

## **Mostrar, narrar e cantar: análise da dramaturgia/teatro de Chico Buarque e Fernando Marques**

Nayara Brito<sup>1</sup>

[nay\\_brito13@hotmail.com](mailto:nay_brito13@hotmail.com)

Diógenes André Vieira Maciel<sup>2</sup>

[dio\\_maciel@hotmail.com](mailto:dio_maciel@hotmail.com)

**Resumo:** *Este artigo discute a dramaturgia de Chico Buarque de Hollanda (Ópera do malandro, 1978) e a de Fernando Marques (Últimos, 2008), a partir das abordagens teóricas em torno do drama moderno. A análise consiste em compreender as funções das canções nestas peças como parte de um processo histórico e estético que marca a passagem das formas do drama às formas do drama épico propostas por Brecht, também chamado de dramaturgia não-aristotélica.*

**Palavras-chave:** Dramaturgia não-aristotélica; Drama Moderno; Música.

**Abstract:** *This article discusses the dramaturgy of Chico Buarque de Hollanda (Ópera do malandro, 1978) and Fernando Marques (Últimos, 2008), from the theoretical approaches on modern drama. The objective of the analysis is to understand the uses of the songs in this plays as part of historical and aesthetic process: the passage of traditional drama forms to Brecht's epic drama – or non-Aristotelian drama.*

**Keywords:** Non-Aristotelian drama; Modern Drama; Music.

### **Uma breve introdução**

Neste artigo, tomamos a dramaturgia de Chico Buarque de Hollanda (em *Ópera do malandro*, 1978) e a de Fernando Marques (em *Últimos*, 2008), duas comédias musicais, para uma análise-interpretação em torno de aspectos da constituição da forma dramática no contexto mais amplo do, assim chamado, drama moderno/contemporâneo brasileiro. Em tal contexto, verifica-se a passagem das formas ainda centradas nos recursos do naturalismo ou do realismo psicológico/social para aquelas que rumam à eclosão das técnicas épicas, conforme propõe Bertolt Brecht (1967). No primeiro momento, verifica-se a tentativa de “salvamento” da forma dramática cerrada, na qual elementos épico-narrativos aparecem como contraditórios em

---

<sup>1</sup> Aluna da graduação em Comunicação Social na UEPB, bolsista do PIBIC/CNPq/UEPB e atriz do PINEL – Núcleo de Pesquisa e Experimentação Teatral.

<sup>2</sup> Professor Doutor-C, Departamento de Letras e Artes/UEPB, atuando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, desta instituição.

relação a essa forma, mas que já começam a irromper para resolver tal contradição, revelada nas escolhas dos assuntos abordados. Num segundo momento, chegamos às montagens do teatro musicado, como o show *Opinião* (1964), *Liberdade, Liberdade* (1965) e *Arena conta Zumbi* (1967), já imersas nas discussões sobre o teatro épico e suas vinculações políticas, naquele contexto após o Golpe de 1964. Assim, passamos a verificar a possibilidade de escrita de uma dramaturgia não-aristotélica, conforme descreve Gerd Bornheim (1992), o que contraria o paradigma do drama cerrado, ou aristotélico.

Essa dramaturgia, contrariando o esquema determinado pela tradição do aristotelismo se constitui pelo recurso à quebra do diálogo dramático – meio verbal exclusivo do drama e depositário das relações intersubjetivas – e, conseqüentemente, pela irrupção do épico-narrativo. Assim, as novas formas dramatúrgicas caminham rumo à subversão das unidades de tempo e espaço, como também a de ação una, rompida pela inserção de “corpos estranhos”, como as canções, mesmo que, em alguns momentos, elas ainda possam se inserir na constituição da fábula.

Assim, se propõe como objetivo analisar-interpretar textos dramatúrgicos dos autores acima mencionados, com vistas ao entendimento de como, no conjunto das produções do drama moderno/contemporâneo brasileiro, surgiram textos que rompem com a forma do drama e aproxima-se do épico-narrativo, mediante a inserção de recursos estilístico-formais próprios do teatro épico: neste caso, considerando a característica dos textos dados, escolhemos para análise-interpretação as canções.

## **A crise**

Surgido da “crise” da forma do drama burguês, na segunda metade do século XIX, o *drama moderno* passou a incorporar recursos estilísticos de outros gêneros, destacando-se a tentativa primeira de salvar a forma dramática cerrada e, depois, a busca pela solução/superação de sua própria “crise”, mediante a plasmação de uma nova forma, que ruma à epicização. Para Peter Szondi (2001), tal processo advém de uma busca estético-formal no que tange à pesquisa em torno da nova forma, tornada capaz de solucionar os problemas ocasionados pela formalização estética dos novos conteúdos

atrelados à consciência da classe trabalhadora, em si contraditórios ao paradigma do drama burguês. O drama moderno, portanto, torna possível a resolução da ação mediante mecanismos que não mais se adequavam à forma normativa.

Considerado enquanto forma poética histórica e canônica desde os escritos de Lukács (1990), Peter Szondi (2001) considera a tradição do drama moderno mediante um paradigma da “crise” formal, verificável num movimento dialético em relação à transformação temático-conteudística, intimamente atrelada às demandas sociais em mutação, pensada como um processo a que se chamará de uma “teoria da mudança estilística” que explica o rumo da forma antiga (em crise) para sua superação, plasmada num drama-épico. Ou seja, os elementos conteudísticos e formais “novos” implodem a forma antiga e contraditória em relação a eles, operando uma mudança para um estilo em si não-contraditório, consolidado, assim, em uma nova forma – a que se chama de *drama moderno*. Nessa passagem, rompe-se com os paradigmas canônicos da teoria do drama que, grosso modo, não estariam mais atuando na plasmação e compreensão da produção dramaturgica do teatro moderno e contemporâneo.

O teatro épico brechtiano, neste horizonte, seria apenas uma das possibilidades de se chegar às novas formas em que “a contradição entre a temática épica e a forma dramática é resolvida por meio do vir-a-ser formal da épica interna” (SZONDI, 2001, p. 97). Ou seja, não podemos perder de vista que Szondi não toma o teatro de Bertolt Brecht como “um divisor de águas, mas como uma forma que tentava dar conta de problemas dados em um momento determinado e em lugares específicos” (Cf. RODRIGUES, 2005, p. 18).

Ao tomarmos o princípio dramático como o que está centrado no diálogo intersubjetivo, na mimesis e na ação subordinados a um texto constituinte de uma totalidade, o épico seria qualquer quebra dessa equação, revelada na dramaturgia enquanto formalização estética da estrutura social, ou na encenação, sendo uma dessas possibilidades a técnica brechtiana, por exemplo. E esta é, com certeza, uma questão bastante pertinente à teoria.

Já na dramaturgia clássica, verificamos a utilização de elementos musicais. Para o pensamento de Aristóteles, no que tange à divisão da Tragédia em seis partes (mito, caráter, pensamento, elocução, espetáculo e melopeia), uma delas – a melopeia – se configuraria como sua parte musical, tratada como o seu principal ornamento: a parte

cantada, seja por um ator, seja pelo coro (no *párodo*, primeira entrada do coro, e nos *estásimos*, demais participações desse coletivo). Os cantos poderiam se apresentar nos episódios, como *monodía*, em que um único ator canta, também chamados “cantos de cena”, ou como *kommói*, que é um canto lamentoso ora cantado por um ator ou por atores e ora pelo coro.

Curiosamente, sobreviveu ao tempo, para o drama, apenas a modalidade falada, expressa em diálogos, mesmo que possamos encontrar, ainda, uma forma equivalente àquela, por exemplo, na ópera. O diálogo entre personagens, que era, na tragédia ática, apenas um dos elementos formais, acabou tornando-se, no transcurso histórico da forma, o seu centro, excluindo os outros ou mesmo marginalizando-os. Mais ainda, a forma do drama acaba por se tornar uma armadura em que se encaixam (ou não se encaixam) assuntos, quase sempre selecionados por um critério de classe – o drama seria a forma em que se representariam os modos de vida da burguesia.

Na Europa de 1880 – ano que Szondi identifica como sendo o do começo da crise – se vivencia a Segunda Revolução Industrial, que alterou intimamente o modo de vida das pessoas: de pequenas aldeias (comunidades) camponesas, milhares de famílias migraram para as cidades industrializadas, onde o vizinho era um total desconhecido, onde não se tinha noção exata da cadeia econômica da qual se fazia parte, onde o trabalho *quase* chegava ao limite de exaurir a humanidade das pessoas, pela alienação e exploração que tais relações impunham. Do que podemos provocar: há, ainda, relações interpessoais?

Essa crise nas relações humanas chega à dramaturgia através de uma interiorização das falas dramáticas. Basta pensarmos nos diálogos “improdutivos”, tão presentes, por exemplo, na dramaturgia de Tchékhov, que levou a uma relativização dos três pilares fundamentais da forma do drama, a saber: (i) um fato que é desenvolvido no (ii) tempo presente e (iii) mediante diálogos intersubjetivos, todos de caráter absoluto (SZONDI, 2001), ou seja, cerrados como possibilidade única de composição do cosmos fictício. É assim que se precipita

[...] uma nova forma que, paulatinamente, adere ao monólogo interior, à redução para o ato único, à “narração” ou ao uso de ferramentas de encenação [...] para resolver, assim, o conteúdo que não mais cabia naquela forma tradicional. [...] Em Ibsen, o passado é dominante e, assim, o elemento intersubjetivo é substituído pelo de ordem intrasubjetiva; em Tchékhov, a vida “ativa” vai cedendo espaço ao “onírico” e o diálogo vai se

transformando num conjunto de reflexões monológicas; (MACIEL, 2010, p. 20-1-2).

Dos núcleos que mais avançavam, no início do século XX, no sentido de buscar soluções para as dificuldades trazidas pelos novos assuntos, Berlim mostrou de modo mais preciso a tendência de desenvolvimento do teatro moderno – foi o chamado *teatro épico*. A partir da construção de sua teoria, Brecht elabora um esquema, já bastante conhecido, onde elenca, de modo comparativo, as características formais do teatro épico e do teatro dramático (sendo a utilização da música um diferencial entre as formas). Usamos aqui o termo “comparativo” na tentativa de nos aproximar da explicação que o próprio Brecht deu para seu esquema: trata-se de um “deslocamento de peso” de uma das formas para a outra (Cf. BORNHEIM, 1992), que parece referir-se à “proporção de sentimento e razão” contida em cada uma das formas. Isso porque a impressão forte que fica da leitura desse esquema é a de oposição entre épico e dramático, ou entre razão e emoção.

Nas “Notas sobre Mahagonny” (e aqui devemos entender que a teoria do épico se dá a propósito da ópera, inicialmente), Brecht (1967) fala que o texto, elemento constituinte do todo, “não deve ser nem sentimental nem moralizante, deve mostrar a moral e a sentimentalidade”. Na verdade, a concepção de que o esquema é uma oposição total entre épico e dramático é fruto de interpretações equivocadas. Ele parece sugerir o teatro épico como uma forma radicalmente racional de arte, que não admitiria a presença de sentimento, quando o que ele pretende é canalizar as emoções na direção de objetivos específicos.

É Gerd Bornheim (1992) quem estabelece o uso dos termos “dramaturgia fechada” e “dramaturgia aberta” para designar as formas que ficaram mais conhecidas como *dramaturgia aristotélica* e *não-aristotélica*, nos termos do próprio Brecht. Já se falou sobre a estrutura concebida por Aristóteles. Mas esta segunda proposta é comentada, em poucas linhas, por Bornheim (1992, p. 317): “a ação se move com relativa liberdade no espaço e no tempo, não dá tanta atenção à causalidade, as cenas se sucedem com independência e contiguidade, e mais alguns particulares”. Apesar de a dramaturgia não-aristotélica ter a “variação por regra”, algumas características comuns podem ser apontadas, segundo o mesmo teórico:

a) relativização da ação: o universal em relação ao particular, o comparante e o comparado, o horizonte maior em relação ao menor (lembrar da ação do herói épico que representa os ideais de uma realidade maior) e a própria posição crítica do espectador, que relativiza a ação;

b) ruptura da ação: é alcançada a partir da utilização de “corpos estranhos”, que perturbam a unidade e a continuidade da ação na medida em que a comenta – são as canções. No teatro épico, é o ator, e não a personagem, que canta, e seu canto se dirige diretamente ao público. As canções também relativizam a ação, por seu caráter de exemplaridade, assemelhando-se às parábolas<sup>3</sup>. Contudo, ela não interfere na ação ou nas decisões das personagens e não funciona como fala, mas pode se contrapor ao que é dito nela, se a intenção for ironizar. É uma pausa, um interlúdio. Com os sucessivos rompimentos, a ação perde sua unidade;

c) distanciamento da ação: as canções, os comentários, o prólogo, o epílogo e os monólogos são alguns dos elementos que podem ser responsáveis por realizar tal distanciamento, assim como a quebra da unidade de espaço e de tempo. Os planos épico e dramático se realizam em dimensões espaço-temporais distintas e autônomas, mas complementares. Espaço e tempo tornam-se relativos e compara-se a concomitância de mais de um plano de ação. Assim, entende-se que a esfera dramática “satisfaz as exigências sensitivo-visuais do espectador e é dominada pelo princípio de percepção”. A esfera épica mostra “o real através da palavra”. Sua busca é pela percepção intelectual: “[...] a esfera dramática é o que é posto em cena, e a esfera épica é o que é participado ao público a partir da cena; [...] a realidade estética debate-se [...] entre o “modo de percepção” e o “modo de

---

<sup>3</sup> Uma parábola é uma história contada dentro da narrativa, do enredo épico. Ela se apresenta como um símile e faz uma analogia com a própria peça na qual está inserida, relativizando a ação a ela (BORNHEIM, 1992).

representação”. [...] o pólo épico tende a tornar-se determinante do dramático” (BORNHEIM, 1992, p. 324);

d) ação que instiga a tomada de decisões: já na postura do ator, deve-se perceber a intenção de provocar o espectador. Na sua interpretação deve haver crítica. Ele deve “mostrar”, mais do que “ser”;

e) continuação da ação: a estrutura aristotélica, que dividia a ação em atos, é substituída por pequenos fragmentos de ações, unas e independentes entre si, identificadas geralmente como “quadros”, que não seguem a lógica da causalidade. De modo que se diz da dramaturgia épica que ela obedece a uma descontinuidade de ações. Todavia, a ação continua para além do teatro e a solução para os problemas apresentados em cena nem sempre (quase nunca) é dada no espetáculo. Ela é exigida do espectador, que deve “continuar a ação” fora do teatro (BORNHEIM, 1992).

Vemos, por meio desses pressupostos, o papel que a música assume na construção das formas dramáticas não-aristotélicas.

### **Sobre *Ópera do malandro***

*Ópera do malandro* (1978), de Chico Buarque, surgiu como uma adaptação da *Ópera dos três vinténs*, de Bertold Brecht (que por sua vez fez uma releitura de uma ópera de John Gay, a *Ópera dos mendigos*, escrita dois séculos antes), num contexto posterior à primeira recepção da obra brechtiana no Brasil. Mas, o que o autor brasileiro fez não foi uma mera tradução da peça alemã: Chico Buarque criou uma “variante brasileira” (Cf. SARTINGEN, 1998, p. 96), interpretando todos os elementos da peça para a realidade sociocultural do nosso país, ou trazendo a temática da *Ópera dos três*

*vinténs* para o horizonte de expectativa do público brasileiro (Cf. FRUNGILLO, 1996, p. 66).

A música de Chico Buarque teve um papel importante na hora de “abrasileirar” a ópera de Brecht. Antes de mais nada, ela garantiu, por assim dizer, a boa recepção do público, estando Chico na posição de grande compositor da música popular brasileira no ano em que a peça foi escrita e encenada<sup>4</sup>, 1978. E apesar de também algumas delas seguirem as sugestões temáticas das composições de Kurt Weill e Brecht para a *Ópera dos três vinténs* (como “Moritat Von Mackie Messer – O Malandro”; “Polly – Teresinha”; “Jenny dos Piratas – Geni e o Zepelim”), a própria forma em que as canções de Chico foram compostas, como sambas ou mambos, por exemplo, operam uma “tradução” para o universo cultural brasileiro (ou, numa esfera maior, para a cultura latino-americana), criando um diálogo com o público. Assim, o que poderia se tornar um desvio à estética ou à técnica de Brecht, que rejeita a *empatia* do espectador em relação à obra, acaba se tornando algo extremamente brechtiano: o público sentia-se provocado a tomar uma atitude, como propunha Brecht, ao entender que o que se passa no palco também se passa, na verdade, com ele próprio.

Pode-se dizer que a dificuldade em analisar o último dos textos de Chico Buarque para teatro encontra-se na complexidade da própria relação teatro-dramaturgia, que se agrava no caso do teatro musical, visto surgir uma terceira linha na relação, fechando a cadeia: dramaturgia-teatro-música. Pois que tal estrutura torna impossível a apreensão, apenas pela leitura, da unidade da obra, o que deixa as pesquisas sempre incompletas e/ou cheias de lacunas.

Analisando este texto, Arturo Gouveia (2004) fala em “polissemia estrutural” da *Ópera do malandro* e propõe análises particulares para cada um dos pares de relações. Sobre o primeiro, *Literatura e teatro*, ele fala da incapacidade de mensuração das montagens enquanto objetos de estudo, problema que não ocorre com o texto escrito, tornado um registro definitivo. O segundo trata da relação entre *Literatura e música*, e aí o autor é feliz ao colocar que a leitura, somente, das letras das canções não cobre todo o universo semântico de sua elaboração, uma vez que ritmo, matéria instrumental, vocal, enfim, tudo o que compõe a parte musical também comunica e significa. Por

<sup>4</sup> Segundo o próprio autor, a certa altura, as apresentações da montagem da *OM* pareciam mais um show musical que um espetáculo teatral, pois o público cantava em coro as músicas já conhecidas, principalmente depois da gravação de algumas delas por artistas da chamada MPB (cf. SARTINGEN, 1998, p. 115).



último, ele analisa as diferenças existentes entre o roteiro/sequência de canções que aparecem no *livro* e no *disco*, lançado como álbum do compositor Chico Buarque mais do que como trilha musical da peça. Há, por exemplo, uma canção que está na peça, mas não no disco (“Sempre em Frente”) e outra que está no disco, mas não na peça (“Uma canção desnaturada”). As vozes que ouvimos no CD também não são registros dos atores, à exceção de “O Meu Amor”, cantada por Marieta Severo e Elba Ramalho, que faziam as personagens Teresinha e Lúcia na primeira montagem do texto. Manteve-se, contudo, semelhança quanto ao gênero e ao número das vozes: “Tango do Covil” foi gravada pelo MPB-4, grupo composto por quatro vozes masculinas, pois, na peça, esta canção é cantada pelos seis atores que fazem os capangas de Max. Do mesmo modo se deu a gravação de “Ai, se eles me pegam agora”, feita pelas Frenéticas, grupo musical composto por cinco mulheres, enquanto que, na peça, a música é cantada por seis prostitutas. Já “Folhetim” e “Teresinha”, gravadas respectivamente por Nara Leão e Zizi Possi, são cantadas na peça também por vozes femininas e singulares.

A infinidade de possibilidades de montagem<sup>5</sup> por parte dos encenadores e diretores é, já de cara, um quesito que foge aos objetivos deste estudo. Não utilizaremos montagem A ou B como objeto de crítica, antes nos deteremos ao texto *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, enquanto dramaturgia continente de elementos épicos, notadamente no recurso à música, enquanto formalização dos “corpos estranhos” brechtianos.

O texto é dividido da seguinte maneira: uma introdução, um prólogo para o primeiro ato, que contém três cenas, um prólogo para o segundo ato, que contém sete cenas, um *intermezzo*, um epílogo ditoso e um epílogo do epílogo, numa estrutura que quer retomar as óperas que lhe são referência, acima mencionadas. Já na introdução, a dimensão metateatral se instala (com a apresentação das personagens do primeiro plano da ação fictícia e discussões sobre a produção teatral do período, depois segue o “anúncio” do segundo plano por essas mesmas personagens – existe uma *Ópera* se passando dentro da *Ópera* de Buarque). Após a introdução, acontece o primeiro prólogo. Ele é cantado por João Alegre, o autor da peça dentro da peça, que aparece batucando numa caixinha de fósforos. “O Malandro” é uma paródia de Chico Buarque

---

<sup>5</sup> No Brasil as montagens de maior repercussão que se tem registro são três: as duas primeiras são a montagem do Rio, em 1978, e a de São Paulo, de 1979, ambas sob direção de Luís Antônio Martinez Corrêa. A terceira montagem de maior destaque foi a produção de Charles Möeller e Cláudio Botelho, de 2003.

para “Die Moritat von Mackie Messer”, canção originalmente escrita por Kurt Weill para a *Ópera dos três vinténs*. A “Moritat...” é uma canção narrativa, em que são enumerados os crimes impunes de Mackie Messer (FRUNGILLO, 1996, p.53). Na *OM*, essa canção inicial revela para o espectador a situação do malandro dentro da “escala da malandragem”, que vai do bandido “mais ralé” (representado pela figura de João Alegre) até os ianques, grupo mais poderoso da economia capitalista. “O Malandro” é uma das canções que segue a mesma lógica conteudística da sua correspondente em Brecht. E, apesar de Chico ter usado instrumentos próprios do samba na hora de gravá-la, a melodia permaneceu a mesma da versão alemã, o que certamente causou – e ainda causa – certo estranhamento na recepção.

A canção seguinte vai aparecer na primeira cena. “Viver do Amor”, cantada por Vitória, é introduzida pela fala anterior (de Duran), que diz: “Agora dona Vitória vai-lhe ensinar como é que se faz pra viver do amor”. A letra desta canção presta significado à cena, independentemente da música. Se fôssemos considerá-la apenas numa leitura direta do texto, poderia funcionar como continuação da ação, ainda no plano dramático, dadas, principalmente, as formas verbais utilizadas: Vitória, de fato e simplesmente, explica como é o trabalho de uma prostituta (o texto da canção se dirige a Fichinha, funcionária recém-contratada da firma de Duran, um prostíbulo). Contudo, o fenômeno musical (que poderíamos chamar de a *forma* como a letra se apresenta) impede que a sequência da cena se dê de modo direto, cumprindo a função da música no teatro épico: quebra a unidade e a linearidade da ação – pois, num drama, não consideraríamos verossímil que uma personagem começasse a cantar, o que se adéqua, por exemplo, às convenções do gênero ópera. Sobre a semântica da música, enquanto elemento isolado, podemos considerar o gênero bolero como coerente ao conteúdo da letra (na década de 1940, ano fictício da peça, era um dos estilos musicais mais tocados nos cabarés do Brasil).

A terceira canção é “Tango do Covil”. Também é anunciada pelas falas anteriores, mas diferentemente do que ocorre na cena em que surge “Viver do Amor”, aqui já se indica que virá uma canção, o que impede que funcione, na sequência, como fala dramática das personagens. Neste caso, a música se faz mais importante, pois ela dá o tom de ironia que não pode ser concebido pela leitura isolada da letra. Ora, é um tango, gênero que nos remete a uma postura elegante, forte, de passos marcados. É,

além disso, um gênero elitizado e, no entanto, é cantado na cena por contrabandistas, que trajam *smokings* amarrotados e se apresentam num esconderijo. Mais: a letra vai “rebaixando” o nível da linguagem e do vocabulário, que se tornam chulos à medida que avança. Nela, Teresinha, noiva de Max (a cena se dá pouco antes do casamento dos dois), é elogiada por seus capangas com os adjetivos que seguem uma ordem gradativa: “mais linda princesa”, “dama mais gostosa”, “mais ‘tesuda’”, de “bunda mais sublime”.

Há, pois, um paradoxo propositado entre letra e gênero musical. Ainda servindo aos propósitos épicos, a música ocupa um espaço na cena relativamente grande, que dá maior eficácia ao distanciamento e à quebra da ação: depois de cantada a letra, a orquestra continua tocando até que cada um dos cinco (Geni é exceção) funcionários de Max dance com Teresinha. Na sequência da música, Max apresenta, um a um, os seus funcionários, não dando a eles voz para se constituírem como sujeitos, mantendo, assim, uma tessitura épica dessas personalidades, distanciadas dos atores, e fazendo deles objeto de sua narração.

Na mesma cena, aparece a canção “Doze Anos”. Aqui, a orquestra começa a tocar ainda durante as falas (como sugere a rubrica), pontuando um pequeno diálogo, de frases curtas, entre Max e Chaves, e continua ainda pouco depois que a letra acaba. A letra, de certa forma, faz referência ao poema “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu, sendo esta mais uma saída encontrada por Chico para abrigar a ópera, já que o poema é bastante conhecido do repertório brasileiro, sendo encontrado em praticamente todos os livros didáticos do ensino básico. A canção, assim como o poema, revela o sentimento de saudosismo de Max e Chaves: na *OM*, a infância dos dois já é recheada de “pequenas malandragens” (“Sair pulando muro/ Olhando fechadura/ E vendo mulher nua”). O tempo em que a canção permanece na cena destaca o diálogo e a confraternização entre Max e Chaves, como uma cena dentro da outra – uma forma bem brechtiana de quebrar a fluxo da ação<sup>6</sup>.

A canção seguinte ainda se insere na mesma cena. É “O Casamento dos Pequenos Burgueses”, cujo título faz referência a uma peça de Brecht, *O casamento do pequeno burguês*. Na cena do casamento de Polly e Mac, na *Ópera dos três vinténs*, são

---

<sup>6</sup> A “Kanonensong” de Brecht também fala da amizade antiga entre Macheath e Tiger Brown, personagem de função semelhante ao Chaves (“Tigrão”), da *OM*. Esses se conheceram no exército inglês, e aí está a crítica de Brecht, que acusa o fascismo alemão, usando como exemplo-metáfora o serviço inglês. Chico Buarque evitou mencionar o serviço militar para não ter problema com a censura, uma vez que a abertura política em 1978 ainda era duvidosa.

cantadas três peças musicais: a “Kanonensong”, “Die Seeräuber Jenny oder Träume eines Küchenmädchens” e “Hochzlied für ärmere Leut”. Esta última conta a história de um casamento no qual o noivo não sabe onde a noiva arranjou o vestido para a cerimônia e ela não sabe o nome dele<sup>7</sup> (FRUNGILLO, 1996, p. 60). A lógica da relação letra-música de “O casamento dos pequenos burgueses” se assemelha àquela empregada no “Tango do Covil”: o ritmo, em mambo, é alegre, afinal, Teresinha e Max estão casados e comemoram essa união. Contudo, a letra fala de uma relação matrimonial que se mantém sob a aparência de casamento perfeito ao longo dos anos, um casamento em que, na realidade, sempre reinou o desamor e a guerra conjugal. Basta conferirmos a primeira estrofe: “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.” Apesar de cantada por Max e Teresinha, a letra se refere a “ele” e “ela” na 3ª pessoa, o que confere o caráter de distanciamento entre o intérprete/ator e a personagem.

“Teresinha”, que vem em seguida, possui correspondente na *Ópera dos três vinténs*, “Der song Von Ja und Nein”. Na versão alemã, Polly é cortejada por três rapazes até se encantar (“sob a lua de Soho”) por um quarto amante, Macheath, o menos conveniente para os negócios de seu pai. A “Teresinha” de Chico Buarque tem referência numa cantiga/moda bastante conhecida do repertório do cancionista popular brasileiro (“Teresinha de Jesus/De uma queda foi ao chão...”). Na *OM*, Teresinha se decide por ficar com o terceiro cortejador, que adivinha seus desejos de mulher. Sendo cantada pela personagem homônima e em primeira pessoa, a canção poderia servir, assim como “Viver do Amor”, à função dramática, caso traduzisse/reproduzisse a fábula da peça. No entanto, ela obedece à ideia apontada por Bornheim (1992), segundo a qual a música, enquanto elemento épico, relativiza a ação. Na letra da canção, temos um eu-lírico feminino contando sobre três cortejadores de diferentes estilos de conquista da mulher amada, que tentaram seduzi-la. Na cena, Teresinha/Polly confirma para seus pais sua união com Max Overseas/Macheath. Percebemos, assim, que a narrativa “menor” (a letra da canção) funciona como parábola para a narrativa “maior”, ou seja, a cena. O lirismo está presente na letra e em sua moldura musical (cantiga), que indicam o estado apaixonado da personagem e ao mesmo tempo quebram o clima da cena, uma

<sup>7</sup> Na *OM*, a cena do casamento começa com Max orientando seus capangas a procurar o vestido de náilon, que ele importou diretamente da 5ª Avenida de Nova Iorque para Teresinha. Mais à frente, quando o juiz vai perguntar aos noivos se aceitam casar-se, Teresinha é surpreendida ao descobrir o nome verdadeiro de Max – Sebastião Pinto – pronunciado pelo juiz.

vez que Duran e Vitória aparecem com os “nervos alterados”, ocasionando, mais uma vez, o distanciamento.

O primeiro ato se encerra com a canção “Sempre em Frente”. Pouco podemos falar sobre esta canção, que não está inserida no disco da Ópera. Mas basta dizer que a rubrica anterior à última fala da cena pede que a orquestra “ataque” um hino marcial, ritmo que acorda com o conteúdo do diálogo precedente, sobre direitos trabalhistas e do cidadão, legislação, Estado etc. A última fala, de Duran, adquire, assim, o caráter de discurso político, em parte por ter a marcha como música de fundo. Quanto à letra, esta fala em “braços, pernas, musculatura, nervos, tripas e pulmão” a serviço de uma “cabeça que conduz um corpo são”. Entendemos que também aqui há uma relativização da ação, mas que, neste caso, abarca um contexto mais amplo, saindo do universo do texto/teatro e tocando a realidade, numa passagem bastante ao gosto de Brecht. É, segundo Rabelo,

[...] uma representação alegórica do relacionamento ideológico de Duran com as prostitutas, de Getúlio Vargas e sua classe com o povo brasileiro durante o Estado Novo, dos Estados Unidos com os países subalternos e, como se verá, das elites econômicas e militares pós-64 com a nação brasileira (RABELO, 1998, p.176).

O segundo ato se inicia de forma semelhante ao primeiro: há um novo prólogo – a canção “Homenagem ao malandro”, também cantada por João Alegre, que volta à cena. Como bem aponta Malheiros (2007), esse segundo prólogo é uma atualização do primeiro: ele apresenta a nova condição/situação do malandro, que se alterou ao longo da peça e que é reflexo das mudanças ocorridas no sistema. A chegada da era industrial inviabiliza os velhos trambiques, condicionados a lucros ínfimos e a riscos constantes diante da malandragem federal. E é na voz de Teresinha, nas suas falas no decorrer deste ato, além da crítica contida nas músicas, que esta situação se elucida. A única saída é se “oficializar”, quer dizer, fazer parte da ordem, podendo até aposentar a navalha e tornar-se trabalhador assalariado. O segundo ato mostra a tentativa de entendimento, por parte de Duran, Chaves e Max, dessa nova situação, e o surgimento desse novo tipo de malandro, “regular”, “profissional”, “oficial”, “federal”, “com gravata e capital”. A “Homenagem...” se dá em ritmo de samba. É uma composição “original” de Chico, não sendo paródia de nenhuma música da ópera de Brecht.

A cena que segue se abre com “Folhetim”. Segundo a rubrica indica, a música é introduzida (com a parte instrumental, ao piano) no final da cena anterior. A ação se passa num bordel, onde as prostitutas preparam cartazes para a passeata organizada por Duran. Apenas uma delas canta o samba-canção, junto ao piano. A letra parodia ou é parábola do trabalho que exercem, narrando a sua dinâmica/rotina, contando que tipo de relação elas têm a oferecer. Em nenhum momento da peça vemos essas mulheres no exercício de sua atividade. Apenas são narradas as farras e episódios que se passam nos bordéis. Vemos aí um exemplo do que aponta Szondi (2001) em relação à contradição formal-conteudística do drama: na *OM*, seguindo a técnica épica-brechtiana, apresenta uma estrutura solucionadora para tal crise. Se a ação, ou os núcleos de ação, se passam num presente, o que é passado (como os episódios ocorridos nos bordéis) não é mostrado ao espectador/leitor (o que poderia acontecer mediante o recurso ao *flashback*, por exemplo); é, antes, narrado, seja na fala de um personagem, seja na letra de uma canção, como é o caso.

A música faz, então, o que cena nenhuma fez, ou, antes, narra aquilo que não foi mostrado. O modo como a cena é montada, quando segue as indicações da rubrica, retrata bem o modelo de cabaré dos anos 1940, ano em que se passa a ação: uma mulher (possivelmente uma prostituta) cantando junto ao piano. Note-se que não é determinado qual delas canta a música, embora na peça tenhamos identificadas por nome seis personagens prostitutas. Talvez, seja um modo de nivelar todas a um mesmo “tipo”, todas tendo as mesmas características.

A canção seguinte é “Ai, se eles me pegam agora”. Ela marca o trecho da cena em que as prostitutas se divertem experimentando novas meias, de náilon, presente de Max. Todas cantam e dançam. A letra pouco acrescenta à cena: fala da possível reação de seus pais caso as vissem em trajes de puta (no exercício de sua profissão). A música interfere, de fato, na cena, no momento em que Max, sapateando (já no final da música, em ritmo de fox-trot), não vê, ou finge não ver, Vitória entrar com Chaves e outros policiais (no sentido de desmoralizar seus inimigos, Max chega a puxar Vitória e a dançar com ela, obviamente a seu contragosto).

“Se eu fosse o teu patrão” é introduzida por um diálogo anterior, que acontece entre as prostitutas e os contrabandistas, e pode funcionar como uma continuação dele, obedecendo, portanto, à função dramática. A música dá sequência à seguinte fala de

Jussara: “Te digo mais. Eu mesma, numa outra encarnação, no dia em que eu for patrão, ah... Sai de baixo!”. Sobre a cena e a música, Rabelo pode falar melhor:

As prostitutas e os capangas discutem a exploração desumanizadora a que estão submetidos. Ainda mais marginalizados nos novos tempos [era industrial] suas atitudes acerca dos seus padrões oscilam entre a demonização e o agradecimento [...] nada mudará na estruturação social estabelecida [...] A canção, dividida em duas partes, uma cantada por “eles” e outra por “elas”, mostra duas atitudes distintas a serem exercidas por cada um dos grupos, caso um dia o imponderável ou a providência os façam padrões. “Eles” prometem oprimir e explorar seus subalternos através [...] da coação física. “Elas” [...] através da coação sentimental (RABELO, 1998, p. 181-2).

O assunto que domina a cena e, por conseguinte, a canção, é característico do teatro e da dramaturgia brechtianos (relação entre patrão/empregador e empregado). A cena se encerra com a música. Na cena seguinte, temos “O Meu Amor”, umas das canções do musical que ficaram mais conhecidas. A cena segue sua curva dramática própria, em crescendo, a partir da entrada de Teresinha, e culmina com a música, que também pode funcionar como continuação da discussão entre Teresinha e Lúcia: elas tentam “ganhar a briga”, argumentando e mostrando as aventuras e os feitiços sexuais de Max com cada uma delas (mais um recurso narrativo, que se insere na área de solução da “crise” do drama – visto abandonar a forma dramática e lançar-se ao épico). Há a construção da disputa pelo amor de Max. A orquestra continua tocando, mesmo depois que elas acabam de cantar, quando a briga sai do âmbito verbal para o físico. O ritmo, à maneira de bolero, pontua a sensualidade e o erotismo contidos na letra e com os quais Teresinha e Lúcia se referem ao seu amado.

A canção seguinte, “Geni e o Zepelim”, é extensa em relação à letra, utilizando um andamento moderado que a estende por vários minutos, ocupando boa parte da cena. Cantada por Genival (a Geni), sua letra narra uma fábula em que um zepelim gigante surge sobre uma cidade na intenção de destruí-la, mas decide poupar a todos do mal iminente caso Geni, eu-lírico da canção, durma com ele. Na *OM* a canção tem caráter de exemplaridade e se assemelha a uma parábola<sup>8</sup>. Desse modo, a ação é relativizada em função da música. Rabelo (1998) chama atenção para o fato de que tanto na canção

<sup>8</sup> Na ópera de Brecht, “Die Seeräuber Jenny oder Träume eines Küchenmädchens”, ou “Jenny dos Piratas”, é a terceira das canções cantadas no casamento. Na cena, é Polly quem interpreta a música que ouviu Jenny, copeira de um bar de Soho, cantar num botequim. Em “Jenny dos Piratas”, o eu-lírico sonha ser um dia sequestrado por um navio de piratas.



como na peça Geni está mais próxima dos marginalizados, mas ainda serve aos “grandes malandros”: ele destaca a semelhança entre o trecho da peça em que Vitória, Duran e Chaves imploram para que Geni diga onde Max está e parte da música em que o bispo, o prefeito e o banqueiro imploram para que Geni durma com o comandante do Zepelim. Segundo Malheiros (2007), a canção tem uma força épica ou épico-brechtiana porque quebra a ação, que vinha em crescendo e havia gerado uma expectativa e uma curiosidade (em Chaves, Duran e Vitória, personagens, mas também nos espectadores/leitores), que só será satisfeita após o término da canção, quando Geni finalmente revela o paradeiro de Max.

A melodia triste e andamento lento de “Pedaço de Mim” dão um ar romântico e melancólico ao final da cena seguinte. É a despedida entre Max e Teresinha, o fim da relação dos dois, mas pode-se também fazer outra leitura: é a ruptura entre o antigo modelo de produção, personificado em Max, e a era industrial, na figura de Teresinha. Tal dicotomia já se anuncia no “diálogo improdutivo” que precede a música: enquanto Teresinha fala sobre a “nova era”, sobre o “progresso”, Max se preocupa em salvar a própria vida, ou o corpo, como ele enaltece, ainda com “fome, sede e tesão”, que se encontra ameaçado por Duran. A letra da canção, como bem observa Rabelo (1998, p. 187), “reatualiza o mito do andrógino, exprimindo o sentimento de mutilação que afeta os amantes quando se separam”. Aqui, a letra da canção e a fábula/enredo da cena se contradizem, pois que Teresinha, bem verdade, não lamenta a separação de Max, estando os dois com percepções de mundo completamente diferentes.

A próxima cena apresenta o final (ou os finais) da peça, marcado(s) por recursos bem executados na busca do distanciamento brechtiano: a peça reassume seu caráter metateatral, voltando ao primeiro plano da ação, no qual (re)aparecem o produtor e João Alegre. Há uma confusão quanto ao final da peça de João, que decide modificá-lo no último momento, para a contrariedade de Vitória. Enquanto ela, João e o produtor vão resolver a questão nos bastidores, todos os demais atores ficam em cena tentando entreter o público até que seja decidido qual será o final da peça. É nesse momento que eles discutem os problemas reais de produção de teatro no Brasil, marcando assim a metateatralidade do texto de Chico Buarque.

Quando Vitória volta ao palco, seguida de João Alegre que, num conversível dos anos 40, parece ter sido subornado pelo produtor, anuncia-se o primeiro final da peça,



nominado no texto de “epílogo ditoso”. Daí para frente a peça é toda cantada. Para este epílogo, Chico faz uma paródia de alguns trechos de árias famosas das óperas clássicas, a saber: “[Carmen](#)” de [Bizet](#); “[Rigoletto](#)”, “[Aida](#)” e “[La Traviata](#)” de [Verdi](#); e “[Tannhäuser](#)” de [Wagner](#). A letra de Chico mostra um final feliz para todos os personagens, com as intrigas desfeitas, os “novos arranjos” acertados e a era industrial em pleno vigor. Mas de tão “perfeito” e exageradamente feliz (lembrar que os finais de óperas são sempre grandiosos e estapafúrdios) o final chega a se tornar absurdo, ridículo, revelando mais um recurso de distanciamento (RABELO, 1981 p. 189) e talvez uma crítica à própria ópera dramática.

Findo este, temos o “epílogo do epílogo”. João Alegre, sozinho no palco, canta “O Malandro nº 2”, uma segunda versão para “Die Moritat Von Mackie Messer”. A letra fala sobre o fim do velho malandro carioca, assassinado (literalmente) pela economia industrial e suas novas necessidades e relações. Só há espaço agora para o “malandro oficial” de que trata a letra de “Homenagem ao Malandro”.

Anteriormente mencionamos uma canção que, embora se encontre no disco, não se insere no texto da *OM* e, mesmo que tenhamos dito que o que nos interessa nesse estudo é entender a função épica das canções no contexto da escrita dramaturgica, consideramos válida a análise desta última canção, entendendo-a como integrante, sim, do contexto do enredo, todavia fora da edição em livro. “Uma canção desnaturada” foi composta para a adaptação de Ruy Guerra da *OM* para o cinema. Ela tem uma correspondente na *Ópera dos três vinténs*, a “Anstatt-daß song”. Ambas as canções apresentam a mesma lógica na trama: elas são cantadas no momento em que os pais de Teresinha/Polly descobrem que a filha está vivendo um romance com um homem não aceito pela família, pois representa uma ameaça aos seus negócios. Os Peachum culpam o clima romântico que a lua de Soho traz e a imaginação da filha pela decisão tomada. Já os Duran culpam o próprio crescimento e o fim da infância, que fazem com que a filha se mostre independente e apresente vontades próprias, nem sempre correspondentes às de seus pais. Lamentam, então, todos os cuidados e atenção dedicados à educação da filha, ainda na infância, rogando poderem voltar no tempo evitar/recusar todo o amor dado. A canção é um misto de delicadeza (a parte musical sugere uma canção de ninar) e crueldade, em versos como “E eu te negar meu colo/ Recuperar as noites que atravessei em claro/ [...] Deixar-te arder em febre/ [...] Quebrar

tua boneca/ Raspar os teus cabelos/ [...] No chão que engatinhastes salpicar mil cacos de vidro.”

### Sobre *Últimos*

Dando prosseguimento à pesquisa, após um primeiro esboço sobre as canções da *OM* e seu significado enquanto componentes de uma dramaturgia épica, encontramos uma maior dificuldade ao iniciar o trabalho em torno de *Últimos*: comédia musical em dois atos, de Fernando Marques, segunda obra do nosso *corpus* de análise, devido à inexistência de textos que tratem sobre esta peça, em particular, ou sobre o trabalho do próprio autor. Assim, acabamos por nos restringir à introdução do livro, de autoria de Ilka Marinho Zanotto, que nos fala sobre a tese de doutorado de Fernando Marques, intitulada *Com os séculos nos olhos: teatro musical e expressão política no Brasil, 1964–1979*, defendida na UnB em 2006, e sobre as “leituras compulsivas” do autor em torno do tema, das quais parece ter resultado, além da referida tese, a obra em questão.<sup>9</sup>

Zanotto se refere a *Últimos* como a “peça/espelho” dos trabalhos desenvolvidos por Fernando Marques em torno do teatro musical brasileiro de Vianinha e Flávio Rangel, Guarnieri, Boal e Ferreira Goulart, Dias Gomes, Chico Buarque e Paulo Pontes, o que pode ser bem entendido a partir da leitura da estrutura ou da construção estética em que se apóia o texto de Fernando:

[...] na adaptação de *Zé*, [Fernando Marques] acrescenta o poder do verso e a força aliciadora da música, sublinhando momentos decisivos, à técnica buchneriana (técnica emulada por autores expressionistas em geral e por Brecht, em particular: a de iluminar um todo através de cenas fragmentárias) (ZANOTTO, 2008, p. 15).

---

<sup>9</sup> O próprio dramaturgo tece alguns comentários sobre a sua relação com o teatro musical, numa nota que segue à introdução de Ilka. Nela, o autor fala sobre duas experiências anteriores, com esse universo: no início dos anos 1990, o show *Meus irmãos: Gershwin*, a partir de versões feitas por ele para algumas canções dos norte-americanos George e Ira Gershwin. Em 1995, compôs três canções a propósito da encenação de *Woyzeck*, de Georg Büchner, pelo diretor Tullio Guimarães. Foi quando surgiu a ideia de adaptar, em verso, a peça de Büchner, projeto consumado em 2003 com a publicação de *Zé*, como ficou intitulada a versão. Nesse meio tempo, quis compor outro musical, original, daí resultando *Últimos*. Junto ao diretor, ator e dramaturgo brasileiro André Amaro, começou a pensar o argumento do que viria a ser a peça, cujas primeiras versões datam de 1998.

Fernando bebeu, pois, dessa mesma fonte. O enredo de *Últimos* busca fundamento num fato real, ocorrido em meados de 1997, quando os moradores de um conjunto habitacional conhecido como Fazenda da Juta, na zona leste da cidade de São Paulo, foram violentamente forçados à desocupação pela Polícia Militar. A ação da peça se passa algumas horas antes da desocupação e tem como personagens seres anônimos e – como em Chico, Brecht e Gay – marginalizados pela sociedade. Tanto que nem sequer possuem uma identidade própria, um nome: são assim conhecidos como o Homem da Bicicleta, a Senhora, o Catador, o Ladrão, o Ator, o Músico, a Televisão, o Anônimo, a Anônima, os Policiais 1, 2 e 3 e Fernando Fernando, único personagem que possui um nome (reforçado e ironicamente homônimo ao próprio autor).

O primeiro ato inicia com uma canção, “Pedras por Pães”. Na rubrica que a antecede, o autor sugere a música como “um baião que deve lembrar o Nordeste das feiras livres” (Cf. MARQUES, 2008, p. 29). A letra dessa canção fala sobre aquilo o que nos ficou entendido/conhecido como “vida severina”: quando diz “[...] ele é mil, é mil e ninguém” são os mesmos milhares de nordestinos que, tão semelhantes entre si, acabam por tornarem-se um amontoado chamado “ninguém”. São os Severinos de João Cabral (2004, p. 46): “Somos muitos Severinos/ iguais em tudo na vida /[...] iguais em tudo e na sina:/ a de abrandar estas pedras/ suando-se muito em cima”; “Ele não sabe mas/ a morte o acompanha com suas pás” – “morremos de morte igual/ mesma morte severina.”; ou quando Fernando fala em “Virgens e coronéis/ senhor e servo ao som das vinte mil leis/ [...] o cantador/ cordéis [...]” fala em elementos que atravessam a história da cultura nordestina, sem deixar de fora, é claro, o clichê: “Vem a chuva, lava o chão/ e se a chuva não chegar?”.

Essa canção inicial da comédia de Fernando é cantada, segundo indicação do texto, pelo ator que faz o Homem da Bicicleta. À música segue-se um pequeno solilóquio, em versos, em que o personagem se apresenta como um mascate, oferecendo (aos espectadores) as mil especiarias que traz consigo. A rubrica indica que esse solilóquio pode ser interpretado entre a fala e o canto, à maneira dos cantadores de viola. Observe-se que a forma como o personagem se apresenta tem caráter épico-brechtiano no sentido de que a música estabelece, na personagem, a relação de sujeito-objeto de si mesma (o Homem da Bicicleta representa, pois, os milhares de nordestinos que habitam as grandes capitais e metrópoles brasileiras). A própria fala que segue

reforça essa relação (“Uma vez apresentado/ [...] dou a visita por finda,/ foi bonita e, mesmo, linda./ Apareçam os atores.”) e marca o distanciamento e o caráter anti-ilusionista da peça. Em algumas rubricas ao longo do texto, quando se vai propor as músicas, ressalta sempre que quem a canta é *o ator* e não o personagem, como Brecht entendia que devia ser.

Numa estrofe curta de seis versos, a Senhora, que surge, apresenta rapidamente o seu drama pessoal, que a faz juntar-se aos “Últimos”: “Eu dormia em minha casa/ senhora de minhas tralhas/ meu quarto-sala-cozinha./ As águas criaram asa/ e derrubaram as calhas./ Agora estou sozinha.”. Segue-se, então, um diálogo curto em que o Homem da Bicicleta tenta consolá-la até que, de modo semelhante ao momento anterior, ele anuncia a chegada de mais personagens à cena, com a fala: “Vamos chamar à ação / os molambos do Brasil.”. Nesse momento, executa-se mais uma canção, homônima ao título da peça – “Últimos” –, um samba. Quem a canta são o Catador e o Ladrão, que se alternam. As estrofes cantadas por cada qual, especificamente, falam/narram a sua rotina e a sua atividade. É desse modo, tão épico, que as personagens se apresentam, de forma ainda mais direta, neste caso, que a do próprio Homem da Bicicleta, uma vez que aqui os verbos são conjugados em primeira pessoa:

**Catador** (*cantando*)

– Eu vivo a escovar os tesouros que salvo do lixo  
e livro o pão dormido dos garotos com as jóias que vendo  
Sem nome nos cartórios, sem mistério, vou vivendo, eu vou vivendo  
e sei que se apagar só vão ficar as ninharias no nicho [...]

**Ladrão** – Eu sigo a colher os bagulhos que escolho nas casas  
e levo longas horas devassando a virgindade das portas  
Enquanto tantos dormem, eu suando a horas mortas, não importa,  
só sei que se acertarem o meu peito não acertam as asas  
[...] (MARQUES, 2008, p. 34).

O refrão carrega parte da crítica social que predomina no texto. É em momentos como este que Fernando Marques revela mais nitidamente seu lado “engajado” e as suas influências do teatro político. Tanto o refrão quanto o último verso parecem, como a própria rubrica indica, ser dirigidos ao público e para os atores entre si.

**Todos** – Vou dizer!

Prazer em conhecê-lo com saúde, capaz de acordar  
e arregalar os olhos sobre os povos que exigem jantar – já

São vidas reunidas sob as pontes que vão desabar,  
moleques amarelos mas ferozes querem vir se vingar

Você que se imagina um ser humano vai se achar um covarde  
(MARQUES, 2008, p. 35).

No quadro seguinte, já todos os personagens estão em cena. E mais uma ganha voz: a Anônima. É quando o Homem da Bicicleta, em meio à ceia coletiva, roga para que alguém cante, completando aquele momento “assim galante”. A Anônima, então, se oferece: “Eu canto. Canto direito”. Segundo a rubrica sugere, ela se dirige para o centro da cena (marcando a quebra entre os planos dramático e épico) para cantar o regue<sup>10</sup> que recebe seu nome. Mais uma vez é com a letra da música que a personagem se apresenta (também em primeira pessoa) e mostra o que é, na verdade: uma prostituta: “Eu saio à rua, ando nua sob a roupa,/ [...] com os peitos feito frutas à venda,/ a mulher que os idiotas desejam – eles me beijam, bem”.

Como o grupo em questão reúne os desabrigados e desvalidos, à certa altura da peça propõe-se, entre o Homem da Bicicleta e a Senhora, um “campeonato de sofrimento”. Contudo, o personagem nominado de Ator sugere que deixem o campeonato para a manhã seguinte, quando todos estarão descansados, e propõe-se a interpretar uma canção para embalar o sono de todos. Ele toma um violão e, segundo a rubrica, “muda de atitude, torna-se enfático, assumindo o personagem” (Cf. MARQUES, 2008, p. 45). Essa postura que assume é semelhante, pois, à da anônima na hora de cantar, que vai para o centro do palco marcando o deslocamento da ação para o plano épico. Ainda antes, porém, quando todos se acomodam para dormir, ele profere um discurso a um interlocutor avulso (o público, possivelmente) sobre a necessidade que o homem tem de brigar e o seu “gosto por sangue”. Após essa fala, inicia a música, que finaliza o segundo quadro. A canção é “O Jogo”, um jás. Ela funciona como um comentário ou um arremate da fala anterior. Todas as características que ele atribuiu à raça humana, como “Nós gostamos de lutar!/ De dominar, de agredir,/ de tomar, de destruir,/ gostamos de sentir raiva”, ele traduz como um “jogo”, quer dizer, ele entende o conjunto das relações humanas como um jogo, cuja regra crua sempre existiu e continuará a existir. Apesar do conteúdo “ferino” da letra, o ritmo em jazz é ralentado, visto que o Ator está acalantando o sono dos “Últimos”.

---

<sup>10</sup> Vamos grafar os ritmos aqui de forma abasileirada, como faz o autor: reggae – regue; jazz – jás; funk – fanque; rock – roque.

O terceiro quadro inicia-se com uma canção, interpretada e executada pelo ator que faz o Músico e um grupo que o acompanha. É o baião-fanque “Tema do Torneio”, que introduz o campeonato de dor. A rubrica indica como a canção deve aparecer: os músicos a executam enquanto os demais personagens preparam o cenário para o “campeonato de sofrimento” que irá começar. É o que indica a rubrica a seguir: “No decorrer do quadro, a canção, sem letra [*sic.*]<sup>11</sup> poderá voltar, marcando cada uma das intervenções no campeonato. O Músico não participa da ação, comenta-a.” (Cf. MARQUES, 2008, p. 48). E, de fato, a letra *narra* o que a canção *mostra*:

**Músico** – Tudo quase pronto  
para o grande encontro  
Vem que vai acontecer [...]  
Vamos ter agora  
O que o povo adora ver [...]  
Tudo quase certo  
Já estamos perto  
Vem que vai acontecer  
(MARQUES, 2008, p. 49).

E continua em ciclos, repetindo suas dez estrofes, até que, de fato, a cena esteja pronta para acontecer diante do público. De certa forma, a música sustenta/completa a cena. Há na letra um chamado para que o público assista e seja também público do torneio/campeonato (“Tudo nos lugares/ Saiam de seus lares/ Vem que vai acontecer.”) e, ao mesmo tempo, se olharmos sob a ótica do teatro épico, um chamado para que as pessoas “saiam de seus lares” e saiam às ruas para ver de perto as mazelas que assolam a sociedade da qual também fazem parte, sendo algumas dessas mazelas narradas logo em seguida. Do ponto de vista musical, a melodia e a harmonia nada têm de muito elaboradas. São, ao contrário, de fácil recepção sonora, já que a canção se repete em ciclos por um período indeterminado.

O campeonato é disputado, pois, pela Senhora e pelo Homem da Bicicleta, que contam histórias de horror e piedade que aconteceram consigo. A dada altura, a Senhora deixa de narrar os episódios tristes de sua vida e passa a cantá-los. Ou antes, canta um, especificamente: a relação com seu marido. Anuncia esse momento pedindo aos músicos que comecem a tocar. É o bolero “Rotinas”, cuja letra fala da sua vida matrimonial, baseada mesmo em uma rotina que consiste em estar sempre submissa ao

---

<sup>11</sup> Neste caso, o uso “canção, sem letra” por “música” é reproduzido conforme a anotação, em rubrica, do próprio autor do texto.

marido, dando-lhe casa, comida e roupa lavada, sem mais esperança de receber reconhecimento ou carinho em troca. Em primeira pessoa, ela fala de uma suposta amante do marido e da vontade de deixá-lo, desistindo sob a cobrança da sociedade para que “represente o papel” da mulher casada, dona de casa (“Às vezes penso em deixá-lo/ em deixar de ser tola/ [...] Mas logo lembro das louças/ e calo como ensinaram, representando o papel”). É interessante observar a diferença no tratamento da Senhora e da Anônima, como já foi esboçado anteriormente: para esta usou-se o regue, mais comum aos jovens, enquanto que, para a Senhora, um bolero, “mais antigo”.

A próxima canção só vem aparecer no segundo ato. É o roque “Não toque esta mulher”, cantada pelo Anônimo e pelo Catador. Eles disputam o amor da Anônima, contudo, de uma forma não tão inflamada quanto como acontecia com Lúcia e Teresinha na *OM*, quando cantavam “O Meu Amor”. Fernando recorre mais uma vez à crítica social: quando fala em “Está no ar:/ cena de sangue, de banguê-banguê/ no Brasil.../ Cena de filme, cena de ciúme” se refere aos crimes passionais que costumamos ver noticiados na televisão brasileira.

No quinto e último quadro, finalmente, aparece a figura do prefeito Fernando Fernando, que vem para travar um acordo (que, na verdade, nunca acontecerá) com os “Últimos”. Sua entrada é introduzida pelo fanque “Barão de Esmolas”, cantado pelo Catador. Segundo a rubrica indica, o prefeito entra dançando, meio comicamente, paradoxalmente à letra da música, que fala da realidade de um morador de rua (“O clima [da cena] é simultaneamente sombrio e bufo” [Cf. MARQUES, 2008, p. 86]).

A letra, em primeira pessoa, comenta, também, um pouco da descrença (nos políticos, mas também no “Deus”) que deve assomar quem vive esta realidade, dura ao ponto de se tornar espécie de beco sem saída:

**Catador** – Carrego doenças,  
as mesmas que tem o meu cão  
Liberto das crenças  
e das esperanças em vão  
[...]  
Apenas humano,  
achei de nascer no Brasil  
Azar ou engano,  
eu sou qualquer um e sou mil  
[...]  
Não peço desculpa  
e seja o que Deus não quiser  
(MARQUES, 2008, p. 87-8).

Os versos “Azar ou engano,/ eu sou qualquer um e sou mil” recuperam o sentido dos versos cabralianos mencionados quando do comentário sobre “Pedras por Pães”. Aqui, porém, não são só os nordestinos que se reduzem a um em seu sofrimento comum, mas toda a parcela de brasileiros – que o autor resolveu representar através dos “Últimos” – marginalizados, que sofre com o descaso público. O resultado do confronto que acontece ainda nesse quadro entre as forças da ordem e os “Últimos” é a morte do próprio Catador, que havia interpretado a canção anterior. Assim que essa morte fica clara para o público, a Anônima debruça-se sobre o corpo e introduz a última canção do musical, “Deus dos Encontros”, uma balada.

Segundo a rubrica, deve ser cantada de forma “branda mas firmemente, como quem conta uma história” (Cf. MARQUES, 2008, p. 92), numa interpretação de caráter épico-brechtiano. A canção é um lamento à história de amor que finda com a morte do Catador. A letra mostra que nem no quesito “amor/relacionamento” os “Últimos” podem se realizar, sendo que até isso é retirado deles – e, na cena, do modo mais brusco – pelo chamado “poder oficial”.

**Anônima** – Deus que não sabe o que faz  
Certa vez fui gostar  
e depois de me dar demais,  
[...]  
Deus que separa  
e reúne os casais,  
[...]  
Pela última vez gostar  
eu, que nunca serei feliz  
(MARQUES, 2008, p. 92-3).

A última fala do texto apenas reforça seu cunho político, à medida que, quebrando mais uma vez a ilusão teatral, impõe a necessidade urgente de refletir sobre o verdadeiro torneio: não o que se apresentou no palco, mas aquele da vida, para onde os espectadores, afinal, retornam:

**Ator** – Amigos: o campeonato  
de dor começa agora.  
O torneio de fato,  
não de teatro – lá fora.



## Conclusões

Após a leitura dos referenciais teórico-críticos sobre dramaturgia-teatro e seu processo histórico, propondo como recorte para o referido estudo o *drama moderno/contemporâneo brasileiro* em sua tangente com o *teatro épico*, ou não-aristotélico, e suas características, foi possível observar, pois, a aplicação que Chico Buarque e Fernando Marques, autores das peças *Ópera do Malandro* e *Últimos*, respectivamente, fizeram das técnicas e possibilidades de escrita dramática surgidas a partir da crise definida por Szondi (2001), com particularidade para aquela desenvolvida por Bertold Brecht, e que ficou conhecida como *teatro épico-brechtiano*, sendo um dos artificios dessa técnica o uso da música.

Gerd Bornheim (1992), a partir dos escritos de Brecht, elucidou as principais características desse chamado *teatro épico*, que o difere do drama absoluto (ou aristotélico), quais sejam: a relativização da ação; a ruptura da ação; o distanciamento da ação; a ação que instiga a tomada de decisões; e a continuação da ação. Nos textos que compuseram o nosso *corpus* de análise, cada um desses pode ser percebido e provocado pela existência de um elemento a que Brecht chamou de “corpo estranho”: a música.

O teatro épico-brechtiano se caracteriza, também, pelos meios com que o texto é comunicado, que podem ser através do canto e da fala (como o era nas Tragédias gregas, como vimos em Aristóteles). A música retorna no drama moderno e, particularmente, no teatro épico como uma parte refratária à antiga estrutura. E causa, contrariando uma tradição que já se instalara, a do drama canônico, um estranhamento no processo de recepção das obras, ou aquilo que Brecht chamou de distanciamento. Tanto na *Ópera do malandro* quanto em *Últimos* a música é responsável por esse distanciamento, assim como por realizar os outros fatores que Bornheim (1992) destacou.

*Mostrar, narrar e cantar* são, pois, três meios possíveis e complementares de se estruturar e se comunicar um texto, estando presentes na *OM* e em *Últimos*. A complexidade das relações humanas em seus contextos intra/inter/extrasubjetivos exige diferentes modos de formalização para serem postos e expostos a um público, ou a este público contemporâneo. Sendo a música, portanto, um meio expressivo por natureza e

de competência, seja em suas letras ou através de suas melodias/harmonias/ritmos, e de modo especial a nossa música popular, que tanto fala do povo e ao povo, o teatro e dramaturgia moderna só teriam mesmo a ganhar incorporando esse elemento às suas produções.

## Referências

- ARDAIS, Débora. *Movimentos da escritura em John Gay, autor de The Beggar's Opera*. Porto Alegre: UFRS – Programa de Pós-graduação em Letras, 2008. p 119-124.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica Editora Ltda, 1993.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. Notas sobre Mahagonny. In: \_\_. *Teatro dialético: ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 54-65.
- BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. Compact disc – digital áudio. São Paulo: PolyGram, 1979. 1 CD (53:39 min.): digital, estéreo.
- BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro: comédia musical*. São Paulo: Cultura, 1978.
- FRUNGILLO, Mário L. Sobre a função das canções na adaptação e no abasileiramento da Ópera dos três vinténs como Ópera do malandro. In: SARTINGEN, Kathrin. *Mosaicos de Brecht: estudos de recepção literária*. São Paulo: Arte e Ciência, 1996. p. 50-68.
- GOUVEIA, Arturo. A malandragem estrutural. In: FERNANDES, Rinaldo de. (org.) *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 187-205.
- LUKÁCS, G. The sociology of modern drama. In: BENTLEY, Eric (ed.). *The theory of the modern stage: an introduction to modern theatre and drama*. London: Penguin Books, 1990. p. 425-450.
- MACIEL, Diógenes A. V. (Org.). *Pesquisa em Dramaturgia: exercícios de análise*. João Pessoa: Ideia, 2010.
- MALHEIROS, Rodrigo. A nata da malandragem: observações sobre os recursos épicos na Ópera do Malandro. In: ANDRADE, Valéria; MACIEL, Diógenes. (orgs.) *Dramaturgia fora da estante*. João Pessoa: Ideia, 2007. p. 87-110.
- MARQUES, Fernando. *Últimos: comédia musical em dois atos*. São Paulo: Perspectiva, 2008. Inclui CD (33:47 min.): digital, estéreo.
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e Vida Severina e outros poemas para vozes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- RABELO, Adriano de Paula. *O teatro de Chico Buarque*. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (Dissertação de mestrado), 1998.

RODRIGUES, Raquel Imanishi. Teatro e crise. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 71, p. 209-219, mar. 2005.

SARTIGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998, p. 96-120.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

ZANOTO, Ilka Marinho. O bom combate. In: MARQUES, Fernando. *Últimos: comédia musical em dois atos*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 11-19.