

**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

RAQUEL DUARTE NOGUEIRA GERARDI

**CONSIDERAÇÕES SOBRE ÓPERA DO
MALANDRO, DE CHICO BUARQUE: POLÍTICA
OU ENTRETENIMENTO?**



RAQUEL DUARTE NOGUEIRA GERARDI

**CONSIDERAÇÕES SOBRE *ÓPERA DO MALANDRO*,
DE CHICO BUARQUE: POLÍTICA OU
ENTRETENIMENTO?**

Monografia de Conclusão de Curso (MCC)
apresentada ao Conselho do Curso de Letras,
da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para
obtenção do título de Bacharel em Letras.
Orientadora: Renata Soares Junqueira

ARARAQUARA – S.P.
2018

Para todos aqueles que, de certa forma, me inspiram com Arte e História.

Agradecimentos

Aos meus pais, Carmen e José Olímpio, e à minha irmã, Laura, por serem sempre a minha fonte de incentivo pra querer mudar o mundo.

A Renata Soares Junqueira, que me acolheu, me deu todo apoio e me permitiu estudar algo que, em primeiro instante, era apenas uma ideia distante e bagunçada em minha mente.

Às amigas que a faculdade me deu, Bruna, Nayara e Vitória, por todos os socorros de última hora e desabafos – eu não estaria aqui se não fosse pela ajuda e força de vocês durante essa caminhada.

Às amigas que foram leitoras, Beatriz e Vitória, pelos incentivos.

Ao meu companheiro, Pedro, pela paciência, respeito e encorajamento durante a escrita deste trabalho.

“O oposto de guerra não é paz; é criação.”

[Rent (1996)]

— Jonathan Larson

Resumo

Ópera do Malandro é uma comédia musical de Chico Buarque encenada pela primeira vez em 1978, mas ambientada no Estado Novo de Getúlio Vargas. O principal foco deste projeto é fazer uma análise da peça de Chico Buarque em comparação com a *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht, que serviu de inspiração para o artista brasileiro. Tentaremos compreender as especificidades da peça brasileira inserida no contexto histórico da ditadura militar (1964-1985) para entender se a obra se comporta como uma peça política — tal qual propôs Brecht em *Ópera dos Três Vinténs* — ou como um entretenimento para o público. A análise, portanto, partirá da teoria brechtiana do teatro épico e dos dois textos teatrais. Se no teatro clássico a ideia é mostrar ao espectador a universalidade do homem e de suas ações, no teatro épico a ideia é oposta: tanto o homem quanto suas ações são mutáveis. A fim de que isso seja alcançado, elementos épicos são adicionados ao longo da obra para criar o efeito de distanciamento entre o espectador e a história ali narrada para que, assim, possa-se criar um olhar crítico sobre a sociedade e a situação do homem. Ao criar sua própria versão da peça de Brecht e não traduzi-la, Chico Buarque procura atender às necessidades do espectador brasileiro e do contexto no qual está inserido como forma de tentar despertar a consciência do público.

Palavras-chave: Teatro épico; teatro brasileiro; Bertolt Brecht; Chico Buarque.

ABSTRACT

Ópera do Malandro is a musical comedy by Chico Buarque staged for the first time in 1978, but contextualized in the Estado Novo of Getúlio Vargas. The main focus of this project is to make an analysis of Chico Buarque's play in comparison to Bertolt Brecht's *The Threepenny Opera*, which served as inspiration for the Brazilian artist. We will try to understand the specificities of the Brazilian play inserted in the historical context of the military dictatorship (1964-1985) to understand whether the work behaves as a political work — as proposed by Brecht in *The Threepenny Opera* — or as an entertainment to the public. The analysis, therefore, will start from the *brechtian* theory about epic theater and the two theatrical texts. If in classical theater the idea is to show the viewer the universality of man and his actions, in the epic theater, however, the idea is the completely opposite: both man and his actions are changeable. In order for this to be achieved, epic elements are added throughout the work to create the distancing effect between the viewer and the story narrated, so a critical look at society and the situation of man can be created. In creating his own version of Brecht's play and not translating it, Chico Buarque seeks to meet the needs of the Brazilian viewer and the context in which he is inserted as a way of trying to arouse public awareness.

Key- Words: Epic Theater; Brazilian Theater; Bertolt Brecht; Chico Buarque.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. A MUDANÇA NO DRAMA.....	11
3. O TEATRO ÉPICO DE BERTOLT BRECHT.....	12
3.1. COMPARAÇÃO ENTRE A FORMA DRAMÁTICA E A ÉPICA DE TEATRO.....	18
4. ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS.....	19
5. ÓPERA DO MALANDRO: UM PANORAMA TEXTUAL E FORMAL.....	23
6. CONCLUSÃO.....	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	42
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	42

1. INTRODUÇÃO

Na terceira cena do primeiro ato da *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, a personagem Teresinha faz referência a Brecht de uma forma curiosa: “Me disseram que esse Brecht rouba tudo dos outros e faz coisas maravilhosas” (BUARQUE, 1978, p. 81). A fala de Teresinha pode ser interpretada como uma referência ao fato de Brecht ter se inspirado na *Ópera do Mendigo*, 1724, de John Gay, para criar a sua *Ópera dos Três Vinténs* (1928). Da mesma forma, Chico adapta a peça de Brecht ao contexto brasileiro, transformando-a em *Ópera do Malandro*, como se “roubasse” sua história: se colocadas lado a lado, as peças de Chico e Brecht são iguais — os enredos e os fios condutores da história são os mesmos. Chico transpõe a obra de Brecht para o contexto do Estado Novo brasileiro, mas em momento algum a sua peça é considerada uma cópia.

Achamos necessário ressaltar que este trabalho não pretende fazer qualquer tipo de análise sobre a *Ópera do Mendigo* de John Gay. Sabemos de sua importância para a criação de *Ópera dos Três Vinténs* e de *Ópera do Malandro* e retomaremos uma ou outra coisa da peça precursora caso seja necessário. No entanto, não é nosso foco. O que pretendemos é desenvolver análises a partir da teoria de teatro épico de Bertolt Brecht — e a ópera de Gay não é uma peça épica.

Assim, para Fernando Marques, em seu livro *Com os séculos nos olhos* (2014), a estrutura da comédia musical aqui analisada pode se assemelhar à dos musicais americanos, com exceção dos “efeitos hipnóticos” produzidos pelas músicas dos espetáculos *hollywoodianos*: *Ópera do Malandro* é “[...] empenhada em fazer pensar, capaz de usar a ironia sem parcimônia” (MARQUES, 2014, p. 83). Porém, como o autor cita em seu livro, Iná Camargo Costa afirma que o teatro político pós-64 se tornou inofensivo e mais próximo do musical comercial americano (CAMARGO COSTA *apud* MARQUES, 2014, p.83). Marques termina a sua breve análise indagando se “[...] a música, em cena, afinal colaborou, ao contrário do que se pretendia, para embalar o público, niná-lo, adular seus sentidos, reconduzindo-o assim à evasão [...]” (MARQUES, 2014, p. 84).

Seguindo seu pensamento, resta saber se o que Brecht propõe com a música dentro do teatro épico foi alcançado com a obra de Chico Buarque. Para Brecht, “[...] importa, especialmente, que, ao cantar, o ator mostre que está mostrando algo”

(BRECHT, 1978, p. 28); ele deve distinguir para o público os momentos de fala prosaica e de canto a fim de suscitar o efeito de distanciamento, ao contrário dos musicais americanos (Broadway) nos quais o canto deve ser uma continuação da fala. A música no teatro épico é apenas um dos recursos utilizados para que o público não crie empatia com o que está sendo mostrado, podendo, assim, ter um olhar crítico sobre a obra.

Se no teatro épico de Brecht a música é um recurso para distanciamento, no teatro musical ela é parte integrante e necessária do texto. O *Dicionário de Teatro Brasileiro* define “teatro musical” como

[...] todas as formas dramáticas que utilizam a música como expressão. Essas formas teatrais musicais valem-se da dramaturgia para criar a estrutura, os personagens, os conflitos, as situações e ações. Mas é através da música que todos se expressam. (2009, p. 209)

Ainda no mesmo verbete, o *Dicionário* afirma que durante a década de 1960 um novo tipo de teatro musical foi criado no Brasil devido à censura — o teatro musical político — e inclui a *Ópera do Malandro* nessa categoria.

Sendo assim, cumpre perguntar: é possível que as músicas do teatro épico possam entreter o público ao mesmo tempo em que provocam o distanciamento? Ou: o teatro de Chico Buarque consegue fazer o espectador pensar enquanto se aproxima dos musicais americanos da Broadway?

Estas são questões e discussões que este trabalho pretende contemplar em uma análise mais detalhada e profunda.

2. A MUDANÇA NO DRAMA

Em um mundo onde a inquietação do ser grita a todo instante e mudanças drásticas acontecem como consequência dos conflitos e guerras do século XX, o teatro torna-se espaço igualmente de inquietação e busca respostas para os problemas da sociedade. Os dramaturgos começam a perceber que o modelo de drama aristotélico já não funciona como antes: não é mais interessante criar a catarse no espectador; este, agora, precisa refletir em vez de sair anestesiado do teatro. Se o mundo clama por soluções, então o teatro será um espaço de reflexão para essa busca, uma vez que a ideia é pensar o ser humano e a sociedade.

“O drama é a ação que se desenrola agora, em plena atualidade: as personagens vivem o seu destino agora, pela primeira vez [...], vivem o drama deles, cada noite de novo, na atualidade da representação” (ROSENFELD, 2012, p. 28), ou seja, as personagens apresentadas pelo drama clássico não têm vida fora da peça. Seu objetivo é meramente catártico, criar a identificação no espectador a partir da verossimilhança para que ele saia do teatro aliviado com o que acabou de assistir. Não há reflexão sobre a situação exposta; há uma sensação de livramento: aquilo que acontece no palco não acontece comigo.

Assim, os dramaturgos do século XX começam a criar e modificar o drama na expectativa de suprir essa falta de reflexão sobre a sociedade. O teatro começa a se tornar experimental.¹

Uma das técnicas desenvolvidas foi a do teatro épico na Alemanha, por Bertolt Brecht.

¹ É importante ressaltar que mesmo antes do século XX os dramaturgos já propunham reflexões no teatro se afastando do drama clássico, como o teatro naturalista, por exemplo. No entanto, com as mudanças do mundo e da sociedade, sobretudo na Europa do século XX, novas formas de experimentar o teatro foram surgindo e se tornaram necessárias.

3. O TEATRO ÉPICO DE BERTOLT BRECHT

Em seu *Estudos sobre teatro* (1963, p. 5), Bertolt Brecht escreve uma nota inicial com a seguinte pergunta que a intitula: “Poderá o mundo de hoje ser reproduzido pelo teatro?”. A pergunta nada mais é do que uma provocação ao leitor acerca do que o dramaturgo vai discutir ao longo de toda a sua teoria. Entre notas sobre suas próprias peças e descrições de como um texto deve ser encenado, Brecht ensina-nos seu teatro épico e o que o compõe.

Seguindo as ideias de experimentação do século XX, Anatol Rosenfeld aponta duas principais razões para Brecht se opor ao drama aristotélico: (1) a necessidade de retratar não apenas relações inter-humanas e (2) a apresentação de um “palco científico” com fins didáticos para transformar a sociedade. O espectador de Brecht torna-se objeto de pesquisa, “[...] em vez da vivência e identificação de um público colocado dentro da ação, temos o raciocínio de um público colocado em face da ação e cujas emoções são estimuladas a se tornarem atos de conhecimento” (2012, p. 81-82). Para a primeira questão (1), Brecht se utiliza da narrativa: para que se trate além das relações inter-humanas, é necessário que o palco narre — eis aqui a principal característica do teatro épico. A narrativa surge como um recurso encontrado para contar no palco o que está além dele. Se antes (no drama clássico) a história mostrava o que acontecia apenas e exclusivamente no palco, a introdução de uma linha narrativa permite que a peça conte o que está fora dela também: saltos temporais, encadeamento de ações fora da ordem cronológica, fatos que não serão mostrados em cena, tudo isso passa a ser possível no teatro épico, daí seu nome — épico remete aos gêneros narrativos da literatura.

Com fim didático, os recursos narrativos no “palco científico” (2) pretendem desmanchar a ilusão no espectador. A ideia é que se crie uma distância entre o mundo narrado e o público para que este entenda o que acontece no palco e possa refletir. Assim, as personagens são *projetadas* no palco, ao contrário do drama tradicional em que são *vividas*, o que permite a identificação do espectador e, portanto, a não-reflexão.

Seguindo essa ideia, o que se pretende com essa nova forma de teatro é trazer para dentro do palco o mundo-ambiente exterior a ele. É preciso narrar, contar não só os acontecimentos mundanos, mas o que os causa para que o espectador

entenda o que pode ou não ser mudado através de suas ações, o que não era possível até então.

Até agora – diria Brecht – o mundo-ambiente não surgiu como elemento autônomo. Ele se tornou visível graças à ação do herói em face do mundo: “O ambiente foi visto como se pode ver a tempestade quando numa superfície de água os navios içam as velas, notando-se então como ela se inclina”. Hoje porém, prossegue Brecht, a fim de se compreender os acontecimentos (em vez de ficar apenas hipnotizado por eles), é preciso acentuar, de uma forma ampla e significativa, este mundo-ambiente (a tempestade que inclina as velas). Isso somente é possível quando o “palco começa a narrar”. (ROSENFELD, 2012, p. 40)

O palco deve funcionar como um prolongamento do nosso universo, do universo do espectador, para que este veja que o que está sendo mostrado é simplesmente um mecanismo para recriar a sociedade e mostrar como os problemas podem ser solucionados. A narração permite que o espectador tenha um olhar de fora do que acontece em cena — não catártico — para que possa refletir sobre o que vê, mas ao mesmo tempo permite que ele se reconheça parte daquele mundo representado e tenha ímpetos de mudança.

O que Brecht pretende ao instigar o espectador a olhar de fora o que se passa em cena é exatamente distanciá-lo do que acontece ali. Ao ser contra o drama aristotélico, Brecht se coloca contra a catarse, uma vez que o intuito de seu teatro épico é fazer o público refletir e, se há catarse (identificação), não há olhar crítico sobre os acontecimentos.

No entanto, o distanciamento provocado pelas características narrativas da peça não deve dispersar completamente o espectador do teatro. O caráter didático das peças épicas *brechtianas* provém de dar ao espectador pitadas de distanciamento ao longo do desenvolvimento das ações para que a este fique o trabalho de “juntar as peças” e formar sua reflexão acerca dos acontecimentos. Algo semelhante acontece com poemas políticos escritos por Bertolt Brecht (nos quais aqui não demoraremos), — em que ele introduz sarcasmo e “[...] situações aparentemente desconexas e mesmo absurdas. Ao leitor assim provocado cabe a tarefa de restabelecer o nexos” (ROSENFELD, 2012, p. 55). Em nosso caso, no teatro, cabe ao espectador restabelecer esse nexos que, propositadamente, parece ter sido perdido ao longo do espetáculo. Dessa forma, ao provocar a reflexão por meio de um distanciamento, o teatro épico aproxima o espectador do que está

sendo narrado. Não é uma identificação — portanto, não é uma catarse — mas uma aproximação do espectador e de seu mundo com o mundo que está sendo retratado no palco (que nada mais é do que uma projeção de seu próprio mundo). Ao perceber que ambos os mundos são os mesmos, o espectador entende sua posição e é capaz de transformar suas próprias ações a partir da reflexão.

É importante que o espectador entenda que as personagens em cena só tomam as ações que tomam devido às circunstâncias que as cercam, assim como nós no mundo real só tomamos as atitudes que tomamos por conta das situações que nos são impostas a partir de nossas escolhas. Assim acontece com as personagens no palco, suas ações são consequências de outras e gerarão outras consequências diversas ainda; as personagens projetadas no palco teriam ações diferentes se as situações impostas fossem diferentes, bem como o mundo real para o espectador. É a partir, também, desse entendimento que ele pode sair da reflexão sobre o que foi visto no teatro e agir (para tentar mudar a sua situação e — por que não? — a sociedade em que se encontra).

Nesse sentido, a fim de alcançar o efeito desejado, Brecht vai utilizar o que chama de recursos épicos (ou recursos de distanciamento). O intuito de utilizar tais recursos é para que ajudem no desenvolvimento da narrativa do texto, interrompendo as ações decorridas para criar o estranhamento do público sobre o que acontece em cena, de forma que não haja empatia. É assim, também, que a aparente quebra de lógica do teatro vai acontecer e o espectador tenderá a se sentir distanciado. O dramaturgo criou um vasto conjunto de recursos para serem utilizados, como

[...] o uso da ironia e da paródia, tratamento diferente da linguagem, da estrutura das peças e das personagens; recursos cênicos-literários, como cartazes e projeções de textos, mediante os quais o próprio autor comenta epicamente as ocorrências e esboça, de forma narrativa, o pano de fundo social; o método de se dirigir ao público, através de cantores, coros e comentaristas; o uso da máscara; recursos “piscatorianos” como a interpenetração de palco e plateia através de vários meios, por exemplo, “jornaleiros” a percorrerem a sala, cantando títulos que caracterizam o clima social; recursos musicais aplicados com o fito estritamente “anti-hipnótico”. (ROSENFELD, 2012, p. 84)

É importante ressaltar que o principal recurso utilizado para criar o distanciamento desejado é sempre a narração, uma vez que esta é o principal

elemento introduzido pelo teatro épico de Brecht. O que os outros recursos fazem é ajudar a evidenciá-la, assim como os atores: os atores de uma peça épica *brechtiana* surgem como elemento primordial nessa construção, pois são eles que projetam as personagens. Dessa forma, a não-identificação começa na própria construção da peça, os atores não podem se identificar com as personagens: eles não as *são*, mas as *narram*, contam suas histórias, o que vai completamente no sentido oposto do drama aristotélico. Se no teatro clássico o ator se transformava em Édipo para uma encenação de *Édipo Rei*, de Sófocles, no teatro épico o ator apenas contaria os feitos de Édipo (se transpusermos a história clássica para um teatro épico), por exemplo. Era necessário que o público visse e acreditasse que Édipo estava no palco; aqui, no épico, não mais: a intenção é justamente que o espectador entenda que o ator não é o personagem, mas conta sua história. Isso, inclusive, permite que o ator faça críticas às ações do próprio personagem no decorrer da peça, contribuindo ainda mais para o distanciamento de quem assiste.

Em suma, o ator não deve jamais abandonar a atitude de narrador; tem de nos apresentar a pessoa que estiver descrevendo como alguém estranho. [...] o que o público vê não é uma fusão entre quem descreve e quem está sendo descrito, não é um terceiro, autônomo e não contraditório, com contornos diluídos do primeiro (o que faz a descrição) e do segundo (o que é descrito), tal como é costume deparar-se-nos no teatro que por aí se faz habitualmente. As opiniões e os sentimentos do indivíduo que descreve e do que é descrito *não estão sintonizados*. (BRECHT, 1978, p. 73-4, grifo nosso)

Apesar dos recursos para o efeito de distanciamento, a principal *epicização* acontece na estrutura da peça. Geralmente ocasionada por uma contradição que pode ser moral, a própria estrutura já causa estranhamento no espectador. Anatol Rosenfeld, para explicar esse acontecimento, utiliza como exemplo o protagonista de *O Senhor Puntila e Seu Criado Matti*:

Puntila, o rico fazendeiro finlandês, tem a peculiaridade de ser, no estado de embriaguez, um homem bondoso e “patriarcal”, ao passo que no estado sóbrio se transforma em egoísta atroz. Desse modo, está em constante contradição consigo mesmo, produzindo na própria pessoa o efeito de alienação, visto que suas duas personalidades se criticam, se refutam e se “estranham”. Se no estado social da normalidade é um ser associal, no estado associal da embriaguez passa a ser um homem de sentimentos sociais. [...] a sua maldade é “normal”, a sua bondade “anormal”, e por isso sem valor. (ROSENFELD, 2012, p. 88)

A ideia de estranhamento da própria estrutura, no exemplo citado, aparece quando temos uma expectativa de estados do personagem (embriagado x sóbrio) completamente rompida e contrária ao que possivelmente seria esperado pela sociedade. Como perceberemos mais à frente na análise de *Ópera do Malandro* (principal objeto de estudo deste trabalho), esse é um recurso recorrente em obras épicas, pois sustenta toda a trama e, conseqüentemente, junto com os outros recursos épicos, sustenta o distanciamento e o olhar crítico do espectador.

Além dos citados, há um recurso épico que merece destaque neste trabalho: as músicas. Brecht inclui músicas em suas peças de forma que elas interrompam o desenvolvimento da ação para moralizar. Diferente das óperas europeias,

[...] a música, o texto e os elementos [do teatro épico], longe de se apoiarem e intensificarem mutuamente para construir uma síntese de grande efeito opiático, deveriam, ao contrário, comentar-se e criticar-se reciprocamente, a fim de que o “espectador não seja levado pelo caminho da empatia”. (ROSENFELD, 2012, p. 125)

Para que isso seja alcançado, Brecht pede do ator que não cante como se fosse uma continuação da fala, o público deve perceber a mudança de ação. “Ao cantar, o ator efetua uma mudança de função. [...] O ator não precisa só cantar, como também mostrar ao público que está cantando. [...] Importa, especialmente, que, ao cantar, o ator *mostre que está mostrando* algo” (BRECHT, 1978, p. 27-8). Se, por acaso, isso não fosse feito ou o público não percebesse a mudança de ações, a identificação poderia acontecer e, assim, o efeito de distanciamento não seria alcançado através da música. Há alguma influência de Brecht nos musicais modernos americanos em relação à música, mas não quanto à forma de cantá-las: os musicais comerciais pedem que a música seja uma continuidade da fala do personagem, pois geralmente é uma extensão de seu pensamento, o que, portanto, cria uma identificação emocional por parte do público e o musical se torna muito mais comercial do que político.

Ainda que a ideia fundamental da teoria de Brecht seja politizar o espectador para que este reflita sobre as situações ruins de sua condição e as modifique, o dramaturgo não pretende distanciar o espectador de tal forma que o teatro não o divirta. Anatol Rosenfeld afirma que “[...] mesmo didático, tem de continuar totalmente teatro e, como tal, divertidíssimo” (2012, p. 83). Deve-se pensar que antes de ir ao teatro para refletir, o público vai pela diversão e, uma vez que o

público alvo de Brecht é, sobretudo, o proletariado, há de ter diversão em suas peças. A função de divertimento do teatro é, ademais, tema da primeira nota que ele escreve em *Pequeno Organon para o teatro*:

O teatro consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos ou que foram, simplesmente, imaginados; o objetivo dessa apresentação é divertir. Será sempre com este sentido que empregaremos o termo, tanto ao falarmos de teatro antigo como de moderno. (BRECHT, 1978, p. 101)

O teatro proposto por Bertolt Brecht diverte o espectador sem deixar de cumprir sua função principal: promover a crítica e a reflexão da sociedade para que, enfim, sua condição possa ser alterada para melhor.

Assim, se voltarmos à pergunta do início deste capítulo, o que Brecht pretende ao experimentar este novo tipo de teatro com os recursos desenvolvidos e postos em prática é, sim, reproduzir o mundo no teatro. Talvez a *epicização* envolvida nos espetáculos não atinja da mesma forma a todas as pessoas, porque cada uma delas vivencia situações particulares diferentes, mas é pensando no todo e no coletivo que Bertolt Brecht desenvolve suas ideias e afirma que “[...] só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual, na medida em que o que o descrevermos como um mundo passível de modificações” (BRECHT, 1978, p. 6).

3.1. COMPARAÇÃO ENTRE A FORMA DRAMÁTICA E A ÉPICA DE TEATRO

Bertolt Brecht (1978, p. 16) deixa-nos um esquema comparativo para entender de maneira mais ampla as principais diferenças entre as duas formas de teatro.

Forma dramática de teatro	Forma épica de teatro
O palco corporifica uma ação	O palco relata a ação
Compromete o espectador na ação	Transforma o espectador em observador
Possibilita sentimentos	Obriga o espectador a tomar decisões
Proporciona emoções, vivências	Proporciona conhecimentos
O espectador é transportado para dentro da ação	O espectador é contraposto a ela
Trabalha-se com a sugestão	Trabalha-se com argumentos e desperta sua atividade
Se conservam as sensações	As sensações levam a uma tomada de consciência
O homem se apresenta como algo conhecido previamente	O homem é objeto de investigação
O homem é imutável	O homem se transforma e transforma
A tensão em relação ao desenlace da peça	A tensão em relação ao andamento
Uma cena existe em função da seguinte	Cada cena existe por si mesma
Os acontecimentos decorrem linearmente	Decorrem em curvas
Natureza não dá saltos - Natura non facit saltus	Natureza dá saltos - Facit saltus
O mundo tal como é	O mundo tal como se transforma
O homem como deve ser	O que é imperativo que ele faça
Seus impulsos	Seus motivos
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento
Sentimento	Razão

4. ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS

Em 31 de agosto de 1928 Bertolt Brecht estreava, em Berlim, sua *Ópera dos Três Vinténs*, peça que, segundo ele mesmo, “foi a demonstração mais bem feita de teatro épico” (1978, p. 184). Baseada em *Ópera do Mendigo* (1724), de John Gay, o que Brecht faz é se apropriar do enredo e do tema central da ópera inglesa e transpô-los para a Alemanha da década de 1920; uma espécie de *antropofagia*. O tema da criminalidade e, ainda mais, de como ela se infiltra na burguesia continuam presentes para criar uma crítica à imoralidade da sociedade.

A ideologia burguesa surge-nos na *Ópera dos 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. (BRECHT, 1978, p. 25)

Brecht utiliza o mesmo enredo que Gay: a trama se desenvolve a partir do casamento de Polly Peachum (a mocinha) com Macheath (o bandido) e tem uma espécie de reviravolta pouco antes do final com o aparecimento de Lucy (a outra), filha do chefe de polícia e também esposa de Mac. Mais do que sátiras às óperas tradicionais, as duas peças buscam satirizar a sociedade de suas épocas. Para Solange Oliveira (1999, p. 24), a ideia principal utilizada por Gay está na “impossibilidade de demarcar os limites da lei e do crime e de apontar os verdadeiros transgressores”, ideia essa que será amplamente utilizada por Brecht em sua versão e, como discutiremos mais adiante, por Chico Buarque também.

Ao contrário de uma ópera tradicional, a de Bertolt Brecht pede atores e não cantores para sua encenação, já visando o princípio de sua teoria de que os atores não devem iludir o público durante as músicas apresentadas; portanto, é uma sátira à forma operística, a qual Brecht afirma não incitar reflexão nos espectadores, pois se importa somente em divertir:

A *Flauta Mágica*, *O Fígaro*, *O Fidélio* continham elementos filosóficos, dinâmicos. Porém, tudo o que nelas havia de filosófico, tudo o que por ventura era ousado, de tal forma se encontrava sempre condicionado pelo caráter de iguaria que ao significado sobrevinha, por assim dizer, uma atrofia, evidenciando-se, em seu lugar, a preocupação de provocar prazer. Como o sentido, na acepção própria da palavra, se atrofiara, não restava à ópera senão um sentido de outra ordem, o de ser ópera. (BRECHT, 1978, p. 19)

O título de *Ópera dos Três Vinténs*, nesse caso, já pode ser visto como uma forma de contradição, uma vez que a ideia que permeia todo o espetáculo é exatamente a de não alienar o público como uma ópera faz, sendo, assim, uma forma de estranhamento. O público, em um primeiro contato com a obra, pode pensar que *Três Vinténs* se trata de uma ópera, sem saber que, na verdade, é uma peça épica, o que só será descoberto quando assistir à encenação.

Além disso, o principal distanciamento está, novamente, na estrutura da peça. Macheath é apresentado como um burguês e não como um criminoso, mas sabendo que ele é, de fato, um criminoso, o senhor Peachum não aceita o casamento com sua filha Polly, argumentando durante toda a trama que é inconcebível que ela se case com um ladrão. Há certa ironia nisso, pois Peachum é chefe dos mendigos, explorando-os para ganhar dinheiro, o que também não deveria ser bem visto perante a moral dos “bons costumes” da sociedade. Como se não bastasse, o chefe de polícia Brown, o Tigrão, é amigo de Macheath e vê-se dividido quando Peachum ameaça colocar sua reputação abaixo e pede-lhe que prenda o amigo de longa data.

O que Brecht faz ao colocar um chefe de polícia como amigo de um ladrão é denunciar a corrupção por parte da segurança pública da sociedade. Ele insinua que aqueles que deveriam dar segurança à sociedade e ficar do lado da moral muitas vezes não ficam, como é o caso do chefe Brown: além de ser amigo de Macheath e saber que ele é ladrão, nunca fez nada para puni-lo e proteger a sociedade; isso só foi feito quando sua própria reputação estava em jogo e poderia perder o emprego — não seria bom para ele que a população soubesse que o chefe de polícia tem amizade com um ladrão. Aqui, fica-nos outra reflexão além da corrupção que também está presente em toda a trama: as ações por interesse e ganância.

POLLY – Estive com Brown, e meu pai também, e eles combinaram de pegar você; papai fez ameaças terríveis e Brown ficou do seu lado, mas aí ele voltou atrás, e agora ele também acha, Mac, que você deveria sumir por uns tempos. Arrume logo suas coisas. (BRECHT, 1988, p. 52)

A sátira de Brecht tem fundamento no comportamento da sociedade alemã da década de 20, que se reflete na peça. A questão *moralidade X imoralidade* é subjetiva e cada um faz o que melhor entende das situações de acordo com seu interesse.

A peça vergasta a moral dominante e o estado geral de uma sociedade que, longe de viver “na” moral, estaria vivendo “da” moral, isto é, que ao invés de observar os preceitos morais, se teria especializado em usá-los para fins amorais. [...] Toda grande sátira vive de um *patos* moral. (ROSENFELD, 2012, p. 122)

Para que o efeito de distanciamento seja melhor alcançado e a crítica possa estimular reflexão no espectador, além do texto, Brecht deixa notas entre as didascálias que indicam para os atores como o texto deve ser reproduzido para alcançar o efeito desejado – ele marca, inclusive, o que é esperado do público em certos momentos. Na cena em que Polly e Macheath vão se casar na estrebaria, uma didascália indica: “Ouve-se o barulho de grandes caminhões que chegam. Meia dúzia de homens entra carregando tapetes, móveis, louças etc., com que transformam a estrebaria num local exageradamente luxuoso. ¹” (BRECHT, 1988, p. 25). E sua nota, a primeira da peça, indica:

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. (BRECHT, 1988, p. 25)

Outro recurso utilizado em quase toda a extensão da *Ópera* são os títulos das cenas. Placas explicativas aparecem no palco com a ideia de conferir uma “feição literária” ao teatro.

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 de incremento. [...] Além do mais, as telas exigem e possibilitam ao ator a aquisição de um novo estilo. Este novo estilo é o *estilo épico*. (BRECHT, 1978, p.26)

Assim, a indicação de que há uma tela no palco aparece na composição do texto por meio das didascálias. Isso geralmente vai acontecer quando uma música estiver prestes a ser introduzida, contribuindo ainda mais para o distanciamento do espectador.

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: COM UMA PEQUENA CANÇÃO, POLLY INSINUA AOS PAIS SEU CASAMENTO COM O LADRÃO MACHEATH (BRECHT, 1988, p. 42-43)

A música escrita por Kurt Weill é de fundamental importância na *Ópera* de Brecht, pois, como dito anteriormente, é um dos principais recursos de distanciamento da obra – e talvez o mais polêmico deles. Dizem que Brecht e Weill pegaram composições e escritos de outras pessoas e não lhes deram os devidos créditos no resultado final da obra, o que transforma a figura da dupla em meros oportunistas, assim como os personagens retratados na peça.

A intenção de Brecht era que, unida ao aparecimento do letreiro que indica o título da cena, a música fosse funcionar como instrumento moralizante, mas sem afastar o principal objetivo do teatro: o de divertir, que para o autor era essencial também. No entanto, o que aconteceu foi talvez o contrário: a composição foi tão bem feita e harmoniosa que em muitos não causou o estranhamento que deveria. Para Anatol Rosenfeld (2012, p. 126), o que a composição fez foi

[...] unir divertimento e moral, tornando saborosa a lição; tão saborosa, aliás, que a lição geralmente não foi tomada por conta do público. [...] o teor fortemente ilusionista da música, que deveria chocar-se com o texto cínico e realista de personagens amorais, defrontou-se com um mundo de aura mítica e cunho romântico, de modo que o atrito distanciador não se verificou na medida desejada.

Em pouco tempo músicas como a balada de Mac Navalha estavam sendo cantadas pela população e nem sempre vinham com teor crítico por parte daqueles que as cantavam. Não à toa, a *Ópera* ficou sete anos em cartaz na Broadway em Nova York; o resultado foi um bom desempenho comercial. Brecht viu seu espetáculo tornar-se algo a que sua própria teoria não visava: comércio e entretenimento.

A inovação proposta pelo teatro épico, qual seja, a de criticar a sociedade, contar o mundo contemporâneo através do teatro e promover a reflexão da plateia funciona grandemente em *Ópera dos Três Vinténs*. Os recursos são interligados de modo que o foco principal seja sempre provocar o estranhamento no espectador. Contudo, não há como negar que, mesmo sem querer, o caráter incoerente de personagens cantando em meio às situações que vivem (o que, de fato, deveria estranhar e, portanto, distanciar) hipnotizou o público de forma que há um quê de entretenimento na obra de Bertolt Brecht e Kurt Weill.

5. ÓPERA DO MALANDRO: UM PANORAMA TEXTUAL E FORMAL

Em meio à ditadura militar que governava o Brasil entre as décadas de 1960 e 80, artistas se viram obrigados a experimentar diferentes linguagens para se expressar enquanto tentavam burlar a censura e a repressão que tomavam conta do meio político e social depois de decretado o Ato Institucional Número 5 em 1968. Perseguições, prisões e torturas eram comuns àqueles que provocavam a desordem segundo os governantes, e tudo deveria passar por uma análise antes de ser publicado, quer fossem jornais, músicas, programas de TV ou peças de teatro. O meio teatral brasileiro, durante esse período, corria o risco de ser repreendido duas vezes ou mais: a censura avaliava o texto a ser encenado em primeiro lugar; depois, se não fosse barrado, um grupo de agentes do governo acompanhava os ensaios para ter certeza de que nenhuma atuação seria provocativa; liberada a estreia, os agentes presenciavam uma sessão ou outra para se certificarem de que nada tivesse sido alterado sem consentimento. Assim, os dramaturgos (entre os outros grupos que sentiam a repressão) tentavam utilizar técnicas que ultrapassassem a censura para poderem denunciar os acontecimentos da época e criticá-los, ao passo em que também tentavam encorajar a mudança.

Os textos teatrais que se fizeram no período de 1964 a 1979 devem ser estudados prestando-se atenção especial às datas e eventos a que eles reagem e que em parte os condicionam. De fato, essas obras não foram compostas visando plateias remotas ou póstumas; ao contrário, buscaram integrar-se no instante histórico, dele participar e, no horizonte da utopia, contribuir para mudá-lo. (MARQUES, 2014, p.63)

É nesse contexto que Chico Buarque estreia *Ópera do Malandro* em julho de 1978, peça que também precisou passar por mudanças textuais e cênicas por conta da censura. Baseada em *Ópera dos Três Vinténs* de Bertolt Brecht e, indiretamente, em *Ópera do Mendigo*, o enredo continua o mesmo, mas nossos personagens, agora, têm outros nomes: Polly Peachum é Teresinha Fernandes de Duran; Peachum e sua esposa são o gigolô Duran e Vitória; Macheath é o contrabandista Max Overseas; Brown é o inspetor Chaves, e sua filha Lucy é Lúcia.

A intertextualidade entre as obras é clara e o mesmo tema se mantém: além das questões de lei e crime e de quem são os reais infratores, já mencionadas no capítulo anterior deste trabalho, há “uma crítica ao poder instituído e ao capitalismo” (OLIVEIRA, 1999, p. 25). Para fazer isso, Chico transpõe a obra não só para o

Brasil, mas para o Brasil do Estado Novo de Getúlio Vargas, quando o capitalismo estava em construção. O que acontece, novamente, é uma espécie de antropofagia, sobretudo da obra de Brecht: a proposta de teatro épico é reconstruída na sociedade brasileira.

Logo que iniciamos este trabalho, algumas das primeiras questões levantadas foram: “por que Chico Buarque escreveu uma peça similar à *Ópera dos Três Vinténs* ao invés de traduzir e encená-la no Brasil?” e “por que a peça de Chico não é considerada uma cópia, visto que elas têm o mesmo desenvolvimento e ações iguais?”. Bastou-nos pouco estudo para logo percebermos quais seriam as respostas. O que Chico Buarque faz é criar sua própria versão da peça de Brecht e, por isso, não é uma cópia. Vejamos.

A ideia primordial do teatro épico é criticar uma sociedade; o objetivo de *Três Vinténs* era criticar a sociedade *alemã* de 1928 e as características dessa sociedade se encontravam na peça. Portanto, essa obra não serviria para criticar a sociedade *brasileira* da década de 1970: são sociedades diferentes em épocas diferentes, a linguagem utilizada deve ser diferente ou o distanciamento pretendido é perdido. Assim, o que importa é a cultura e não o texto na íntegra. Para que a crítica proposta em *Ópera dos Três Vinténs* funcionasse, seria necessária uma adaptação, e é isso o que Chico Buarque faz ao criar *Ópera do Malandro*.

Uma vez que o teatro vivo é manipulado por gente variada e viva e se dirige a gente viva e variada, dentro dos padrões culturais variados e situações históricas diversas e em constante transformação, é forçoso admitirem-se certas adaptações ao linguajar vivo da época, da nação, do público. [...] Caberá ao espetáculo acrescentar aquilo que se perdeu em termos literários. (ROSENFELD, 2012, p. 95-6)

Sobre essa adaptação, o próprio autor comenta:

Depois a história é sempre a mesma. As histórias 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. (BUARQUE *apud* OLIVEIRA, 1999, p. 48)

É assim que a frase de Teresinha, quando tenta convencer os pais de que seu casamento foi uma boa ideia, pode se relacionar com a totalidade da obra: “Me disseram que esse Brecht 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” (BUARQUE, 1978, p. 81). Chico “rouba” a história de Brecht, assim como este a “rouba” de John Gay, mas o que importa não é o que foi roubado de quem e sim o que cada um fez com isso.

É bastante curioso que ao mesmo tempo em que encontramos recursos épicos ao longo de toda a peça para provocar a reflexão crítica do espectador, há algo de dramático em sua forma: *Ópera do Malandro* é uma comédia musical. Isso significa que

Esse modelo possui caráter predominantemente dramático (e não épico), embora admita e mesmo implique a presença de elementos épicos, entre os quais a própria canção é o mais notável. [...] Ao contrário, são utilizadas mediante convenção não realista pela qual o espectador tacitamente aceita ou é induzido a aceitar, sob a persuasão dos recursos mobilizados, que as figuras em cena cantem e o façam tão naturalmente quanto falam. [...] O que entendemos por comédia musical liga-se à história talhada em *estilo dramático*, [...] estilo correspondente a uma estrutura de eventos que aristotelicamente supõe “atores agindo e não narrando”. (MARQUES, 2014, p. 302)

Ou seja, por mais que Chico Buarque tenha se baseado na teoria de teatro épico e utilizado recursos de *Ópera dos Três Vinténs* para criar sua crítica à sociedade e promover a reflexão, sua peça ainda tem um caráter dramático, visto que em momento algum suas personagens narram. As músicas (que não recebem nenhum tipo de indicação por meio das didascálias sobre como devem ser apresentadas — ao contrário do que faz Brecht) podem embalar o espectador e promover a identificação, uma vez que a grande maioria delas é composta em ritmos conhecidos como populares, como o samba, e são acompanhadas por danças envolventes e que divertem, como o sapateado durante “Ai, se Eles Me Pegam Agora” (ato 2, cena 2), quando Max tenta se esconder da polícia mas é encontrado: a música e a dança são tão contagiantes que é como se o próprio Max entrasse em transe e não percebesse o que acontece ali. “Max começa a sapatear; estrondo na porta; entra Vitória, seguida de Chaves e seus policiais; as putas recuam, amedrontadas, enquanto Max continua sapateando” (BUARQUE, 1978, p. 124). Podemos inferir que as músicas de *Malandro* contribuem ainda mais para o entretenimento do espectador se considerarmos que muitas delas sobreviveram ao tempo e são amplamente difundidas até hoje, como é o caso de “Geni e o Zepelim”

(composição interpretada por diversos artistas no cenário da música brasileira, mas que nem sempre é retomada dentro do contexto da peça: ela sustenta-se facilmente fora da estrutura textual da *Ópera* de Chico Buarque).

Contudo, a música retoma caráter épico quando percebemos que elas são usadas como meio de interromper as ações durante as cenas e como instrumento moralizador através de suas letras. Por mais que sua execução possa ser contínua ao nível da fala e ter um aspecto de espetáculo, há sempre uma contradição entre o que está acontecendo em cena e o tema da música cantada. Nesse sentido, é tarefa do espectador, que sofreu o processo de estranhamento, retomar o nexo, perceber a crítica e refletir. Na segunda cena do primeiro ato, por exemplo, Geni corre para avisar Max que ele foi denunciado a Tigrão, o inspetor Chaves, e todos os capangas ficam com medo (afinal, é de se esperar que contrabandistas tenham medo daquele que representa a segurança pública), mas o que acontece quando Chaves chega é oposto: os capangas, e o público, descobrem que Max e Chaves são amigos de infância e ambos cantam "Doze Anos". O estranhamento dá-se devido à incoerência entre a atitude que é esperada das profissões (contrabandista X inspetor público) e a que realmente é tomada (amizade entre eles), revelada como antiga pela música.

Ao lado das músicas, o fato de Chico Buarque escolher o Estado Novo na década de 1940 para contextualizar a trama se torna um dos principais recursos de distanciamento da peça; essa escolha incide sobre o período de construção do capitalismo brasileiro, mas além disso a sociedade sofria repressão por parte da ditadura de Vargas, assim como, no contexto de encenação da peça (1978), sofria a opressão da ditadura militar. Não podendo criticar abertamente a sociedade da época e o governo vigente, Chico escolhe um contexto histórico com situações relativamente parecidas. Cabe, então, ao espectador analisar os pontos de encontro entre as sociedades e fazer a crítica. O distanciamento histórico confere caráter narrativo — portanto, épico — à peça, pois só é possível contar algo que já aconteceu se pressupusermos uma narração; o público de *Ópera do Malandro* sabe que não tem como aquelas ações do palco estarem acontecendo ali pela primeira vez, como pede o drama clássico, exatamente porque acontecem em um passado histórico do Brasil (em torno de 40 anos antes da data de estreia da peça).

Seguindo essa ideia da falta de indicação de como apresentar as músicas, a presença de poucas didascálias durante todo o texto da peça nos chamou atenção. Não é que elas não existam, porque elas estão presentes, mas não são muitas, o que novamente é oposto ao que Brecht faz. Chico não deixa indicações de como os atores devem encenar certas passagens para causar o efeito de distanciamento, nem explicita o que é esperado do público nesses momentos. Ele também não registra muita coisa de composição de cenário, o que também pode ser muito útil para criar intenções desejadas na plateia. Por imagens da primeira montagem, que estão presentes na primeira edição do texto, podemos perceber em várias cenas uma nota de dinheiro estampada ao fundo, seja um dólar ou um cruzeiro, o que enfatiza mais ainda a presença do capitalismo na peça, sobretudo no escritório de Duran ou durante o casamento de Teresinha com Max.



(Vitória, à esquerda; Chaves, ao centro; e Duran, à direita, na primeira montagem de **Ópera do Malandro**, em 1978)

As indicações de iluminação também não são muitas. Em sua maioria, são indicações de *black-out* aos fins de cenas; quando não, a indicação é de que a luz vai se apagando aos poucos ou não há indicação alguma, como se se criasse uma continuidade entre uma cena e a outra. Entre 10 cenas ao total, 1 introdução, 2 prólogos, 1 intermezzo e 1 epílogo, totalizando 17 “blocos”, apenas 6 desses não têm indicação de *black-out*. A presença do *black-out* (apagar completamente as luzes) pode, mas não necessariamente, servir como um recurso distanciador para o público refletir sobre a cena que acabou de acontecer; o fechamento abrupto da cena dá um

momento para o espectador pensar sobre as ações desenvolvidas que se encerram ali. Para os inícios de cena é que Chico não coloca indicação de como a iluminação deve funcionar. Isso dá liberdade para que os diretores de montagens posteriores possam trabalhar isso como melhor se adequar às suas propostas.

Assim, a falta de didascálias que indicam questões estruturais, como as ações devem ser representadas ou qual o efeito desejado para os espectadores em certos momentos da peça, abre margem para inúmeras leituras da peça. Dessa forma, cada montagem pode ser distinta e provocar um efeito diverso, ainda mais se considerarmos que as épocas de cada montagem são diferentes e pedem recursos de montagem diferentes. A título de exemplo, em 2014, sob direção de João Falcão, *Ópera do Malandro* volta ao teatro carioca com inversão de gênero nas personagens femininas, todas são representadas por atores homens; a única mulher do grupo é o malandro – ou malandra – João Alegre.



(Ópera do Malandro, 2014, dir. João Falcão)

Além disso, se pensarmos no período em que a peça foi escrita (década de 1970), a falta de didascálias permite-nos pensar que este recurso foi um meio de sair da censura e de conseguir que o texto fosse aprovado: tudo ficou implícito. Dessa forma, com texto aprovado, caberia a Chico Buarque e a seu diretor, Luís Antônio Martinez Corrêa, testarem durante os ensaios aquilo que melhor funcionasse com a proposta de fazer de *Ópera do Malandro* uma leitura do teatro épico de Bertolt Brecht, mas sem desagradar os agentes da censura.

Pensando, também, em deixar as críticas implícitas no meio do texto, Chico Buarque utiliza bastante ironia ao longo da peça, o que também funciona como recurso épico de distanciamento, sem contar as contradições (estruturais, inclusive, como em *Ópera dos Três Vinténs*). Ao se deparar com personagens irônicos ou situações contraditórias, o espectador sofre um processo de estranhamento e reflete sobre o que está no palco, relacionando a peça com a sociedade da época. Podemos estabelecer três grandes críticas sociais em *Malandro*: à família e ao casamento, às condições trabalhistas e à segurança pública; todas elas são permeadas pelas questões da ganância, interesse, moral *versus* imoralidade, e como o capitalismo rege tudo isso.

A família de Teresinha é colocada como um negócio e o casamento é uma instituição falha. Vitória, quando Teresinha diz-lhe que casou por amor a Max, logo abomina o casamento por amor; ela e Duran só continuam casados porque não se amam. Ela diz:

[...] duas pessoas podem até se amar que nem nas novelas. Só que na vida real, se você ama uma pessoa, é lógico que não vai se casar com ela. Casa com qualquer outro. Veja teu pai e eu. Como é que esse casamento durou esse tempo todo? Aqui ninguém ama e nem desama.

DURAN – Nem fede nem cheira.

VITÓRIA – Nem bate, nem alisa. Então é casamento pra vida inteira. É pão pão, queijo queijo. É um tijolo.

DURAN – É sólido como um banco.

VITÓRIA – Porque ninguém suporta os defeitos da pessoa amada por mais de um fim de semana em Paquetá. Depois, a pessoa amada vai ficando é muito chata. O amor vai virar exigência e exigência vai virar ódio e o ódio vai ser mortal. Aí não tem perdão, Teresinha. Só se perdoa a quem não se ama. (BUARQUE, 1978, p. 82-83)

E se a família Fernandes de Duran é um negócio, Teresinha é o investimento dos pais, como diz Duran: “Teresinha é o nosso maior investimento, Vitória! Ninguém aqui criou essa menina pra mulher de malandro não! O que a gente aplicou nela, é pra futura mulher de ministro do Estado, pelo menos” (BUARQUE, 1978, p. 38). A ganância é vista a partir de como a filha é tratada apenas como um objeto para uma possível ascensão social: se a filha se torna mulher de ministro do Estado,

um posto importante no governo e na sociedade, os pais acompanham-na nessa posição e ganham notoriedade.

Entretanto, talvez a maior crítica ao casamento — e que funciona belissimamente como um recurso épico de distanciamento — esteja em “O Casamento dos Pequenos Burgueses”. A cena mostra o casamento de Max e Teresinha, e logo após o banquete de comemoração os recém-casados entoam a música em ritmo de mambo. O estranhamento acontece na contradição: o esperado é que eles estejam felizes porque casaram, mas a música retrata um casamento com falta de felicidade em que os cônjuges estão presos a “viver sob o mesmo teto” mesmo que tudo dê errado e eles nunca concordem. A música se desenvolve a partir de uma estrutura de repetição enquanto projeta o passar dos anos da vida do casal burguês até que a morte os une, como indica a última estrofe:

Ela esquentava 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 (BUARQUE, 1978, p.78)

A crítica às condições de trabalho aparece principalmente nas mulheres que trabalham para Duran. A denúncia da exploração trabalhista é evidente logo na primeira cena e permeia toda a obra. Fichinha chega ao escritório de Duran para pedir emprego e, depois de alguma conversa, o empregador a coloca como estagiária, mas para isso ela precisaria pagar uma taxa: “Você faz um teste, trabalha umas noites e, se aprovar, passa a funcionária efetiva. Mas primeiro tem que pagar a taxa de inscrição” (BUARQUE, 1978, p. 31). Além de trabalharem com o próprio corpo, pois são prostitutas, as meninas ainda devem pagar uma taxa para começar o trabalho. Isso se desenvolve ainda mais ao longo da peça: o espectador descobrirá que qualquer despesa que as funcionárias precisem ou qualquer dano que causem ao patrão será descontado de seus salários. Aqui, mais um efeito de estranhamento pode ser encontrado para distanciar o público: o bordel de Duran é reconhecido e concede às trabalhadoras o registro de trabalho proposto com Getúlio Vargas, mas, ao mesmo tempo, a exploração é constante — mas ainda bem que elas são registradas! As meninas são a representação do trabalhador brasileiro explorado.

A revolta delas explode quando resolvem criar um sindicato e fazer um protesto (que também é manipulado por Duran de acordo com seus interesses). Jussara, uma das mulheres, mostra-se uma das mais conscientes, com ideais de revolução. Max, chegando ao bordel para fugir da polícia, repara que o cartaz de Jussara está em branco, e ela responde: “O que eu tenho engasgado para dizer, não cabe nem em cartaz de cinema” (BUARQUE, 1978, p. 122). O branco representa o silêncio; ela pode ter tanto a dizer sobre exploração, corrupção, falta de oportunidade, que nem consegue dizer tudo em um cartaz apenas, ou *não pode* dizer, porque seria repreendida, e prefere permanecer em silêncio. Essa repressão pode ter mais de uma leitura: a repressão vinda do chefe, Duran, que vai colocá-la na rua se ela reclamar; a repressão do governo contra um protesto, pensando que o contexto da peça é a ditadura de Vargas; ou – e aqui trazemos a repressão do distanciamento histórico para a repressão da ditadura militar – a repressão sofrida pela censura da década de 1970, que não permitia que a população se manifestasse sobre seus descontentamentos. O protesto representa uma relação de micro X macro: o micro, situação da sociedade projetada dentro da peça, reverbera no macro, a situação da sociedade real. Sobre esta última leitura, cabe ao espectador refletir.

A diferença entre os capangas de Max e as prostitutas está no assalariamento: elas são registradas legalmente; eles, não. Ao perceberem isso e se darem conta da importância de um regime trabalhista, eles se unem às meninas no protesto e se colocam contra Max. Assim como elas, os contrabandistas são igualmente explorados pelo contrabandista mor e perdem o trabalho se reclamarem (como Teresinha faz com Barrabás quando ele não obedece aos seus comandos: “Eu decidi que você não presta mais. Fora!” (BUARQUE, 1978, p. 114)), e agora reivindicam. A posição tomada pelos capangas é entendida como errada pelas prostitutas, como traição a Max, porque, ao contrário delas, eles não têm apoio do chefe para participarem do protesto. É aí, então, que Jussara entra na discussão e iguala a situação deles com a delas: são todos “fodidos”, e não existe certo ou errado para quem é “fodido”; eles precisam encontrar um meio de mudar a situação, todo mundo está do mesmo lado.

Desde quando tem feio e tem bonito pra fodido? Tem certo? Tem errado? Os homens inventaram um jeito batata de regular a máquina do fodido. O corpo do fodido tá desarranjado dum jeito que sente

com a cabeça, pensa com a barriga e caga pelo coração.
(BUARQUE, 1978, p. 127)

A situação colocada por Chico Buarque é a de que o empresário sempre quer aumentar seu lucro e, se for preciso, quem pagará é o trabalhador, seja no regime getulista ou no militar. A figura de Getúlio ressoa, inclusive, nessa questão da exploração que os patrões exercem sobre os funcionários: conhecido como “pai dos pobres”, criou o regime trabalhista, mas, conhecido com “mãe dos ricos”, fazia o possível para deixar a classe empresarial satisfeita.

A última maior crítica por aqui abordada é à segurança pública. A contradição estrutural presente na amizade de Chaves e Max já distancia o espectador para a reflexão e o objetivo é fazer uma denúncia da corrupção presente no sistema público. Quem são os verdadeiros transgressores da lei? O fato é que Chaves nunca se preocupou em prender Max, porque mantinha um esquema de corrupção com ele; a ação só se torna relevante quando Duran ameaça contar à comunidade que o inspetor da polícia é amigo do maior contrabandista do Rio de Janeiro, e não seria bom se isso se espalhasse. Novamente, as contradições da trama são movidas por interesses pessoais. A moralidade é colocada contra a imoralidade, e esta só é objetivada quando convém.

Uma possível leitura, além da corrupção, para explicar o fato de Max nunca ter sido preso é porque ele representa o americanismo: ele é o progresso e o pontapé da industrialização proposta por Vargas. Contrabandista, rouba cargas apenas de navios americanos; seu nome, Overseas, de “além mar”, já indica a ideia de que ele está um passo à frente em se tratando de negócios. Ele não ofende o governo porque representa o capitalismo trazido do continente norte americano; ele não é subversivo (ou comunista) e, portanto, não há necessidade de ser preso.

Quando Max vai preso, o texto nos dá outra pista da corrupção por parte do poder público, dessa vez na figura do juiz. Duran, além de pedir a prisão de Max, pede a prisão do juiz que realizou o casamento, e Chaves, sem muita escolha, investiga o juiz e descobre que ele realmente era um criminoso.

No começo eu pensei que fosse só picuinha do Duran, talvez porque ele registrou o casamento em livro oficial. [...] e não é que o sujeitinho confessou cada crime mais criminoso que o outro? Confessou uns crimes que eu nem sabia da existência. Eta juizinho subversivo, sô (BUARQUE, 1978, p. 132-33)

O juiz é subversivo porque a lei e a justiça são subversivas. O texto não menciona quais os tipos de crimes que o juiz cometeu, mas, sabendo que sua função é julgar processos com imparcialidade, podemos pensar que ele provavelmente também participou de esquemas corruptos para julgar de acordo com o interesse de apenas uma das partes. Mais uma vez a peça mostra ações impulsionadas por ganância.

Por fim, as denúncias de Chico Buarque se misturam em meio a ironias, músicas e espetacularizações, e é preciso um olhar atento para que elas façam sentido. O estudo histórico para elaboração do texto é vasto e muito bem colocado, e muitos detalhes podem passar despercebidos.

Assim, é necessário que alguns recursos épicos tenham mais impacto que outros para que a atenção do público não seja perdida e a reflexão não seja dispersa. Além das músicas já mencionadas, gostaríamos de pontuar algumas passagens que nos interessaram.

A introdução apresenta o produtor da peça ao público, que discursa sobre as necessidades de mudança enquanto explica um breve panorama da peça a ser apresentada. Ele logo chama João Alegre (malandro e autor da peça) ao palco e diz que “Alegre abriu mão dos direitos autorais relativos ao espetáculo desta noite, permitindo que a bilheteria revertesse integralmente para as obras caritativas da Morada da Mãe Solteira” (BUARQUE, 1978, p.20), cuja presidente é Vitória Fernandes de Duran. Vitória entra no palco e é apresentada ao público, e a introdução termina com o produtor avisando que apresentação da noite terá a participação de Vitória.

A metalinguagem vai funcionar como efeito de distanciamento durante toda a peça, pois a Vitória Fernandes de Duran atriz é a Vitória Fernandes de Duran personagem. O estranhamento acontece quando o público já não sabe mais quem é Vitória. Quem fala é atriz ou é personagem? O distanciamento fica maior ainda e confunde mais o público quando o produtor aparece em cena como Duran e nada foi dito sobre isso na introdução. O público esperava que Vitória representasse, mas não o produtor. Sobre o produtor/Duran, não há nenhum indicativo nas didascálias de que devem ser feitos pelo mesmo ator, a não ser no final da peça, quando as marcações para as falas de Duran são: “DURAN/PRODUTOR”. E é nesses dois

pontos que o estranhamento dos personagens/atores acontece: no começo e no fim; quando o público já se acostumou com a presença do produtor e de Vitória (atriz) como personagens da peça, o final quebra esse encantamento e traz Vitória (personagem) e Duran como aqueles da introdução, funcionando novamente como recurso de distanciamento.

Antes de apresentarmos nossas considerações sobre o final da peça, achamos válido ressaltar os prólogos, nos quais a figura de João Alegre está sempre acompanhada de uma caixa de fósforos para batucar. O foco de luz está nele, o malandro e autor da peça é o foco central. Sem nenhuma fala, apenas entoa uma música.

No primeiro prólogo, João Alegre canta “O Malandro”. A figura apresentada é a de um malandro sentado à mesa bebendo cachaça e o ritmo de samba remete à figura do tradicional malandro carioca. O dono do bar, um português, percebe que há algo de errado com o caixa do bar, e João Alegre canta sobre a economia mundial e como a guerra está afetando o mercado brasileiro:

Nosso banco/Tá cotado
 No mercado/Exterior
 Então taxa/A cachaça
 A um preço/Assustador

Mas os ianques/Com seus tanques
 Têm bem mais o/Que fazer
 E proíbem/Os soldados
 Aliados/De beber

A cachaça/Tá parada
 Rejeitada/No barril
 O alambique/Tem chique
 Contra o Banco/Do Brasil (BUARQUE, 1978, p. 23)

No fim, a culpa pela falta de venda do bar acaba sendo do malandro, que “é julgado e condenado culpado / Pela situação” (BUARQUE, 1978, p. 23). O que João Alegre propõe com a música é já dar elementos irônicos para o público perceber que a culpa sempre recai sobre o malandro da história, isto é, sobre o lado mais fraco.

Já no segundo prólogo, com “Homenagem ao Malandro”, João Alegre coloca os políticos brasileiros como malandros, por sempre saberem administrar a situação de acordo com seus interesses. Música que abre o segundo ato retoma a ideia de ganância que move os personagens da nossa peça, já inserida durante o primeiro

ato. Novamente, com o foco de luz em nosso autor acompanhado de uma caixinha de fósforos, o samba embala o público enquanto faz a crítica em três estrofes: Alegre retoma o malandro ilustrado no primeiro prólogo e diz que já não existe mais, porque agora é normal ser malandro, é profissão, é oficial e até federal: o malandro de agora sai em coluna social e nunca se dá mal. No entanto, o malandro que é lembrado pela sociedade, que continua sendo o típico malandro carioca, é o cidadão comum, aquele que mora longe e batalha para conquistar o que é seu: não importa as malandragens que até mesmo o governo pratica ou as malandragens daqueles que são conhecidos perante a sociedade, a figura do malandro ainda é a mesma, porque a sociedade acomodada fecha os olhos para as malandragens que realmente trazem prejuízo.

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

Agora já não é normal
 O que dá de malandro regular, profissional
 Malandro com aparato de malandro oficial
 Malandro candidato a malandro federal
 Malandro com retrato na coluna social
 Malandro com contrato, com gravata e capital
 Que nunca se dá mal

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

A figura de João Alegre, sobreposta à figura de Getúlio Vargas na capa do livro na 1ª edição da peça, sugere que há algo de comum entre os dois. Os discursos da peça são apenas projeções de discursos comuns da sociedade brasileira à época. Ora, se João Alegre é o autor da peça, ele é, portanto aquele que escreve o que está sendo contado no palco. E se Getúlio Vargas é a figura que o acompanha, é o discurso de Getúlio, portanto, que está influenciando o que é projetado no palco. A trama toda é desenvolvida a partir da influência de Getúlio Vargas; o presidente é aquele cujas decisões influenciam na vida dos brasileiros, e dentro da peça não é diferente: a vida das personagens é, o tempo todo, baseada

nas decisões governamentais de Getúlio Vargas. Getúlio e Alegre são os maiores malandros de *Ópera do Malandro*.

Ninguém como Vargas ilustrou o que se poderia chamar de política malandra, caracterizada pela conciliação de forças à primeira vista inconciliáveis. As acrobacias políticas de Vargas, semelhantes à destreza do sambista ou aos passes do craque de futebol, subjazem ao texto da Ópera, associadas às duas maiores áreas de sua atuação – a industrialização e a legislação trabalhista. (OLIVEIRA, 1999, p.85)

Enfim, o final de *Ópera do Malandro* apresenta ao público um *grand finale* inesperado, com direito a *happy end*. Como em *Ópera dos Três Vinténs*, a ação é interrompida quando o bandido está prestes a ser morto e a passeata é desfeita. O objetivo é quebrar a expectativa do público, que espera um final trágico por todas as situações que levaram até ali, e entregar-lhe um final feliz. Como sempre, o estranhamento deve causar a reflexão.

A quebra de identificação começa a acontecer na cena 7 do segundo ato. É aqui que Vitória, personagem, volta a ser a Vitória atriz da introdução e Duran volta a ser produtor enquanto o protesto é desmanchado. O protesto se mostra comandado por João Alegre, nosso malandro e autor; mais uma vez, o que é peça e o que é *peça da peça* se fundem, confundindo o espectador. A passeata dos capangas e das prostitutas se torna a passeata de João Alegre e logo descobrimos que isso não estava previsto pelo texto escrito por Alegre. Duran/produtor indica: “Essa baderna não estava no roteiro aprovado por todos nós...” (BUARQUE, 1978, p. 176). João Alegre é pintado mais uma vez como um malandro, dessa vez como o malandro que estraga a própria peça por fazer suas reivindicações em um protesto contra a ditadura de Vargas. Ele incita a baderna e, por isso, é retirado do palco e proibido de continuar o protesto.

O que Chico Buarque faz com a figura de João Alegre é tentar criar uma identidade nacional. É nele que os vários tipos de malandragem são concentrados para representar a identidade brasileira: malandra.

Não há um, mas diferentes tipos de malandro na **Ópera** brasileira. [...] Sua figura metonímica [de João Alegre], coroada de alegria e lirismo, acaba por representar, com suas contradições, a própria identidade nacional.

Nesse sentido, a peça de Chico mostra-se a mais abrangente e a mais claramente nacional das três óperas. Nem a de Gay, nem muito

menos a de Brecht, consegue resumir numa figura única as contradições, esperanças e temores que o malandro de Chico logra projetar como símbolo nacional. (OLIVEIRA, 1999, p. 38-39)

A totalidade do distanciamento acontece com o intermezzo. A didascália indica que as luzes do palco e plateia devem ser acesas e os outros personagens entram. Agora, eles não mais agem apenas como os personagens da comédia musical, mas quebram a quarta parede e falam de si mesmos — é como se fossem seus atores. Como acontece com Vitória e Duran, a ideia é a de que o público fique confuso com a situação e pare para refletir sobre o que está sendo colocado diante dele. Os personagens discutem sobre o fim da peça ter sido cancelado, mas, como Max insinua, *“the show must go on!”* (BUARQUE, 1978, p. 179), e assim eles fazem.

Passamos para o epílogo ditoso, momento em que a grande espetacularização da Ópera acontece. A didascália indica: “Orquestra dá acorde seco que introduz a ópera. Do fundo do palco vem surgindo João Alegre, sentado no volante de um conversível modelo anos 40. De agora em diante, tudo será cantado” (BUARQUE, 1978, p. 181).

A partir disso, todas as personagens voltam ao palco para cantar o progresso alcançado. Max e Teresinha conseguem sucesso com a Maxtertex LDTA e fazem negócios com os Estados Unidos, o que indica que a industrialização deu certo. Os capangas de Max cantam sobre como agora têm uma perspectiva de crescimento profissional depois de serem “pobres marginais” e não mais serão explorados pelo regime trabalhista. Chaves agora canta e representa o bom funcionamento da segurança pública e oferece seus serviços a Max: com uma empresa renomada como a dele, é bom ter proteção. Vitória e Duran perdoam a filha Teresinha e o genro Max, e eles formam uma família amigável que respeita as tradições cristãs e, assim, as putas, enquanto trabalhadoras, vão acompanhar essa evolução e também respeitarão as tradições cristãs.

A presença do coro como refrão na estrutura que se repete dizendo “Ai, meu Deus do céu / Me sinto tão feliz” reverbera durante toda a música e enfatiza o quanto os personagens estão felizes com as conquistas alcançadas. Não há indicação de por quem o coro deve ser composto e essa aparição apenas na última música remete-nos aos coros dos dramas aristotélicos, os quais faziam a voz do povo, do senso comum e, por sua vez, dos “bons costumes”.

Por fim, todos os personagens terminam cantando juntos sobre tudo o que o progresso e a industrialização pregada por Vargas trouxe ao Brasil em sua aliança com os Estados Unidos:

Tem gilete, Kibon
 Lanchonete, Neon
 Petróleo
 Cinemascope, sapólio
 Ban-lon
 Shampoo, tevê
 Cigarros longos e finos
 Blindex fumê
 Já tem Napalm e Kolinós
 Tem cassete e rai-ban
 Camionete e sedan
 Que sonho
 Corcel, Brasília, plutônio
 Shazam
 Que orgia
 Que energia
 Reina a paz
 No meu país
 Ai, meu Deus do céu
 Me sinto tão feliz (BUARQUE, 1978, p. 189)

O final apoteótico com um carro dos anos 40 em cena e todos os personagens cantando a modernização do país pode hipnotizar o espectador com toda a grandeza digna de um musical norte americano, não diferente dos produtos que se encontram no Brasil graças a Getúlio. Por um momento, parece-nos que a peça termina assim, sem promover uma reflexão maior e com um final grandioso que provoca a catarse – quem não é feliz com um estilo de vida americano?

Mas não. O efeito de distanciamento e fechamento da peça fica por conta de João Alegre no epílogo do epílogo que, dessa vez, não é ditoso. Alegre volta ao foco de luz com sua caixinha de fósforo para entoar “O Malandro Nº 2”. Depois de todo um grande espetáculo, a atenção volta-se apenas para ele. Nosso último malandro é o morador de rua, numa clara crítica à desigualdade social resultante do capitalismo e do progresso; aquele a quem ninguém dá atenção, praticamente um morto-vivo na sarjeta. Canta o malandro carioca:

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

[...]

O cadáver/Do indigente
É evidente/Que morreu
E no entanto/Ele se move
Como prova/O Galileu (BUARQUE, 1978, p. 191-92)

O contraste de grandiosidade X simplicidade entre as duas últimas músicas serve de efeito *epicizante* para que o público saia do teatro refletindo – se não fosse a última participação de João Alegre, o efeito catártico teria prevalência e a reflexão provavelmente não seria possível.

É assim que Chico Buarque termina sua *Ópera do Malandro*. Essa comédia musical com diversos *vais-e-vens* entre o dramático e o épico prova ao espectador que é possível refletir muito sobre a situação vivenciada na sociedade sem perder o divertimento que o teatro propõe em sua essência.

6. CONCLUSÃO

O processo de estudo deste trabalho nos deu várias respostas a perguntas iniciais levantadas, mas também nos trouxe outras dúvidas como forma de nos provar que uma obra literária sempre permite mais de uma interpretação e, enquanto não pararmos de evoluir enquanto seres que pensamos, nossas diferentes interpretações não terão fim. Muitas dessas questões respondidas foram colocadas aqui, outras não. Outras ainda seguimos estudando para trabalhos futuros.

Dessas que não foram colocadas aqui, não foram porque não cabiam dentro da proposta que gostaríamos de dar ao trabalho. *Ópera do Malandro* trabalha com muita intertextualidade e questões históricas, todos os personagens têm algo a nos contar e seria preciso mais do que uma monografia para falar sobre tudo o que sabemos até agora desta obra. O que fizemos foi, então, adequar os levantamentos que tínhamos acerca da peça de Chico Buarque e adequá-los à ideia de nosso trabalho.

Isso nos permitiu discutir a teoria de teatro épico de Bertolt Brecht, bem como sua *Ópera dos Três Vinténs*, para chegarmos a *Ópera do Malandro*, nosso objeto de estudo principal. O que fizemos aqui foi um estudo de texto, as poucas relações com a primeira montagem da peça só foi possível, porque a edição do texto utilizada traz algumas fotos para ilustração. É claro que se fôssemos analisar uma montagem, qualquer uma das várias encenadas até esse momento, nossa conclusão poderia ter sido outra, pois é evidente que os olhares de atores e diretores sobre o texto mudam, e também uma encenação poderia dizer mais sobre o épico presente na peça do que nos diz o texto. Mas também nos seria preciso mais do que uma monografia para discutir essas visões e os significados delas.

Por enquanto, contentamo-nos em analisar o texto. Chico Buarque burla a censura com maestria em sua peça de 1978 para retratar a sociedade brasileira e denunciar costumes enraizados desde a política até a classe mais baixa e explorada. Para isso, mistura características épicas da teoria de Brecht com características clássicas do drama aristotélico. O resultado não poderia ser diferente: como *Ópera dos Três Vinténs*, *Ópera do Malandro* diverte principalmente através das músicas cativantes e a espetacularização oferece entretenimento ao público tal qual

os musicais americanos da Broadway, mas não deixa de ser, de forma alguma, um teatro político em sua essência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRECHT, Brecht. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. Ópera dos três vinténs. **Teatro completo: em 12 volumes. vol. 3.** 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BUARQUE, Chico. **Ópera do Malandro**. 1. ed. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva. 2009

MARQUES, Fernando. **Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

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

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BENJAMIN, Walter. **Tentativas sobre Brecht**. Tradução de Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1987.

BENTLEY, Erich. **O teatro engajado**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BOLLE, Willi. A linguagem gestual no teatro de Bertolt Brecht. **Projekt** – Revista da Associação Paulista de Professores de Alemão (São Paulo), n. 1, p. 26-30, nov. 1986.

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

BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de, SCHERER, Jacques. **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Trad. de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não-aristotélica**. Tradução do alemão por Fíama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Portugalíia, 1964. (Problemas, 1).

_____. **Teatro dialético: ensaios**. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CORREIA, Renato. “Estranhamento”: venturas e desventuras de um conceito estético-teórico. **Cadernos de Literatura** (Coimbra), n. 20, p. 15-25, 1985.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Graal, 1996.

_____. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, Maria Cristina. **Teatro e censura**: Vargas e Salazar. São Paulo: EDUSP, 2010.

DESUCHÉ, Jacques. **La técnica teatral de Bertolt Brecht**. Barcelona: Oikos-tau, 1966.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Tradução de Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.

MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein ultrateatral**: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos, 249).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: vida e obra. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

RIBEIRO, António Sousa. Ainda acerca do “Estranhamento”: novas desventuras de um conceito estético-teórico. **Cadernos de Literatura** (Coimbra), n. 22, p. 13-25, 1985.

ROCHA, Elizabete Sanches. **O elogio da liberdade: procedimentos estéticos em Calabar**. Araraquara, 2003. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista.

RODRIGUES, Márcia Regina. **Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa**: *O render dos heróis* de Cardoso Pires e *Felizmente há luar!*, de Sítua Monteiro. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, [e-book]. Disponível em: http://www.culturaacademica.com.br/_img/arquivos/Tracos_epico-brechtianos.pdf

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Debates, 153).

_____. **O teatro épico**. 1ª reimpressão da 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Debates, 193).

SASTRE, Alfonso. Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia: discurso didático sobre la triple raíz de un teatro futuro. **Índice**, n. 169, p. 7-8, enero, 1963. Também disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-epico-teatro-dramatico-teatro-de-vanguardia-discurso-didactico-sobre-la-triple-raiz-de-un-teatro-futuro--0/html/c4a642e6-008f-4b06-8bad-b27a14a4e6bd_3.html> Consultado em 13/12/2018 às 19h:16m.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WILLETT, John. **O teatro de Brecht**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

WILLIAMS, Raymond. Uma rejeição à tragédia: Brecht. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 247-264.