agora estou em mutação". *Manchete*, p. 78-79, 1 dez. 1979.

SCHLENSTEDT, Dieter. *Satirisches Modell im "Dreigroschenroman"*. Weimarer Beiträge: Literaturwissenschaftliche Zeitschrift. Brecht-Sonderheft. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1968.

SCHMIDT, Afonso. *São Paulo de meus amores*. São Paulo: Grupo Santander Banespa; Paz e terra, 2003. 250 p. (Coleção São Paulo, 1)

SCHÖTTKER, Detlev. *Brechts Ästhetik des Naiven*. Stuttgart: Metzler, 1989. 379 p.

SCHOENBERGER, Gerhard (Org.). *Künstler gegen Hitler: Verfolgung, Exil, Widerstand*. Bonn: Inter Nationes, 1984. 72 p. Inclui fotografias, ilustrações, cartazes e pinturas.

SCHULTE, Michael. *Karl Valentin: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. 6. Aufl. Reinbek, Hamburg: Rowohl, 2000. 152 p. Inclui tabela cronológica, depoimentos, filmografia, fotografias e ilustrações. (Rowohlts Monographien, 50144)

---

<sup>593</sup> Obra publicada pela Hucitec, em 1996, com o título *Para além de Brecht: recepção produtiva do teatro de Bertolt Brecht no Brasil*.

SCHULTZ, William Eben. *Gay's Beggar's Opera: its content, history and influence*. New York.

Russel & Russel, 1967. 407 p. Inclui índice remissivo e apêndice.

SCHUMACHER, Ernst. *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933*. Berlin, 1955.

SCHÜRER, Ernst. *Georg Kaiser und Bertolt Brecht: über Leben und Werk*. Frankfurt am Main:

Athenäum, 1971. cap. 3: Kaisers und Brechts Zusammenarbeit mit Kurt Weill, p. 59-73, 108-109.

SCHWARZ, Roberto. A atualidade de Brecht. *Vintém: ensaios para um teatro dialético*, São Paulo, n. 1, p. 29-36, fev.mar.abr. 1998.

SILVA, Anazildo Vasconcelos. *A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974. 61 p.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (1895-1964)*. São Paulo: Quíron/ Instituto Nacional do Livro/ Ministério da Educação e Cultura, 1976. Inclui fotografies e um programa de encenação. 319 p. (Coleção Logos)

SILVEIRA, Joel. *A milésima segunda noite da avenida Paulista: reportagens, perfis e entrevistas do repórter que mudou o jornalismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SINGERMAN, Boris. *Zur Ästhetik der Montage [A Ópera de três vinténs]*. In: HECHT, op. cit., p. 225-248.

SMITH, Edward. *The Music of The Beggar's Opera with keyboard accompaniments realized from the basses of John Christopher Pepusch*. In: ARNOLD, Edward. *Regents Restoration Dramas*. University of Nebraska, Wheeling: Whitehall Company, 1981. p. 84-85.

SNYDER, Franklin Bliss; MARTIN, Robert Grant (Edits.). *Book of English Literatura*. 3 ed. New York: The Macmillan Company, 1976.

SOUZA, José de (Org.). *O malandro e o protestante: a tese weberiana e a singularidade cultural brasileira*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999. 315 p.



- SOUZA, Tarik de. *O que não tem censura nem nunca terá*. In: *História da Música Popular Brasileira, grandes compositores: Chico Buarque*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. p. 1-2.
- STRATMANN, Gerd. *Gay: The Beggar's Opera*. In: MEHL, Dieter (Org.). *Das englische Drama: vom Mittelalter bis zum Gegenwart*. Düsseldorf: Bogel, 1970, v. 2. p. 46-70.
- SURKAMP, Peter. *Der Kampf um dem Dreigroschen-Tonfilm* [1930]. In: UNSELD, op. cit., p. 320-323.
- SZONDI, Peter. *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. 24. auf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994. 169 p.
- SWIFT, Jonathan. *As viagens de Gulliver*. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- TAYLOR, Laurence. *O cotidiano europeu no século XVIII*. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. São Paulo; Melhoramentos, 1992.
- TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA. *Dionysus*: revista do MEC, SEAC-FFUNARTE, Serviço Nacional de Teatro, São Paulo, n. 25, setembro 1980.
- TIDEMANN, Marcos (Org.). *Ópera do malandro*: programa de encenação. Teatro Brasileiro de Comédia. São Paulo, 2002, s. n.
- THE CORRESPONDENCE OF ALEXANDER POPE. Organização de George Sherburn. Oxford: At the Clarendon Press, 1956. v. 3 1729-1735, p. 20-23, 274-278, 428-484.
- THE CORRESPONDENCE OF JONATHAN SWIFT. Organização de Harold Williams. Oxford: At the Clarendon Press, 1965. v. 3 1724-1731, p. 44-47, 67-77, 86-87, 102, 116-119, 244-246.
- THE EIGHTEENTH CENTURY. In: SNYDER, Franklin Bliss; MARTIN, Robert Grant (Eds.). *A Book of English Literature*. 3 ed. New York: The Macmillan Company, 1948. p. 509-513

THOLE, Bernward. *Die "Gesänge" in den Stücken Bertolt Brechts: zur Geschichte und Ästhetik des Lieders im Drama*. Göppingen: Verlag Alfred Kümmerle, 1973. cap. 2: Vorbereitende Anregungen zur Technik des Liedes im Stück bis 1933. p. 37-54.

THOMPSON, Edward P. *Tradición, Revuelta y consciência de classe: estudiosos sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. Barcelona: Editorial Crítica, 1975.

\_\_\_\_\_. *Senhores & Caçadores: a origem da lei negra*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. 432 p. Inclui apêndice <sup>594</sup>, posfácio à edição peregrina, ilustrações, pinturas, tabelas, mapas da floresta de Windsor e reservas, e índice onomástico e temático. Título original: *Whigs and Hunters*. (Oficinas da História, 7)

\_\_\_\_\_. *Tradición, revuelta y consciencia de clase: estudiosos sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. Tradução de Eva Rodríguez. Barcelona: Editorial Crítica, 1975. 319 p. Inclui artigo [*Historia y lucha de clases*, de Joseph Fontana] e uma entrevista com E. P. Thompson.

THOSS, Michaël; BOUSSIGNAC, Patrick. *Brecht para iniciantes*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Brasiliense, 1990. 189 p. Inclui glossário; nota da tradutora e ilustrações. Título original: *Brecht pour Débutants*.

TIDEMANN, Marcos (Org.). *Ópera do Malandro: programa de encenação*. Teatro Brasileiro de Comédia. São Paulo:?, 2002. s.n.

TOLKSDORF, Cäcilie. *John Gays "Beggar's Opera" und Bert Brechts "Dreigroschenoper"*. Rheinberg: Sattler & Koss, 1934. 77 p. <sup>595</sup>

TORNIQUIST, Helena H. F. *O texto dramático no diálogo de culturas: uma análise intertextual*. Anais de estudos literários. Assis, v. 1, n. 4, p. 285-294, 1994.

---

<sup>594</sup> I- A Lei Negra, II- Alexander Pope e os negros, e notas sobre as fontes.

<sup>595</sup> Trata-se de uma dissertação (Doutorado em Filosofia) apresentada na Philosophische Fakultät, da Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, em Bonn, Alemanha, no dia 24 de maio de 1932.

TOTA, Antonio Pedro. *O Imperialismo Sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. 1. ed. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 235 p. Inclui fotografias, manuscritos, ilustrações e cartazes.

TROMMLER, Frank. *Das politisch-revolutionäre Theater*. In: ROTHE, Wolfgang (Org.). *Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik*. Stuttgart: Reclam, 1974. p. 77-113.

TUCHOLSKI, Kurt *Proteste gegen die Dreigroschenoper*, 1930. In: UNSELD, op. cit., p. 323-324.

UM ARTISTA LIBERTO DAS MALHAS DA RODA-VIVA. In: *História da Música Popular Brasileira, grandes compositores: Chico Buarque*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. p. 3-6.

UM PASTORAL DE NEWGATE. Baseado em notas de Stephen Williams. In: MENDES, Benê (Org.). *A Ópera do Malandro, de Chico Buarque: programa de encenação do Teatro de São Pedro*. Programa visual: Aníbal Monteiro. São Paulo. out. 1979. p. 11-12.

UNSELD, Siegfried (Org.). *Bertold Brechts, Dreigroschenbuch: Texte. Materialien. Dokumente*. 10. auf. Frankfurt am Main: Surkamp, 1997. 719 p. Inclui fotografias, ilustrações e tabela com dados sobre a equipe de criação, elenco e equipe técnica (1928), (Taschenbuch, 87)

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. 3. ed. Porto Alegre; São Paulo: L&PM, 1987. 231 p.

VEGLIANTE, Jean-Charles. Le roman de quat's sous *Europe: revue littéraire mensuelle*, 78 année, n. 856-857, août/ septembre 2000, p. 175-179.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...Oba!*. Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1996. 204 p. Inclui fotografias e anexos [Principais revistas encenadas nas décadas de 20 e 30, no Rio de Janeiro]

VENTURA, Zuenir. Da tragédia à farsa. *Veja*, p. 67-68, 2 ago. 1978.

VIANNA, Luiz Werneck. O americanismo: da pirataria à modernização autoritária: e o que se pode seguir. In: BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*: comédia musical. Nota, arranjos e músicas: Chico Buaque. São Paulo: Livraria Cultura, [setembro] 1978. p. 5-15.

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento*: música, festivais e censura. São Paulo: Ohlo d'Água, 2000. 134 p.

VILLON, François. *Poesia*. Tradução, organização e notas de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. 451 p.

VÖLKER, Klaus. *Brecht como clássico*. In: BERTOLT BRECHT. Tradução de Herbert Minneman. Bad Godesberg: Internationes, 1966. p.27-39.

\_\_\_\_\_. *Brecht-Kommentar*: zum dramatischen Werk. Colaboração de Hans-Jürgen Pullem. München: Winkler, 1983.

WAGNER, Gottfried. *Weil und Brecht*: das musikalische Theater. Prefácio de Lotte Lenya. München: Kindler, 1977.

WALSER, Martin. *Brecht, o caso novíssimo*. In: BERTOLT BRECHT. Tradução de Herbert Minneman. Bad Godesberg: Internationes, 1966. p. 40-42.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de Pietro Nasseti. Introdução de Sílvio L. Sant'Anna [*O livro do século*]. São Paulo: Martin Claret, 2002. 232 p. Inclui notas de Weber e complemento de leitura. (A obra prima de cada autor; 49)

WEILL, Kurt. *Zur Komposition der Dreigroschenoper*. In: HECHT, Werner (Org.) *Brechts 'Dreigroschenoper'*. p. 67-69.

WEISS, Wolfgang. *Swift und die satire des 18. Jahrhunderts* München. C. H. Beck, 1992.

WEISSTEIN, Ulrich. *Literatura comparada: definição*. Tradução de Sonia Torres. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania F. (Org.). *A Literatura Comparada: textos fundadores*. p. 308-333. Título do original: *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*.

WEKWERTH, Manfred. *Diálogo sobre encenação: um manual de direção teatral*. Tradução de Reinaldo Mestrinel. Apresentação de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 1986. 187 p.

WENDT, Ernst. *Possibilidades de representar Brecht*. In: BERTOLT BRECHT. Tradução de Herbert Minneman. Bad Godesberg: Internationes, 1966. p.5-14.

WERNER, Reinold. *Die Fremdinszenierung als Fremdgenuss: oder wie exportiert man ein Drama? Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache*. v. 10. p. 24-32, 1984.

WIERLACHER, Alois. *Deutsche Literatur als fremdkulturelle Literatur: zu Gegenstand, Textauswahl und Fragestellung einer Literaturwissenschaft des Faches DaF*. In: WIERLACHER, Alois. *Fremdsprache Deutsch*. München: Fink, p.146-165. v. 1, 1980.

\_\_\_\_\_. *Einleitung*. In: WIERLACHER, Alois (Org.). *Das Fremde und das Eigene: Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik*. München: Iudicium, 1985, p. VII-XV.

\_\_\_\_\_. *Mit fremden Augen oder Fremdheit als Ferment: Überlegungen zur Begründung einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur*. In: KRUSCHE,

Dietrich; WIERLACHER, Alois (Org.). *Hermeneutik der Fremde*. München: Fink, 1990. p. 51-79.

\_\_\_\_\_. *Mit fremden Augen: vorbereitende Bemerkungen zu einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur*. Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache. v. 9, p. 1-16, 1983.

\_\_\_\_\_. *Einführung*. In: \_\_\_\_\_. *Literaturforschung als Fremdheistforschung*. Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache, v.11, p. 83-86, 1985

\_\_\_\_\_. (Org.). *Fremdsprache Deutsch*. München: Fink, 1980. 2 v.

WILLET, John. *O teatro de Brecht: visto de oito aspectos*. Tradução de Álvaro Cabral. Apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro; Zahar, 1967. Título original: *The Theatre of Bertolt Brecht: a study from eight aspects*.

WILLIAM, MÁRCIA. Chico: “quem é você adivinha se gosta de mim...”. *Limbo*, n. 1, p. 4-6, out. 1978.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na História e na Literatura*. Tradução de Paulo Henriques de Britto. 1. reimp. São Paulo: Companhia de Letras, 1990. 439 p. Título original: *The country and the city*.

WILPERT, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*, 5. verb. und erw. auf. Stuttgart: Alfred Kröner, 1969. 865 p.

WIZISLA, Erdmut (Org.) *1898 Bertolt Brecht 1998 “... und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends”*: 22 Versuche, eine Arbeit zu beschreiben. Exposição na Akademie der Künste. Catálogo da exposição. Berlin: Hermenn Schleserer KG, 1998. 198 p. Inclui fotografias, manuscritos e ilustrações.

WÖHRLE, Dieter. *Bertolt Brecht: Die Dreigroschenoper*. 2. auf. Frankfurt am Main: Moritz-Diesterweg, 2001. 96 p. (Grundlagen und Gedanken; Drama)

\_\_\_\_\_. *Bertolt Brechts medienästhetische Versuch*. Köln: Prometh, 1988.

WORMS, Luciana Salles; COSTA, Wellington Borges. *Brasil século XX: ao pé da letra da canção popular*. Curitiba: Nova Didática, 2002.

WYSS, Monika (Hrsg.). *Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen sowie ausgewählter deutsch – und fremdsprachiger Premierer*, München: Kindler, 1977.

YAPP, Nick; TENISON, Rupert. *London: Geheimnisse & Glanz einer Weltstadt*. Tradução de Manfred Alliéet alii. Köln: Könemann, 1999. Inclui mapas, fotografias, ilustrações, glossário e registro. Título original: *London: the secrets and the splendour*

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: para todos*. 3. ed. São Paulo: Relume Dumará, 1999. 199 p.

*Zé Pelintra. Revista dos Orixás. Origens e lendas*. Rio de Janeiro: Provenzano, (6): 4-11, 2002.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. 124 p.

ZOHLEN, Gerwin. *Metropole als Metapher: ein pastiche*. In: FUCHS, Gotthard; MOTLMANN, Bernhard; PRIGGE, Walter. *Mythos Metropole*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. p. 23-34.

#### *Dissertações e Teses*

BIRRAQUE, Maria José. *Brecht: a cena engatilhada. Proposta brechteriana para um teatro revolucionário*. 1975. Dissertação (Mestrado)- Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CÉSAR, Lígia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. 1990. Dissertação (Mestrado em Letras)- Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

CISCATI, Márcia R. *Malandros na terra do trabalho: fragmentos e memórias da malandragem e da boêmia na cidade de São Paulo (1930-1950)*. 1998. Dissertação (Mestrado em História)- Faculdade de Ciência e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis.

ERB, Eckart. *Gays Beggar's Opera-Brechts Dreigroschenoper: Brechts Bearbeitung der Beggar's Opera und ihre Methode*. 1974. 123 f. (Trabalho de conclusão de curso de graduação em

Anglística). Anglistisches Seminar, Ruprecht- Karls- Universität Heidelberg, Heidelberg [Alemanha], 1974. Inclui uma ilustração.

MALNIC, Margot Petry. *Aspectos da recepção de Brecht no Brasil*. 1980. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

RABELO, Adriano de Paula. *O teatro de Chico Buarque*. 1998. Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)* 1990. Dissertação (Mestrado em História) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade estadual de Campinas, Campinas. 2 v.

WEHBI, Timochenco. *Brecht num outro tempo, num outro espaço*. 1972. Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

\_\_\_\_\_. *O drama social do teatro do Brasil*. 1979. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

### *Jornais*

A CORRUPÇÃO PEDE PASSAGEM: entrevista de Chico Buarque a Lúcia Coelho. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1978.

ARRUDA, Roldão. Trabalhadores do Brasil. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 ago. 2004. Um tiro na história, p. H 17. Especial Vargas: 50 anos depois daquele tiro.

\_\_\_\_\_. A glória e o acaso dos sindicatos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 ago. 2004. Um tiro na história, p. H 17. Especial Vargas: 50 anos depois daquele tiro.



AUGUSTO, Sérgio. O queridinho do teatro do rebolado. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 ago. 2004. Um tiro na história, p. H 12. Especial Vargas: 50 anos depois daquele tiro.

AZAMBUJA, Marcos. A diplomacia das trincheiras. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 ago. 2004. Nacional, p. A 7.

BARBONI, Vânia. O pai do TBC por Décio de Almeida Prado. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 fev. 2001. Caderno 2, p. D18.

BRASIL, Ubiratan. As músicas 'cafonas' que incomodaram os militares. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9. set. 2002. Caderno 2, p. D 4.

\_\_\_\_\_. Malandragem, de roupa nova, combate os ianques. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 set. 2000. Caderno 2/ Fim de semana, p. D 16.

\_\_\_\_\_.O humanismo de Brecht na era da globalização. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 jun. 2002. Caderno 2-Cultura, p. D 1.

BRECHTIANOS FALAM DE UM AUTOR VIVO. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 fev, 1988, Ilustrada, p. A 33.

CALDAS, Waldenir. A telenovela, acima do carnaval e do futebol. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 out. 2002. Caderno 2/Cultura, p. D 11.

CARVALHO, Maria Angélica. Os maus costumes castigados pela sátira: entrevista com Luís Antônio Martinez Correa, *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1978.

CARVALHO, Sérgio de. *Brecht*. O dia posto em cena. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5, Mais!, p. 6.

CASTELLO, José. O ladrão de versos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 jun. 2000. Caderno 2, p. D. 1.

\_\_\_\_\_. Villon encantou tanto Brecht quanto Pound. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 jun. 2000. Caderno 2, p. D. 5.

CASTRO, Ruy. Ela tornou a música alegre, malandra e sapeca. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 fev. 1999. P. D. 8. Especial Domingo: Yes, nós temos Carmem Miranda.

CHICO BUARQUE DE CORPO INTEIRO: entrevista. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1978.

COELHO, Lígia. A corrupção pedindo passagem: entrevista com Chico Buarque, *Última Hora*, 26 jul. 1978.

CONTIER, Arnaldo D. *Educação, canto orfeônico e o varguismo*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 16 abril 2000. Caderno 2, p. D 9.

D'ARAÚJO, Maria Celina. A habilidade de um líder personalista e carismático. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 maio 1999. Caderno 2, p. D 11.

DIAS, Mauro. DVD mostra Chico Buarque na velha Lapa. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 nov. 2003. Caderno 2/ Música, p. D. 6.

\_\_\_\_\_. Um musical para mexer com o rumo das peças musicais. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 nov. 2000. Caderno 2/Teatro, p. D 3.

ELIAS, Eduardo. Chico ganha especial para mostrar suas paixões. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 out. 1999, Caderno 2, p. D 4.

FOLGATO, Marisa. Anônimos e famosos ajudam a formar 'museu virtual'. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 mar. 2004. Cidades, p. C3.

\_\_\_\_\_. Jornalista guarda registros de Adoniran. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 mar. 2004. Caderno 2, p. C1.

GIANNOLI, Paul. Ela ultrapassou a barreira da temporalidade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 dez. 2001. Caderno 2/Mito, p. D 3.

GONÇALVES FILHO, Antonio. A metrópole que um dia sonhou ser moderna. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 jan. 2004. Caderno 2, p. D 7.

\_\_\_\_\_. A “Ópera” completa de Brecht e Kurt Weil. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 ago. 1987.

Ilustrada, p. A 53.

\_\_\_\_\_. Biografia de Adoniran resume história do País. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 fev.

2004. Caderno 2, p. D3.

\_\_\_\_\_. Vida, paixão e ressurreição do senhor do samba paulista. *O Estado de S. Paulo*, São

Paulo, 14 fev. 2004. Caderno 2, p. D1.

HAAG, Carlos. Lotte Lenya, a musa cotidiana de Kurt Weill. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14

nov. 1998. Caderno 2, p. D 8.

LEVAY, Emeric. A fundação da universidade ideal se renova na periferia. *O Estado de S. Paulo*,

São Paulo, 25 jan. 2004. p. U 2-U 3. Especial USP um sonho faz 70 anos.

LIMA, Mariangela Alves de. A aliança renovadora entre o teatro e a música. *O Estado de S. Paulo*,

São Paulo, 17 nov. 2001. Caderno 2/Ensaio, p. D 2.

\_\_\_\_\_. *Arte deve esclarecer o público, dizia ele*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 fev. 1998,

Caderno 2, p. D 6.

MADEIROS, Jotabê. ‘Banquete dos Mendigos’ no Municipal. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo,

10 dez. 2001. Caderno 2/Música, p. D 2.

MAGALDI, Sábato. A Personagem Mac Navalha. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 3 abr. 1965.

Suplemento Literário – Teatro, n. 424, p. 5.

MANTOVANI, Bráulio. Teatro de Brecht supera limites da história. *Folha de São Paulo*, São

Paulo, 10 fev. 1988, Ilustrada, p. A-42.

MANZANO FILHO, Gabriel. Geisel bateu e apanhou, mas fechou os porões. *O Estado de S.*

*Paulo*, São Paulo, 26 jun. 2004. Nacional/História, p. A 12.

MEDEIROS, Jotabê. Michael Bublê, o ‘jovem Sinatra’. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 jul.

2004, D 10.

MERTEN, Luiz Carlos. Fotos e filmes para lembrar de Marlene Dietrich. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 dez. 2001. Caderno 2/Mito, p. D 3.

\_\_\_\_\_. 'O Cangaceiro' e a indústria do cinema no país. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, São Paulo, 16 set. 2003. Caderno 2, p. D 8.

\_\_\_\_\_. Um ciclo para comemorar a São Paulo dos vencidos, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 jan. 2001. Caderno 2, p. D 12.

\_\_\_\_\_. Um nome que representava glamour [Jorginho Guinle]. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 mar. 2004. Caderno 2, p. D3.

\_\_\_\_\_. 'Trem das Onze' quer pôr na tela o compositor tem a cara de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 jun. 2001. Caderno 2, p. D 1.

O FIM DO MANGUE. *Veja*, 8 jun. 1977. Cidades, p. 52-54.

ORICCHIO, Luiz Zanin. 'Iracema', o avesso do milagre. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 mai. 2001. Caderno 2/Cultura, p. D 10.

\_\_\_\_\_. 'Ópera do Malandro', belo trabalho de Chico e Guerra. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 ago. 2003. Caderno 2/Cultura DVD, p. D 10.

PEREIRA, Edmar. Ópera do Malandro, um presente musical do nosso cinema. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 dez. 1986.

RUY GUERRA DEFENDE ÓPERA DO MALANDRO. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 dez. 1986.

SALÉM, Helena. Ruy Guerra eufórico com sucesso em Cannes da Ópera do Malandro. *O Globo*, 19 mai. 1986.

SALOMÃO, Marici. Villela faz do TBC um templo para Chico Buarque. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 mai. 2000. Caderno 2/Teatro, p. D 3.

SAMPAIO, João Luiz. Versões de uma mulher chamada Yolanda. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 jan. 2004. Caderno 2/Personalidade, p. D 6.

SCHAMA, Simon. Modos nada vitorianos. *Folha de S. Paulo*, 2 São Paulo, 6 jul. 1998. Mais!, p. 5.

SILVA, Beatriz Coelho. A cultura como projeto político na Era Vargas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 set. 2004. Caderno 2, p. D 4.

\_\_\_\_\_. À espera da 'Ópera do Malandro'. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 jun. 2004. Caderno 2/Chico, 60 anos, p. D 5.

SMEE, Sebastian. Arte e política: um caso de atração e repulsa. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 mar. 2003. Caderno 2/Estética, p. D 12.

THOMÉ, Clarissa. Campanha propõe volta da boêmia carioca. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 jan. 2004. Caderno 2, p. C 4.

#### *Material sonoro e visual*

BRECHT, Bert; WEILL, Kurt. *Die 3 Groschenoper. The Threepenny Opera*. Bert Brecht canta *Moritat vom Mackie Messer* e *Die Ballade von der Unzulänglichkeit*. Interpretações de Erika Helmke, Erich Ponto, Kurt Gerron, Willy Trenk-Trebisch e Lotte Lenja. Lewis Ruth Band sob direção de Theo Mackeben [Orchester des Theaters am Kurfürstendamm, em Berlim]. Berlim;Hamburg: TIM- The International Music Company AG, 2000. Tempo: 46:56. [CDD Digitally remastered]. Inclui a canção-título da peça *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony* [Ascensão e queda da cidade Mahagony] e *Der Bilbao-Song*.

BRECHT, Bert; WEILL, Kurt. *Die 3 Groschenoper* [1931]. Ein Tonfilm der Tobis-Warner-Produktion. Frankfurt am Main: Inter-Pathe-Media; Balzers: Video-Archiv-Film, s. d. (Video-Archiv Film, Cassetten Programm, 088)

O PRÍNCIPE DOS MENDIGOS: a incrível história de Mack, the Knife, dividido entre três mulheres e uma amante.<sup>596</sup> [Musical adaptado da *Ópera de três vinténs*, de Bertolt Brecht]. Direção de Menahem Golan. 21ST Century film Corporation. Estados Unidos, 123 minutos, censura 12 anos. Inclui um vídeo e um folheto explicativo (Videoteca FOLHA, 26, 1989). Título original: *Mac the Knife*

## ANEXOS

### ANEXO 1- *The Beggar's Opera*, John Gay

ANEXO 1.1- Letras

### ANEXO 2- *Die Dreigroschenoper* [*A Ópera de Três Vinténs*], Bertolt Brecht

ANEXO 2.1- Letras: alemão e português

ANEXO 2.2 *Escritos para o teatro* [*Schriften zum Theater*], textos sobre *A ópera de três vinténs*, de Bertolt Brecht (1929, 1931, 1937, 1939 e 1955)

---

<sup>596</sup> Elenco principal formado por Raul Julia (MacHeath), Richard Harris (Mr. Peachum), Julia Migenes (Jenny), Roger Daltrey (cantor de rua), Julie Walters (Mrs. Peachum), Rachel Robertson (Polly) e Bill Nighy (Tiger Brown).

Produção: Stanley Chase

Fotografia: Elemer Ragalyi

Direção de arte: Tivadar Bertalan

Montagem: Alain Jakubowicz

Figurino: John Bloomfield

Música: Kurt Weill

Coreografia: David Toguri

ANEXO 2.2.1- Extrato das *Notas à Ópera de três vinténs: Observações para os atores [Anmerkungen zur "Dreigroschenoper"- Winke für Schauspieler]*: alemão e português

ANEXO 3- A Ronda dos Malandros, Carla Civelli e Maurício Barroso

ANEXO 3.1- *Litania dos Pobres*, de Cruz e Sousa

ANEXO 4- Ópera do Malandro, Chico Buarque.

ANEXO 4.1- Letras

ANEXO 1- *The Beggar's Opera*, John Gay

ANEXO 1.1- Letras (69 canções)

**ATO I**- 1- 18

**ATO II**- 19-40

**ATO III**- 41-69

**ATO I**

*Air 1- Through all the employments of life*

*Air 2- 'Tis woman that seduces all mankind*

*Air 3- If any wench Venus's girdle wears*

*Air 4- If love the virgin's heart invade*  
*Air 5- A maid is like the golden ore*  
*Air 6- Virgins are like the fare flower in its lustre*  
*Air 7- Our Polly is a sad slut!*  
*Air 8- Can love be controlled by advice?*  
*Air 9- Oh Polly, you might have toyed and kissed*  
*Air 10- I, like a ship in storms was tossed*  
*Air 11- A fox may steal your hens, sir*  
*Air 12- Oh, ponder well, be not severe*  
*Air 13- The turtle thus with plaintive crying*  
*Air 14- Pretty Polly, say*  
*Air 15- My heart was so free*  
***Air 16- Were I laid on Greenland's coast***  
*Air 17- Oh what pain it is to par!*  
*Air 18- The miser thus a shilling sees*

## **ATO II**

*Air 19- Fill every glass, for wine inspires us*  
*Air 20- Let us take the road*  
*Air 21- I- If the heart of a man is depressed with cares*  
*Air 22- Youth's the season made for joys*  
*Air 23- Before the barn door crowing*  
*Air 24- The gamesters and lawyers are jugglers alike*  
*Air 25- At the tree I shall suffer with pleasure*  
*Air 26- Man may scape from rope and gun*  
*Air 27- Thus when a good housewife sees a rat*  
*Air 28- How cruel are the traitors*  
*Air 29- The first time at the looking-glass*  
***Air 30- When you censure the age***  
*Air 31- Is then his fate decreed, sir?*  
*Air 32- You'll think e'er many days ensue*  
*Air 33- If you at an office solicit your due*  
*Air 34- Thus when the swallow, seeking prey*  
*Air 35- How happy could I be with either*  
*Air 36- I'm bubbled*  
***Air 37- Cease your funning***  
*Air 38- Why how now, Madam Flirt?*  
*Air 39- No power on earth can e'er divide*  
*Air 40- I like the fox shall grieve*

## **ATO III**

*Air 41- When young at the bar you first taught me to score*  
*Air 42- My love is all madness and folly*  
*Air 43- Thus gamesters united in friendship are found*  
*Air 44- The modes of the court so common are grown*  
*Air 45- What gudgeons are we men!*  
*Air 46- In the days of my youth I could bill like a dove*  
*Air 47- I'm like a skiff on the ocean tossed*  
*Air 48- When a wife's in her pout*  
*Air 49- A curse attends that woman's love*  
*Air 50- Among the men coquettes we find*  
*Air 51- Come, sweet lass*



*Air 52- Hither, dear husband, turn your eyes*  
*Air 53- Which way shall I turn me?*  
*Air 54- When my hero in court appears*  
*Air 55- When he holds up his hand arraigned for his life*  
*Air 56- Ourselves, like the great, to secure a retreat*  
*Air 57- The charge is prepared; the lawyers are met*  
*Air 58- O cruel, cruel, cruel case!*  
*Air 59- Of all the friends in time of grief*  
*Air 60- Since I must swing*  
*Air 61- But now again my spirits sink*  
*Air 62- But valour the strongers grows*  
*Air 63- If thus. A man can die*  
*Air 64- So I drink of this bumper*  
*Air 65- But I can leave my pretty hussies*  
*Air 66- Their eyes, their lips, their busses*  
*Air 67- Since laws were made for every degree*  
*Air 68- Would I might be hanged!*  
*Air 69- Thus I stand like the Turk with his doxies around*

***ATO I (1-18)***

**Air-1-Through all the employments of life**

**PEACHUM-**

Through all the employments of life  
Each neighbor abuses his brother;  
Whore and rogue they call husband and wife;  
All professions be-rogue one another.  
The priest calls the lawyer a cheat;  
The lawyer be-knaves the divine;

And the statesman, because he's so great,  
Thinks his trade as honest as mine.

**Air 2- 'Tis woman that seduces all mankind'**

**FILCH**

'Tis woman that seduces all mankind,  
By her we first were taught the wheedling arts;  
Her very eyes can cheat; when most she's kind,  
She tricks us of our money with our hearts.  
For her, like wolves by night, we roam for prey,  
And practice every fraud to bribe her charms;  
For suits of love, like law, are won by pay,  
And beauty must be feed into our arms.

**PEACHUM**

**Air 3- If any wench Venus's girdle wear,**

If any wench Venus's girdle wear,  
Though she be never so ugly,  
Lilies and roses will quickly appear,  
And her face look wondrous smugly.  
Beneath the left ear so fit but a cord  
(A rope so charming a zone is!),  
The youth in his cart hath the air of a lord,  
And we cry, "There dies an Adonis!"

**Air 4- If love the virgin's heart invade**

If love the virgin's heart invade,  
How, like a moth, the simple maid  
Still plays about the flame!  
If soon she be not made a wife,  
Her honor's singed, and then for life,  
She's – what I dare not name.

**Air 5- A maid is like the golden ore**

A maid is like the golden ore,  
Which hath guineas intrinsical isn't,  
Whose worth is never known before  
It is tried and impressed in the mint.  
A wife's like a guinea in gold,  
Stamped with the name of her spouse,  
Now here, now there, is bought, or is sold,  
And is current in every house.

**Air 6- Virgins are like the fare flower in its lustre**

Polly

Virgins are like the fare flower in its lustre,  
Which in the garden enamels the ground;  
Near it the bees in play flutter and cluster,  
And gaudy butterflies frolic around.  
But, when once plucked, 'tis no longer alluring,  
To Convent Garden 'tis sent (as yet sweet),  
There fades, and shrinks, and grows past all enduring,  
Rots, Stinks, and dies, and is trod under feet.

**Air 7- Our Polly is a sad slut!**

PEACHUM

Our Polly is a sad slut! nor heeds what we have taught her.  
I wonder any man alive will ever rear a daughter!  
For she must have both hoods and gowns, and hoops to swell her pride,  
With scarfs and stays, and gloves and lace; and she will have men beside;  
And when she's dressed with care and cost, all-tempting, fine and gay,  
As men should serve a cowcumber, she flings herself away.  
Our Polly is a sad slut, etc.  
You baggage! You hussy! You inconsiderate Jade! Hade you been hanged,  
It would not had vexed me, for that might have been your misfortune; but to do  
Such a mad thing by choice! The wench is married, husband.

**Air 8- Can love be controlled by advice?**

POLLY

Can love be controlled by advice?  
Will Cupid our mothers obey?  
Thought my heart were as frozen as ice,  
At his flame  
'twould have melted away.  
When he kissed me so closely he pressed,

'Twas so sweet that I must have complied;  
So I thought it both safest and best  
To marry, for fear you should chide.

**Air 9- Oh Polly, you might have toyed and kissed**

Oh Polly, you might have toyed and kissed  
By keeping men off, you keep them on.  
But he so teased me, and he so pleased me,  
What I did, you must have done.

**Air 10- I, like a ship in storms, was tossed**

I, like a ship in storms, was tossed;  
Yet afraid to put in to land;  
For seized in the port the vessel's lost

Whose treasure is contraband.  
The waves are laid, My duty's paid.  
Oh joy beyond expression!  
Thus, safe ashore, I ask no more,  
My all is in my possession.

**Air 11- A fox may steal your hens, sir**

PEACHUM

A fox may steal your hens, sir,  
A whore your health and pence, sir,  
Your daughter rob your chest, sir,  
Your wife may steal your rest, sir,  
A thief your goods and plate. But  
This is all but pinking, With rest,  
Pence, chest, and chicken; It ever  
Was decreed, sir, If lawyer's hand  
Is fee'd, sir, he steals your whole estate.

**Air 12- Oh, ponder well! be not severe**

POLLY

Oh, ponder well! be not severe;  
So save a wretched wife!  
For on the rope that hangs my dear  
Depends poor Polly's life.

**Air 13- The turtle thus with plaintive crying**

The turtle thus with plaintive crying,  
Her love dying, the turtle thus with plaintive crying  
Laments her dove. Down she drops quite spent with sighing  
Paired in death, as paired in love.

**Air- 14- Pretty Polly, say**

POLLY, MACHEAT.

Pretty Polly, say,  
When I was away,  
Did your fancy never stray  
To some newer lover? Without disguise,  
Heaving sighs, Doting eyes, My constant  
heart discover. Fondly let me loll! Oh pretty,  
pretty Poll.

**Air 15- My heart was so free**

MACHEATH

My heart was so free,  
It roved like the bee,  
Till Polly my passion requited;  
I sipped each flower, I changed ev'ry hour,  
But here ev'ry flower is united.

**Air 16- Were I laid on Greenland's coast**

POLLY

Were I laid on Greenland's coast,  
And in my arms embraced my lass,  
Warm amidst eternal frost,  
Too soon the half year's night would pass.  
Were I sold on Indian soil Soon as the  
burning day was closed, I could mock the  
sultry toil, when on my charmer's breast reposed.

Air 17-

MACHEATH

And I would love you all the day,

POLLY

Every night would kiss and play,

MACHEATH

If with me you'd fondly stray

POLLY

Over the hills and far away.

**Air 17- Oh what pain it is to part!**

Oh what pain it is to part!  
Can I leave thee, can I leave thee?  
Oh what pain it is to part!  
Can thy Polly ever leave thee?  
But lest death my love should thwart,  
And bring thee to the fatal cart,  
Thus I tear thee from my bleeding heart!  
Fly hence, and left me leave thee.  
One kiss and then – one kiss – begone – farewell.

**Air 18- The miser thus a shilling sees**

MACHEATH

The miser thus a shilling sees,  
Which he's obliged to pay,  
With sighs resigns it by degrees,  
And fears 'tis gone for aye.

POLLY

The boy thus, when his sparrow's flown,  
The bird in silence eyes;  
But soon as out of sight 'tis gone,  
Whines, whimpers, sobs, and cries.  
(*End of the first Act.*)

**ATO II (19-40)**

**Air 19- Fill every glass, for wine inspires us**

*Matt of the Mint.*

Fill every glass, for wine inspires us,  
And fires us  
With courage, love and joy.  
Women and wine should life employ.  
Is there aught else on earth desirous?  
Fill every glass, etc.

**Air 20- Let us take the road**

*Matt of the mint.*

Let us take the road.  
Hark! I heard the sound of coaches!

The hour of attack approaches,  
To your arms, brave boys, and load.  
See the ball I hold! Let the chymists  
Toil like asses, Our fire their fire surpasses,  
And turns all our lead to gold.

**Air 21- If the heart of a man is depressed with cares**

MACHEATH

If the heart of a man is depressed with cares,  
The mist is dispelled when a woman appears;  
Like the notes of a fiddle, she sweetly, sweetly  
Raises the spirits, and charms our ears.  
Roses and lilies her cheeks disclose,  
But her ripe lips are more sweet than those.

Press her  
Caress her;  
With blisses,  
Her kisses  
Dissolve us in pleasure, and soft repose.

**Air 22- Youth's the season made for joys**

MACHEATH

Youth's the season made for joys;  
Love is then our duty;  
She alone who that employs  
Well deserves her beauty.  
Let's be gay  
While we may;  
Beauty's a flower despised in decay.  
Youth's the season, etc.

CHORUS

Let us drink and sport today;  
Ours is not tomorrow.  
Love with youth flies swift away;  
Age is nought but sorrow.  
Dance and sing;  
Time is on the wing;  
Life never knows the return of spring.  
Let us drink, etc.

**Air 23- Before the barn door crowing**

Before the barn door crowing,  
The cock by hens attended,  
His eyes around him throwing,  
Stands for a while suspended.  
Then one he singles from the crew,  
And cheers the happy hen,  
With how do you do, and how do you do,  
And how do you do again.

**Air 24- The gamesters and lawyers are jugglers alike**

JENNY DIVER

The gamesters and lawyers are jugglers alike;  
If they meddle your all is in danger.  
Like gypsies, if once they can finger a souse,  
Your pockets they pick, and they pilfer your house,  
And give your estate to a stranger.

A man of courage should never put anything to the risk,  
but his life. (She point to his pistols.)  
These are the tools of a man of honor.

**Air 25- At the tree I shall suffer with pleasure**

MACHEATH

At the tree I shall suffer with pleasure,  
At the tree I shall suffer with pleasure;  
Let me go were I will,  
In all kinds of ill,  
I shall find no such furies as these are.

**Air 26- Man may scape from rope and gun**

Man may scape from rope and gun;  
Nay, some have outlived the doctor's pill;  
Who takes a woman must be undone;  
That basilisk is sure to kill.  
The fly that sips treacle is lost in the sweets,  
So he that tastes woman, woman, woman,  
Fe that tastes woman, ruin meets.

**Air 27- Thus when a good housewife sees a rat**

Thus when a good housewife sees a rat  
In her trap in the morning taken,  
With pleasure her heart goes pitapat,  
In revenge for her loss of bacon.  
Then she throws him  
To the dog or cat,  
To the worried, crushed, and shaken.

**Air 28- How cruel are the traitors**

How cruel are the traitors  
Who lie and swear in jest,  
To cheat unguarded creatures  
Of virtue, fame, and rest!  
Whoever steals a shilling,  
Through shame the guilt conceals;  
In love the perjured villain  
With boasts the theft reveals.

**Air 29- The first time at the looking-glass**

The first time at the looking-glass  
The mother sets her daughter,  
The image strikers the smiling lass  
With self-love ever after.



Each time she looks, she, fonder grown,  
Thinks ev'ry charm grows stronger;  
But alas, vain maid, all eyes but your own  
Can see you are not younger.

**Air 30- When you censure the age**

PEACHUM

When you censure the age,  
Be cautions and sage,  
Lest the courtiers offended should be;  
If you mention vice or bribe,  
'tis so pat to all the tribe,  
Each cries, "That was leveled at me.

**Air 31- Is then his fate decreed, sir?**

LUCY

Is then his fate decreed, sir?  
Such a man can I think of quitting?  
When first we met, so moves me yet,  
Oh, see how my heart is splitting!

**Air 32- You'll think, e'er many days ensue**

You'll think, e'er many days ensue,  
This sentence not severe;  
I hang your husband, child, 'tis true,  
But with him hang your care.  
Twang dang dillo dee.

**Air 33- If you at an office solicit your due**

If you at an office solicit your due,  
And would not have matters neglected,  
You must quicken the clerk with the perquisite too  
To do what his duty directed.  
Or would you the frowns of a lady prevent,  
She too has this palpable failing;  
The perquisite softens her into consent;  
That reason with all is prevailing.

**Air 34- Thus when the swallow, seeking prey**

Thus when the swallow, seeking prey  
Whithin the sash is closely pent,  
His consort, with bemoaning lay,  
Without sits pining for th'event.  
Her chattering lovers all around her skim;

She heeds them not (poor bird!) he soul's with him.

**Air 35- How happy could I be with either**  
MACHEATH

How happy could I be with either,  
Were t'other dear charmer away.  
But while you thus tease me together,  
To neither a word will I say,  
But tol de rol, etc.

**Air 36- Polly. I'm bubbled**

Polly. I'm bubbled.  
Lucy. I'm bubbled.  
Polly. Oh how I am troubled!  
Lucy. Bamboozled, and bit!  
Polly. My distresses are doubled.  
Lucy. When you come to the tree, should the hangman refuse,  
    These fingers, with pleasure, could fasten the noose.  
Polly. I'm bubbled, etc.

**Air 37- Cease your funning**

POLLY

Cease your funning;  
Force or cunning  
Never shall my heart trepan.  
All these sallies  
Are but malice  
To seduce my constant man.  
Tis most certain,  
By the flirting  
Women oft have envy shown:  
Pleased, to ruin  
Others wooing,  
Never happy in their own!

**Air 38- Why how now, Madam Flirt?**

LUCY

Why how now, Madam Flirt?  
If you thus must chatter,  
And are for flinging dirt,  
Let's try who best can spatter,  
Madam Flirt!

POLLY.

Why how now, saucy jade?  
Sure the wench is tipsy!  
(to him.) How can you see me made  
The scoff of such a gypsy?  
(to her.) Saucy jade!

**Air 39- No power o  
n earth can e'er divide**

No power on earth can e'er divide  
The knot that sacred love hath tied.  
When parents draw against our mind,  
The true love's knot they faster bind.  
Oh, oh ray, oh Amborah – oh, oh, etc.

**Air 40- I like the fox shall grieve**

LUCY

I like the fox shall grieve,  
Whose mate hath left her side,  
Whom hounds, from morn to eve,  
Chase o'er the country wide.  
Where cheat the wary pack?  
If love be not his guide,  
He never will come back.

**ATO III (41-69)**

**Air 41- When young at the bar you first taught me to score**  
*(If love's a sweet passion, etc.)*

When young at the bar you first taught me to score,  
And bit me be free of my lips, and no more,  
I was kissed by the parson, the squire, and the sot;  
When the guest was departed, the kiss was forgot.  
But his kiss was so sweet, and so closely he pressed,  
That I languished and pined till I granted the rest.

**Air 42- My love is all madness and folly**  
*(South Sea Ballad)*

My love is all madness and folly,  
Alone I lie,  
Toss, tumble, and cry,  
What a happy creature is Polly!  
Was e'er such a wretch as I!  
With rage I redden like scarlet,  
That my dear inconstant varlet,  
Stark blind to my charms  
Is lost in the arms

Of that jilt, that inveigling harlot!  
This, this my resentment alarms.

**Air 43- Thus gamesters united in friendship found**  
(*Packington's Pound*)

Thus gamesters united in friendship found,  
Trough they know that their industry all is a cheat;  
They flock to their prey at the dicebox's sound,  
And join to promoter's deceit.  
But if by mishap  
They fail of a chap,  
To keep in their hands, they each other entrap.  
Like pikes, lank with hunger, who miss of their ends,  
They bit their companions, and prey on their friends.  
Now, Peachum, you and I, like honest tradesmen, are to  
have a fair trial which of us two can overreach the other.  
Lucy!

**Air 44- The modes of the court so common are grown**

The modes of the court so common are grown

**Air 45- What gudgeons are we men!**  
(*Down in the North Country, etc.*)

What gudgeons are we men!  
Ev'ry woman's easy prey.  
Though we have felt the hook, again  
We bite, and they betray.

The bird that hath been trapped,  
When he hears his calling mate,  
To her he flies, again he's clapped  
Within the wiry grate.

**Air 46- In the days of my youth I could bill like a dove**  
(*A Shepherd Kept Sheep, etc.*)

In the days of my youth I could bill like a dove, fa, la, la etc.  
Like a sparrow at all times was ready for love, fa, la, la, etc.  
The life of all mortals in kissing should pass,  
Lip to lip while we're young, then the lip to the glass, fa, etc.  
But now, Mr. Peachum, to our business. If you have blacks  
Of any king, brought in of late-manteaus, velvet scarfs,  
Petticoats – let it be what it will, I am your chap; for all my  
Ladies are very fond of mourning.

**Air 47- I'm like a skiff on the ocean tossed**  
(*One Evening Having lost My Way, etc*)

Lucy-  
I'm like a skiff on the ocean tossed,  
Now high, now low, with each billow born (e),  
With her rudder broke, and her anchor lost,  
Deserted and all forlorn.  
While thus I lie rolling and tossing all night,  
That Polly lies lies sporting on seas delight!  
Revenge, revenge, revenge,  
Shall appease my restless sprite.  
I have the ratsbane ready. I run no risk, for I can lay her  
Death upon the gin, and so many die of that naturally that  
I shall never be called in question. But say I were to be  
Hanged, I never could be hanged for anything that would  
Give me greater comfort than the poisoning that slut.

**Air 48- When a wife's in her pout**  
*(Now Roger, I'll Tell Thee, Because Thou'rt My Son)*

When a wife's in her pout  
(As she's sometimes, no doubt)  
The good husband as meek as a lamb,  
Her vapors to still,  
First grants her her will,  
And the quieting draught is a dram.  
Poor man! And the quieting draught is a dram.

**Air 49- A curse attends that woman's love**  
*(Oh Bessy Bell)*

Polly:  
A curse attends that woman's love  
Who always would be pleasing.

LUCY

The pertness of the billing dove,  
Like tickling, is but teasing.

POLLY

What then in love can woman do?

LUCY

If we grow fond they shun us.  
POLLY

And when we fly them, they pursue,

LUCY

But leave us when they've won us.

POLLY

**Air 50- Among the men, coquets we find**  
(*Would Fate to Me Belinda Give*)

Among the men, coquets we find,  
Who court by turns all womankind;  
And we grant all their hearts desired,  
When they are flattered and admired.

**Air 51- Come, sweet lass**  
(*Come, Sweet, lass, etc*)

Come, sweet lass,  
Let's banish sorrow  
Till tomorrow;  
Come, sweet lass,  
Let's take a chirping glass.  
Wine can clear  
The vapors of despair,  
And make us light as air;  
Then drink, and banish care.

**Air 52- Hither, dear husband, turn your eyes**  
(*The Last Time I went O'er the moor*)

Polly. Hither, dear husband, turn your eyes.  
Lucy. Bestow one glance to cheer me.  
Polly. Think with that look, thy Polly dies.  
Lucy. Oh shun me not, but hear me.  
Polly. 'Tis Polly sues.  
Lucy. 'Tis Lucy speaks.  
Polly. Is true love requited?  
Lucy. My heart is bursting.  
Polly. Mine too breaks.  
Lucy. Must I,  
Polly. Must I be slighted?

**Air 53- Which way shall I turn me?**  
(*Tom Tinker's My True love*)

MACHEAT-  
Which way shall I turn me? How can I decide?  
Wives, the day of our death, are as fond as a bride.  
One wife is too much for most husbands to hear,  
But two at a time there's no mortal can bear.  
This way, and that way, and which way I will,  
What would comfort the one, t'other wife would take ill.

**Air 54- When my hero in court appears**  
(*I Am a Poor Shepherd Undone*)

POLLY

When my hero in court appears,  
And stands arraigned for his life,  
Then think of poor Polly's tears;  
For ah! Poor Polly's his wife.  
Like the sailor he holds up his hand,  
Distressed on the dashing wave.  
To die a dry death at land  
Is a bad as a wat'ry grave.  
And alas, poor Polly!  
Alack, and welladay!  
Before I was in love,  
Oh! Every month was May.

**Air 55- When he holds up his hand arraigned for his life**  
(*Lanthe the Lovely, etc.*)

When he holds up his hand arraigned for his life,  
Oh think of your daughter, and think I'm his wife!  
What are cannons, or bombs, or clashing of swords?  
For death is more certain more certain by witnesses' words.  
Then nail up their lips; that dread thunder allay;  
And each month of my life will hereafter be May.

**Air 56- Ourselves, like the great, to secure a retreat**  
(*A Cobbler There Was, etc.*)

LOCKIT

Ourselves, like the great, to secure a retreat,  
When matters require it, must give up our gang;  
And good reason why,  
Or, instead, of the fry,  
Ev'n Peachum and I,  
Like poor pretty rascals, might hang, hang;  
Like poor pretty rascals, might hang, hang;

**Air 57- The charge is prepared; the lawyers are met**

MACHEATH

The charge is prepared; the lawyers are met;  
The judges all ranged (a terrible show!).  
I go, undismayed, for death is a debt,  
A debt on demand, so take what I owe.  
Then farewell, my love – dear charmers, adieu.  
Contented I die. 'Tis the better for you.  
Here ends all dispute the rest of our lives,

For this way at once I please all my wives.

**Air 58- Oh cruel, cruel, cruel case!**  
(*Happy Groves*)

Oh cruel, cruel, cruel case!  
Must I suffer this disgrace?

**Air 59- Of all the friends in time of grief**  
(*Of All The Girls that Are So Smart*)

Of all the friends in time of grief,  
When threat'ning Death looks grimmer,  
Not one so sure can bring relief,  
As this best friend, a brimmer.

**Air 60- Since I must swing**  
(*Britons Strike Home*)

Since I must swing, I scorn, I scorn to wince or whine.

**Air 61- But now again my spirits sink**  
(*Chevy Chase*)

But now again my spirits sink;  
I'll raise them high with wine.

**Air 62- But valor the stronger grows**  
(*To Old Sir Simon the King*)

But valor the stronger grows,  
The stronger liquor we're drinking.  
And how can we feel our woes,  
When we've lost the trouble of thinking?

**Air 63- If thus – A man can die**  
(*Foy to Great Caesar*)

If thus – A man can die  
Much bolder with brandy.  
Pours out a bumper of brandy.

**Air 64- So I drink off this bumper**  
(*There was an Old Woman*)

So I drink off this bumper. – And now I can stand the test,  
And my comrades shall see that I die as brave as the best.  
Drinks.

**Air 65- But can I leave my pretty hussies**  
(*Did You Ever Hear of a Gallant Sailor*)



But can I leave my pretty hussies.  
Without one tear, or tender sigh?

**Air 66- Their eyes, their lips, their busses**  
(*Why Are Mine Eyes Still Flowing*)

Their eyes, their lips, their busses  
Recall my love – Ah, must I die?

**Air 67- Since laws were made for every degree**  
(*Greensleeves*)

Since laws were made for every degree,  
To curb vice in others, as well as me,  
I wonder we han't better company  
Upon tyburn tree!  
But gold from law can take out the sting;  
And if rich men, like us, swing,  
'twould thin the land, such numbers to string  
upon tyburn tree!

**Air 68- Would I might be hanged!**  
(*All You That must take a Leap, etc.*)

Lucy. Would I might be hanged!  
Polly. And I would so too?  
Lucy. To be hanged with you,  
Polly. My dear, with you.  
Macheath. Oh leave me to thought. I fear. I doubt.  
I tremple. I droop. (turns up the empty bottle.) See,  
My courage is out.  
Polly. No token of love?  
Macheath. (turns up the empty bottle.) See, my courage is out.  
Lucy. No token of love?  
Polly. Adieu.  
Lucy. Farewell. (*Bell begins tolling.*)  
Macheath. But hark! I hear the toll of the bell.  
Chorus. Tol de rol, lol, etc.

**Air 69- Thus I stand like the Turk, with his doxies around**  
(*Lumps of Pudding, etc.*)

Thus I stand like the Turk, with his doxies around;  
From all sides their glances his passion confound;  
For black, brown, and fair, his inconstancy burns,  
And the different beauties subdue him by turns:  
Each calls forth her charms, to provoke his desires;  
Though willing to all, with but one he retires.  
But think of this maxim, and put off your sorrow:  
The wretch of today may be happy tomorrow.

Chorus. But think of this maxim, etc. (Exeunt.)

ANEXO 2- Die Dreigroschenoper [A Opera de Três Vinténs], Bertolt Brecht

ANEXO 2.1- Letras: alemão e português

ANEXO 2.2- *Escritos para o Teatro [Schriften zum Theater]*, textos sobre *A Ópera de Três Vinténs*, de Bertolt Brecht (1929, 1931, 1937, 1939 e 1955)

ANEXO 2.2.1- Extrato das *Notas à Ópera de Três Vinténs: Observações para os atores [Anmerkungen zur “Dreigroschenoper”- Winke für Schauspieler]*: alemão e português

ANEXO 2.1- Letras: alemão e português

*Die Dreigroschenoper*, de Bertolt Brecht <sup>597</sup>

---

<sup>597</sup> *Die Dreigroschenoper*: nach John Gays *The Beggar's Opera*. Colaboração de Elisabeth Hauptmann. Música de Kurt Weill. 32. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. 109 p. Inclui *Winke für Schauspieler* [*Observações para os atores*] e *Anmerkungen zur Dreigroschenoper* [*Notas à Ópera de três vinténs*], textos de Brecht, e sete novas versões

*SONGS*

**VORSPIEL**

1- *Die Moritat vom Mackie Messer*

**I AKT**

2- *Der Morgenchoral des Peachum*

3- *Der Anstatt-dass-song*

4- *Das Hochzeitslied für ärmere Leute*

5- *Die Seeräuber-Jenny*

6- *Der Kanonen-Song*

7- *Kleines Lied*

**ERSTES DREIGROSCHEN- FINALE**

8- *Über die Unsicherheit menschlicher Verhältnisse*

**II AKT**

9- *Pollys Lied*

**ZWISCHENSPIEL**

10- *Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit*

11- *Die Ballade vom angenehmen Leben*

12- *Die Zuhälterballade*

13- *Das Eifersuchtduett*

**ZWEITES DREIGROSCHEN- FINALE**

14- *Denn wovon lebt der Mensch?*

**III AKT**

15- *Das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens*

16- *Salomon- Song*

17- *Ruf aus der Gruft*

18- *Ballade, in der Macheath jedermann Abbitte leistet*

**DRITTES DREIGROSCHEN- FINALE**

19- *Song- Alle*

**VORSPIEL**

1- *Die Moritat vom Mackie Messer*

**DER MORITATENSÄNGER**

Und de Haifisch, der hat Zähne  
Und die trägt im Gesicht  
Und Macheaht, der hat ein Messer  
Doch das Messer sieht man nicht.

Ach, es sind des Haifischs Flossen  
Rot, wenn dieser Blut vergiesst!  
Mackie Messer trägt'nen Handschuh  
Drauf man keine Untat liest.

An der Themse grünem Wasser  
Fallen plötzlich Leute Um!  
Es ist weder Pest noch Cholera  
Doch es heisst: Macheath geht um.

An'nem schönen blauen Sonntag  
Liegt ein toter Mann am Strand  
Und ein Mensch geht um die Ecke  
Den man Mackie Messer nennt.

Und Schmul Meier bleibt verschwunden  
Und so mancher reiche mann  
Und sein Geld hat Mackie Messer  
Dem man nichts beweisen kann.

Jenny Towler ward gefunden  
Mit'nem Messer in der Brust  
Und am Kai geht Mackie Messer  
Der von allem nichts gewusst.

Wo ist Alfons Glite, der Fuhrherr?  
Kommt das je ans Sonnenlicht?  
Wer e s immer wissen könnte-  
Mackie Messer weiss es nicht.

Und das grosse Feuer in Soho  
Sieben Kinder und ein Greis-  
In der Menge Mackie Messer, den  
Man nicht fragt und der nichts weiss.

Und die minderjährige Witwe  
Deren Namen jeder weiss  
Wachte auf und war geschändet-  
Mackie, welches war dein Preis?

## **I. AKT**

### *2- Der Morgenchoral des Peachum*

Wach auf, do verroteter Christ!

Mach dich an dein sündiges Leben!  
Zeig, was für ein Schurke du bist  
Der Herr wird es dir dann schon geben.

Verkauf deinen Bruder, du Schuft!  
Verschacher dein Ehweib, du Wicht!  
Zder Herrgott, für dich ist er Luft?  
Er zeigt dir's beim Jüngsten Gericht!

*3- Der Anstatt-dass-song*

1  
PEACHUM  
Anstatt dass  
Sie zu Hause bleiben und in ihrem Bett  
Brauchen sie Spass!  
Grad als ob man ihnen eine Extrawurst gebraten hätt.

FRAU PEACHUM  
Das ist der Mond über Soho  
Das ist der verdammte "Fühlst-du-mein-Herz-  
Schlagen"- Text  
Das ist das "Wenn du wohin gehst, geh auch ich wohin,  
Johnny!"  
Wenn die Liebe anhebt und der Mond noch wächst.

2  
PEACHUM-  
Anstatt dass  
Sie was Täten, was'nen Sinn hat und 'nen Zweck  
Machen sie Spass!  
Und verrecken dann natürlich glatt im dreck.

BEIDE  
Wo ist dann ihr Mond über Soho?  
Wo bleibt dann ihr verdammter "Fühlst-du-mein-Herz-  
Schlagen"- Text  
Wo ist dann das "Wenn du wohin gehst, geh auch ich wohin,  
Johnny!"  
Wenn die Liebe aus ist und im Dreck du verreckst?

*4- Das Hochzeitslied für ärmere Leute*

Bill Lawgen und Mary Syer  
Wurden letzten Mittwoch Mann und Frau.  
(Hoch sollen sie leben, hoch, hoch, hoch!)  
Als sie drin standen vor dem Standesamt!  
Wusste er nicht, woher ihr Brautkleid stammt  
Aber sie wusste seinen Namen nicht genau.  
Hoch!

Wissen Sie, was ihre Frau treibt? Nein!  
Lassen Sie Ihr Lüstlingsleben sein? Nein!  
(Hoch sollen sie leben, hoch, hoch, hoch!)  
Billy Lawgen sagte neulich mir:  
Mir genügt ein kleiner Teil von ihr!  
Das Schwein.  
Hoch!

5- *Die Seeräuber-Jenny*

1  
JENNY  
Meine Herren, heute sehen Sie mich Gläser abwaschen  
Und ich mache das Bett für jeden.  
Und Sie geben mir einen Penny und ich bedanke mich schnell  
Und Sie sehen meine Lumpen und dies lumpige Hotel  
Und Sie wissen nicht, mit wem Sie reden.  
Aber eines Abends wird ein geschrei sein am Hafen  
Und man fragt; Was ist das für ein Geschrei?  
Und man wird mich lächeln sehn bei meinem Gläsern  
Und man sagt: Was lächelt die dabei?  
Und ein Schiff mit acht Segeln  
Und mit fünfzig Kanonen  
Wird liegen am Kai.

2  
Man sagt: Geh, wisch deine Gläser, mein Kind  
Und man reicht mir den Penny hin.  
Und der Penny wird genommen, und das Bett wird  
gemacht!  
(Es wird keiner drin schlafen in dieser Nacht.)  
Und Sie wissen immer noch nicht, wer ich bin.  
Aber eines Abends wird ein Getös sein am Hafen  
Und man fragt: Was ist das für ein Getös?  
Und man wird mich stehen hinterm Fenster  
Und man sagt: Was lächelt die so böse?  
Und das Schiff mit acht Segeln  
Und mit fünfzig Kanonen  
Wird beschossen die Stadt.

3  
Meine Herren, da wird wohl Ihr Lachen aufhörn  
Denn die Mauern werden fallen hin  
Und die Stadt wird gemacht dem Erdboden gleich  
Nur ein lumpiges Hotel wird verschont von jedem Streich  
Und man fragt: Wer wohnt Besonderer darin?  
Und in dieser Nacht wird ein Geschrei um das Hotel sein  
Und man fragt: Warum wird das Hotel verschont?  
Und man mich sehen treten aus der Tür gen Morgen  
Und man sagt: Die hat darin gewohnt?

Und das Schiff mit acht Segeln  
Und mit fünfzig Kanonen  
Wird beflaggen den Mast.

4  
Und es werden kommen hundert den Mittag an land  
Und werden in den Schatten treten  
Und fangen einen jeglichen aus jeglicher Tür  
Und legen ihn in Ketten und bringen vor mir  
Und fragen: Welchen sollen wir töten?  
Und an diesem Mittag wird es still sein am Hafen  
Wenn man fragt, wer wohl sterben muss.  
Und dann werden Sie mich sagen hören: Alle!  
Und wenn dann de Kopf fällt, sag ich: Hoppla!  
Und das Schiff mit acht Segeln  
Und mit fünfzig Kanonen  
Wird entschwinden mit mir.

#### *6- Der Kanonen-Song*

1  
MAC UND BROWN  
John war darunter und Jim war dabei  
Und Georgie ist Sergeant geworden  
Doch die Armee, sie fragt keinen, wer er sei  
Und sie marschirt hinauf nach dem Norden.  
Soldaten wohnen  
Auf den Kanonen  
Vom Cap bis Couch Behar.  
Wenn es mal regnete  
Und es begegnete  
Ihnen'ne neue Rasse  
'ne braune oder blasse  
Da machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar.

2  
Johnny war der Whisky zu warm  
Und Jimmy hatte nie genug Decken  
Aber Georgie nahm beide beim Arm  
Und sagte: Die Armee kann verrecken.  
Soldaten wohnen  
Auf den Kanonen  
Vom Cap bis Couch Behar.  
Wenn es mal regnete  
Und es begegnete  
Ihnen'ne neue Rasse  
'ne braune oder blasse  
Da machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar.

3  
John ist gestorben und Jim ist tot



Und Georgie ist vermisst und verdorben  
Aber Blut ist immer noch rot  
Und für die Armee wird jetzt wieder geworben!  
Soldaten wohnen  
Auf den Kanonen  
Vom Cap bis Couch Behar.  
Wenn es mal regnete  
Und es begegnete  
Ihnen'ne neue Rasse  
'ne braune oder blasse  
Da machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak Tartar.

*7- Kleines Lied*

1  
POLLY  
Einst glaubte ich, als ich noch umschuldigt war  
Und das war ich einst grad so wie du  
Vielleicht kommt auch zu mir einmal einer  
Und dann muss ich wissen, was ich tu.  
Und wenn er Geld hat  
Und wenn er nett ist  
Und sein Kragen ist auch werktags rein  
Und wenn er weiss, was sich bei einer Dame schickt  
Dann sage ich ihm "Nein".  
Da behält man seinen Kopf oben  
Und man bleibt ganz allgemein.  
Sicher scheint der Mond die ganze Nacht  
Sicher wird das Boot am Ufer losgemacht  
Aber weiter kann nichts sein.  
Ja, da kann man sich doch nicht hinlegen  
Ja, da muss kalt und herzlos sein.  
Ja, da könnte so viel geschehen  
Ach, da gibt's überhaupt nur: Nein.

2  
Der erste, der kam, war ein Mann aus Kent  
Der war, wie ein Mann sein soll.  
Der zweite hatte drei Schiffe im Hafen  
Und der dritte war nach mir toll.  
Und als sie Geld hatten  
Und als sie nett waren  
Und ihr Kragen ist auch werktags rein  
Und als sie wussten, was sich bei einer Dame schickt  
Da sagte ich ihnen "Nein".  
Da behielt ich meinen Kopf oben  
Und ich blieb ganz allgemein.  
Sicher der Mond die ganze nacht  
Sicher ward das Boot am Ufer losgemacht  
Aber weiter konnte nichts sein.  
Ja, da kann sich doch nicht nur hinlegen

Ja, da musst'ich kalt und herzlos sein.Ja, da könnte doch viel geschehen  
Aber da gibt's überhaupt nur: Nein.

3  
jedoch eines Tags, und der Tag war blau  
Kam einer, der mich nicht bat  
Und er hängte seinen Hut an den Nagel in meiner Kammer  
Und ich wusste nicht, was ich tat.  
Und als er kein Gel hatte  
Und al ser nicht nett war  
Und sein Kragen war auch am Sonntag nicht rein  
Und al ser nicht wusste, was sich bei einer dame schickt  
Zu ihm sagte ich nicht "Nein".  
Da behielt ich meinen Kopf nicht oben  
Und ich blieb nicht allgemein.  
Ach, es schien der Mond die ganze Nacht  
Und es konnte gar nicht anders sein!  
Ja, da muss man sich doch einfach hinlegen  
Ja, da kann man doch nicht viel geschehen  
Ja, da gab's überhaupt kein Nein.

#### ERSTES DREIGROSCHEN-FINALE

##### *8-Über die Unsicherheit menschlicher Verhältnisse*

POLLY  
Was ich möchte, ist es viel?  
Einmal in dem tristen Leben  
Einem Mann mich hinzugeben.  
Ist das ein zu hohes Ziel?

PEACHUM  
Das Recht des Menschen ist's auf dieser Erden  
Da er doch nur kurz lebt, glücklich zu sein  
Teilhaftig aller Lust der Welt zu werden  
Zum Essen Brot zu kriegen und nicht einen Stein.  
Das ist des Menschen nacktes Recht auf Erden.  
Doch leider hat man bisher nie vernommen  
Dass einer auch sein Recht bekam- ach wo!  
Wer hätte nicht gern einmal Recht bekommen  
Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so.

FRAU PEACHUM  
Wie gern wär ich zu dir gut  
Alles möchte ich dir geben  
Dass du etwas vom Leben  
Weil man das doch gerne tut.

PEACHUM  
Ein gutter Mensch sein! Ja, wer wär's nicht gern?

Sein Gut den Armen geben, warum nicht!  
Wenn alle gut sind, ist Sein Reich nicht fern  
Wer sässe nicht sehr gern in Seinem Licht?  
Ein gutter Mensch sein! Ja, wer wär's nicht gern?  
Doch leider sind auf diesem Sterne eben  
Die Mittel kärglich und die Menschen roh.  
Wer möchte nicht in Fried und Eintracht leben?  
Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so!

POLLY UND FRAU PEACHUM

Da hat er eben leider recht.  
Die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht.

PEACHUM

Natürlich hab ich leider recht  
Die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht.  
Wer wollt auf Erden nicht ein Paradies?  
Doch die Verhältnisse, gestatten sie's?  
Nein, sie gestatten's eben nicht.  
Dein Bruder, der doch an dir hangt  
Wenn halt für das Fleisch nicht langt  
Tritt er dir eben ins Gesicht.  
Auch true sein, ja, wollt es nicht?  
Doch deine Frau, die an dir hangt  
Wenn die Liebe ihr nicht langt  
Tritt sie eben ins Gesicht.  
Ja, dankbar sein, wer wollt es nicht?  
Und doch, dein Kind, das an dir hangt  
Wenn dir das Altersbrot nicht langt  
Tritt dir eben ins Gesicht.  
Ja, menschlich sein, wer wollt es nicht!

POLLY UND FRAU PEACHUM

Ja, das ist eben schade  
Das ist riesig Fade.  
Die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht  
Da hat er eben leider recht.

PEACHUM

Natürlich hab ich leider recht  
Die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht.  
Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so.

ALLE DREI

Ja, dann ist's freilich nichts damit  
Dann ist das eben alles Kitt!

PEACHUM

Die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht  
Da hab ich eben leider recht!

ALLE DREI  
Und das ist eben schade  
Das ist das riesig Fade.  
Und darum ist es nichts damit  
Und darum ist das alles Kitt!

## II. AKT

### 9- *Pollys Lied*

POLLY  
“Hübsch, als er währte  
Und nun ist’s vorüber  
Reiss aus dein Herz  
Sag ‘leb wohl’, mein Lieber!  
Was hilft all dein Jammer-  
Leih, Maria, dein Ohr mir! –  
Wenn meine Mutter selber  
Wusste all das vor mir?”

### ZWISCHENSPIEL

### 10- *Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit*

#### FRAU PEACHUM

1

Da ist nun einer schon der Satan selber  
Der Metzger: er! Und alle andern: Kälber!  
Der frechste Hund! Der schlimmste Hurentreiber!  
Wer kocht ihn ab, der alle abkocht? Weiber.  
Ob er will oder nicht- er ist bereit.  
Das ist die sexuelle Hörigkeit.  
Er halt sich nicht an die Bibel. Er lacht übers BGB.  
Er meint, er ist der grösste Egoist  
Weiss, dass wer’n Weib sieht, schon verschoben ist.  
Drum duldet er kein Weib in seiner Näh:  
Er soll den tag nicht vor dem Abend loben  
Denn vor es Nacht wird, liegt er wieder droben.

2

So mancher Mann sah manchen Mann verrecken:  
Ein grosser Geist in ‘ner Hure stecken!  
Und die’s mit ansahn, was sie sich auch schwuren-  
Als sie verreckten, wer begrub sie? Huren.  
Ob sie wollen oder nicht- sie sind bereit.  
Das ist die sexuelle Hörigkeit.  
Der klammert sich an die Bibel. Der verbessert das BGB.  
Der wird ein Christ! Der wird ein Anarchist!  
Am Mittag zwingt man sich, dass man nicht Sellerie frisst.  
Nachmittags weiht man sich noch eilig’ner Idee.  
Am Abend sagt man: mit mir geht’s nach oben

Und vor es Nacht liegt man wieder droben.

11- *Die Ballade vom angenehmen Leben*

MACHEATH

Da preist man uns das Leben grosser Geister  
Das lebt mit einem Buch und nichts im Magen  
In einer Hütte, daran Ratten nagen-  
Mir bleibt man vom Leib mit solchem Kleister!  
Das simple Leben lebe, wer da mag!  
Ich habe (unter uns) genug davon.  
Kein Vögelchen von hier bis Babylon  
Vertrüge diese Kost nur einen Tag.  
Was hilft da Freiheit? Es ist nicht bequem.  
Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm!

2

Die Abenteuer mit dem kühnen Wesen  
Und ihrer Gier, die Haut zu Mark zu tragen  
Die stets so frei sind und die Wahrheit sagen  
Damit die Spiesser etwas Kühnes lessen:  
Wenn man sie sieht, wie das am Abend friert  
Mit kalter Gattin stumm zu Bette geht  
Und horcht, ob niemand klatscht und nichts versteht  
Und trostlos in das Jahr 5000 stiert-  
Jetzt fragen ich Sie nur noch: Ist das bequem?  
Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm!

3

Ich selber könnte mich durchaus begreifen  
Wenn ich mich lieber gross und einsam sähe.  
Doch sah ich solche Leute aus der Nähe  
Da sagt' ich mir: Das musst du dir verkneifen.  
Armut bringt ausser Weisheit auch Verdruss  
Und Kühnheit ausser Ruhm auch bitter Mühn.  
Jetzt warst du arm und einsam, weis' und kühn  
Jetzt machst du mit der grösse aber Schluss.  
Dann lost sich ganz von selbst das Glücksproblem:  
Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm!

12- *Die Zuhälterballade*

1

MACHEATH

In einer Zeit, die längst vergangen ist  
Lebten wir schon zusammen, sie und ich  
Und zwar von meinem Kopf und ihrem Bauch.  
Ich schützte sie und sie ernährt mich.  
Es geht auch anders, doch so geht es auch.  
Und wenn ein Freier kam, kroch ich aus unserm Bett  
Und drückte mich zu'n Kirsch und war sehr nett

Und wenn er blechte, sprach ich zu ihm: Herr  
Wenn sie mal wieder wollen- bitte sehr.  
So hielten wir's ein volles halbes Jahr  
In dem Bordell, wo unser Haushalt war.

2

JENNY

In jener Zeit, die nun vergangen ist  
Hat er mich manches liebe Mal gestemmt.  
Und wenn kein Zaster war, hat er mich angehaucht  
Da hiesst es gleich; du, ich versetzt dein Hemd.  
Ein Hemd, ganz gut, doch ohne geht es auch.  
Da wurd ich aber tückisch, ja, na weisste!  
Ich fragt ihn manchmal direkt, was er sich erdreiste  
Da hat er mir aber eins ins Zahnfleisch gelangt  
Da bin ich manchmal direkt drauf erkrankt!

BEIDE

Das war so schön in diesem halben Jahr  
In diesem Bordell, wo unser Haushalt war.

3

BEIDE

Zu jener Zeit, die nun vergangen ist

MAC

Die aber noch nicht ganz trüb wie jetzt war

JENNY

Wenn man auch nur bei Tag zusammenlag

MAC

Das sie ja, wie gesagt, nachts meist besetzt war!  
(Nachts ist es üblich, doch's geht auch bei Tag!)

JENNY

War ich ja dann auch einmal hops von dir.

MAC

Da machten wir's dann so; ich lag dann unter ihr

JENNY

Weil er das Kind nicht schon im Mutterleib erdrücken wollte

MAC

Das aber dann doch in die Binsen gehen sollte.

Und dann war auch bald aus das halbe Jahr

In dem Bordell, wo unser Haushalt war.

### 13- *Das Eifersuchtduett*

1

LUCY

Komm heraus, du Schönheit von Soho!

Zeig doch mal deine hübschen Beine!

Ich möchte auch mal was Schönes sehen

Denn so schön wie du gibt es doch keine!

Du sollst ja meinen Mac solch einen Eindruck machen!

POLLY

Soll ich das, soll ich das?

LUCY

Na, da muss ich aber wirklich lachen.

POLLY

Musst du das, must du das?

LUCY

Ha, das wäre já gelacht!

POLLY

So, das wär also gelacht?

LUCY

Wenn sich Mac aus dir was macht!

POLLY

Wenn sich Mac aus mir was macht?

LUCY

Ha, ha, ha! Mit so einer

Befasst sich sowieso keiner.

POLLY

Na, das werden wir ja sehn.

LUCY

Ja, das warden wir ja sehn.

BEIDE

Mackie und ich, wir lebten wie die Tauben

Er liebt nur mich, das lass ich mir nicht rauben.

Da muss ich schon frei sein

Das kann doch nicht vorbei sein

Wenn da so'n Mistvieh auftaucht!

Lächerlich!

2

POLLY

Ach, man nennt mich Schönheit von Soho

Und man sagt, ich hab so schöne Beine.

LUCY

Meinst du die?

POLLY

Man will ja auch mal was Hübsches sehen

Und man sagt, so hübsch gibt es nur eine.

LUCY

Du Dreckhaufen!

POLLY

Selber Dreckhaufen!

Ich soll ja auf meinenn mann so einen Eindruck machen.

LUCY

Sollst du das? Sollst du das?

POLLY

Ja, da kann ich eben wirklich lachen.

LUCY

Kannst du das? Kannst du das?

POLLY

Und das wär ja auch gelacht!

LUCY

Ach, das wär ja auch gelacht?

POLLY

Wenn sich wer aus mir nichts macht.

LUCY

Wenn sich wer aus dir nichts macht!

POLLY *zum Publikum:*

Meinen Sie das auch: mit so einer

Befasst sich sowieso keiner?

LUCY

Na, das warden wir ja sehn.

POLLY

Já, das werden wir ja sehn.

BEIDE

Mackie und ich, wir lebten wie die Tauben

Er liebt nur mich, das lass ich mir nicht rauben.

Da muss ich schon frei sein

Das kann doch nicht vorbei sein

Wenn da so'n Miststück auftaucht!

Lächerlich!

#### ZWEITES DREIGROSCHEN- FINALE

##### 14- *Denn wovon lebt der Mensch?*

1

MAC

Ihr Herrn, die uns lehrt, wie man brav leben

Und Sünd und Missetat vermeiden kann

Zuerst müsst ihr was zu fressen geben

Dann könnt ihr reden: damit fängt es an.

Ihr die ihr euren Wanst und unsre Bravheit liebt

Das eine wisset ein für allemal:

Wie ihr es immer dreht und wie ihr's immer schiebt

Erst kommt das fressen, dann kommt die Moral.

Erst muss es möglich sein auch armen Leuten

Vom grossen Brotlaib sich ihr Teil zu schneiden.

STIMME *hinter der Szene:*

Denn wovon lebt der Mensch?

MAC

Denn wovon lebt der Mensch? Indem er stündlich

Den Menschen peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt und frisst

Nur dadurch lebt der Mensch, dass er so gründlich

Vergessen kann, dass er ein Mensch doch ist.

CHOR

Ihr Herren, bildet euch nur da nichts ein:

Der Mensch lebt nur von Missetat allein!



2

JENNY

Ihr lehrt uns, wan nein Weib die Röcke heben  
Und ihre Augen einwärt drehen kann.  
Zuerst müsst ihr uns was zu fressen geben  
Dann könnt ihr reden; damit fängt es an.  
Ihr, die auf unsrer Scham und eurer Lust besteht'  
Das eine wisset ein für allemal:  
Wie ihr es immer schiebt und wie ihr's immer dreht  
Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.  
Erst muss es möglich sein auch armen Leuten  
Vom grossen Brotlaib sich ihr Teil zu schneiden.

STIMME *hinter der Szene:*

Denn wovon lebt der Mensch?

JENNY

Denn wovon lebt der Mensch? Indem er stündlich  
Den Menschen peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt und frisst.  
Nur dadurch lebt der Mensch, dass er so gründlich  
Vergessen kann, dass er ein Mensch doch ist.

CHOR

Ihr Herren, bildet euch nur da nichts ein:  
Der Mensch lebt nur von Missetat allein!

Dritte Strophe der *Ballade von der sexuellen Hörigkeit*

FRAU PEACHUM

Da steht nun einer fast schon unterm Galgen  
Der kalk ist schon gekauft, ihn einzukalken  
Sein Leben hängt an einem brüchigen Fädchen  
Und was hat er im Kopf, der Bursche? Mädchen.  
Schon unterm Galgen, ist er noch bereit.  
Das ist die sexuelle Hörigkeit.  
Er ist schon sowieso verkauft mit Haut und Haar  
Er hat in ihrer hand den Judaslohn gesehn  
Und sogar er beginnt nun zu verstehn  
Dass ihm des Weibes Loch das Grabloch war.  
Und er mag wüten gegen sich und toben-  
Bevor es Nacht wird, liegt er wieder droben.

### III. AKT

15- *Das Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens*

1

PEACHUM

Der Mensch lebt durch den Kopf  
Der Kopf reicht ihm nicht aus

Versuch es nur, von deinem Kopf  
Lebt höchstens eine Laus.  
Denn für dieses Leben  
Ist der Mensch nicht schlau genug.  
Niemand merkt er eben  
Allen Lug und Trug.

2  
Ja, mach nur einen Plan  
Sei nur ein grosses Licht!  
Und mach dann noch 'nen zweiten Plan  
Geh'n tun beide nicht.  
Denn für dieses Leben  
Ist der Mensch nicht schlecht genug.  
Doch sein höh'eres Streben  
Ist ein schöner Zug.

3  
Ja, renne nicht zu sehr!  
Denn alle rennen nach dem Glück  
Das Glück rennt hinterher.  
Denn für dieses Leben  
Ist der Mensch nicht anspruchslos genug  
Denn ist all sein Streben  
Nur ein Selbstbetrug.

4  
Der Mensch ist gar nicht gut  
Denn haut ihn auf den Hut.  
Hast du ihn auf den Hut gehaut  
Dann wird er vielleicht gut.  
Denn für dieses Leben  
Ist der Mensch nicht gut genug  
Denn haut ihn eben  
Ruhig auf den Hut.

#### 16- Salomon- Song

1  
JENNY  
Ihr saht den weisen Salomon  
Ihr wisst, was aus ihm wurde!  
Dem Mann war alles sonnenklar.  
Er verfluchte die Stunde seiner Geburt  
Und sah, dass alles eitel war.  
Wie gross und weis war Salomon!  
Und seht, da war es noch nicht Nacht  
Da sah die Welt die Folgen schon:  
Die Weisheit hatte ihn so weit gebracht-  
Beneidenswert, wer frei davon!

2

Ihr sah die schöne Kleopatra  
Ihr wisst, was aus ihr wurd!  
Zwei Kaiser fielen ihr zum Raub.  
Da hat sie sich zu Tod gehurt  
Und welkte hin und wurde Staub.  
Wie schön und gross war Babylon!  
Und seht, da war es noch nicht Nacht  
Da sah die Welt die Folgen schon:  
Die Schönheit hatte sie so weit gebracht-  
Beneidenswert, wer frei davon!

3

Ihr sah den kühnen Cäsar dann  
Ihr wisst, was aus ihm wurd!  
Der sass wie 'n Gott auf' nem Altar  
Und wurde ermordet, wie ihr erfuhrt  
Und zwar, als er am grössten war.  
Wie schrie der laut: "Auch du, mein Sohn!"  
Und seht, da war es nocht nicht Nacht  
Da sah die Welt die Folgen schon:  
Die Kühnheit hatte ihn so weit gebracht-  
Beneidenswert, wer frei davon!

4

Ihr kennt den wissensdurstigen Brecht  
Ihr sangt ihn allesamt!  
Dann hat er euch zu oft gefragt  
Woher der Reichen reichtum stammt  
Da habet ihr ihn jäh aus dem Land gejagt.  
Wie wissensdurstig war doch meiner Mutter Sohn!  
Und seht, da war es nocht nicht Nacht  
Da sah die Welt die Folgen schon:  
Sein Wissensdurst hat ihn so weit gebracht-  
Beneidenswert, wer frei davon!

5

Und jetzt seht ihr den Herrn Macheath  
Sein Kopf hängt an' nem Haar!  
Solang er folgte der Vernunft  
Und raubte, was zu rauben war  
War er ein Grosser seiner Zunft.  
Dann lief sein herz mit ihm davon!  
Und seht, jetzt ist es noch nicht Nacht  
Da sieht die Welt die Folgen schon:  
Die Sinnlichkeit hat ihn so weit gebracht-  
Beneidenswert, wer frei davon!

17- *Ruf aus der Gruft*

MACHEATH

Nun, hört die Stimme, die um Mitleid ruft,  
Macheath liegt hier nicht untern Hagedorn  
Nicht unter Buchen, nein, in einer Gruft!  
Hierher verschlug ihn des Geschickes Zorn.  
Gott geb, dass ihr sein letzten Wort noch hört!  
Die dicksten Mauern schliessen ihn jetzt ein!  
Fragt ihr denn gar nicht, Freunde, wo er sei?  
Is ter gestorben, kocht euch Eierwein.  
Solang er aber lebt, steht ihm doch dabei!  
Wollt ihr, dass seine Marter ewig währt?

MAC *canta*

Jetzt kommt und seht, wie es ihm dreckig geht!  
Jetzt ist er wirklich, was man pleite nennt.  
Die ihr als oberste Autorität  
Nur eure schmierigen Gelder anerkennt  
Seht, dass er euch nicht in die Grube fährt!  
Ihr Müsst gleich zur Königin und in Haufen  
Und müsset über ihn mit ihr jetzt sprechen  
Wie Schweine eines hintern andern laufen:  
Ach, seine Zähne sind schon lang wie die Rechen!  
Wollt ihr, dass seine Marter ewig währt?

18- *Ballade, in der Macheath jedermann Abbitte leistet*

MAC

Ihr Menschenbrüder, die ihr nach uns lebt  
Lass euer Herz nicht gegen uns verhärten  
Und lach nicht, wenn man uns zum galgen hebt  
Ein dummes Lachen hinter euren Bärten.  
Und flucht auch nicht, und sind wir auch gefallen  
Seid nicht auf uns erbost wie das Gericht:  
Gesetzten Sinnes sind wir alle nicht-  
Ihr Menschen, lasset allen leichtsinn fallen  
Ihr Menschen, lasst euch uns zur Lhre sein  
Und bittet Gott, er möge mir verzeihn,

Der Regen wäscht uns ab und Wäscht das Fleisch, das wir zu gut genährt  
Und die zuviel gesehn und mehr begehrt:  
Die Augen hacken uns die Raben ein.  
Wir haben wahrlich uns zu hoch verstiegen  
Jetzt hängen wir hier wie aus Übermut  
Zerpickt von einer gierigen Vögelbrut  
Wie Pferdeäpfel, die am Wege liegen.  
Ach Brüder, lasst euch uns zur Warnung sein  
Und bittet Gott, er möge uns verzeihn.

Die Mädchen , die die Brüste zeigen Um leichter Männer zu erwischen  
Die Burschen, die nach ihnen äugen  
Um ihren Sündenlohn zu fischen

Die Lumpen, Huren, Hurentreiber  
Die Tagesdiebe, Vögelfrein  
Die Mordgesellen, Abtrittsweiber  
Ich bitte Sie, mir zu verzeihn.

Nicht so die Polizistenhunde  
Die jeden Abend, jeden Morgen  
Nur Rinde gaben meinem Munde  
Auch sonst verursacht Müh'n Sorgen  
Ich könnte sie ja jetzt verfluchen  
Doch will ich heute nicht so sein:  
Um weitere Händel nicht zu suchen  
Bitt ich auch sie, mir zu verzeihn.  
Man schlage ihnen ihre Fressen  
Mit schweren Eisenhämmern ein.  
Im übrigen will ich vergessen  
Und bitte sie, mir zu verzeihn.

DRITTES DREIGROSCHEN- FINALE  
19- *Song- Alle*

Verfolgt das Unrecht nicht zu sehr, in Bälde  
Erfriert es schon von selbst, denn es ist kalt.  
Bedenkt das Dunkel und die grosse Kälte  
In diesem tale, das von Jammer schallt.

## **PRÓLOGO**

1- *A moritat de Mac Navalha*

## **I. ATO**

- 2- *O coral matinal de Peachum*
- 3- *Canção do em-vez-de*
- 4- *Canção de núpcias para gente pobre*
- 5- *Jenny-Pirata*
- 6- *Canção dos canhões*
- 7- *Pequena canção*<sup>598</sup>

#### PRIMEIRO FINAL DE TRÊS VINTÉNS

- 8- *Sobre a instabilidade das circunstâncias da vida humana*

### II. ATO

- 9- *Canção de Polly*

#### INTERMEZZO

- 10- *Balada da servidão sexual*<sup>599</sup>
- 10- *Balada do café*
- 11- *Balada da boa vida*
- 12- *Dueto do ciúme*

#### SEGUNDO FINAL DE TRÊS VINTÉNS

- 13- *Pois de que vive o homem?*

### III- ATO

- 14- *Canção da ineficácia do empenho humano*
- 15- *Canção de Salomão*
- 16- *Clamor da tumba*
- 17- *Balada na qual Macheath pede desculpas a todos*

#### TERCEIRO FINAL DE TRÊS VINTÉNS

- 18- *Canção final*

### PRÓLOGO

- 1- *A moritat de Mac Navalha*

#### UM CANTOR DE FEIRA-

Tubarão tem dentes fortes,  
Que não tenta esconder;  
Mackie tem uma navalha,  
Que ninguém consegue ver.

Tubarão tem barbatanas  
Que de sangue rubra são;

---

<sup>598</sup> Conhecida como *Barbara-Song*.

<sup>599</sup> A 3. estrofe da *Balada da servidão sexual* será apresentada no TERCEIRO FINAL DE TRÊS VINTÉNS, p. 81.

Mackie usa uma luva,  
Que esconde a vil ação.

Nas londrinas águas verdes  
Some gente – grande azar!  
Não é cólera nem peste:  
É o Navalha a rondar!

Num domingo ensolarado,  
Um cadáver jaz no chão –  
E um homem dobra a esquina –  
É o Navalha, o valentão.

Mosche Meier está sumido,  
E outros tantos marajás:  
Sua grana embolsa o Mackie,  
Mas tu nada provarás.

Jenny Towler foi achada  
Esfaqueada lá no cais –  
Quem furou seu peito branco?  
Foi Navalha? É demais!

E o cocheiro, a testemunha,  
Que não pode mais depor,  
Onde foi que evaporou-se?  
Mackie sabe? Não senhor!

E o incêndio lá no Soho:  
Seis crianças e um ancião –  
Entre o povo está o navalha,  
A quem nada indagarão.

E violada foi no sono  
Uma viúva, que é menor...  
Qual o preço prometido  
Pelo tal bandido mor?

## **I. ATO**

### **2- O coral matinal de Peachum**

PEACHUM-

Acorda, mesquinho cristão!  
Começa a pecar, salafrário!  
Tu não passas de um charlatão:  
Ganharás do senhor teu salário.

Vende a mulher e o irmão,  
Porque és um patife venal.

Deus pra ti é uma bolha de sabão?  
Tu verás no Juízo Final.

3- *Canção do em-vez-de*

1--  
PEACHUM – Em vez de viver  
Em seu lar, no seu leito deitar,  
Elas querem prazer,  
Querem extravagâncias sem par.

SRA PEACHUM – É do Soho o luar  
E a letra danada daquela toada:  
“Para onde fores, irei eu também, meu Johnny”, a soa  
Quando surge o amor e a lua prateada.

2-  
PEACHUM – Em vez de fazer  
Algo que tem sentido na vida,  
Elas querem prazer,  
E o fim é – sarjeta fedida.

AMBOS – Onde foi-se do Soho o luar?  
E a letra danada daquela toada:  
“Para onde fores, irei eu também, meu Johnny”, a soa  
Quando acaba o amor e tu acabas na lama metida?

4- *Canção de núpcias para gente pobre*

TRÊS HOMENS:

Bill Lawgen e Mary Syer  
Tornaram-se marido e mulher,  
(Viva! Viva! Viva!)  
Mas, quando se casaram na capela,  
Ele ignorava de onde vinha a roupa dela,  
E ela não sabia o nome dele sequer.  
Viva!

Sabe onde sua mulher trabalha? Não!  
Pretende abandonar seus vícios? Não!  
(Viva! Viva! Viva!)

Bill Lawgen confessou-me isto à parte:  
Eu quero dela só uma pequena parte.  
Porcalhão!  
Viva!

5- *Jenny-Pirata*

JENNY-



1-  
Meus senhores, hoje eu lavo copos  
E faço a cama de qualquer freguês,  
Aceitando gorjetas, no papel  
De pobre empregada num sujo hotel,  
E ninguém me pergunta quem és?  
Mas um dia ouvem-se gritos no porto  
E perguntam: que sons infernais?  
Ao me verem sorrindo sobre os copos:  
Por que raios sorri sempre mais?  
E a nau de oito velas,  
Com cinquenta canhões,  
Ancora no cais.

2-  
E dizem: lava seus copos, menina!  
E dão-me algum vintém.  
A grana é tomada, a cama feita ligeiro,  
Mas ninguém deita mais no travesseiro,  
E quem sou, não sabe ninguém!  
Mas um dia ouvem-se gritos no porto  
E perguntam: que sons infernais?

Ao me verem de pé atrás das janelas,  
Dizem: que sorriso de azar!  
E a nau de oito velas,  
Com cinquenta canhões,  
Bombardeia o lugar.

3-  
Meus senhores, seu riso logo passa.  
Estes muros estão por cair,  
A cidade está por ser devastada,  
Só um sujo hotel sobra no nada:  
E quem vivo consegue sair?  
Nesta noite, ouvem-se gritos em torno  
E dizem: por que o hotel se salvou?  
Quando fecho a porta pela última vez,  
Perguntam: é ela quem lá morou?  
E a nau de oito velas,  
Com cinquenta canhões,  
Embandeira o convés.

4-  
Desembarcaram cem homens ao meio-dia,  
E nas sombras vão se envolver  
E prendem um em cada lugar,  
Para eu os presos julgar,  
Perguntando: quem deve morrer?  
E reina silêncio total no porto

Quando indagam: quem deve ser morto?  
Todos! – falo sem pestanejar.  
E ao tombar a cabeça digo: – oba!  
E a nau de oito velas,  
Com cinquenta canhões,  
Some comigo no mar.

6- *Canção dos canhões*

1-  
John estava lá e Jim também,  
E Georgie tornou-se sangrento;  
Não importa, na guerra, quem é quem,  
Ao partir pro ofício sangrento.  
Viva a brigada  
Na canhonada  
Do Cabo ao Industão:  
Na chuva ou granizo,  
Diante do paraíso,  
Achando muita graça  
Em cada nova raça,  
Faziam dela picadinho com feijão.

2-  
Johnny achava o whisky muito quente  
Jimmy se queixava do frio,  
Mas Georgie puxou-os de lado: Gente,  
A guerra é um desafio!  
Viva a brigada  
Na canhonada  
Do Cabo ao Industão:  
Na chuva ou granizo,  
Diante do paraíso,  
Achando muita graça  
Em cada nova raça,  
Faziam dela picadinho com feijão.

3-  
John já morreu e Jim está morto,  
De Georgie, nem sombra no mundo,  
Mas o sangue é rubro, o mundo, torto,  
E a guerra é um poço sem fundo.

Viva a brigada  
Na canhonada  
Do Cabo ao Industão:  
Na chuva ou granizo,  
Diante do paraíso,  
Achando muita graça  
Em cada nova raça,  
Faziam dela picadinho com feijão.

7- Pequena canção

POLLY-

1-  
Outrora, ainda inocente  
– Eu era inocente, podem crer! –  
Pensei: talvez, um dia, venha um cavalheiro,  
Então, devo saber o que fazer.  
Se ele for rico,  
Se for amável,  
Com o pescoço cheirando a loção,  
Se for bem educado com a dama,  
Então, minha resposta será: “não”.  
Pois a gente deve ser inacessível  
E manter-se imparcial.  
Certamente a lua brilha a noite toda,  
E nas ondas se balança a canoa,  
Nada mais além disso, afinal.  
Sim, a gente deve negar-se.  
Deve manter frio o coração.  
Tanta coisa pode acontecer à noite,  
Mas eu sempre respondo: “não”.

2-  
O primeiro veio de Kent –  
Um galante dos pés à cabeça;  
O outro tinha três navios no porto;  
O terceiro pegou fogo depressa.  
Mas como eram ricos,  
E eram amáveis,  
O pescoço cheirando a loção,  
E sabiam respeitar a dama,  
Então, minha resposta foi: “não”.  
Eu fui distante e inacessível  
E mantive-me imparcial.  
Certamente a lua brilhou a noite toda,  
E nas ondas balançou-se a canoa,  
Nada mais além disso, afinal.  
Sim, a gente deve negar-se,  
Deve manter frio o coração.  
Tanta coisa pode acontecer à noite,  
Mas eu sempre respondo: “não”.

3-  
Mas um dia, e o dia estava azul,  
Veio alguém, que não soube pedir:  
Pendurou seu chapéu atrás da porta,  
E eu não pude mais resistir.  
E como não era rico

Nem era amável,  
Seu pescoço cheirando a sabão,  
E não soube respeitar a dama,  
A resposta não foi mais: “não”.  
Então, tornei-me acessível,  
E não permaneci imparcial.  
Certamente a lua brilhou a noite toda,  
E nas ondas balançou-se a canoa,  
Tudo mais aconteceu, afinal.  
Pois a gente não deve negar-se  
E não deve manter frio o coração.  
Tanta coisa pode acontecer à noite,  
Quando a resposta não é “não”.

#### PRIMEIRO FINAL DE TRÊS VINTÉNS

##### *8- Sobre a instabilidade das circunstâncias da vida humana*

POLLY – É demais, meu coração?  
Nesta vida castigada  
Entregar-se e ser amada,  
É absurda ambição?

PEACHUM– Já que a vida é breve, o  
Homem tem direito  
De estar feliz, em nosso mundo cão,  
Para o prazer da mesa e do leito,  
E mastigar, não pedra, mas o pão.  
É seu sagrado, primordial direito.  
Mas que o tal direito fosse concedido,  
Nunca ouviu-se em sérias conversas;  
O homem gosta de ser bem-servido,  
Porém as circunstâncias são adversas.

SENHORA PEACHUM – Eu gostaria de ser boa  
E lhe dar o que quiser:  
Da vida a florida coroa –  
Acredite: com prazer.

PEACHUM – Ser homem bom! Sim, quem não gostaria?  
Doar tudo aos pobres nos seduz.  
Seu reino advém com nossa melhoria,  
E quem não quer estar na sua luz?  
Ser homem bom! Sim, quem não gostaria?  
No entanto, infelizmente, em nossa vida,  
Pessoas são sovinas e perversas.  
Quem não prefere paz e harmonia?  
Porém as circunstâncias são adversas.

POLLY E A SRA. PEACHUM –  
Infelizmente, ele tem  
razão:

O mundo é pobre, o homem, um vilão.

PEACHUM–

Naturalmente, estou com a razão:

O mundo é pobre, o homem, um vilão.

Quem não pretende um Éden terreal?

Mas e as circunstâncias, afinal?

Elas se negam a corresponder.

E vejam bem: seu mais querido irmão,

Faltando o bife, vira furacão

E pisa-lhe bem o rosto, pode crer!

E ser leal, não é maior prazer?

Porém, sua esposa adorada,

Sentindo sua chama já cansada,

Pisa-lhe bem o rosto, pode crer!

E grato, quem será que não quer ser?

Porém, seu próprio filho bem-amado,

Quando, no fim, o vir desamparado,

Pisa-lhe bem o rosto, pode crer!

E ser humano, quem não pretende ser?

POLLY E A SRA PEACHUM–

Eis a eterna mesmice,

Isso é uma chatice.

O mundo é pobre, o homem, um vilão.

Infelizmente, ele tem razão.

PEACHUM – Naturalmente, estou com a razão:

O mundo é pobre, o homem, um vilão.

Não fossem as pessoas tão perversas

E nossas circunstâncias, adversas.

OS TRÊS – Basta que se confira:

O mundo é uma mentira!

PEACHUM – O mundo é pobre, o homem, um vilão.

Infelizmente, estou com a razão.

OS TRÊS –Eis a mesma mesmice,

Isso é uma chatice.

Basta que se confira:

O mundo é uma mentira!

## **II. ATO**

*9- Canção de Polly*

INTERMEZZO

10- *Balada da servidão sexual*<sup>600</sup>

SRA. PEACHUM-

1-

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

2-

Assim termina, geralmente, a luta:  
Quem vence o herói é sempre a puta!  
E os pretensos seres elevados  
Pelas piranhas foram sepultados.  
Queira ou não, ergue-se o animal:  
É esta a servidão sexual.  
Um prende-se ao Código Civil; o outro, à Bíblia  
Sagrada,  
Um torna-se cristão; o outro, anarquista:  
De dia come apenas as torradas com salada,  
À tardinha, suas idéias reconquista,  
Porém à noite vai mudando o ar:  
Seu esporte favorito é trepar.

10- *Balada do cafetão*

MAC – Bom tempo aquele que não volta mais.  
Como casal, vivíamos sem briga,  
No esforço para o mesmo ideal:  
Eu da cabeça, ela da barriga.  
Pode ser diferente, e pode ser tal qual.  
Quando chegava outro cavalheiro,  
Eu lhe cedia a cama prazenteiro  
E, vendo a grana, ria: Meu senhor,  
A casa é sempre sua, por favor!

Foi num bordel de fina freguesia,  
Onde fixamos nossa moradia.

---

<sup>600</sup> A 3. estrofe da **Balada da servidão sexual** será apresentada no TERCEIRO FINAL DE TRÊS VINTÉNS, p. 81.

JENNY – Bom tempo aquele que não volta mais.  
Trepávamos sem conta e sem noção,  
E ele, gastando o nosso capital,  
Botava as minhas roupas no leilão.  
Pode ser diferente, e pode ser tal qual.  
Fiquei de birra, por achar-me nua,  
E perguntei: Rapaz, qual é a tua?  
Sua resposta foi uma porrada  
Que me deixou, por dias, acamada.  
Foi num bordel de fina freguesia,  
Onde fixamos nossa moradia.

AMBOS *juntos e alternando* – Bom tempo aquele que não volta mais.

MAC– A nossa vida era iluminada:

JENNY – Trepávamos de dia, afinal

MAC – À noite, ela estava ocupada.  
(Pode ser diferente, e pode ser tal qual.)

JENNY - Peguei um filho deste valentão.

MAC- Mas com prazer eu lhe servia de colchão

JENNY- Para não esmagar no ventre a criancinha

MAC- E que se foi pro brejo ainda bem novinha.  
Foi num bordel de fina freguesia,  
Onde fixamos nossa moradia.

11- *Balada da boa vida*

MAC-

1-  
Louvam a vida de uns ilustres seres,  
Cuja barriga nunca está vazia,  
Que moram em choupana pobre e fria.  
Poupem-me, por favor, destes prazeres!  
A vida assim, deixo pra quem quiser.  
Eu não comungo desta fantasia:  
Nenhuma ave disso viveria  
Um dia só, vocês me podem crer!  
E a liberdade – servirá a quem?  
Só na fartura é que se vive bem.

2-  
Aventureiros de arrojado porte,  
Conscientes da centelha que os invade,

Ansiosos, correm a dizer verdade  
Pra que os burgueses leiam algo forte.  
No inverno, batem dentes com a esposa,  
Deitados numa cama fria e dura,  
Prevendo na evolução futura,  
O ano 5000 em nada rosa.  
Eu me pergunto: isto é bom pra quem?  
Só na fartura é que se vive bem.

3-  
Seria nobre minha existência,  
Se eu tivesse tais conceitos antes;  
Olhei de perto seres semelhantes  
E vi: não são da minha preferência.  
Pobreza é sabia, mas também ingrata,  
Coragem, fama – valem uma figa!  
É insensato quem para elas liga.  
Melhor é ter sangue de barata.  
Felicidade é para quem tem,  
Só na fartura é que se vive bem!

#### 12- *Dueto do ciúme*

1-  
LUCY – Venha cá, oh bela do Soho!  
Quero ver suas pernas formosas!  
Eu adoro ver coisas tão finas,  
Que não acho em outras meninas!  
Dizem que por você meu Mac perde a cabeça  
POLLY – Dizem mesmo? Dizem mesmo?  
LUCY – Isso é mesmo muito engraçado!  
POLLY – É mesmo? É mesmo?  
LUCY – Era só o que me faltava.  
POLLY – Era só o que te faltava?  
LUCY – Que Mac te desse uma cantada.  
POLLY – Que Mac me desse uma cantada?  
LUCY – Há, há, há, ninguém te liga,  
Seu bagulho de uma figa!  
POLLY – Espere só e verá.  
LUCY – espere só e verá.  
AMBAS – Mackie e eu vivemos quais pombinhos,  
Ninguém vai me roubar os seus carinhos.  
Não acredito nessa,  
Que ele perca a cabeça  
Por um bagulho desses!  
É ridículo!

2-  
POLLY – Sim, sou a bela do Soho,  
Dizem que tenho pernas formosas!  
LUCY – Serão estas?



POLLY – Uns adoram ver coisas tão finas  
Que não acham nas outras meninas!  
LUCY – Sua merda!  
POLLY – Merda é você!  
Sim, por mim meu homem já perdeu a cabeça!  
LUCY – Já perdeu? Já Perdeu?  
POLLY – Isso é mesmo muito engraçado!  
LUCY – É mesmo? É mesmo?  
POLLY – Era só o que me faltava.  
LUCY – Era só o que me faltava?  
POLLY – Que ele não me ligasse.  
LUCY – Que ele não te ligasse?  
POLLY *ao público* – Vocês acham que ninguém me liga  
Eu, bagulho de uma figa?  
LUCY – Espere só e verá.  
POLLY – Espere só e verá.  
AMBAS – Mackie e eu vivemos quais pombinhos,  
Ninguém vai me roubar os seus carinhos.  
Não acredito nessa,  
Que ele perca a cabeça  
Por um bagulho desses!  
É ridículo!

#### SEGUNDO FINAL DE TRÊS VINTÉNS

13- *Pois de que vive o homem?*

1-  
MAC – Como viver sem crime e sem briga,  
Nos daí, senhor, nobre ensinamento;  
Porém, enchei-nos, antes a barriga,  
Depois falai, é este o seguimento.  
Prezai a vossa pança e a vossa lida,  
Porém, sabei a regra universal,  
Torcei, virai, mas eis a lei da vida:  
Primeiro, o pão, mais tarde, a moral.  
Que a gente pobre aprenda a simples arte  
De abocanhar do bolo a sua parte.  
*Voz atrás do palco* – Pois de que vive o homem?

MAC – Pois de que vive o homem? Tão-somente  
De maltratar, morder, matar como um animal insano  
E tendo esquecido inteiramente  
De que ele próprio é um ser humano.

CORO – Não vos deixeis, senhores, iludir:  
O homem vive só de destruir!

2-  
JENNY – A que a moral uma mulher obriga,  
Nos daí, senhores, nobre ensinamento.

Porém, enchei-nos, antes, a barriga,  
Depois falai, á este o seguimento.  
A nós, pudor, a vós, luxúria atrevida.  
Porém, sabeí a regra universal,  
Torceí, virai, mas eis a lei da vida:  
Primeiro, o pão, mais tarde, a moral.  
Que a gente pobre aprenda a simples arte  
De abocanhar do bolo a sua parte.

*Voz atrás do palco* – Pois de que vive o homem?

JENNY – Pois de que vive o homem? Tão-somente  
De maltratar, morder, matar como um animal insano  
E tendo esquecido inteiramente  
De que ele próprio é um ser humano.  
CORO – Não vos deixeis, senhores, iludir:  
O homem vive só de destruir!

### III. ATO

SRA. PEACHUM (Terceira estrofe da *Balada da Servidão Sexual*)

Para a forca corre a sua estrada,  
Já a cal, para caíá-lo, está comprada!  
Por um cabelo pende sua vida,  
Mas continua a mente atrevida!  
Perto do fim ainda ergue-se o animal:  
É esta a servidão sexual.  
Um Judas feminino o despachou.  
Até que, finalmente, ele viu:  
Buraco da mulher se lhe tornou  
Em tal buraco que o coveiro abriu.  
Mas mesmo assim, com todo este azar,  
Seu esporte favorito é trepar.

### TERCEIRO FINAL DE TRÊS VINTÉNS

14- *Canção da ineficácia do empenho humano*

1-  
Quem vive da cabeça  
De lucros não transborda.  
Tenta: que da cabeça  
Só um piolho engorda.  
Pois que nesta vida  
O espertalhão não tem vez:  
Nunca é percebida  
Manha e malvadez.

2-  
Faça um grande projeto

Seja a luz brilhante,  
Faça um outro projeto –  
Ambos não vão avante.  
Pois que nesta vida  
O charlatão não tem vez:  
Só na dura lida  
Achas altivez.

3-  
Corra atrás da sorte,  
Mas não corra demais;  
Todos correm atrás da sorte  
E a sorte – sempre mais.  
Pois que nesta vida  
O sôfrego não tem vez:  
A gana desmedida  
Leva ao xadrez.

PEACHUM- (Quarta estrofe da *Canção da Ineficácia*)

Se o homem não quer nada,  
Dá-lhe uma paulada;  
Curtindo-lhe o couro  
Aprende a valer ouro.  
Pois que nesta vida  
O bom moço não tem vez:  
Com a lição devida  
Vem a sensatez.

15- *Canção de Salomão*

JENNY-

1-  
Foi grande o sábio Salomão,  
Mas triste seu destino!  
No fim da vida percebeu:  
Maldita a hora em que nasceu  
E o mundo que é cretino.  
Foi grande o sábio Salomão!  
E antes de findar-se o dia,  
Soube-se a razão:  
Nefasta é a sabedoria,  
Livrar-se dela é a salvação!

2-  
Formosa foi Cleópatra,  
Mas triste seu destino!  
Arruinou dois imperadores,  
E no final do desatino

Morreu de seus amores.  
Babel também foi bela em vão!  
E antes de findar-se o dia,  
Soube-se a razão:  
Beleza só problemas cria,  
Livrar-se dela é a salvação!

3-  
E César corajoso foi,  
Mas triste seu destino!  
Pensava que era onipotente,  
Igual a um ser divino  
Reinando, mas infelizmente  
Foi morto por traição.  
E antes de findar-se o dia,  
Soube-se a razão:  
Coragem traz desarmonia,  
Livrar-se dela é a salvação!

4-  
Vocês conhecem Bertold Brecht,  
Sedento de saber!  
Ele indagava, de onde vêm  
Os bens dos ricos. Podem crer,  
Isto não lhes convém!  
Perdeu a casa e o chão.  
E antes de findar-se o dia,  
Soube-se a razão:  
Curiosidade desafia,  
Livrar-se dela é a salvação!

5-  
E vejam o Navalha aqui,  
Já prestes a morrer!  
A vida estando por um fio,  
Acaba-se o prazer.  
Bandido foi, e foi vadio  
De louco coração!  
E antes de findar-se o dia,  
Soube-se a razão:  
Tessão demais má sorte cria,  
Livrar-se dele é a salvação!

16- *Clamor da tumba*

MAC-

Ouçam a voz que pede piedade!  
Mackie não jaz debaixo da roseira,  
Porém na escura tumba, em verdade.  
Culpada disso é a sina traiçoeira.

Que Deus do céu lhe envie a mão clemente!

Não há ninguém no mundo que o projeta?  
Seus ossos sentem frio de inverno.  
Quando morrer, bebam uma cerveja,  
Mas tirem-no agora deste inferno,  
Terminem seu martírio tão pungente!

MAC *canta* –

Agora vejam como ele sofre,  
A vítima da pérfida maldade!  
Vocês aqui, que adoram só o cofre  
E o julgam ser a maior autoridade,  
Não deixem seu herói na fossa, gente!  
Corram depressa junto à soberana  
Para pedir clemência, anistia;  
Pois os malvados contam minha grana  
E, eu sofrendo, riem de alegria.  
Terminem meu martírio tão pungente!

*17- Balada na qual Macheath pede desculpas a todos*

Irmãos que vem após a nossa morte,  
Contenham-se do impiedoso insulto,  
Também não riam da perversa sorte,  
Atrás das barbas bobo riso oculto,  
E não praguejem sobre os enforcados,  
E não se mostrem, qual justiça, duros;  
Pois todos nós deixamos de ser puros,  
E todos afundamos nos pecados.  
Queiram ouvir a nossa advertência,  
Pedindo a Deus a graça e a clemência.

As chuvas a nós todos purificam,  
Lavando a carne muito bem nutrida;  
Os olhos, insaciáveis nesta vida,  
Para que não cobicem, corvos picam.  
Alto subimos, cheios de ganância,  
Pagando pela nossa arrogância,  
Deixando nossa existência amada,  
Igual a sujo esterco sobre a estrada.  
Queiram ouvir a nossa advertência,  
Pedindo a Deus a graça e a clemência.

Às moças, desnudando os seus seios  
Para pescar fregueses sempre prontos,  
Aos cavalheiros que não são alheios  
Aos charmes das perdidas nos seus pontos,  
Aos vagabundos, frescos, prostitutas,  
Aos maltrapilhos, loucos e birutas,

Eu peço que perdoem meus pecados.  
Também aos tiras. Claro, não invejo  
A sina deles: cada tarde e dia  
Alimentar os presos com sobejos  
E torturar na cela escura e fria.  
Eles merecem minha maldição,  
Porém prefiro ser condescendente,  
Que aprendam a magnânime lição:  
Lhes pedirei perdão, humildemente.

Que suas caras se desfaçam logo  
Sob golpes de martelos mais pesados!  
De resto, quero esquecer e rogo:  
Desculpem, pois, todos os meus pecados!

TERCEIRO FINAL DE TRÊS VINTÉNS

TODOS-

Jamais persigam tanto a iniquidade,  
Pois ela mesma exaure seu alento.  
Pensem na noite fria que invade  
O nosso vale, cheio de lamento.

ANEXO 2.2- ESCRITOS PARA O TEATRO [SCHRIFTEN ZUM THEATER], textos sobre

A Ópera de Três Vinténs,<sup>601</sup> de Bertolt Brecht (1929, 1931, 1937, 1939 e 1955)<sup>602</sup>

1929- *Über Die Dreigroschenoper [Sobre A Ópera de Três Vinténs]*: explicações sobre o diálogo com *The Beggar's Opera*, de John Gay, e as características principais de *A ópera de três vinténs*.

1929- *Antwort auf eine Rundfrage [Resposta a uma pergunta de ouvinte de rádio]*: Brecht diz não entender nada de ópera, um gênero estranho que torna o ouvinte mais abobalhado, e afirma que a sua *Ópera de três vinténs* é uma tentativa de oposição a isso.

1931- *Anmerkungen zur Dreigroschenoper, [Notas À Ópera de três vinténs]*<sup>1</sup>:

1- *Das Lesen von Dramen [A leitura de dramas]*, 2- *Titel und Tafeln [Títulos e cartazes]*, 3- *Die Hauptpersonen [Os protagonistas]*, 4- *Winke für Schauspieler [Observações para os atores]*, 5- *Über das Singen der Songs [Sobre a maneira de cantar os songs]*, 6- *Warum zwei Verhaftungen des Macheath und nicht eine? [Porque duas prisões de Macheath e não uma]* e 7- *Warum muss der reitende Bote reiten? [Porque o mensageiro tem de cavalgar?]*.

1937- *Aufbau der Dreigroschenoper- Bühne [Montagem do cenário de A ópera de três vinténs]* e *Peachums Bettlergarderobe [O figurino de mendigos de Peachum]*

1937- *Ein alter Hut [Um velho chapéu]*: a respeito da difícil escolha de um chapéu por uma artista parisiense, intérprete de Filch, fato presenciado por Brecht.

1939- *Belehrung und Unterhaltung [Lição e entretenimento]*: sobre aspectos da dramaturgia de Piscator e o objetivo de Brecht, de que o aspecto moral de *A ópera de três vinténs* e seus songs pedagógicos tenham efeito de entretenimento.

1955- *Umwege in neuen Stücken [Voltas nas novas peças]*:

MATERIAL DE TRABALHO: mudanças e variações (1928, 1930, 1946-1949)<sup>603</sup>

1928- *Die Ludenoper/ Fassung der letzten Szene (Mai) [A ópera /versão da última cena [maio]]*

1928- *Gestrichene Songs [songs riscados]*

1930- *Verbindende Texte für eine Schallplatte [textos entreligados para um disco]*

1946-1948- *Neue Songs [novos songs]*

1948-1949- *Textneufassung [nova versão do texto]*

DECLARAÇÕES DE BRECHT SOBRE A PEÇA<sup>604</sup>

*Aus den Briefen [das cartas]*: An Piscator, Sept.-Okt. 1928, an Herbert Jhering, Okt. 1928, an Karl Klammer, 16. Feb. 1931, Anlagen zu einem Brief an George Grosz, Jan. 1935, an Karl Korsch, Nov. 1937, an Per Knutzon, etwa Ende 1937, an Aksel Larsen, 13. Mai 193, an die American Guild for German Cultural Freedom, 28. Mai 1938, an Hanne Hiob, Sept. 1948, an Kurt Weill, 6. Dez. 1948 und 28. Jan. 1949, und an Ruth berlau, 11. Feb. 1956.

*Aus den Arbeitsjournal* (16. Oktober 1940, 22. November 1941, 15 April 1942, März, April, Mai 1943, 25. September 1945, 9. November 1949, 26 Februar 1952)

<sup>601</sup> In: HECHT, Werner. (Org.). *Brecht: Dreigroschenoper*. 10. auf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. 315 p. 49-64, . Inclui fotografias, tabela cronológica e dados sobre a equipe de criação, elenco e equipe técnica. (1956 e 1950). (Taschenbuch, 2056)

<sup>602</sup> Alguns desses textos foram traduzidos para a língua portuguesa e publicados em: BRECHT, BERTOLT. *Estudos sobre o teatro*. Tradução de Fiamá Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

\_\_\_\_\_. *Estudos sobre teatro*. Coligidos por Siegfried Unseld. Tradução de Fiamá H. Brandão. Colaboração de Lieselote Rodrigues. Lisboa: Portugália, 1957.

<sup>603</sup> Id. *ibid.*, p. 17-48.

<sup>604</sup> Id. *ibid.*, 9-16.

ANEXO 2.2.1- Extrato das *Notas à Ópera de três vinténs*<sup>605</sup> *Observações para os atores*

No que diz respeito à transmissão do enredo, o espectador não deve ser levado a trilhar o caminho da empatia, mas que se estabeleça uma comunicação entre o espectador e o ator, na qual, apesar de toda a estranheza e todo o distanciamento, o ator em última instância se dirija diretamente ao espectador. Assim, o ator deve narrar mais ao espectador sobre a personagem a ser representada do que “está em seu papel”. Claro que ele terá de assumir aquela atitude através da qual o acontecimento flui com facilidade. Porém, ele também deve ser capaz de se relacionar com acontecimentos diferentes dos do argumento, portanto não apenas atender ao argumento. Por exemplo, numa cena de amor com Macheath, Polly é não apenas a amada de Macheath, mas também a filha de Peachum; e nem sempre só a filha, mas também a empregada de seu pai. Suas relações com o espectador têm de conter sua crítica às imagens usuais do espectador quanto ao que seja uma mulher de bandido, uma filha de comerciante e assim por diante.

1. Os atores deveriam evitar apresentar esses bandidos como um bando daquelas tristes figuras de lenços vermelhos que animam as feiras e com as quais nenhum homem honesto tomaria um chope. Trata-se naturalmente de homens assentados na vida, alguns corpulentos e todos, sem exceção, bem sociáveis fora de seu trabalho.

2. Aqui os atores terão oportunidade de mostrar a utilidade das virtudes burguesas, bem como a relação íntima entre sentimentalismo e vigarice.

3. Deve-se mostrar que energia brutal um homem tem de despender para criar condições favoráveis a uma postura digna de um homem civilizado (como, por exemplo, a de um noivo).

4. Deve-se mostrar a exposição da noiva e da sua dimensão casual no momento da posse definitiva. Pois no instante em que a oferta deve cessar, a demanda tem de atingir mais uma vez a sua culminância. A noiva é cobiçada por todos, e o noivo é quem, por fim, “ganha a parada”. Trata-se, portanto, de um incidente extremamente teatral. Deve-se mostrar, também, que a noiva come muito pouco. Frequentemente vêem-se as pessoas mais delicadas engolirem galinhas e peixes inteiros. As noivas jamais fazem isso.

5. Ao mostrar tais coisas como o negócio de Peachum, os atores não precisam se preocupar demais com o transcurso habitual da ação. Porém, eles não devem apresentar um ambiente, mas sim um acontecimento. O ator que fizer um desses mendigos tem de pretender mostrar a escolha de uma perna de pau adequada e convincente (experimentando uma, deixando-a de lado, experimentando outra para, em seguida, se decidir pela primeira), de maneira tal que, especialmente por causa deste número, as pessoas se resolvam a procurar o teatro mais uma vez, no momento em que ele se realiza, e nada impede que o teatro anuncie este número nos quadros do fundo da cena!

6. É absolutamente desejável que o espectador sinta a senhorita Polly Peachum como uma jovem virtuosa e agradável. Assim como na segunda cena ela provou que seu amor é isento de qualquer cálculo, agora ela mostra aquela disposição prática, sem a qual este amor seria mera leviandade.

7. Essas damas detêm a posse tranqüila de seus meios de produção. Justamente por isso elas não devem transmitir a impressão de que são livres. A elas, a democracia não oferece aquela liberdade que proporciona a todos cujos meios de produção podem ser tomados.

8. Os atores que fazem o Macheath, e que na representação da agonia não dão mostras de inibição, negam-se geralmente a cantar esta terceira estrofe: evidentemente eles não recusariam uma formulação trágica do fenômeno sexual. Mas em nossa época o sexual pertence indubitavelmente ao âmbito do cômico, pois a vida sexual está em contradição com a vida social, e esta contradição é cômica

---

<sup>605</sup> Apud BRECHT, Bertolt. *A ópera de três vinténs: segundo The Beggar's Opera*, de John Gay. Colaboração de Elisabeth Hauptmann. Música de Kurt Weil. Tradução de Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa. Versificação das canções: Wira Selanski. In: \_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 12 v., v. 3, <sup>605</sup> p. 9-107. Inclui *Observações para os atores*, de *Notas à Ópera de três vinténs*, texto de Brecht (Coleção TEATRO, 11). P. 24-26, 30, 45, 54, 59, 63, 67, 90, 96 e 100.



porque é histórica, isto é, pode ser resolvida através de uma outra ordem social. Portanto o ator tem de levar tal balada num tom cômico. A apresentação da vida sexual no palco é muito importante, mesmo porque aí aparece um materialismo instintivo. O artificial e o transitório de todas as superestruturas sociais tornam-se visíveis.

9. Essa balada, como também outras da *Ópera dos três vinténs*, contém algumas linhas de François Villon, na tradução de K. L. Ammer. Vale a pena o ator folhear a tradução de Ammer para que ele veja a diferença entre uma balada para ser cantada e uma balada para ser lida.

10. Esta cena é especialmente para aquelas atrizes que, fazendo o papel de Polly, possuem talento de comediante.

11. Andando em círculo, o ator que fizer o Macheath pode aqui repetir no seu cárcere todas as maneiras de andar que, até então, mostrou ao público. O passo atrevido do sedutor, o passo desanimado do perseguido, o passo altivo, o passo erudito etc. Nesta curta caminhada, ele pode mostrar mais uma vez todas as posturas de Macheath durante estes poucos dias.

12. Nesta cena o ator de teatro épico não se deixará seduzir pelo empenho de levar ao extremo o medo de Macheath à morte, fazendo dele o clímax dominante de todo o ato, sob pena de frustrar o efeito teatral da representação seguinte, que é a da verdadeira amizade. (A amizade é verdadeira apenas sob a condição de ser limitada. A vitória moral dos dois amigos mais leais do sr. Macheath não se torna absolutamente amesquinhada por aquela derrota moral ocorrida mais tarde, quando, por ocasião da entrega de suas economias para o livramento de seu amigo, eles não se apressam o bastante.)

13. Talvez o ator tenha a possibilidade de mostrar o seguinte: Macheath sente absolutamente como certo que, no seu caso, trata-se de um pavoroso erro jurídico. Na verdade a justiça perderia totalmente sua boa reputação se os bandidos se tornassem suas vítimas com mais freqüência do que na realidade acontece!

#### *Notas sobre A Ópera de Três Vinténs*<sup>606</sup>

#### LEITURA DE DRAMAS

O motto da *Beggar's Opera*, de John Gay, é também adequado à *Ópera de Três Vinténs*: “*Nos haec novimus esse nihil*”. Esta versão da ópera de Gay nos dá pouco mais do que o livro de ponto de uma peça que faça parte do repertório teatral; dirige-se ao entendido, em vez de se dirigir a quem procura simplesmente prazer. Devemos, pois, esforçar-nos para que o maior número possível de espectadores ou de leitores se transforme em entendidos, transformação que já está, aliás, em curso.

A ideologia burguesa surge-nos na *Ópera de Três Vinténs* não apenas como tema, mas também no modo como o tema é apresentado. É uma espécie de relatório, um relatório de todos os acontecimentos da vida real que o espectador deseja encontrar no teatro. Como, porém, simultaneamente, o espectador vê coisas que não deseja ver, como vê os seus desejos não apenas saciados, mas criticados (vê-se não na qualidade de sujeito, mas na de objeto), é, no princípio, capaz de atribuir ao teatro uma nova função. Todavia, como o teatro opõe resistência a esta mudança de função, convém que o espectador leia, por si, peças dramáticas cujo objetivo único não seja a subida à cena, mas sim, modificar, também, o teatro. E deve fazê-lo, justamente, por falta de confiança no teatro. Verificamos, hoje em dia, um primado absoluto do teatro sobre a literatura dramática. Um primado da engrenagem teatral, isto é, dos meios de produção. A engrenagem teatral resiste a qualquer transformação que tenha em vista outros fins que não os seus. Ao contactar com o drama, é ela que logra modificá-lo, assimilando-o – exceto os casos em que o drama a si próprio se aniquila. O fato de ser possível ao teatro representar tudo, o fato de o teatro “teatralizar” tudo, torna menos premente a necessidade de se dar devida execução cênica à nova arte

---

<sup>606</sup> BRECHT, BERTOLT. *Estudos sobre o teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 25-30.

dramática, necessidade, porém, que se reveste de maior importância para o teatro do que para a própria arte dramática. Este primado da engrenagem teatral deve-se, evidentemente, a motivos econômicos.

## OS TÍTULOS E AS TELAS

As telas, sobre as quais se projetarão os títulos das cenas, são um impulso inicial de *conferir ao teatro uma feição literária*. A este impulso de transformação do teatro (no sentido de torná-lo mais literário) e, de um modo geral, de transformação de todos os setores da vida pública, deverá se dar o máximo incremento.

Atribuir uma feição literária ao teatro significa impor a figuração dos acontecimentos através da sua formulação. Tal processo possibilita ao teatro aproximar-se das outras instituições da atividade intelectual. Esta transformação permanecerá, contudo, unilateral, enquanto o público nela não compartilhar e enquanto não ascender, através dela, a um nível superior.

Em desabono dos títulos, e com fundamento na arte dramática clássica, tem-se afirmado que o dramaturgo deve incluir na ação tudo o que haja para dizer e que a poesia deve extrair de si própria todo o que tiver a exprimir. Tal exigência está em relação direta com determinada atitude característica do espectador, e que consiste em não pensar *sobre* uma coisa, mas sim, a *partir* dessa coisa. Esta tendência, porém, de tudo submeter a uma idéia, esta mania de compelir o espectador a um dinamismo linear – onde não pode voltar-se nem para a direita, nem para a esquerda, nem para cima, nem para baixo – deve ser rejeitada à luz de uma nova arte dramática. Também na arte dramática há que introduzir as notas de rodapé e a consulta de confronto.

Temos que nos exercitar para um ato visual complexo. Nas circunstâncias que preconizamos, refletir *sobre* o decurso da ação é quase mais importante do que refletir *adentro* do decurso da ação. Além do mais, as telas exigem e possibilitam ao ator a aquisição de um novo estilo. Este novo estilo é o *estilo épico*. Durante a leitura das projeções, a atitude do espectador é a de uma pessoa que está fumando e observando algo ao mesmo tempo. Obriga, assim, o ator a uma representação melhor e mais autêntica, pois vai querer levar um espectador que esteja fumando, um homem, por conseguinte, já bastante ocupado consigo próprio, a deixar-se absorver pela peça. Dentro em breve teríamos, deste modo, um teatro cheio de público especializado, tal como acontece já nos pavilhões desportivos, que se enchem de um público conhecedor. É impossível que os atores se atrevessem, ainda, a servir a um público entendido esses dezréis de mímica miserável que preparam, hoje em dia, nuns quantos ensaios, sem a mínima ponderação! A mercadoria que fornecem nunca seria aceita num estado de tal forma primitivo, de tal forma em bruto. O ator teria de se servir de um processo completamente diverso para tornar sensacionais os acontecimentos já revelados pelos títulos e, por conseguinte, despojados já de qualquer sensacionalidade, do ponto de vista do conteúdo.

Mas é, infelizmente, de recear que os títulos e a permissão de fumar não bastem para se levar o público a uma utilização mais profícua do teatro.

## DA MANEIRA DE CANTAR AS CANÇÕES

Ao cantar, o ator efetua uma mudança de função. Nada mais abominável que um ator que simula não notar que abandonou o plano do discurso prosaico e está cantando. O discurso prosaico, o canto e o discurso elevado constituem três estratos distintos, que sempre devem permanecer distintos entre si. Em caso algum se deverá entender por discurso elevado um grau superior do discurso prosaico e, pelo canto, um grau superior do discurso elevado. Em caso algum deverá aparecer o canto onde quer que falhe a palavra por excesso de sentimento. O ator não só precisa cantar, como também mostrar ao público que está cantando. Deverá procurar não tanto exteriorizar o conteúdo sentimental da sua canção – será lícito oferecer a outrem uma comida que já foi por nós mastigada? –, como exibir gestos, gestos que são, a bem dizer, os usos e os costumes do corpo. Pondo em prática este princípio, utiliza, ao ensaiar, de preferência às palavras do texto, locuções idiomáticas correntes, profanas, que exprimem algo semelhante na linguagem irreverente do dia-a-dia. Quanto à melodia, o ator não deve segui-la fielmente; falar sem ser ao

sabor da música é um processo que pode surtir grande efeito, por ser de uma sobriedade constante, independente da música e do ritmo. Quando o ator se conjuga com a melodia, tal ocorrência tem de constituir um verdadeiro acontecimento; para realçá-la, o ator poderá denunciar abertamente sua própria fruição da melodia. Convém que os músicos estejam visíveis durante o desempenho do ator e que este possa fazer, à vista de todos, os necessários preparativos (põe, por exemplo, uma cadeira no lugar devido, ou se maquila, etc.). Importa, especialmente, que, ao cantar, o ator *mostre que está mostrando* algo.

#### POR QUE RAZÃO É MACHEATH CAPTURADO DUAS VEZES, E NÃO UMA APENAS?

A primeira cena da prisão é considerada, à luz do pseudo-classicismo alemão, um *rodeio* e, do nosso ponto de vista, um exemplo de forma épica elementar. A arte puramente dinâmica, ao dar primazia à idéia, faz o espectador desejar um objetivo cada vez mais definido (aqui, a *morte* do herói), provoca como que uma procura crescente da oferta, e, pela simples razão de possibilitar uma intensa participação emocional do espectador – os sentimentos só ousam manifestar-se em terreno absolutamente seguro, não toleram qualquer desapontamento –, necessita-se que a ação decorra, obrigatoriamente, em linha reta. É sob este prisma que a cena referida surge com um *rodeio*. A *arte dramática épica, de orientação materialista*, pouco interessada no investimento emocional do espectador, não conhece finalidade alguma propriamente dita, mas um fim, apenas; a obrigatoriedade a que se submete é de outro tipo e permite uma evolução não só em linha reta, como também em curvas, ou mesmo em saltos. A arte dramática dinâmica de orientação idealista, voltada para o indivíduo, quando iniciou, com os elisabetanos, a sua carreira, era, em todos os seus pontos essenciais, mais radical do que duzentos anos mais tarde, com o pseudoclassicismo alemão; este confundiu a dinâmica da interpretação com a dinâmica do que está sendo interpretado e “estruturou” o indivíduo (Os atuais descendentes dos descendentes já se extinguíram; a dinâmica da interpretação transformou-se, entretanto, numa hábil disposição – adquirida empiricamente – de vasta quantidade de feitos, e o indivíduo, em plena desintegração, continua a ser reconstituído em função de si próprio e com um único objetivo de se tornar um “papel”. O romance burguês decadente, por seu lado, aperfeiçoou, ao menos, a psicologia, para poder – assim o crê – analisar o indivíduo. (Como se o indivíduo já não estivesse, há muito, pura e simplesmente, desfeito!). Mas essa grande arte dramática foi menos radical na eliminação da matéria. Nela, a construção não põe de parte, na sua evolução retilínea, os desvios que os indivíduos sofrem e que são causados “pela vida”(nela vemos, ainda, entrarem freqüentemente em jogo relações que exercem de dentro para fora, para com questões “não ocorrentes”; o campo explorado é muito extenso), antes emprega tais desvios como geradores de dinamismo. Esta fricção do indivíduo com o exterior introduz-se nele, descendo até ao âmago mais profundo; é nesse âmago que o embate é vencido. Todo o ímpeto desta arte dramática provém de uma conjugação de resistências. A estruturação da matéria não é ainda determinada pelo desejo de uma fórmula ideal satisfatória. Surge-nos aqui o seu quê de materialismo baconiano; o indivíduo é de carne e osso e resiste à redução a uma fórmula. Onde quer que haja materialismo, porém, é a forma épica que desponta, na arte dramática; desponta, sobretudo e mais freqüentemente, no cômico, em que sempre nos depara uma atitude materialista e chã. Hoje em dia, tem que se conceber o ser humano como “o conjunto de todas as condições sociais”, e só a forma épica poderá abarcar todos os acontecimentos em processo, os quais para a arte dramática constituem os elementos de uma ampla imagem do mundo. Também o homem, ou melhor, o homem “de carne e osso”, só pode ser concebido em função dos acontecimentos em que se enquadra e que o determinam. A nova arte dramática tem que incluir metodologicamente, na sua forma, a experiência. Tem que poder servir-se de conexões estabelecidas em todos os sentidos; necessita de estatismo e possui, além disso, uma tensão que é nota dominante em todas as partes distintas de que se compõe e que as “carrega” reciprocamente. Esta forma é, assim, tudo, menos um conjunto de fatos simplesmente alinhados em seqüência.

#### POR QUE MOTIVO O MENSAGEIRO A CAVALO TEM DE CAVALGAR?

A *Ópera de três Vinténs* dá-nos uma descrição da sociedade burguesa (e não apenas da escória do proletariado). A sociedade burguesa produziu uma organização burguesa do mundo, uma mundivivência característica, e sem ela não pode subsistir, à mingua de outra coisa. O aparecimento do mensageiro real a cavalo, fato no qual a burguesia vê representado o seu mundo, é indispensável. São exatamente idênticos os objetivos do Sr. Peachum quando se aproveita financeiramente das consciências inquietas da sociedade. Quem faz teatro, que reflita, se quiser, em como é cretino omitir o cavalo do mensageiro, tal como o vimos omitido por quase todos os encenadores modernistas desta ópera. Na representação de uma condenação de um inocente pela justiça, o jornalista que revela a inculpabilidade do assassinado teria, sem dúvida, para que se cumpra o papel do teatro na sociedade burguesa, de entrar na sala de um tribunal puxado por um cisne. Não compreendem, então, a que ponto é uma falta de tato desencaminhar o público e levá-lo a rir de si próprio, o que acontecerá se relegarmos para o domínio da hilaridade o aparecimento do emissário a cavalo? Sem o aparecimento, fosse lá de que maneira fosse, de um mensageiro a cavalo, a literatura burguesa desceria a uma simples descrição de situações. Este mensageiro a cavalo assegura uma fruição verdadeiramente tranqüila, mesmo de situações que são, em si, insustentáveis, e é, portanto, condição *sine qua non* de uma literatura cuja condição *sine qua non* é a incosequência.

O terceiro final deve ser, evidentemente, representado com perfeita seriedade e absoluta dignidade.

ANEXO 3- A Ronda dos Malandros, Carla Civelli e Maurício Barroso

ANEXO 3.1- *Litania dos Pobres*, de Cruz e Sousa <sup>607</sup>

Os miseráveis, os rotos  
são as flores dos esgotos.

São espectros implacáveis  
os rotos, os miseráveis.

São prantos negros de furnas  
caladas, mudas, soturnas.

São os grandes visionários  
dos abismos tumultuários.

As sombras das sombras mortas,  
cegos, a tatear nas portas.

Procurando o céu, aflitos  
e varando o céu de gritos.

Faróis à noite apagados  
por ventos desesperados.

Inúteis, cansados braços  
pedindo amor aos Espaços.

Mãos inquietas, estendidas  
ao vão deserto das vidas.

Figuras que o Santo Ofício  
condena a feroz suplício.

Arcas soltas ao nevoento  
dilúvio do Esquecimento.

Perdidas na correnteza  
das culpas da Natureza.

---

<sup>607</sup> CRUZ E SOUSA. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico, exercícios por Aguinaldo J. Gonçalves. São Paulo: Abril Educação, 1982. 112 p. p. 34-37. Inclui fotografias e um manuscrito. (Literatura Comentada)

Ó pobres! Soluços feitos  
dos pecados imperfeitos!

Arrancadas amarguras  
do fundo das sepulturas.

Imagens dos deletérios,  
imponderáveis mistérios.

Bandeiras rotas, sem nome,  
das barricadas da fome.

Bandeiras estraçalhadas  
das sangrentas barricadas.

Fantasmas vãos, sibilinos  
da caverna dos Destinos!

Ó pobres! o vosso bando  
é tremendo, é formidando!

Ele já marcha crescendo,  
o vosso bando tremendo...

Ele marcha por colinas,  
Por montes e por campinas.

Nos areais e nas serras  
em hostes como as de guerras.

Cerradas legiões estranhas  
a subir, descer as montanhas.

Como avalanches terríveis  
enchendo plagas incríveis.

Atravessa já os mares,  
com aspectos singulares.

Perde-se além nas distâncias  
a caravana das ânsias.

Perde-se além na poeira,  
Das Esferas na cegueira.

Vai enchendo o estranho mundo

com o seu soluçar profundo.

Como torres formidandas  
de torturas miserandas.

E de tal forma no imenso  
mundo ele se torna denso.

E de tal forma se arrasta  
por toda a região mais vasta.

E de tal forma um encanto  
secreto vos veste tanto.

E de tal forma já cresce  
o bando, que em voz parece.

Ó Pobres de ocultas chagas  
lá das mais longínquas plagas!

Parece que em voz há sonho  
e o vosso bando é risonho.

Que através das rotas vestes  
trazeis delícias celestes.

Que as vossas bocas, de um vinho  
prelibam todo o carinho...

Que os vossos olhos sombrios  
trazem raros amavios.

Que as vossas almas trevosas  
vêm cheias de odor das rosas.

De torpores, d'indolências  
e graças e quintessências.

Que já livres de martírios  
vêm festonadas de lírios.

Vêm nimbadas de magia,  
de morna melancolia!

Que essas flageladas almas  
reverdecem como palmas.

Balanceadas no letargo  
dos sopros que vêm do largo...

Radiantes d'ilusionismos,  
Segredos, orientalismos.

Que como em águas de lagos  
bóiam nelas cisnes vagos...

Que essas cabeças errantes  
trazem louros verdejantes.

E a languidez fugitiva  
de alguma esperança viva.

Que trazeis magos aspeitos  
e o vosso bando é de eleitos.

Que vestes a pomba ardente  
do velho Sonho dolente.

Que por entre os estertores  
sois uns belos sonhadores.

ANEXO 4- Ópera do Malandro, Chico Buarque.<sup>608</sup>

ANEXO 4.1- Letras

**PRÓLOGO**

1- *O Malandro* (João Alegre, Prólogo)<sup>609</sup>

**1.ATO**

2- *Hino de Duran* (Duran, 1. Ato, cena 1)<sup>610</sup>

3- *Viver do Amor* (Vitória, 1. Ato, cena 1)

---

<sup>608</sup> BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*: comédia musical. São Paulo: Livraria Cultural Editora, 1978.

<sup>609</sup> Letras existentes nas seguintes páginas: p. 21, 39, 56, 63-64, 76-78, 83-84, 100, 103-104, 116-117, 123-124, 129-130, 142-144, 161-163, 171-172, 182-189 e 191-192.

<sup>610</sup> *Hino de Duran*. In: ARRAES, Maurício (Org.). *Ópera do Malandro*: programa de encenação do Teatro de São Pedro, em São Paulo, 1978, p. 59



4- *Tango do Covil* (Capangas de Max, 1. Ato, cena 2)

5- *Doze Anos* (Max e Chaves, cena 2, 1. Ato)

6- *O Casamento dos Pequenos Burgueses* (Max e Teresinha, cena 2, 1. Ato)

7- *Teresinha* (Teresinha, cena 3, 1. Ato)

8- *Sempre em Frente* (Duran e Vitória, seguidos aos poucos pelas prostitutas, cena 3, 1. Ato)

## **2. PRÓLOGO**

9- *Homenagem ao Malandro* (João Alegre, 2. Prólogo)

## **2.ATO**

10- *Folhetim* (Prostituta, cena 2, 2. Ato)

11- *Ai, se Eles Me Pegam Agora* (Prostitutas, cena 2, 2. Ato)

12- *Se Eu Fosse o Teu Patrão* (Max e seus capangas, prostitutas e Vitória, cena 2, 2. Ato)

13- *O Meu Amor* (Teresinha e Lúcia, cena 3, 2. Ato)

14- *Geni e o Zepelim* (Geni, cena 4, 2. Ato)

15- *Pedaço de Mim* (Teresinha e Max, cena 5, 2. Ato)

## **EPÍLOGO DITOSO**

16- *Ópera* (Todos, Epílogo Ditoso)

## **EPÍLOGO DO EPÍLOGO**

17- *O Malandro n. 2* (João Alegre, Epílogo do Epílogo)

## **PRÓLOGO**

JOÃO ALEGRE

1- **O Malandro** (Moderado)

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  
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 puta/ Que o pariu <sup>611</sup>  
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 o / Que fazer  
E proíbem/ Os soldados  
Aliados/ De beber

A cachaça/ Ta parada  
Rejeitada/ No barril  
O alambique/ Tem chique  
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/ Ta 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

## **1.ATO**

---

<sup>611</sup> No Programa de Encenação, ocorrido em São Paulo, no ano de 1978, consta a seguinte versão: “Grita pont/ Já se viu”.

DURAN

## 2- Hino de Duran

Se tu falas muitas palavras sutís  
E gostas de senhas, sussurros, ardís  
A lei tem ouvidos pra te delatar  
Nas pedras do teu próprio lar

Se trazes no bolso a contravenção  
Muambas, baganas e nem um tostão,  
A lei te vigia, bandido infeliz  
Com seus olhos de raio X

Se vives nas sombras, frequenta porões,  
Se tramas assaltos e revoluções,  
A lei te procura amanhã de manhã,  
Com seu faro de doberman

Se pensas que burlas, as normas penais  
Insultas, agitas e gritas demais  
A lei logo vai te abraçar infrator  
Com seus braços de estivador

E se definitivamente a sociedade  
Só te tem desprezo e horror  
E mesmo nas galeras és nocivo,  
És um estorvo, é um tumor  
A lei fecha o livro, te pregam na cruz  
Depois chamam os urubus.

VITÓRIA

## 3- Viver do amor (Rápido (Bolero))

Pra se viver do amor  
Há que esquecer o amor  
Há que se amar  
Sem amar  
Sem prazer  
E com despertador  
- como um funcionário

Há que pensar no amor  
Pra se ganhar no amor  
Há que apanhar  
E sangrar  
E suar  
Como um trabalhador

Ai, o amor

Jamais foi um sonho  
O amor, eu bem sei  
Já provei  
E é um veneno medonho  
É por isso que há de entender  
Que o amor não é um ócio  
E compreender  
Que o amor não é um vício  
O amor é sacrifício  
O amor é sacerdócio  
Amar  
É iluminar a dor  
- como um missionário

#### CAPANGAS DE MAX

#### 4- **Tango do covil** (Ritmo de Tango severo)

Ai, quem me dera ser cantor  
Quem dera ser tenor  
Quem sabe ter a voz  
Igual aos rouxinóis  
Igual ao trovador  
Que canta os arrebóis  
Pra te dizer gentil  
Benvinda  
Deixa eu cantar tua beleza  
Tu és a mais linda princesa  
Aqui deste covil  
Ai, quem me dera ser doutor  
Formado em Salvador  
Ter um diploma, anel  
E voz de bacharel  
Fazer em teu louvor  
Discursos a granel  
Pra te dizer gentil  
Benvinda  
Tu és a dama mais formosa  
E, ousou dizer, a mais gostosa  
Aqui deste covil

Ai, quem dera ser garçom  
Ter um sapato bom  
Quem sabe até talvez  
Ser um garçom francês  
Falar de champinhom  
Falar de molho inglês  
Pra te dizer gentil  
Benvinda  
És tão graciosa e tão miúda  
Tu és a dama mais tesuda

Aqui deste covil

Ai, quem me dera ser Gardel  
Tenor e bacharel  
Francês e rouxinol  
Doutor em champinhom  
Garçom em Salvador  
E locutor de futebol  
Pra te dizer febril  
Benvinda  
Tua beleza é quase um crime  
Tu és a bunda mais sublime  
Aqui deste covil

MAX,; CHAVES

**5- Doze anos** (Samba de breque)

Ai que saudade que eu tenho  
Dos meus doze anos  
Que saudade ingrata  
Dar banda por aí  
Fazendo grandes planos  
E chutando lata  
Trocando figurinha  
Matando passarinho  
Colecionando minhoca  
Jogando muito botão  
Rodopiando pião  
Fazendo troca-troca

Ai que saudade que eu tenho  
Duma travessura  
O futebol de rua  
Sair pulando muro  
Olhando fechadura  
E vendo mulher nua  
Comendo fruta no pé  
Chupando picolé  
Pé-de-moleque, paçoca  
E disputando troféu  
Guerra de pipa no céu  
Concurso de piroca

MAX; TERESINHA

**6- O Casamento dos Pequenos Burgueses** (Ritmo de Mambo)

Ele faz o noivo correto  
E ela faz que quase desmaia  
Vão viver sob o mesmo teto

Até que a casa caia  
Até que a casa caia

Ele é o empregado discreto  
Ela engoma o seu colarinho  
Vão viver sob o mesmo teto  
Até explodir o ninho  
Até explodir o ninho

Ele faz o macho irrequieto  
E ela faz crianças de monte  
Vão viver sob o mesmo teto  
Até secar a fonte  
Até secar a fonte

Ele é o funcionário completo  
E ela aprende a fazer suspiros  
Vão viver sob o mesmo teto  
Até trocarem tiros  
Até trocarem tiros

Ele tem um caso secreto  
Ela diz que não sai dos trilhos  
Vão viver sob o mesmo teto  
Até casarem os filhos  
Até casarem os filhos

Ele fala de cianureto  
E ela sonha com formicida  
Vão viver sob o mesmo teto  
Até que alguém decida  
Até que alguém decida

Ele tem um velho projeto  
Ela tem um monte de estrias  
Vão viver sob o mesmo teto  
Até o final dos dias  
Até o final dos dias

Ele às vezes cede um afeto  
Ela só se despe no escuro  
Vão viver sob o mesmo teto  
Até um breve futuro  
Até um breve futuro

Ela esquenta a papa do neto  
E ele quase que fez fortuna  
Vão viver sob o mesmo teto  
Até que a morte os una  
Até que a morte os una

TERESINHA

7- **Teresinha** (Moderadamente)

O primeiro me chegou  
Como quem vem do florista  
Trouxe um bicho de pelúcia  
Trouxe um broche de ametista  
Me contou suas viagens  
E as viagens que ele tinha  
Me mostrou o seu relógio  
Me chamava de rainha  
Me encontrou tão desarmada  
Que tocou meu coração  
Mas não me negava nada  
E assustada eu disse não  
O segundo me chegou  
Como quem chega do bar  
Trouxe um litro de aguardente  
Tão amarga de tragar  
Indagou o meu passado  
E cheirou minha comida  
Vasculhou minha gaveta  
Me chamava de perdida  
Me encontrou tão desarmada  
Que arranhou meu coração  
Mas não me entregava nada  
E assustada eu disse não

O terceiro me chegou  
Como quem chega do nada  
Ele não me trouxe nada  
Também nada perguntou  
Mal sei como ele se chama  
Mas entendo o que ele quer  
Se deitou na minha cama  
E me chama de mulher  
Foi chegando sorratoiro  
E antes que eu dissesse não  
Se instalou feito um posseiro  
Dentro do meu coração

DURAN; VITÓRIA; PROSTITUTAS

8- **Sempre em Frente** (Marcha Militar)

Sempre em frente  
Sempre em frente  
Mãos-de-obra sem temor  
Mãos ardentes

Em corrente  
Prum futuro de esplendor  
Nós daremos nossas pernas  
Nós daremos nossos braços  
Ao senhor dos nossos gestos  
Ao senhor dos nossos passos  
Somos a musculatura  
Nervos, tripas e pulmão  
A serviço  
Da cabeça  
Que conduz um corpo são  
Sempre em frente  
Sempre em frente  
Etc.

## **2. PRÓLOGO**

JOÃO ALEGRE

### **9- Homenagem ao Malandro**

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 trata e tal  
Dizem as más línguas  
Que ele até trabalha  
Mora lá longe e chacoalha



Num trem da central

## 2. ATO

### PROSTITUTA

#### 10- **Folhetim** (Samba-canção)

Se acaso me quiseres  
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

### PROSTITUTAS

#### 11- **Ai, se Eles Me Pegam Agora** (Fox-Trot)

Ai, se mamãe me pega agora  
De anágua e de combinação  
Será que ela me leva embora  
Ou não  
Será que vai ficar sentida  
Será que vai me dar razão  
Chorar sua vida vivida  
Em vão

Será que faz mil caras feias

Será que vai passar carão  
Será que calça as minhas meias  
E sai deslizando  
Pelo salão  
Eu quero que mamãe me veja  
Pintando a boca em coração  
Será que vai morrer de inveja  
Ou não  
Ai, se o papai me pega agora  
Abrindo o último botão  
Será que ele me leva embora  
Ou não  
Será que fica enfurecido  
Será que vai me dar razão  
Chorar o seu tempo vivido  
Em vão

Será que ele me trata a tapa  
E me sapeca um pescoço  
Ou abre um cabaré na Lapa  
E aí ma contrata  
Como atração

Será que me põe de castigo  
Será que ele me estende a mão  
Será que o pai dança comigo  
Ou não

MAX; CAPANGAS; PROSTITUTAS; VITÓRIA

12- **Se Eu Fosse o Teu Patrão** (Xaxado)

Eu te adivinhava  
E te cobiçava  
E te arrematava em leilão  
Te ferrava a boca, morena  
Se eu fosse o teu patrão

Ai, eu te tratava  
Como uma escrava  
Ai, eu não te dava perdão  
Te rasgava a roupa morena  
Se eu fosse o teu patrão

Eu te encarcerava  
Te acorrentava  
Te atava ao pé do fogão  
Não te dava sopa, morena  
Se eu fosse o teu patrão

Eu te encurralava

Te dominava  
Te violava no chão  
Te deixava rota, morena  
Se eu fosse o teu patrão

Quando tu quebrava  
E tu desmontava  
E tu não prestava mais não  
Eu comprava outra morena  
Se eu fosse o teu patrão

TERESINHA; LÚCIA

13- **O Meu Amor** (Rápido (Béguin))

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

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

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

LÚCIA  
Meu amor  
Tem um jeito manso que é só seu  
De me deixar maluca  
Quando me roça a nuca  
E quase me machuca  
Com a barba mal feita  
E de pousar as coxas  
Entre as minhas coxas  
Quando ele se deita

TERESINHA

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

AS DUAS

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

GENIVALDO

14- **Geni e o Zepelim** (Moderado, livremente)

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  
Foi assim desde menina  
Das lésbicas, concubina  
Dos pederastas, amásio  
É a rainha dos detentos  
Das loucas, dos lazarentos  
Dos moleques do ginásio  
E também dá-se amiúde  
Aos velhinhos sem saúde  
E às viúvas sem porvir  
Ela é um poço de bondade  
E é por isso que a cidade  
Vive sempre a repetir

COM CORO

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

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 geléia  
Mas do zepelim gigante  
Desceu o seu comandante  
Dizendo – mudei de idéia  
– Quando vi nesta cidade  
– Tanto horror e iniquidade  
– Resolvi tudo explodir  
– Mas posso evitar o drama  
– Se aquela formosa dama  
– Esta noite me servir

#### COM CORO

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

#### COM CORO

Vai com ele, vai, Geni  
Vai com ele, vai, Geni  
Você pode nos salvar  
Você vai nos redimir  
Você dá pra qualquer

Bendita Geni

Foram tantos os perdidos  
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

COM CORO

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

TERESINHA; MAX

15- **Pedaço de Mim** (Lento)

TERESINHA

Oh, pedaço de mim  
Oh, metade afasta 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

MAX

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

TERESINHA

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

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

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

## **EPÍLOGO DITOSO**

TODOS

### **16- Ópera**

JOÃO ALEGRE  
Telegrama  
Do Alabama  
Pro senhor Max  
Overseas  
Ai, meu Deus do céu  
Me sinto tão feliz

TERESINHA  
Chegou a confirmação  
Da United coisa e tal  
Que nos passa a concessão  
Para o náilon tropical

MAX  
Então nós vamos montar  
Em São Paulo um fabricão

TERESINHA  
Depois vamos exportar  
Fio de náilon pro Japão

MAX

Sei que o náilon tem valor  
Mas começa a me enjoar  
Tive idéia bem melhor  
Nós vamos ramificar

TERESINHA

Já ramifiquei, há há  
Fiz acordo com a Shell  
Coca-Cola, RCA  
E vai ser sopa no mel

CORO

Que beleza  
Que riqueza  
Ta chovendo  
Da matriz  
Ai, meu Deus do céu  
Me sinto tão feliz

MAX

Que tal juntarmos  
Esses capitais  
Abrindo um banco  
Em Minas Gerais

TERESINHA

Que brilhante idéia, meu amor  
Que plano original  
Com fundos do exterior  
Você fundar  
Um banco nacional

CAPANGAS

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 do senhor  
Bancário ou contador

CORO

Que sucesso  
O progresso  
Corta o mal  
Pela raiz  
Ai, meu Deus do céu  
Me sinto tão feliz



CHAVES

Irmão  
Nem começar eu sei  
Receio te inibir

MAX

Sua vontade é lei  
É falar  
É mandar  
É exigir

CHAVES

É que  
Num mundo tão cruel  
Cheio de inveja e fel  
Não lhe fará mal  
Ter à mão  
Proteção  
Policial  
Quer os meus préstimos?

MAX

Eu acho ótimo

BARRABÁS

Serve um acólito?

MAX

Também  
Vou te empregar

LÚCIA

Eu não  
Tenho com quem deixar  
Meu filho que já vem

MAX

Barrabás é um par  
Exemplar  
Quer casar

BARRABÁS

E adoro neném

CORO

Maravilha  
Que família  
Dois pombinhos  
E um petiz  
Ai, meu Deus do céu

Me sinto tão feliz

VITÓRIA

Só tenho um único  
Breve reparo  
A tão preclaro  
Genro viril  
É o esquecimento  
Do sacramento  
Afinal  
Se casou  
Só no civil  
Oh, oh, oh  
Oh, oh, oh  
Só no civil  
Oh, oh, oh  
Oh, oh, oh  
Só no civil

MAX

Mas nesse ínterim  
Mudei de crença  
Já peço a bênção  
No santo altar

VITÓRIA

Que maravilha  
Não perco a filha  
E um varão  
Bonitão  
Eu vou ganhar  
Ah, ah, ah  
Ah, ah, ah  
Eu vou ganhar  
Ah, ah, ah  
Ah, ah, ah  
Eu vou ganhar

DURAN

Minha filha, eu desejo pedir teu perdão

TERESINHA

Oh, meu pai, isso é bom demais! Finalmente! Até que enfim!

DURAN

Não sei, como fui pra você tão durão  
Tão mandão, tão sem coração, tão malvado assim

MAX

Meu sogro, o senhor não sabe quanta alegria  
Me dá, ao dizer que já se juntou aos nossos

DURAN  
Só Deus sabe a quanto tempo eu tanto queria  
Poder apertar esses ossos

CORO  
Que alegria  
Quem diria  
Como os grandes  
São gentis  
Ai, meu Deus do céu  
Me sinto tão feliz

DURAN  
Não quero ser  
Nas suas costas um fardo  
Porém  
Talvez  
Eu necessite um resguardo

MAX  
Tua instituição  
Tão tradicional  
Vai ter um padrão  
Moderno  
Cristão e ocidental

PUTAS  
Vamos participar  
Dessa evolução  
Vamos todas entrar  
Na linha de produção  
Vamos abandonar  
O sexo artesanal  
Vamos todas amar  
Em escala industrial

GENI  
O sol nasceu  
No mar de Copacabana  
Pra quem viveu  
Só de café e banana

TODOS  
Tem gilete, Kibon  
Lanchonete, néon  
Petróleo  
Cinemascope, sapólio  
Ban-lon  
Shampoo, tevê  
Cigarros longos e finos

Blindex fume  
Já tem napalm e Kolinos  
Tem cassete e rai-ban  
Camionete e sedan  
Que sonho  
Corsel, Brasília, plutônio  
Shazam  
Que orgia  
Que energia  
Reina a paz  
No meu país  
Ai, meu Deus do céu  
Me sinto tão feliz

## **EPÍLOGO DO EPÍLOGO**

JOÃO ALEGRE

### **17- O Malandro n. 2**

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 Mané  
O malandro/ É um presunto  
De pé junto/ E com chulé

O coitado/ Foi encontrado  
Mais furado/ Que Jesus  
E do estranho/ Abdômem  
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