

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CÂMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
MESTRADO ACADÊMICO**

LETICIA NAVARRO DE LIMA

***LA LENGUA DE LAS LOCAS:*
A VOZ DA PROSTITUTA NA ÓPERA DO MALANDRO DE CHICO
BUARQUE DE HOLLANDA**

**TANGARÁ DA SERRA-MT
2023**

LETICIA NAVARRO DE LIMA

LA LENGUA DE LAS LOCAS:
A VOZ DA PROSTITUA NA ÓPERA DO MALANDRO DE CHICO
BUARQUE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras. Linha de pesquisa: Literatura, história e memória cultural.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Mariotto Botton

TANGARÁ DA SERRA-MT
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial desta dissertação, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Walter Clayton de Oliveira CRB 1/2049

L7321 LIMA, Leticia Navarro De.
La Lengua de Las Locas A Voz da Prostitua na Ópera do Malandro de Chico Buarque / Leticia Navarro de Lima - Tangará da Serra, 2023.
104 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso
(Dissertação/Mestrado) - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Mestrado Acadêmico) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2023.
Orientador: Alexandre Mariotto Botton

1. Chico Buarque. 2. Ópera do Malandro. 3.. Marginalização. 4. Prostituição. 5. La Lengua de Las Locas. I. Leticia Navarro de Lima. II. La Lengua de Las Locas: A Voz da Prostitua na Ópera do Malandro de Chico Buarque.
CDU 82.0

LETICIA NAVARRO DE LIMA

**LA LENGUA DE LAS LOCAS:
A VOZ DA PROSTITUTA NA ÓPERA DO MALANDRO DE CHICO
BUARQUE DE HOLLANDA**

Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de mestre em Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Mariotto Botton
UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso
(Orientador)

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva
UNEMAT- Universidade do Estado de Mato Grosso
(Membro interno)

Prof.^a. Dra. Marines da Rosa
UFMT – Universidade Federal de Mato Grosso
(Membro externo)

**TANGARÁ DA SERRA-MT
2023**

À minha mãe, Dirce Navarro de Lima, mulher preta, mãe de cinco filhos, que nunca desistiu de lutar por cada um dos seus.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários (PPGEL), pela oportunidade de ingressar e concluir a minha dissertação.

À minha amiga Adrieli Nogueira, por ter me acompanhado em minha jornada, desde a graduação e por todo caminho percorrido até aqui, sempre me socorrendo, com sua dedicação, carinho e paciência. Minha imensa gratidão por sua amizade.

Ao meu querido professor Alexandre Mariotto Botton, por ter aceitado o meu convite para fazer parte da minha banca de TCC, e mais ainda por ter aceitado caminhar comigo nessa loucura que foi esse curso de pós-graduação como meu orientador, acreditando em minha pesquisa, mesmo sabendo que era um tema pouquíssimo explorado. Suas orientações foram fundamentais não apenas para a conclusão deste trabalho, como também para o meu crescimento pessoal e profissional como professora, tendo como exemplo um ser humano com uma infinita paciência, grande humanidade, gigantesca humildade e vasto conhecimento. A ele, o meu muito obrigada e eterna gratidão.

Ao meu amigo Leonardo Sartoretto, que me incentivou a retomar os estudos, mesmo à distância, sua amizade e parceria foram essenciais para o início da minha jornada. A ele, meu muito obrigada e minha gratidão por sua amizade.

Ao meu parceiro, melhor amigo, companheiro e marido Johandreu, por estar ao meu lado desde o primeiro dia que nos conhecemos, nos melhores e nos piores momentos, com seu carinho, paciência, dedicação e força, agradeço por não ter me deixado desistir, e sempre carregar as minhas energias nos momentos em que eu mais precisava. A ele, todo o meu carinho, meu amor e minha eterna gratidão por tudo.

À minha mãe, dona Dirce, mulher maravilhosa, que além de ser o alicerce na vida, me ensinou que não devemos desistir dos nossos sonhos, por mais impossíveis que eles possam parecer. A ela, todo meu carinho, amor e gratidão.

À minha amiga Syjara Cristina, um ser de luz que conheci, percorrendo o caminho da pós-graduação, uma linda amizade que levarei em meu coração. A ela, o meu “muito obrigada bicha”.

Ao meu filho, Bryan Navarro, por ser um filho maravilhoso, e um dos motivos pelos quais eu luto por um mundo melhor. A ele, meu muito obrigada por existir em minha vida.

À minha família, irmãs, cunhados, meus sobrinhos lindos, a vocês, meu muito obrigada por todos os momentos.

Quero agradecer aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários (PPGEL/UNEMAT), pelas suas contribuições cedidas ao longo da minha caminhada.

Agradeço a todas as loucas, de todas as cores e religiões, que neste mundo de subalternidade, marginalização e desigualdade, não abaixam a cabeça e mostram que enquanto não existir respeito a todo ser, haverá a língua das loucas para lembrar que somos uma por todas e todas por uma.

O que eu tenho engasgado pra dizer, não
cabe nem em cartaz de cinema.

Jussara, prostituta.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a possível representação do conceito de *La Lengua de las Locas* nos diálogos das prostitutas da produção teatral, *Ópera do Malandro* de Chico Buarque de Hollanda, e nas letras das músicas: *Viver do Amor*, *Ai, se eles me pegam agora*, *Folhetim e Geni e o Zepelin*. Nesse sentido, esta pesquisa tratará da produção teatral de Chico Buarque dentro do conceito do teatro épico de Bertold Brecht, que afirma que, um drama narrativo deve oferecer ao espectador uma análise crítica da sociedade, procurando mostrar a realidade em vez de a representar, levando-o, a reagir de forma crítica e a tomar posição. Também é apresentado o conceito de *La Lengua de las Locas*, de Cecilia Palmeiro, como representação da língua das prostitutas, que trata as vozes das prostitutas como uma linguagem que une, que expõe, e que age no interior dos corpos. Mediados por teóricos fundamentais, como: Antônio Candido(2006), Cecília Palmero(2012), Bertold Brecht(1978), Mikhail Bakhtin(2008) assim como, a utilização de fortuna crítica que aborda a *Ópera do Malandro*, a partir de temas que se relacionam com o objeto da pesquisa, levantando questionamentos e concepções, engendrando a investigação acerca do tema em questão.

Palavras-chave: Chico Buarque. Ópera do malandro. Marginalização Prostituição. *La lengua de las locas*.

ABSTRACT

This research aims to analyze the possible representation of the concept of La Lengua de las Locas in the dialogues of the prostitutes in the theatrical production, Ópera do Malandro by Chico Buarque de Hollanda, and in the lyrics of the songs: Viver do Amor, Ai, se me catchem now, Folhetim and Geni and Zeppelin. In this sense, this research will deal with the theatrical production of Chico Buarque within the concept of epic theater by Bertold Brecht, which states that a narrative drama must offer the spectator a critical analysis of society, seeking to show reality instead of representing it, leading -o, to react critically and to take a stand. The concept of La Lengua de las Locas, by Cecilia Palmeiro, is also presented as a representation of the language of prostitutes, which treats the voices of prostitutes as a language that unites, exposes, and acts inside bodies. Mediated by fundamental theorists, such as: Antônio Candido(2006), Cecília Palmeiro(2012), Bertold Brecht(1978), Mikhail Bakhtin(2008) as well as the use of critical fotuna that addresses Ópera do Malandro, based on themes that relate to the research object, raising questions and conceptions, engendering the investigation about the theme in question.

Keywords: Chico Buarque. Ópera do Malandro. Prostitution Marginalization. *La lengua de las locas*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 O TEATRO BUARQUEANO	18
1.1 As peças teatrais de Chico Buarque, um breve histórico.	
1.1.1 Roda Viva.....	24
1.1.2 Calabar: a traição relativa.....	33
1.1.3 Gota d'água.....	40
1.1.4 Os Saltimbancos.....	46
1.2 A Ópera do Malandro: a expansão do riso para alcançar a lucidez	51
1.2.1 A Carnavalização no palco.....	56
1.2.2 O sério-cômico.....	59
1.2.3 A crítica social e a intertextualidade da Ópera.....	61
2 LOUCAS, AS QUE PERDERAM A RAZÃO. SERÁ?.....	66
2.1 As prostitutas.....	66
2.2 A louca histérica.....	76
3 A LÍNGUA DE TODAS AS LOUCAS.....	83
3.1 Vitória Régia: “ela sai da prostituição, mas a prostituição não sai dela”	84
3.2 Mimi, a bibelô.....	86
3.3 As putas cantam: “Ai, se eles me pegam agora”	88
3.4 Geni: “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
REFERÊNCIAS.....	104

INTRODUÇÃO

Brasil, o país que mais mata pessoas LGBTQIAP+ no mundo. De acordo com a Associação Nacional de Travestis e Transexuais, o site ANTRA, nos mostra que a taxa de homicídios do Brasil é três vezes maior do que a do México, que ocupa o segundo lugar no mundo, com média de 50 mortes. E por mais que os gritos de socorro estejam cada vez mais fortes todos os anos, suas vozes não estão ecoando onde deveriam. Estão à própria mercê. Quem vai chorar por eles? Quem vai ajudar financeiramente a enterrar outro? Para que não seja enterrado como um ser miserável, desprezível e repugnante? Sim, é dessa maneira que são vistos e adjetivados pela sociedade.

A violência contra a comunidade LGBTQIA+ e o discurso de ódio aumentaram e ganharam força nas redes sociais e se fazem mais presentes em 2020 e 2021 dada a crise política, econômica e humanitária que atravessamos. Infelizmente não é necessário ser um pesquisador renomado para conhecer a realidade violenta que essa comunidade tem de viver todos os dias, basta apenas um clique, e várias notícias, imagens, depoimentos aparecem, esfregando em nossa face a nossa convivência com toda essa situação, pois o nosso silêncio diante de toda essa violência nos faz cúmplices e por vezes até responsáveis — não diretamente — pela dor, pelo trauma, que em situações extremas são “aliviadas” com suicídio. Essas vidas são consideradas menos dignas, e diferentemente protegidas contra a violência, uma condição precária que é reconhecida pelo poder público que omite a existência dessa violência, levando ao impulsionamento das agressões.

Grupos que são marginalizados pela sociedade, são condenados a viver com medo, oprimidos, pois parece que vivemos numa máquina de repetições, onde a tecnologia faz avanços fantásticos, mas a convivência humana parece retroceder ou andar a passos extremamente longos e largos. Podemos ver claramente, através das prostitutas, outro grupo que também é violentado constantemente. Os jornais diariamente anunciam uma tragédia cotidiana: no Brasil, prostitutas são repetidamente espancadas, estupradas e mortas.

Refletir sobre a violência sofrida pelas mulheres prostitutas no Brasil implica, inevitavelmente, confrontar o sistema implantado pelo país para lidar com a

prostituição. Deve-se questionar se realmente podemos falar de um sistema abolicionista quando o ato de prostituição é persistentemente rotulado como ilegal, independentemente das condições em que é realizado ou se não é qualificado como crime. Nos contextos atuais, os corpos prostituídos são caracterizados por esquemas de precariedade e vulnerabilidade, pois estão expostos à violência de parceiros, clientes, bem como de agentes do próprio Estado. Desta forma, eles se constituem como áreas de guerra e exceções, enquanto o quadro normativo que regula as questões sociais não protege sua vida como uma vida a ser lamentada. É preciso pensar a existência da prostituição como um fenômeno social complexo, vinculado a uma gama de condições sociais, incluindo a violência que marca os corpos femininos de diversas formas, e o compromisso estatal dado à questão, se situa como ponto central da estigmatização e da violência, o que exige a construção de outras formas, nem moralizadoras nem ingênuas do ato da prostituição.

A *Ópera do Malandro* de Chico Buarque, escrita em 1978, nos mostra que o passado pode estar mais atual do que imaginamos. Nos faz refletir sobre muitos aspectos sociais, históricos e linguísticos, não de uma forma técnica reprimida, mas de uma visão mais ampla e pessoal de mundo. Cândido procura apontar o surgimento das obras literárias não como fenômeno pontual, expressão individual, mas como um evento de natureza sociológica, pois está relacionado ao contexto social e/ou ideológico em que a obra foi formada. Ele acreditava também que, as sociabilidades brasileiras seriam capazes de sustentar certa fraternidade, pois conseguiriam melhor administrar as diferenças culturais, raciais, religiosas ou ideológicas, sem apelar para a exclusão social como elemento estrutural do sistema.

Não existe literatura paulista, gaúcha ou pernambucana, há sem dúvida uma literatura brasileira manifestando-se de modo diferente nos diferentes estados. [...] toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma expressão. (CANDIDO, 2006, p. 144).

Segundo Antônio Candido, é nessa sociedade aparentemente desordenada e não excludente, pois tudo é negociável, que os indivíduos são conformados a estabelecer relações sociais, não havendo tendência a julgamentos éticos ou morais prévios, pois as condutas sociais estariam relacionadas a um contexto

eminentemente dinâmico e escorregadio. O autor acredita que a função histórica ou social de uma obra depende da sua estrutura literária. “Esta repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita”. (CANDIDO, 2006, p. 180). Nossa literatura abrange muitas obras, às vezes, não tão famosas para serem reconhecidas mundialmente. Mas temos um acervo infinito de obras literárias, que todos deveriam ter acesso. Esse acesso seria permitido se todos nós tivéssemos contato com a literatura desde o início de nossos estudos.

A *Ópera do Malandro*, uma produção teatral escrita em 1978, por Francisco Buarque de Hollanda, mais conhecido como Chico Buarque, nascido no Rio de Janeiro em 1944, compositor, dramaturgo, escritor e ator brasileiro, que possui uma discografia de aproximadamente 80 discos, publicou várias peças de teatro, e também fez sua estreia no romance em 1991, com a novela “Estorvo”, pela qual foi contemplado com o prêmio Jabuti. E assim seguiram, “Benjamim” (1995), “Budapeste” (2003) e “Leite Derramado” (2009), e também os romances, “O Irmão Alemão” (2014) e “Essa gente” (2019). Todas estas obras foram publicadas pela Companhia das Letras, em Portugal, assim como, “Tantas Palavras” livro composto por todas as suas letras, juntamente com um retrato biográfico escrito por Humberto Werneck.

Nosso objeto de análise, a *Ópera do Malandro*, foi inspirada na *Ópera dos três vinténs – Die Dreigroschenoper –* (1928), de Bertolt Brecht, em parceria com Kurt Weill. Brecht, que por sua vez, buscou inspiração na obra desenvolvida por John Gay, a *Ópera dos mendigos – The beggar’s opera –* de 1728. A peça de Chico Buarque é estruturada harmonicamente com o modelo desenvolvido por Brecht na *Ópera dos três vinténs*, comédia musical de traço satírico.

A peça focaliza uma terra de malandros e seus gingados, um cafetão de nome Duran, que se passa por um grande comerciante, e sua mulher Vitória, uma cafetina que, na realidade, vivia da comercialização do corpo. A sua filha Teresinha era apaixonada por uma patente superior, Max Overseas, que vive de golpes e conchavos com o chefe de polícia Chaves. Outras personagens são as prostitutas, apresentadas como vendedoras de uma butique, e a travesti Geni. A peça se passa na década de 1940, tendo como pano de fundo a legalidade do jogo, a prostituição e o contrabando, mostrando um contexto bem contemporâneo.

Nesse ambiente da malandragem, há certo destaque para as prostitutas,

que aparecem em várias cenas. No primeiro ato, na chegada da prostituta Fichinha ao Bordel de Duran, na segunda cena numa conversa entre Max, e as prostitutas, Fichinha, Geni, Mimi, Shirley, Jussara, Dorinha e Dóris enquanto elas confeccionam os cartazes para a passeata. No segundo ato, no momento em que todas as prostitutas se reúnem com Duran para reivindicar melhorias trabalhistas, e quando Geni negocia com Duran, Vitória e Chaves, o paradeiro de Max.

Assim, como tema deste trabalho, a prostituição apresentada na obra, será analisada através do conceito de *La Lengua de las Locas*, que faz falar no interior de uma língua hegemônica, reconhecida por um Estado, possuidora de regras, de leis, de exércitos, a partir desta primeira aproximação a uma língua que faz falar no interior de uma língua/literatura canônica. Deste modo, de acordo com uma noção elaborada coletivamente e esquadrihada por Cecilia Palmeiro, (1991), escritora, que estudou Literatura e ensinou Semiologia, Teoria Literária e Estudos Culturais na Universidade de Buenos Aires, possui PhD em Literatura Latino-Americana pela Princeton University e lecionou estudos culturais latino-americanos contemporâneos na Birkbeck, University of London, podemos compreender que na “língua das loucas”, existe uma insistência, uma política da linguagem e uma técnica. Funciona como um estilo, se tornando um efeito, uma linguagem enlouquecida, política de resistência. “Si el loco es una protuberancia, una insistencia, un posicionamiento (el de ser siempre más pequeño, la frontera, pasado), también es una política de lenguaje y una técnica. Como estilo, el loco es un efecto”. (PALMEIRO, 1991, p.03)¹. Com uma escrita inovadora, visa apresentar um novo olhar para a mulher, (des) construindo a representação do corpo feminino produzidas a partir do imaginário masculino, esteriotipado pela sociedade.

O conceito de *La Lengua de las Locas*, “língua das loucas”, é operacionalizado e definido por Cecilia Palmeiro como “Tudo aquilo que não é o homem adulto branco europeizado e são” (PALMEIRO, 2018). Esta designação aparece em sua fala, em um evento intitulado como “Cartoneras: releituras latino-americanas”, realizado na Casa do Povo em São Paulo, entre os dias 7 e 8 de novembro de 2018. Uma nova linguagem, uma linguagem política de resistência sem o propósito de se tornar normativa, “Una lengua vuelta loca, una lengua política de resistencia, aunque sin

¹ “Se o louco é uma protuberância, uma insistência, um posicionamento (o de ser sempre menor, a fronteira, o passado), é também uma política de linguagem e uma técnica. Como estilo, o louco é um efeito

intención de volverse normativa.” (PALMEIRO, 2019, p.01)².

Tratava-se de ocupar um espaço, abrir espaço na linguagem, mas numa linguagem intensificada e expandida, porque o gênero gramatical feminino não mais abrigava apenas as mulheres biológicas, mas se tornava território comum. “Desde então, vários experimentos com o gênero gramatical que expressam e moldam nossas experimentações subjetivas, vitais e poéticas, como o uso de @, *, x, y, e, ocorreram.” (PALMEIRO, 2019, p.01).

Como explica Palmeiro (2019, p.2), tal mudança na linguagem se impõe à norma, rompendo os registros velocidade da mudança na língua, de forma que a força de uso que antes era considerado erro fosse aceito pelas academias.

Esa mutación de la lengua que viene desde abajo y desde el sur, al igual que la revolución feminista que desde 2015 hace temblar la Tierra, se impone sobre la norma batiendo los récords de velocidad del cambio lingüístico. Y es que las transformaciones de la lengua tienen una temporalidad propia y lenta: la que les lleva a las academias aceptar, a fuerza de uso, lo que antes consideraban error. (PALMERO, 2019, p. 2).³

A ideia incomodaria aqueles que gostariam de preservar a louca como uma figura imutável numa subversão. Mas este é precisamente o poder dessa colocação, desse posicionamento, desta técnica, ela se move, inoportuna no topo e na base, no centro e nas bordas, para a direita e para a esquerda, assim como diz Palmeiro (2015, p.01).

La idea incomodará a quienes quisieran preservar a la loca como una figura estable en un panteón de la disidencia o la subversión. Pero ése es justamente el poder de esta colocación, de este posicionamiento, de esta técnica: sobreviene intempestivamente en la cima y en la base, en el centro y en las orillas, a derecha y a izquierda. (PALMERO, 2019, p. 01).⁴

² “Uma linguagem maluca, uma linguagem política de resistência, embora sem a intenção de se tornar normativa”. (Tradução nossa).

³ “Essa mutação da linguagem que vem de baixo e do sul, como a revolução feminista que abalou a Terra desde 2015, impõe-se à norma, quebrando os recordes de velocidade da mudança linguística. E é que as transformações da linguagem têm uma temporalidade própria e lenta: aquela que leva as academias a aceitar, por força do uso, o que antes consideravam erro.”

⁴ “A ideia incomodará aqueles que desejam preservar a louca como uma figura estável em um panteão de dissidência ou subversão. Mas esse é justamente o poder desse posicionamento, desse posicionamento, dessa técnica: vem intempestivamente no topo e na base, no centro e nas bordas, à direita e à esquerda”. (Tradução nossa)

Assim, justifica-se esta pesquisa, pelo meu interesse pelo conceito de *La lengua de las locas*, e o desejo de pesquisar e compreender a forma com que *La Lengua de las Locas* poderia atuar nas vozes das prostitutas, uma vez que as prostitutas integram o grupo que é insignificante, marginalizado, silenciado e esquecido pela sociedade e dentro da obra, logo, através dessa pesquisa demonstrar que a literatura contemporânea veio com o objetivo de (des)construir representações forjadas da prostituta.

Estruturalmente, esta dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro intitulado como “O teatro de Chico”, tratamos da produção teatral de Chico Buarque dentro do conceito do teatro épico de Bertold Brecht, que afirma que o teatro épico utiliza uma série de peças instrumentais diretamente relacionadas com a técnica narrativa do espetáculo. A *Ópera do Malandro* se baseia na teoria do teatro épico para gerar sua crítica social e estimular a reflexão, a peça ainda tem um caráter dramático, enfoca o momento de transição socioeconômica que separou o antigo malandro, do malandro que Chico retrata, que, astutamente por meio de suas atividades ilícitas, transformou-o em um negócio de aparências honestas, afinal saiu de vilão para corrupção institucionalizada.

Seguindo essa ideia, Bertold Brecht (1978, p. 39), afirma que esta nova forma de teatro visa trazer o ambiente do mundo fora do palco para o palco, “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”. É preciso contar, narrar não só os acontecimentos do cotidiano, mas também o que os causa, para que o espectador compreenda o que pode ou não pode ser mudado por suas ações, o que não era possível até então. O palco deve funcionar como uma extensão do nosso universo, o universo do espectador, para que o espectador veja que o que é mostrado é apenas um mecanismo para recriar a sociedade e mostrar como os problemas podem ser resolvidos. A narração permite que o espectador olhe de fora para o que está acontecendo na cena, para refletir sobre o que foi visto, mas ao mesmo tempo permite que ele reconheça parte do mundo retratado e receba impulsos de mudança.

O segundo capítulo intitulado como, “Loucas, as que perderam a razão. Será?”, aborda o conceito de *La Lengua de las Locas*, de Cecília Palmeiro, como representação da língua das prostitutas. E a concepção de carnavalização elaborado

por Mikhail Bakhtin, em que ele destaca de forma específica três pontos essenciais para o entendimento das características que provocam a carnavalização, as formas dos ritos e performances, os espetáculos com obras cômicas e as várias formas e gêneros do vocabulário familiar e rude, existindo assim, nesse ambiente carnavalizado uma coexistência de valores, ou seja, o rebaixamento ocorre ao mesmo tempo que a ascensão, da morte para a vida, do elogio o insulto. Assim, acreditamos que Bakhtin enfatiza como um dos pontos centrais de seu estudo o conceito de incerteza característico à carnavalização.

Com a escrita da obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, Mikhail Bakhtin, procurou refletir sobre a contribuição literária de Rabelais na perspectiva do contexto cultural vivido pela literatura medieval e renascentista. Seguindo essa linha de raciocínio, o teórico russo buscou compreender as características do autor e de sua obra observando atentamente a cultura popular da Idade Média e do Renascimento para interpretar a obra de Rabelais. O conhecimento aprofundado da cultura popular da época proporcionou a tese sobre a carnavalização.

A carnavalização é compreendida como uma autonomia completa do domínio mal-humorado que predominava no período gótico. Com isso em mente, a ideia do carnaval era desenvolver uma visão diferente da seriedade que oferecia liberdade e sagacidade aos povos das culturas da Idade Média e do Renascimento. Na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* ao explorar a significância do riso popular para a compreensão do contexto da obra François Rabelais, Bakhtin afirma que,

Sua amplitude e importância [da carnavalização] na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis [...] opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais [...] – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível” (BAKHTIN, 2002, p. 30).

Para Bakhtin, o carnaval consistia em uma série de manifestações da cultura popular da Idade Média e do Renascimento e um princípio organizado e harmonioso de percepção do mundo. O carnaval em si, evidentemente, não é um fenômeno literário, mas um espetáculo ritual que mescla ações e gestos e desenvolve uma linguagem simbólica, concreta e sensual. É essa linguagem bem elaborada, diversa e uniforme, embora complexa, expressa a forma sincrética do espetáculo, o carnaval, e é transportado para a literatura e é isso, a tradução do carnaval para a linguagem da literatura, que chamamos de carnavalização da literatura. (Bakhtin, 2002, p. 105).

No que concerne ao terceiro capítulo, analisamos as letras das canções: *Viver do Amor*, *Ai, se eles me pegam agora*, *Folhetim e Geni e o Zepelim*, juntamente com as falas das prostitutas que as cantam, não somente pelo conceito de “língua das loucas”, mas também dentro da ótica de Bertold Brecht que diz que o ator deve mostrar que está expondo algo ao cantar, ele tem que discernir os momentos do discurso prosaico e cantando para o público a fim de produzir como consequência o distanciamento, ao oposto dos musicais americanos (Broadway), em que o canto tem que ser uma continuação do discurso . A música no teatro épico é apenas um dos meios que são utilizados para que o público não se coloque no lugar do que é mostrado e questione criticamente a obra. **FAZER UM PARÁGRAFO FINAL DE TODA A PESQUISA**

1. O TEATRO BUARQUEANO

Nas duas décadas entre 1964 e 1984, o Brasil viveu um dos períodos mais cruéis de sua história. Perseguições, sequestros, torturas, expulsões, assassinatos, censura à imprensa e à produção intelectual, abolição do voto direto, a possibilidade de alguém sofrer repressões arbitrárias passaram a fazer parte da rotina do país. O trabalho artístico da época foi, como não poderia deixar de ser fortemente influenciado pelo contexto da ditadura político-militar.

Uma das frentes mais ativas de oposição ao regime instalado no país, em abril de 1964, era formada por artistas, especialmente jovens talentos emergentes na década de 60, muitos deles oriundos dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes ou influenciados por ideias cepecistas. Desprovidos do excesso de cavalheirismo, no bom e mau sentido, ao longo de suas carreiras e dos vinte anos da última ditadura brasileira, desenvolveram uma arte com profundas críticas políticas e sociais. Seja por sua produção e expressão, seja por sua postura política aberta, esses artistas saíram mais claramente como adversários do regime autoritário.

Contudo, outro grupo, constituído por artistas cujas obras e atitudes não possuíam características diretas de conteúdo político e social, que talvez não possa ser descrito como uma “frente de oposição”, também interrompeu significativamente o *establishment* da ditadura, pois, haviam assumido as mais diversas influências, um modo de pensar e agir rebelde e libertário, que sugeria novas formas de ver a realidade. Basicamente, esse grupo foi fortemente influenciado pela antropofagia cultural e pelo movimento da contracultura.

Em uma segunda feira, no dia 19 junho de 1944, na maternidade de São Sebastião, localizada no Lago do Machado, a pianista e pintora Maria Amélia Cesário (1910-2010) deu à luz ao quarto, dos sete filhos que conceberia a este mundo. Filho do historiador, sociólogo e jornalista brasileiro Sérgio Buarque de Hollanda (1902-1982), Francisco Buarque de Hollanda, nasceu no Rio de Janeiro. Aos dois anos mudou-se para São Paulo com a família, para que seu pai assumisse a direção do Museu do Ipiranga, que na época era o espaço público mais antigo da cidade.

A demonstração de interesse pela música começou aos cinco anos. Com essa idade Chico fazia álbum de recortes com fotos dos cantores das rádios. Em 1953, aos nove anos mudou-se para a Itália com a família, pois o pai havia recebido convite para lecionar História na Universidade de Roma, e em 1954 a família volta a viver no Brasil. Na pré-adolescência, já produzia composições em formatos de operetas, que eram encenadas por suas irmãs, Maria do Carmo, Ana Maria, Cristina e Miúcha. Adolescente, Chico gostava de ler clássicos da literatura francesa, russa e alemã. Ainda nessa fase, participou do movimento religioso chamado “Ultramontanos”, depois fez parte de outro movimento religioso, porém de cunho social chamado Auxílio Paterno.

Inclusive nessa época, já demonstrava um grande interesse pela música. Além dos tradicionais sambas de Ismael Silva, Noel Rosa, Ataulfo Alves, ouvia também as canções estrangeiras. No entanto, sua relação com a música foi definitivamente alterada a partir do momento que conheceu o disco *Chega de Saudade* (1959) de João Gilberto. Sua primeira composição foi *Canção dos olhos*, (1959) aos quinze anos, e em 1964 a música *Marcha para o sol*, foi a sua primeira canção a ser gravada. Entretanto, segundo o artista, foi a canção *Tem mais samba* (1959), que o marcou como cantor e compositor. Seu primeiro compacto em vinil foi em 1965, com o título de “Pedro Pedreiro e sonho de carnaval”.

Em *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*, obra publicada pela primeira vez em 1980, a autora Adélia Bezerra de Meneses, atua na produção do autor até aproximadamente 1980, como uma autêntica biografia de uma geração que caracteriza uma resistência à condição determinada ao país a partir de 1964. A autora revela as razões e consequências políticas da obra de Chico Buarque e propõe quatro modalidades para esta trajetória do artista, batizadas como “lirismo nostálgico”, “canções de repressão”, e “Vertente Crítica”. Adélia diz especificamente sobre a dramaturgia de Chico, que especialmente nas peças, a crítica social é mais astuta, que o problema do nacionalismo mais abrangente: o Nacional Popular está mais exposto, ou melhor, mais “à flor do texto”.

É sobretudo nas peças de teatro (*Calabar, Gota D'água e Ópera do Malandro, Geni*), que a crítica social se apresenta mais incisiva. [...] importa ressaltar, aliás, que na maior parte dos casos, a *crítica social direta*, se faz nele através de uma linguagem que não poderia ser mais indireta – o campo privilegiado da ironia, sátira, paródia, alegoria. (MENESES, 1982, p. 40).

A carreira artística de Chico Buarque iniciou-se no mesmo ano do último golpe militar da história do Brasil, em 1964. A obra que produziu durante a ditadura, principalmente o teatro, dialogava constantemente com sua época. Uma análise dessa produção é de certa forma também uma sinopse da biografia de uma geração.

A carreira do autor como dramaturgo começou em 1967, quando escreveu *Roda-viva*. A peça, também dirigida por José Celso Martinez Correa, que denunciava os bastidores do *show business* e foi editada no ano seguinte, causou grande alvoroço pela malignidade da encenação.

Retratando elementos autobiográficos, *Roda-viva* de Chico Buarque, ajudou a exorcizar a figura de “bom menino na música popular brasileira”, que carregava com o lirismo nostálgico de suas primeiras composições. Desse modo, assim como o personagem principal de *Roda-viva*, na segunda metade da década de 1960, muitos músicos populares alcançaram os cumes da fama e da glória da noite para o dia por meio de festivais de música e modismos criados pela indústria cultural, e foram descartados na mesma velocidade, esquecendo sua ascensão. Na peça, Benedito Silva, um músico um tanto sombrio e sem talento, é atraído para a indústria do entretenimento. Ele rapidamente se torna um ídolo adorado por legiões de fãs, troca seu nome duas vezes e é levado ao suicídio. Assim, é substituído por sua esposa Juliana, na condição de “pré-estrela”, que continua com o esquema de interesses absolutamente financeiros dos empresários do show business.

Em 1972 Chico Buarque e Ruy Guerra criam *Calabar: o elogio da traição*. A peça, que buscou reinterpretar o episódio da ocupação da indústria açucareira pelos holandeses entre 1630 e 1654, do ponto de vista do colonizado retratando uma emergente consciência nacional brasileira, mostra que todos os envolvidos nesse evento histórico eram de alguma forma traidores. Não unicamente *Calabar*, como escrevem os livros de história do ponto de vista português, teria sido o traidor por excelência.

Desenvolvendo temas polêmicos, desmistificando a história oficial e trazendo para o palco acontecimentos muito singulares do Brasil do então presidente Médici, como tortura, traição, colonização, autoritarismo, a peça foi vítima da arbitrariedade da censura. Liberada para lançamento no início de 1973, reuniu elenco e equipe técnica composta por profissionais de grande evidência no teatro brasileiro. Um

grande investimento financeiro foi feito para produzir o espetáculo. No entanto, às vésperas da estreia, os censores anunciaram que o texto seria reexaminado e adiaram por tempo indeterminado a decisão final sobre o lançamento da montagem. Como resultado, a equipe encarregada de levar *Calabar* ao palco teve que ser demitida e o espetáculo não pôde ir adiante naquele ano. Somente em 1980 a peça foi apresentada como espetáculo, dirigida por Fernando Peixoto.

Em 1975, Chico Buarque e Paulo Pontes escreveram *Gota d'água*, a partir de uma inspiração do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, falecido no ano anterior. A peça, que recria *Medéia*, a tragédia escrita por Eurípides, no ambiente de um conjunto residencial em um bairro do Rio de Janeiro, reflete, como explicam seus autores no prefácio, três preocupações fundamentais: a busca pela reflexão sobre o processo de concentração da riqueza e a política da marginalização no Brasil, a necessidade de restabelecer o povo no centro da cultura brasileira e a reconsideração da palavra como base da significação teatral.

Gota d'água, não sofreu com os obstáculos da censura e estreou em dezembro de 1975. Com a direção de Gianni Ratto, o espetáculo foi um grande sucesso com o público. A peça, com suas duas tramas paralelas, uma de cunho passionai que remete à relação de amor e ódio de Joana, deixada por seu companheiro, o sambista Jasão de Oliveira, e outra de cunho social que remete à exploração dos moradores do Conjunto Residencial Vila do Meio-dia, de propriedade do especulador imobiliário Creonte, era de grande atualidade na época de sua estreia, não apenas por suas três preocupações centrais, mas também porque evidenciava o problema da crise imobiliária no Brasil, um momento em que a falência do financiamento habitacional brasileiro, fazia parte de uma das bandeiras do regime militar. Também, como Joana, a população brasileira sofria com a exploração por parte de seus governantes.

No ano de 1977, Chico Buarque adaptou *Os Saltimbancos*, texto do italiano Sergio Bardotti, influenciado pelo conto, *Os músicos de Bremen*, dos Irmãos Grimm. Uma adaptação musical de uma fábula, com destino preferencial a crianças e jovens, enquadra-se harmoniosamente na obra dramaturgica de Chico. Na continuidade à sua criação de um teatro dialético, o autor discute as formas de organização social, em um momento em que se falava em abertura política e as instâncias oprimidas pelo mecanismo de “segurança” da ditadura idealizavam um debate sobre uma nova rearticulação. *Os Saltimbancos*, alcançou constante sucesso de público e recebeu sucessivas produções.

A última produção dramaturgica do autor é a *Ópera do malandro* de 1978, inspirada na *Ópera do mendigo* de John Gay (1728) e na *Ópera dos três vinténs* de Bertolt Brecht (1928). Escrita em meados da década de 1940, enquanto o Estado Novo estava com seus dias contados, na Lapa Carioca, o paraíso dos malandros, a peça de Chico Buarque marca a finalização de uma era e o princípio de uma nova. Revela como a industrialização do país protagonizou a prática da nova malandragem em larga escala e em nível federal. Na velha Lapa, o malandro ficou com duas direções possíveis na nova ordem: ou ser completamente marginalizado e eliminado de um sistema que não o tolera mais, ou tornar-se burguês e aprender a praticar grandes golpes em todos os lados.

Chico Buarque também contribuiu com muitas participações como compositor de músicas para roteiros e espetáculos de outrem. As mais notáveis dessas contribuições foram em peças como *O rei de ramos* (1979) de Dias Gomes; *Geni* (1980), retirado da famosa canção *Geni e o Zepelim*, de José Possi Neto; *Vargas* (1982), de Dias Gomes e Ferreira Gullar; *Os Reis Corsários* (1985) dirigido por Augusto Boal. Também compôs para o palco, a música para o balé *O grande circo mystico* (1983).

A *Ópera do Malandro* é a ligação da literatura com a música, ela trabalha com muita intertextualidade e questões históricas, todos os personagens têm algo a nos contar, podendo ou não ser lida como uma representação de seu tempo, como leitura de um duplo discurso, cuja leitura mais significativa se esconde atrás de figuras e características de um dado contexto histórico.

Como destaca THOMAZ et al. (2016), “a obra apresenta e conduz à reflexão sobre a malandragem como consequência social daquele momento histórico, não apontando para as características que originaram a concepção tradicional do malandro, mas para as consequências de um governo criminoso”. *Ópera do Malandro* provoca a exposição do sentimento feminino, ela mostra a força das mulheres e elas, os contrastes sociais

Antônio Candido, acredita que a função histórica ou social de uma obra depende da sua estrutura literária. “Esta repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita”.(CANDIDO, 2006, p. 180). Nossa literatura abrange muitas obras, às vezes, não tão famosas para serem reconhecidas mundialmente. Mas temos um acervo infinito de obras literárias, que todos deveriam ter acesso.

Esse acesso seria permitido se todos nós tivéssemos contato com a literatura desde o início de nossos estudos. Em um país como o Brasil, a contínua relevância dos temas desenvolvidos por Chico Buarque, associados ao caráter estético de sua obra para o teatro, faz com que a atração por sua dramaturgia seja permanente, embora por questões técnicas e estruturais da cena seja brasileira, as peças eram ocasionalmente montadas. Apesar de não ser visto pelas gerações mais jovens, o teatro de Chico Buarque se difundiu ao entrar definitivamente na literatura do país. Ademais, várias de suas canções, primariamente criadas para peças de teatro e gravadas em disco, adquiriram vida própria e hoje circulam de forma independente na cultura brasileira.

Em um mundo em que a inquietação do ser grita constantemente e transformações radicais ocorrem em decorrência dos conflitos e guerras do século XX, o teatro também se torna um lugar de angústia, aflição e busca de respostas para os problemas sociais. Os dramaturgos começam a observar que o padrão dramático aristotélico não funciona como antes: é trivial, induzir a catarse no espectador: este, precisa pensar agora ao invés de deixar o teatro imóvel. Quando o mundo implorar por uma saída, o teatro será um ambiente de pensamento, de análise e consideração sobre essa busca, pois se trata de pensar as pessoas e a sociedade

Em seu Estudos sobre teatro, Bertolt Brecht escreve notas por meio de suas próprias peças e descrições de como um texto deve ser encenado, nos ensina seu teatro épico e do que se trata. Brecht faz uso da narração: para que ela vá além das relações interpessoais, o palco tem que narrar, essa é a principal característica do teatro épico. Os recursos narrativos do “palco científico” têm como objetivo reduzir a ilusão do espectador para uma finalidade didática. A ideia é criar um distanciamento entre o mundo narrado e o público para que o público entenda o que está acontecendo no palco e reflita sobre isso.

Em *Experimentações com o teatro dialético: estratégias de fortalecimento do pensamento crítico reflexivo na sala de aula*, Jaqueline Lince, afirma que o palco deve funcionar como uma extensão do nosso universo, o universo do espectador, para que o espectador veja que o que é mostrado é apenas um mecanismo para recriar a sociedade e mostrar como os problemas podem ser resolvidos.

A narração permite que o espectador olhe de fora para o que está acontecendo na cena, para refletir sobre o que foi visto, mas ao mesmo tempo permite que ele

reconheça parte do mundo retratado e receba impulsos de mudança, “é nos despertar do processo de alienação que se abate sobre o homem, permitindo-nos olhar de forma mais crítica os fatos”. (LINCE, 2018, p. 07). Mas nada disso pode acontecer se analisarmos o homem sempre com a mesma visão, sua conduta depende do meio em que ele está, ele é capaz de se transformar, contudo, mas para que isso aconteça, é necessário que ele vença os seus próprios obstáculos internos:

“O homem é capaz de se modificar [...] para conseguir modificar o mundo ao seu redor, o homem primeiro precisa vencer a barreira da resignação” (LINCE, 2018, p. 10)

1.1 As peças teatrais de Chico Buarque, um breve histórico.

Para que consigamos, ter maior proveito dessa análise, faz-se necessário, conhecer um breve panorama teatral de Chico, juntamente com a *Ópera do malandro*, pois, além de ser o objeto de pesquisa desse trabalho, é uma obra atemporal, acredito que a trajetória do autor como dramaturgo é um vislumbre das inquietações, dificuldades, medos, perdas e vitórias de toda uma geração de trabalhadores intelectuais no Brasil durante um período de repressão violenta. institucionalizados e por abuso de poder. A reação de artistas como Chico Buarque continua existente. Não temos mais que enfrentar os ditames da censura oficial ou os arquivos institucionais dos tiranos uniformizados, mas temos agora a tarefa não menos difícil de resistir e criticar a ditadura mercantilista de uma época em que tanto se fala no fim das utopias.

1.1.1 Roda-viva

Produzida em 1967, aos 23 anos de Chico Buarque, *Roda-viva* foi considerada por seu autor como um “desabafo juvenil”. O texto, assim como sua extravagante montagem em 1968, deve ser entendido como uma expressão artística fortemente influenciada pelo contexto histórico dos anos 1960. Seu radicalismo, seu movimento anárquico, suas paródias, seu espírito desafiador, sua rotulação evidente, sua crítica apaixonada, representa bem esse momento no Brasil e no mundo ocidental.

O título da peça é bastante significativo. *Roda-viva*, que no texto possui o sentido fatídico do enorme poder de um sistema desumano que consome tudo implacavelmente, principalmente os sonhos e ideais dos indivíduos. Caracterizada como uma “comédia musical em dois atos”, a comicidade da peça é realizada

principalmente através do uso de artifícios fanfarronados, como imagens do bem e do mal (Anjo, Capeta), a presença do anti-herói e da “mocinha”, personagens menosprezados, constantes jogos de palavras, frenesim e alvoroço no palco, diálogos geralmente prosaicos, mecanismos intertextuais e grande alternância de ritmos (que na peça são sempre marcados por música de fundo).

Apesar do domínio do cômico, há uma presença marcante de elementos do trágico. Existe um coral como ressonância da trama, desempenhando a função de comentário, crítica e julgamento. É composto pelas pessoas, pelos músicos, pelo personagem Mané e pelos efeitos dos acontecimentos na imprensa. Além disso, cenas rituais são comuns, quase sempre expressando profanações de mitos. Por fim, há a relação entre o protagonista e uma superestrutura. Aqui, porém, a relação protagonista/superestrutura não é de confronto, mas sim, de envolvimento.

Por fim, há outra particularidade essencial do drama burguês no texto: o transtorno de consciência de um herói sem importância. O autor utilizou, portanto, elementos de diferentes gêneros para construir sua peça, hábito comum na literatura desde o final do século XIX.

A ação ocorre preferencialmente em um espaço social ou do público, um estúdio de televisão. Mas as câmeras transmitem para a esfera privada tudo o que ali é apresentado: as imagens são exibidas em muitos lares. Além disso, a audiência e suas implicações comerciais determinam quem vai ocupar o espaço do estúdio e de que forma. Uma característica importante, diz respeito à materialização da obra como espetáculo.

Há uma indefinição entre palco e plateia, às vezes, o espectador se envolve no mundo ficcional. Francisco Pereira (2010) menciona que, há uma transmissão de informações entre o autor da peça e espectador, pois ao conversa não seria mais somente teatral, e que inicialmente, a finalidade neste primeiro momento, é gerar uma oposição do espectador à sociedade capitalista e as guerras, com o propósito de uma movimentação social: “[...] o diálogo deixou de ser uma conversa cênica, estabelecendo-se a comunicação entre o autor da peça e o espectador. [...] O objetivo, pelo menos neste primeiro momento, é provocar o espectador contra a sociedade capitalista e as guerras, tendo como fim uma revolução socialista”. (PEREIRA, 2010, p. 50). Ele também classifica o público em dois tipos de comportamento: “podemos definir duas posturas básicas para o público: um público passivo, diante de um estado ou de um espetáculo que manipula os seus sentimentos e as suas ideias; um

espectador ativo, alguém que tome consciência da realidade em que vive”. (PEREIRA, 2010, p. 51).

Para Brecht a dramaturgia é uma forma de descobrir as trapaças das transformações e a carência de envolvimento, isso vale tanto para o artista quanto para quem desfruta da arte, logo, podemos observar que a responsabilidade de um artista está distante desses parâmetros históricos e também é determinado por padrões estéticos e não somente de cunho político.

Adiante, veremos que o diretor José Celso Martinez Correa usou e abusou dessa indefinição para criar sua polêmica montagem de 1968. para

Os discursos caracterizam-se fundamentalmente por variações formais: ora declamação, ora canto, ora conversação prosaica. A peça não é construída com parâmetros realistas. Isso fica imediatamente evidente pela presença dos personagens Anjo e Capeta e pela continuidade acelerada de cenas muito curtas, subvertendo a duração normal dos acontecimentos e passando de um lugar para outro quase que sem alteração. A justificação das alterações e excessos propositados está no fato de que, para o autor a crítica de uma realidade é mais importante do que a representação de uma realidade. Dessa forma, os personagens e seus embates são apresentados em cena, de modo distante, para que o leitor ou espectador não se reconheça como eles, mas considere o que está sendo narrado e apresentado. Como se sabe, essa forma de concepção do processo teatral se deve ao pensamento do grande dramaturgo, teórico e diretor alemão Bertolt Brecht (1898-1956).

Roda-viva conta a história de um garoto complicado, sem talento musical que ascende repentinamente ao status de ídolo popular por meio de sua imersão nos enredos da televisão e do show business, a rápida deterioração de sua imagem e exclusão, quando a narrativa interpretada por ele, torna-se impraticável a partir do ponto de vista comercial.

O tema do primeiro ato é a forma como um ídolo é criado pela televisão. Este meio de comunicação, seguramente o de maior controle sobre a cultura de massa, é retratado como um deus ao longo da peça. O domínio televisivo aparece constantemente como um universo religioso. Uma sequência de ritos e imagens de uma crença impetuosa, estão presentes em muitas situações. Nesse contexto, as figuras Angel e Capeta, figuras também do campo religioso, circulam livremente. Eles são os propulsores da trama, promovendo e dirigindo eventos e, em última análise, trazendo a resolução das tramas.

A peça começa com um comentário que diz: “Povo esfarrapado entra em procissão entoando o canto religioso” Buarque, (1968). Depois de uma pequena música relacionada com a fome e as eleições, entra Benedito Silva, dirige-se ao público e com a entrada da câmera de televisão, diz ao público quem é e para que veio. Declara-se como “ídolo e rei (...), / artista absoluto / Cantor magnífico e ator principal”. Mediante essa auto definição humilde e adjetivos estereotipados pela mídia, fica claro que Benedito está no auge de seu sucesso. Sua imagem, portanto, vende bem. Seu sucesso, logo fica claro, está ligado a interesses comerciais.

A receita de sucesso do ídolo nacional, é anunciada com a entrada do anjo em seu primeiro discurso:

Hummmm... um tapa no cabelo, na barriga um cinturão, vai um terno prateado, mas no estilo militar que hoje está muito falado, vai um boné na cabeça, fivela de couro no pé, e um boneco, não se esqueça! compra um bronzado de sol, um santo de devoção, um time de futebol, compra um mordomo, um carrão, sotaque lá do Alabama, arranja um tic nervoso para justificar a fama, fama... de homem famoso. (BUARQUE, 1968, p. 17).

Observamos que, o estilo do ídolo atual é formado a partir de uma fusão de elementos da cultura atual, regional, estrangeira, exótica, psicológica, elitista e popular. Essa combinação excessiva só pode originar um ser ridículo, com imagem chamativa e comportamento confortável, mas sem personalidade, se tornando mais um produto da indústria cultural, lançado no mercado.

O Anjo fica muito aquém dos atributos de pureza, inocência e bondade que possui no reino esotérico-religioso. Ele é como um empresário para Benedito Silva, construindo a reputação de estrelas de TV recebendo 20% de lucros. Toda a notoriedade da obra do artista depende da ação de seu agente. Isso fica evidente em várias falas do Anjo ao longo da peça: “Sem mim, ah...[...] Você vai ver, que não dou dois dias para as mulheres acharem seu tipo maravilhoso! Você não vai ter paz, graças a mim! [...] E quando você vira a piada do mictório público, aí então nem se fala! É a consagração. [...] Benedito, você sem mim é zero, entendeu?”. (BUARQUE, 1968, p. 19).

O Anjo continua a maquinar sua fórmula para se criar um ídolo popular. O “artista” Benedito Silva, um produto entre produtos, caracterizado como um “produto bem brasileiro que surge repentinamente”. No entanto, este “produto bem brasileiro”,

tem que ser uma imitação dos velhos astros estrangeiros, principalmente os norte-americanos: ele tem que ser o cara bonito como Valentino, corajoso como Tom Mix, conquistar cantando tango argentino como Gardel, representarpesq força e mistério como Gary Cooper e Cary Grant, assexual sendo como as figuras de desenhos animados (para agradar o público infantil), parecendo cínico e incrédulo, sensual e violento (para conquistar o público adolescente). A cultura nacional e cada resquício de individualidade são eliminados para produzir um mito desumanizado, de acordo com o interesse do mercado.

Após o breve monólogo do Anjo, Juliana, esposa de Benedito, aparece “tricotando”, lembrando de imediato Penélope de Ulisses, imagem sagrada da honradez matrimonial. Apresentando-se como “Juliana do Benedito” e se declarando inferior em relação ao marido.

Afirmando ser “manager” do jovem “artista”, inclusive seu cargo é mencionado em inglês, o Anjo revela a Juliana que surgiu para fazer Benedito mudar completamente, tornando-se outro ser, como “parceiro e defensor”, este empresário, possuente da fórmula para o sucesso, irá transformar o marido de Juliana.

De volta à cena, Benedito está “todo sorridente dentro da roupa brilhante” (BUARQUE, 1968, p. 23). Ele já é um tipo que começa a praticar precisamente a fórmula do anjo. Este está entusiasmado e logo sai de cena. A mudança na vida pessoal de Benedito se reflete na alteração de sua relação com Juliana e com o amigo Mané, afastando-se da realidade comum em que vivem em favor da admiração de um público vasto e sem rosto, em busca lucros e glória.

Para finalizar o produto final de sua criação, a Anjo altera o nome de Benedito Silva, típico brasileiro, que é meio caipira e jocosos, para Ben Silver, caracteristicamente norte-americano. Neste momento, o rapaz é outra coisa com um nome diferente, um representante legítimo do domínio cultural dos EUA sobre a periferia política e econômica do mundo, e tem a esperança ser bem remunerado por isso.

O caminho fundamental para esse dever cultural é a televisão, a divindade do nosso tempo, em quem Ben Silver deve acreditar e obedecer às suas doutrinas. Existe até uma “pregação” estranha que deve ser rezado pelos devotos desta deusa:

Creia na televisão e em sua luzinha vermelha, creia na televisão como seu anjo aconselha, pois é ela que vai julgá-lo, ela vai observá-lo por

todos os cantos ângulos e lados, e às vezes vai condená-lo, se cometer esse pecado, como também redimi-lo, como também consagrá-lo, se ele fores um bom filho e fiel vassalo, sua luzinha vermelha é a luz eterna da Glória. (BUARQUE, 1968, p. 29).

Divindade da terra, onipotente e onisciente, julgando distribuir fama temporal com sua pequena luzinha vermelha” elemento relacionado ao mundo da prostituição, lembrando que o preço da fama televisiva é a venda dos princípios genuínos culturais, proeminente ao ser humano. Sempre comprometida, com uma imagem benigna ou polêmica, dando importância somente a aparência das pessoas e das coisas. Portanto, o “artista” deve estar constantemente atento às câmeras ardilosas. Para ele não é o contato humano direto que importa, mas sua relação com as máquinas da autoridade, pois a câmera ligada tem o valor de uma multidão.

Depois de se tornar uma estrela, Ben Silver encontra sua intimidade com Juliana, sua própria esposa, se esvaindo. Tanto que assim que se abraçam e se tocam, as pessoas correm para separá-los. Além disso, o público não pode saber que Ben é casado, pois um galã precisa ser solteiro para alimentar os delírios de suas fãs.

No momento em que o personagem Capeta entra em cena, ele une o anjo às melodias de uma marcha carnavalesca. Juntos, eles cantam uma breve canção que destaca sua força superior quando juntos. Sua atuação sincrônica está bem resumida em dois versos da última estrofe: “Depois de almoçar com o vigário / Jantamos com Satanás”. (BUARQUE, 1968, p. 33). No ambiente em que as relações comerciais incentivadas pela televisão são formadas e conduzidas, o Bem e o Mal, são frequentemente incorporados. No domínio da dissimulação, todos os meios convenientes devem ser utilizados. Tudo é permitido para manter uma boa imagem, satisfazer a todos e fomentar o lucro.

A entrada do cardeal da divindade televisiva, é feita pelo Anjo, precisamente chamado de Eminência, o IBOPE. é quem determina para onde os interesses comerciais serão direcionados e concede registro de validade. É ele quem domina os segredos da luz, ou seja, a infame luzinha vermelha das câmeras. Ainda é ele quem fará com que os ídolos caídos sejam esquecidos.

Por fim o atual ídolo Ben Silver é chamado ao palco para exibir suas habilidades. Ele é chamado de “gênio” e “rei, colocações muito especiais entre os homens e na sociedade humana. A nova celebridade é carregada pela população, ao ritmo do iê-iê-iê, o estilo do final dos anos 60, uma letra leve e vazia feita de

obviedades e frases comuns. Na letra interpretada por Ben Silver, Chico Buarque inseriu uma crítica contundente a moda da Jovem Guarda, grupo de músicos populares que prosperou na segunda metade dos anos 60 e eram vistos como desconexos dos seríssimos problemas que o país enfrentava.

Em razão de suas letras, que reproduziam um entusiasmo repetido e baboso. A música de Ben é sobre coisas como “Você pensa que eu sou/ Um boneco de papel” (BUARQUE, 1968, p. 36) e é recheada com sons de metralhadoras, claras referências paródicas a dois grandes sucessos da época: *Coração de papel*, de Sérgio Reis e *Era um garoto, que como eu, amava os Beatles e os Rolling Stones*, versões brasileiras, das originais italianas, cantadas por Os Incríveis.

Após a atuação de Ben Silver, os ganhos são divididos entre ele, Anjo, Capeta e IBOPE através do jogo Caxangá onde o mais astucioso ganha mais. Artistas inferiores recebem esmolas em intervalos e o refrão “E pão para o povo” é repetido. Em outras palavras, depois do circo, o pão é suficiente para manter as pessoas em estado de conformação à sua situação de miséria e ignorância.

O primeiro ato termina com Ben Silver no auge de sua fama repentina, cego por sua nova condição, cercado por uma comitiva de fãs. Elas querem tocá-lo, chamá-lo de “pão” termo usado para um homem bonito na época. Ele não mais possui o próprio corpo, que é levado à consumição pública. Apenas Mané, amigo de Benedito, uma forma de *raisonneur* que, incoerentemente, está frequentemente embriagado, sabe do pouco ou do inexistente valor do novo artista televisivo e lhe confere qualificações nada gloriosas.

Enquanto o primeiro ato começa com o povo em comitiva, cantando um cântico religioso referente à fome e às eleições, o mesmo ato termina com um cântico religioso indicando que o povo já tem comida e um salvador. O segundo ato tem como tema o modo como, no esquema de ligações comerciais das indústrias culturais de massa, um ídolo da população fabricado pela televisão é desprezado por uma estrutura sustentada pela constante renovação de permanência no topo do sucesso.

Na primeira cena Benedito e Juliana estão sozinhos, cantando músicas sobre seu caso de amor. Os versos da canção de Benedito falam das dificuldades que ele superou para estar com sua amada e da aspiração de ser retribuído por ela. A canção de Juliana, fala em desapego de seu amado para se envolver totalmente com ela. Por fim, abraçados, sua privacidade é violada pela súbita entrada de uma câmera de televisão. Ben Silver deve esconder Juliana rapidamente para transmitir um

comunicado à sua vasta legião de fãs no “sensacional programa O Artista na Intimidade”. (BUARQUE, 1968, p. 42).

A figura que a televisão pinta do novo ídolo da juventude é a do “Rei Ben Silver”, “sabidamente um bom rapaz, muito sério, muito devoto e muito bom filho”. (BUARQUE, 1968, p. 43). Tamanhos atributos de imagem para uma mercadoria levemente consumível, lembram imediatamente outro “Rei” a figura superior no grupo da Jovem Guarda. Capeta aparece em cena assistindo a cena de amor entre Benedito e sua esposa Juliana antes da câmera entrar. Ele denuncia publicamente que Ben Silver é casado, o que pode comprometer toda a sua carreira, e revela a fragilidade do sucesso do músico. Os fãs julgam serem traídas, pois o ídolo não pode se casar sem a permissão delas, pois ele é de propriedade delas.

A finalização da peça acontece em uma espécie de carnaval final, em que todos os personagens entram no palco ao som agudo das guitarras, unidos pela apelação comercial. Juliana, em evolução efêmera, já “parece ser carregada nos ombros do povo” (BUARQUE, 1968, p.74), pois reside em um plano físico superior até mesmo ao dos meros mortais.

A última música é composta por três estrofes. As duas primeiras, dizem respeito ao nível ideológico da época, marcado por divisões incompatíveis. A primeira se refere ao Universo com “U” maiúsculo, e em “paz e amores”. O segundo, fala sobre guerra, morte, miséria, horror e alude aos temas das correntes participativas e persuasivas. A terceira e última estrofe relaciona-se mais com o plano formal da obra e é bastante característica aos finais de peças épicas. Assim, os atores envolvem o público para comentar sobre o espetáculo que acabaram de apresentar, expressando seus sentimentos e convidando o público a opinar sobre o que assistiu.

Roda-viva é um texto que desafia o que moldou a segunda metade dos anos 1960 em nível cultural. Nele estão presentes e analisados a atmosfera dos festivais de canto, os movimentos e correntes da música popular que surgiam ou prevaleciam na época, canções de protesto, tropicalismo, e Jovem Guarda, alusões aos ídolos da época, o uso contínuo de termos em inglês e outros idiomas, a segregação ideológica, os anseios, e a batalha pela independência pessoal e coletiva em um momento de intensa repressão. No entanto, o principal tema proposto para debate e crítica é o funcionamento da indústria da cultura de massa, particularmente através da televisão, tema este, que continua cada vez mais atual.

A peça também apresenta um conceito de como o teatro dominante era realizado no fim da década de 1960. O teatro épico era muito popular no Brasil naquela época. Destacam-se como elementos distintivos da ideia de Brecht sobre a performance do processo teatral, presente em *Roda-viva*: deslocamento das formas realistas: as condições são excessivas, os personagens são distorcidos, o timing das ações é bastante preciso; observação e análise de uma realidade: o ator diante da indústria cultural é discutido, não apenas simbolizado; distância emocional: o teatro é apresentado de tal forma, que impede a identificação e a autonomia, pois o autor critica a peça, o personagem, o público, o espetáculo; músicas: integradas à trama, elas conduzem a trama adiante ou comentam criticamente sobre ela.

Uma característica mais específica do teatro realizado no Brasil nos anos finais da década de 1960 é o uso profuso de palavrões, o que é abusivo na peça, principalmente pelo personagem Mané, que aparece na maior parte do tempo, sentado em uma mesa em um bar, bebendo e pronunciando cada palavrão que vem em sua boca. O excesso de palavrões no teatro brasileiro da época, tal como a propensão à hostilidade, talvez possa ser explicado pela repressão acumulada de muita raiva e revolta de artistas e intelectuais em relação à supressão da liberdade e opressão que se vivia no país. No espaço fechado das casas de shows, em frente a um público de classe média, da mesma classe dos artistas profissionais de teatro, o protesto ocorreu de forma violenta. O uso de palavrões, agressão e imoralidade nos teatros sempre esteve ligado à repressão à censura ou às organizações paramilitares de extrema direita.

Chico Buarque é um autor que manifesta grande atenção para lidar com a história em sua dramaturgia. Outras de suas obras tratam de uma releitura de importantes momentos históricos do passado do país, pode-se dizer que *Roda-viva* está interessada em tratar do momento histórico atual (1967-1968). Naquela época, a chamada mídia, ligada à política do regime arbitrário, produzia e promovia uma série de ídolos populares para preencher o vazio de verdadeiros líderes populares no país, devastados logo após o golpe de 64.

Com base nas formulações do chamado Teatro da Crueldade, o diretor pretendia elevar a consciência política da classe média, aqueles que frequentam o teatro comercial, e intelectuais de esquerda ao provocar os comportamentos e valores da mesma classe e dos mesmos intelectuais, expondo a mesquinhez de seus

privilégios na sociedade brasileira e incentivando-os a buscar novos rumos de interpretação.

A polêmica gerada pelo espetáculo instigou críticos, políticos, rádios, TV, imprensa, pais e censores. As reações então foram na maioria das vezes com violência e paixão, muitas vezes ridículas e raramente equilibradas, muitas vezes revelando algum preconceito real e explícito naquele heroico e trágico ano de 1968.

Anatol Rosenfeld, que trata do excesso de hostilidade no teatro brasileiro no final da década de 1960, analisa:

Não se pode deixar de notar o senso de justiça e o *pathos* de sinceridade que se manifestam muitas vezes através da irrupção dessa ira vomitando visões obscenas, blasfemas e asquerosas. [...] quando a tensão entre as metas é a realidade, entre a verdade e a retórica, entre a necessidade de transformações e a manutenção do *status quo*, entre a urgência de ação e conformismo geral se torna demais dolorosa, é inevitável a *ira recalçada*: a violência das manifestações artísticas [...]. A mera provocação, por si mesma, é sinal de impotência. É descarga gratuita e, sendo apenas descarga que se comunica ao público, chega a aliviá-lo no seu conformismo. (ROSENFELD, 1967, p. 48).

O que foi e representou o ano de 1968 no Brasil pode ser entendido através do texto, do espetáculo, do impacto e dos acontecimentos que cercam a peça. *Roda-viva* tornou-se um verdadeiro símbolo de 1968. Mesmo com cinquenta anos depois, é impressionante como um texto e um espetáculo, tão ingênuos de um certo ponto de vista, podem criar tanta agitação, confusão. Naquele ano, tão excepcional pelos diversos acontecimentos que simbolizaram a história do país, uma peça permaneceu com um retrato significativo de sua época, seja por suas qualidades e deficiências estéticas, seja por seu extremismo político-ideológico, seja pelas intensas paixões que movimentaram.

1.1.2. **Calabar: a traição relativa, o outro lado da história**

Calabar: O elogio da traição, foi escrita por Chico Buarque e Ruy Guerra em 1973. A peça, que aborda um momento característico da história brasileira, reflete dois grandes temas entrelaçados, traição e colonização. Na primeira metade do século XVII, o açúcar tornou-se o artigo mais importante do comércio colonial, e o açúcar brasileiro, classificado como de boa qualidade, foi cada vez mais valorizado nesse

período. Assim, várias potências europeias começaram a competir pelo domínio na produção e comercialização do inestimável produto, entre elas se destacaram Holanda, França e Inglaterra.

Na década de 40, do século XVII, a produção de açúcar no nordeste havia diminuído significativamente devido a fatores como enchentes, secas, incêndios e epidemias. Ao mesmo tempo, o açúcar estava perdendo seu valor no mercado europeu. Dessa forma, os fazendeiros vivenciaram o aumento descontrolado de suas dívidas com investidores holandeses devido às altas taxas de juros que lhes impunham.

A partir do impasse entre a exigência de pagamento por parte da burguesia da Companhia e a impossibilidade de realizar por parte dos senhores de engenho, rearticulava-se a resistência à ocupação holandesa. Índios, negros e brancos foram reorganizados para uma nova guerra. Planejada e conduzida por proprietários extremamente endividados, a chamada Insurreição Pernambucana se inicia em 1645. A luta se arrasta por quase dez anos. Finalmente, em 1654, as tropas coloniais portuguesas obtiveram uma vitória final devido ao desamparo que os holandeses se encontravam, e à grave crise econômica da Companhia das Índias Ocidentais.

É esse agitado momento histórico que aqui se delinea brevemente, encenado e discutido por Chico Buarque e Ruy Guerra em *Calabar: o elogio da traição*. O sarcasmo que caracteriza toda a peça já é evidente no subtítulo, que combina duas palavras cujos significados inicialmente são incompatíveis: elogio e traição. Essa contradição é ainda mais reforçada pela inevitável convergência com *O elogio da Loucura*, de Erasmo de Roterdã, uma obra-prima de crítica feroz às filosofias e megalomania de muitos humanistas renascentistas. O texto de Chico Buarque e Ruy Guerra, personaliza-se por um espírito sarcástico próximo ao de Erasmo, mas, sua crítica é direcionada à forma como a história é interpretada e contada pelos historiadores.

Falando em como a história é interpretada pelos historiadores, uma rápida observação nos materiais didáticos de história do Brasil, publicados na primeira metade da década de 70 mostra que o personagem Calabar é retratado de maneira extremamente tendenciosa. Era Calabar aos olhos dos senhores devotados ao Brasil dos generais e da ditadura.

Os dois atos da peça consistem em uma sequência de cenas geralmente curtas e descontínuas, quase livres uma da outra. Por um lado, essa estrutura escolhida para

o texto lhe confere maior abertura e corresponde ao anti-iluminismo de seu planejamento de construção épica, por outro, carece de maior organicidade. O texto às vezes é apresentado em prosa, às vezes em verso. Os discursos são formalmente variados. Existem diálogos prosaicos, declamações, canto e manifestações públicas.

A partir da observação sobre o papel histórico de Domingos Fernandes Calabar, os autores elaboram o argumento de que a traição é circunstancial, conforme o ponto de vista de quem a define. No século XVII, durante o período de ocupação holandesa do nordeste brasileiro, quando o Brasil estava à mercê de três imperialismos, uma incipiente consciência nacional começou a emergir entre os nativos da colônia, conforme o que apresenta por Chico Buarque e Ruy Guerra.

Ao longo da primeira fase do conflito, Calabar lutou ao lado dos portugueses. Durante esse período, as tropas lusitanas conquistaram muitas vitórias contra os holandeses. Em um segundo momento, Calabar decide trocar de lado e se juntar às forças da Companhia das Índias Ocidentais. Sua justificativa: a escolha por uma forma de colonização diferente do estabelecido no Brasil desde o século passado, uma opção por uma colonização comparativamente melhor.

Após a mudança de lado de Calabar e outros colonos, conhecendo o terreno em que acontecia a guerra, as táticas e segredos das forças legalistas portuguesas, os holandeses finalmente dominaram os campos rurais de Pernambuco e seus arredores, onde ficavam os engenhos, e ficaram por mais de duas décadas. Mais tarde, Calabar é preso, torturado, morto e esquartejado pelos portugueses, que recuperam a luta e dominam as tropas que servem a Companhia das Índias Ocidentais.

De forma que a história oficial é sempre narrada através da perspectiva dos vitoriosos, Calabar foi declarado traidor da pátria durante trezentos anos. O texto de Chico Buarque e Ruy Guerra se opõe a essa história oficial, mas sem pretender simplesmente inverter o ponto de vista. Procuram apresentar uma observação não colonizada para a história do Brasil.

Em uma das cenas mais significativas do teatro Chico Buarque, Mathias de Albuquerque e um holandês aparecem lado a lado, vestindo roupas íntimas com as cores das bandeiras de suas respectivas nações. Logo após dores severas, eles baixam suas roupas íntimas, sentam em suas latrinas e evacuam por longos períodos, envaidecidos de sua diarreia e da alto nível de seus vermes. Enquanto isso, eles dialogam sobre o destino da guerra e do Major Calabar.

É interessante observar com atenção o fato de que os personagens fundamentais da peça, assim que entram em cena, cantarem uma música em que se apresentam e a trama que se desenvolveu anteriormente termina ou é paralisada. Este é outro elemento marcante da formação da concepção do teatro épico de Chico Buarque.

Na cena do ritual de execução de Calabar, dois discursos se intercalam. O condenado é levado a forca em um plano claro-escuro, e Barbara canta Tatuagem na luz.. Intercalado com a música, está o oficial lendo a sentença de morte ao som dos tambores. O efeito desse truque é de grande repulsa e verdadeiro espanto, resultante da forte discrepância da sintonia do público e do privado, da presença do carrasco e da esposa, da expressividade da morte e do amor, do tambor e do ritmo suave da música. E assim, Calabar é enforcado.

Ao concluir o primeiro ato, Bárbara fala lentamente sobre Calabar no plano social. Torturado, assassinado e esquartejado, com partes de seu corpo espalhadas por diversos pontos de Pernambuco, servindo de exemplo aos da terra, Calabar é ligado ao cobra-de-vidro da crença popular:

Eu sei que Calabar deixou uma ideia derramar na terra. A gente da terra sabe dessa ideia e gosta dela, mesmo que ande com ela escondida, bem guardada, feito mingau esquentando por dentro. A ideia é dessa gente. Os que não gostam da ideia, esses vão começar a aperrear e aperrear o pensamento de senhores, vai acordar esses senhores no meio da noite. Eles vão dizer que porra de ideia é essa? Eles vão querer matar a ideia a pau. Vão perdurar a ideia no poste, vão querer partir a espinha dessa ideia. Mas nem adianta esquartejar a ideia e espalhar seus pedaços por aí, porque ela é feito de cobra-de-vidro. E o povo sabe e jura que cobra-de-vidro é uma espécie de lagarto, que quando se corta em dois, três, mil pedaços, facilmente se refaz. (BUARQUE, 1973, p. 59).

O primeiro ato refletiu criticamente sobre o colonialismo português, o segundo ato refletirá também de forma crítica, principalmente sobre o colonialismo holandês. O início do segundo ato fornece uma conexão com o final do primeiro. Ao som do hino da Holanda, Maurício de Nassau recita fora da tela versos sobre a morte de Calabar e afirma que o martírio do guerreiro pernambucano não foi em vão.

O tempo transcorre para 1640, momento em que Portugal recupera a sua autonomia às custas dos investimentos da sua nobreza e ao apoio da Companhia de

Jesus. Com o fim da chamada União Ibérica, D. João IV foi saudado como novo rei. Uma das primeiras ações tomadas pelas autoridades portuguesas após a independência do jugo espanhol foi a assinatura de um armistício no conflito com a Holanda.

Duas cenas se desenvolvem simultaneamente. Existe uma verdadeira represália. Em uma delas, Bárbara interpela Frei Manoel nas ruas de Recife, questionando-o sobre suas atividades com os holandeses e criticando sua deslealdade aos dois lados em luta. Parece que enquanto a ex-mulher de Calabar está muito diferente após os eventos da guerra, o Frei continua sendo o mesmo vilão que ficou durante todo o conflito alternando entre as bandeiras, sempre do lado dos vitoriosos, e usando seu lugar de religioso para escapar em segurança e obter ganho pessoal. Quanto a Calabar, em seu discurso final, o Frei apresenta sem reservas a própria voz do status quo em sua concepção e prática da construção ideológica da narrativa verdadeira: “Calabar é um assunto encerrado. [...] Porque o que importa não é a verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo”.(BUARQUE, 1973, p. 115).

Por fim, Bárbara destacada no isolamento, dirige-se ao público com outro discurso metateatral. Trata-se da insignificância de um epílogo para a peça e da futilidade de lembrar os nomes de figuras históricas e seus feitos. Na opinião dela, “a história é uma colcha de retalhos”(BUARQUE, 1973, p. 119), o que significa que a forma como você a conta depende de quem está juntando as peças. Recorda-nos a importância fundamental do papel histórico dos contemporâneos, pois só eles podem mudar o passado, contando-o sob novos ângulos e de novas formas, minando a presunção da verdade oficial imóvel pela ideologia. Assim, ao contrario de encerrar a peça através de um epílogo, Bárbara abre o final à reflexão, oferece ao público um enigma: “odeio o ouvinte de memória fiel demais”.(BUARQUE, 1973, p. 119).

Por fim, todo o elenco canta a sarcástica “Elogio da traição”, toda idealizada sobre o clichê de que o que é bom para o “outro” é bom para o Brasil. Em texto sobre a peça, Flávio Aguiar, observando que a traição “aparece como um estilo necessário da política colonialista”, revela o longo e interessante “rosário das traições” em Calabar:

Mathias de Albuquerque trai a coroa, ao continuar a resistência, quando a metrópole fizera paz; o couro dos heróis - Henrique Dias,

Felipe Camarão e Sebastião do Souto - trai holandeses, após captar-lhes a confiança (traindo, pois, Portugal), e dessa forma consegue entregar Calabar a Mathias de Albuquerque, na tomada de Porto Calvo. Bárbara trai a memória do marido ao apaixonar-se por Sebastião do Souto; graças a ela, este acaba morto pelos holandeses. Maurício de Nassau trai a Companhia das Índias, ao imaginar uma espécie de capitalismo liberal para a colônia; a Companhia o trai e à colônia, ao exigir a volta do príncipe. No meio de tudo desfila, com sua inquebrantável capacidade de sobrevivência a grã-prostituta Anna de Amsterdã que “se trai” ao amar perdidamente Bárbara Calabar. (AGUIAR, 1974, p. 54).

Calabar: o elogio da traição, foi notoriamente escrita em 1973, durante o momento mais bárbaro do regime militar. A obra, como é característica das obras de Chico Buarque e Ruy Guerra, expressa profundamente o momento de sua criação. Toda uma leitura pode ser dedicada à realidade brasileira do início dos anos 70, refletindo tanto a traição quanto a colonização em seus modos antigos e contemporâneos.

O tema da tortura e da denúncia, tão vívido e relevante no início dos anos 1970, surge na metade do primeiro ato. Após ser preso Calabar é brutalmente torturado pelos portugueses, que tentam extrair dele os nomes dos colaboradores portugueses com os holandeses. No entanto, antes de ser levado aos torturadores, foi autorizado a confessar a Frei Manoel. Após a sessão com o preso, o padre conversa com Mathias de Albuquerque. Ele quer saber se Calabar “confessou”.

Outro problema evidente em 1973 foi a supressão e a indiferença de indivíduos e parte expressiva da sociedade brasileira diante da conjuntura que o país vivia. Na peça, esses temas são demonstrados pelos personagens de Henrique Dias, Felipe Camarão e Sebastião do Souto. Os dois primeiros estão até desinformados de sua raça, o terceiro está até mesmo absorto de si mesmo. Portanto, não surpreende que após o enforcamento sem acusação, sem defesa e sem julgamento de um prisioneiro de guerra, ex-colega dos três, nenhum deles se veja incluído no caso.

O imperialismo, um dos temas principais dos conflitos ao longo do período da última ditadura brasileira, está no cerne do que a peça tenta refletir. A supressão da criatividade e da imaginação, tão prevalente no início dos anos 70, é expressa na letra irônica de “Boi voador não pode”, que zomba do ato de censura:

Quem foi que foi
Que falou no boi voador?
Manda prender esse boi,

Seja esse boi quem for. (bis)
O boi ainda dá bode.
Qualé a do boi que revoa?
Boi realmente não pode
Voar à toa.
É fora, é fora, é fora,
É fora da lei,
Tá fora do ar,
É fora, é fora, é fora,
Segura esse boi.
Proibido voar.(BUARQUE, 1968, p. 191).

A supressão de nomes, a existência de palavras proibidas, ou a restrição de um tema a um vocabulário isolado e descontextualizado, desligado da ideia que simboliza, fato recorrente em 1973, é explorado em uma intervenção de Frei Manoel, que fala do sentido supostamente mais forte do Estado:

Calabar é um assunto encerrado ponto apenas um nome. Um verbete ponto e quem disseram o contrário atenta contra a segurança do estado e contra as suas razões. Por isso o estado deve usar o seu poder para o calar ponto porque o que importa não é verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo. (BUARQUE, 1973, p. 115).

No último momento da peça, a música O elogio da traição, como já mencionada, parodia outra frase famosa daquele período, a saber, que “o que é bom para os Estados Unidos é bom para o Brasil”, expressão que é a mais bela flor de intelectualidade colonizada, escrito pelo ex-ministro das Relações Exteriores, o baiano Juracy Magalhães.

As duas temáticas principais da peça, traição e colonização, estão intimamente ligadas à realidade de sua escrita. Na primeira metade da década de 1970, muitos brasileiros foram presos, torturados, exilados ou mortos por serem acusados de trair sua pátria. Ao colocar a traição em perspectiva e discutir quem são os traidores e o que é a pátria traída, os autores elaboram uma obra ameaçadora para o establishment ditatorial. Em relação à colonização, assim como as riquezas brasileiras foram destruídas por Portugal e Holanda na primeira metade do século XVII sem autonomia para os nativos do Brasil decidirem o destino das colônias, na década de 70 as riquezas do país, eram extintas pelos governos mais ricos do planeta em tempos de guerra fria, através de suas multinacionais. Mais de três séculos depois, o povo

brasileiro ainda não conseguia decidir o destino do país quando o poder político passou para os generais.

Talvez a expressão mais sucinta de *Calabar: o elogio da traição* em referência ao momento em que a peça veio à tona, são os episódios que incluíram sua produção inicial. Assim, a arbitrariedade chegou a tal ponto que a palavra Calabar foi proibida na imprensa, o que significa que o texto de Chico Buarque e Ruy Guerra teve que ser chamado de peça indescritível.

Na década de 1980, com o fracasso total da política autoritária e o regime militar moribundo, havendo maior liberdade de expressão, eram necessárias grandes mudanças em relação ao espetáculo de 1973. Em 1979, os autores já haviam avançado com revisões e reformulações no texto original. Apenas dezesseis atores foram selecionados para a produção de 1980. Mais tarde, no processo de criação do espetáculo, as músicas receberam novos arranjos e o diretor Fernando Peixoto, que dirigiu Calabar em 73 a partir de uma perspectiva do historicismo crítico, fez sobressair a ironia e a zombaria das letras. Uma maior dimensão dramática foi adicionada às relações entre os personagens Bárbara, Anna de Amsterdã e Sebastião do Souto. Tais relações podem ter se tornado mais importantes do que narrativas históricas e discursos políticos. Desse modo, o objetivo era que o espetáculo de 1980 entrasse em diálogo com o momento histórico e a realidade social de 1980.

1.1.3 Gota d'água

Gota d'água foi escrita e publicada em 1975, e estreada em dezembro do mesmo ano. É fruto de mais uma parceria de Chico Buarque como dramaturgo, com Paulo Pontes. Os autores desenvolvem uma concepção original de Oduvaldo Vianna Filho, falecido em julho de 1974, e situam a tragédia “Medéia” de Eurípides (480 ou 484 a.C. a 406 a.C.) no ambiente de um conjunto habitacional periférico do Rio de Janeiro. Chamaram a atenção, os depoimentos dos autores do drama, também publicado como prefácio da versão em livro de *Gota d'água*, assim como o próprio texto dramático. Neste depoimento, Chico Buarque e Paulo Pontes propõem um panorama esquemático sobre as “preocupações fundamentais que nossa peça procura refletir” (BUARQUE e PONTES, 1975, p. 11). Tais preocupações dizem respeito a três perspectivas: política, cultural e formal.

Politicamente, *Gota d'água* procura refletir sobre “o movimento que se operou no interior da sociedade e encurralando as classes subalternas”. Esse movimento, segundo os autores, teria seu ponto mais alto com os onze anos da ditadura militar, que a sociedade brasileira vivenciava antes da estreia da peça. Nesse período, o modelo socioeconômico responsável pelas enormes perdas das classes mais baixas teria se consolidado. O autoritarismo teria sido a ferramenta que possibilitaria a extrema concentração de riqueza que excluiu grande parte dos indivíduos do processo político nacional.

Em termos de cultura, Chico Buarque e Paulo Pontes afirmam que “o povo sumiu da cultura produzida no Brasil dos jornais, filmes, peças de teatro, tv, da literatura, etc.” (BUARQUE e PONTES, 1975, p. 16). Esse fato seria decorrente do isolamento imposto ao povo brasileiro no plano político-econômico, não deixando espaço e meios para expressar seus interesses. A ligação entre as classes média e baixa propagada pela intelectualidade dos anos 1950 teria produzido um alto avanço da cultura brasileira até o golpe militar de 1964. A partir desse momento, o autoritarismo e a modernização do processo produtivo possibilitariam uma nova divisão entre as classes médias e baixas, reprimindo a interação entre a intelectualidade e as classes populares e transformando o objeto cultural em um produto industrial. *Gota d'água*, portanto, defende o retorno do povo brasileiro ao centro da cultura brasileira.

Gota d'água participa desse processo de reconhecimento da cultura brasileira, procurando “evidenciar a necessidade de a palavra voltar a ser o centro do fenômeno dramático”. (BUARQUE e PONTES, 1975, p. 14). O fato de a peça ser escrita em verso, além de acentuar os sentimentos dos personagens, visa sobretudo enfatizar as virtualidades da palavra no processo teatral.

Com grande engenhosidade, os autores criam uma obra original que resguarda o espírito trágico da peça grega. Chico e Paulo modificam o enredo, os personagens, a linguagem e o cenário de acordo com a realidade que querem representar, produzindo uma “Medéia” carioca e anos 70, universal e atemporal ao mesmo tempo.

“*Gota d'água*” consiste em uma série de pequenos segmentos cênicos que mostram a rotina do conjunto habitacional Vila do Meio-dia, localizado em um subúrbio do Rio de Janeiro. Lá se desenrolam duas histórias paralelas, uma social e outra passional.

A história social trata das extremas dificuldades dos moradores do conjunto habitacional em quitar suas dívidas “da casa própria” com Creonte, o proprietário. A narrativa passional desvenda o drama de Joana, uma mulher de meia-idade que viveu dez anos na Vila do Meio-dia com o compositor e sambista Jasão de Oliveira, com quem teve dois filhos. Estourando nas paradas com o sucesso *Gota d'água*, encantado pela juventude e a graciosidade de Alma e atraído pelo pai dela Creonte, Jasão deixa Joana, os filhos e a Vila para morar no casarão dos sogros. Desprezada, Joana começa a alimentar um ódio cruel pelo ex-marido e tem sede de vingança contra ele, Creonte e Alma. Assim, segue a canção:

Já lhe dei meu corpo, minha alegria
Já estanquei meu sangue enquanto fervia
Olha a voz que me resta
Olha a veia que salta
Olha a gota que falta
Pro desfecho da festa
Por favor

Deixe em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção, faça não
Pode ser a gota d'água

Deixe em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção, faça não
Pode ser a gota d'água

Já lhe dei meu corpo, minha alegria
Já estanquei meu sangue enquanto fervia
Olha a voz que me resta
Olha a veia que salta
Olha a gota que falta
Pro desfecho da festa
Por favor

Deixe em paz meu coração
Que ele é um pote até de mágoa
E qualquer desatenção, faça não
Pode ser a gota d'água

Pode ser a gota d'água
Pode ser a gota d'água ⁵

A linguagem de *Gota d'água* é coloquial, baixa e até vulgar, contrariando a expressão aristocrática e superior da tragédia clássica. Os personagens de *Gota d'água*, são pessoas comuns e populares (Jasão: sambista; Joana: dona de casa e macumbeira; Egeu: engenheiro eletrônico; Creonte: empresário), enquanto os personagens de *Medéia* são nobres (Jasão: Rei de Iolco e guerreiro; Medeia: princesa e maga; Egeu: um dos reis míticos de Atenas; Creonte: rei de Corinto).

O refrão em *Gota d'água* é interpretado pelas fofocas dos vizinhos de Joana, que comentam o desenvolvimento da trama em uma longa teia de fofocas, a trama se passa na periferia de uma metrópole moderna de um país subdesenvolvido com suas narrativas falsificadas pela massa da indústria cultural. A peça é constituída por dois atos. O primeiro, mostra os danos e implicações do abandono de Joana por Jasão, e faz um balanço dos problemas financeiros enfrentados pelos moradores da Vila do Meio-dia, como consequência dos juros e correção monetária das taxas dos apartamentos.

Os autores moldam as imagens e personalidades de Joana e Jasão, que são construídas por meio de comentários de outros personagens na longa abertura da peça. Quando os protagonistas aparecem em cena, sabe-se quem são e quais conflitos estão vivenciando. Enquanto o início da peça mostra o mundo de pobreza do povo da Vila do Meio-dia, a segunda cena mostra o mundo burguês do casarão de Creonte. O primeiro ato é finalizado com uma dança de intrigas cantadas pelos moradores da Vila do Meio-dia. Salientam o esplendor que deve caracterizar a cerimônia e a celebração do casamento de Jasão e Alma, a presença de medalhões destacados e a posição de marginalidade de Joana em relação ao memorável

⁵ Letra da canção disponível em: Instituto Antônio Carlos Jobim, acervo Chico Buarque de Hollanda. <https://www.jobim.org/chico/>. Acesso em 21/mai/2022

acontecimento. Todo o segundo ato gira em torno do casamento. Primeiro, há uma reprise do encerramento dos atos anteriores.

Em um discurso poderoso, Joana justifica que sua intensidade não é apenas dela, mas de todo o povo brasileiro cuja personagem ela interpreta. Quando Jason afastou-se de seu povo, ele teria perdido toda a sua inspiração e originalidade. Por isso nunca mais criaria um samba da qualidade de *Gota d'água*. Eis o discurso de Joana:

Ansiedade que você diz não é coisa minha, não, é do infeliz o teu povo, ele sim, que vive aos trancos, pendurado na quina dos barrancos seu povo é que é urgente, força cega, coração aos pulos, ele carrega um vulcão amarrado pelo umbigo Ele não tem tempo, nem amigo, nem futuro, que uma simples piada pode dar risada ou punhalada Como a mesma garrafa de cachaça acaba em carnaval ou desgraça É seu povo que vive de repente porque não sabe o que vem pela frente então ele costura a fantasia e sai, fazendo fé na loteria, se apinhando e se esgoelando no estádio, bebendo no gargalo, pondo rádio, sua própria tragédia, a todo volume, morrendo de amor e por ciúme, matando por um maço de cigarro e se atirando debaixo de carro Se você não aguenta essa barra, tem mais é que se mandar, se agarra na barra do manto do poderoso Creonte e fica lá em pleno gozo do sossego, dinheiro e posição co' aquela mulherzinha. Mas Jasão, já lhe digo que vai acontecer: (...) "gota d'água" nunca mais, seu Jasão. (BUARQUE E PONTES, 1975, p. 126, 127).

A última cena da peça mostra mais uma vez a festa de casamento. Todo mundo canta *Gota d'água*. Creonte fala e ressalta a ideologia de que todos os que vêm de baixo e têm talento e vontade de vencer terão sucesso na vida. Como resultado, em um processo épico que destaca a teatralidade do espetáculo, todos os atores, inclusive os que interpretam Joana e seus filhos, cantam *Gota d'água* como se despedidos de seus personagens. ao fundo a exibição sensacionalista da imprensa marrom trazendo notícias sobre o trágico acontecimento da mãe que assassinou os filhos e se suicidou.

Na peça, *Gota d'água*, a canção, é o elemento que permitiu que Jasão se destacasse dos demais moradores da Vila do Meio-dia e o destacasse como compositor e intérprete de sucesso. Além disso, revelou-se autor, como um talento emergente de classe baixa, levando Creonte a atraí-lo para seu lado a fim de desviar esse talento e anular uma potencial liderança da classe explorada para dar-lhe um papel produtivo em seus negócios e levá-lo atuar a favor da continuidade da exploração.

O caminho existencial do indivíduo de *Gota d'água*, pode ser associado ao caminho do sujeito usurpado retratado na peça, independentemente de esse sujeito ser individual ou coletivo. Como Joana e o coro das vizinhas repetem várias vezes, a ex-mulher de Jasão é uma pessoa que se entregou por completo durante a relação com este homem.

Joana é marcada ao longo de quase toda a narrativa, pela contenção de uma prometida ação violenta, efetiva resultante do seu ódio extremo. As ações políticas dos moradores do conjunto residencial também são contidas por sua inconsciência como coletivo. Além disso, eles têm uma vaga noção de que estão sendo explorados, mas objetos da ideologia, esperam o avanço individual possibilitado pela sorte. Daí a admiração que a maioria deles tem por Jasão.

Nas duas histórias paralelas da peça *Gota d'água*, fica claro o confronto de dois mundos, duas culturas, duas forças muito diferentes. De um lado, Creonte e Alma, em torno dos quais se entrelaçam o poder econômico, o conforto material e todo o convencionalismo burguês. Por outro lado, estão Joana, Egeu e os moradores da Vila do Meio-dia, cuja realidade é moldada pela contínua precariedade econômica, privação e luta para sobreviver com o mínimo de dignidade. O mundo da Vila é o que dá sustentação ao mundo de Creonte. *Gota d'água* desempenha com força e beleza a preocupação dos autores em discutir a realidade brasileira e posicionar o povo no centro de sua dramaturgia.

Joana concentra dentro de si o povo brasileiro, está altamente marcada em suas raízes populares. Jasão, por usa inteligência e talento se mudou do mundo da Vila do Meio-dia para o mundo de Creonte, o típico capitalista antiquado que vê as pessoas como simples trabalhadores e produtoras de riquezas sem rumo próprio, Alma sua filha mimada, é a pérola da classe dominante que deve ter um casamento de luxo, demonstrando o poder do opressor e humilhando o oprimido, Egeu é o indivíduo consciente e consciente. Como líder político de sua comunidade, reúne seus membros e atua como porta-voz de suas demandas.

Os demais personagens incorporam o coro da tragédia em diálogos que ecoam o desenrolar dos acontecimentos. Este coro é dividido em dois, masculino e feminino. O masculino, geralmente domesticado pela ideologia, simpatiza com o oportunismo de Jasão, que sai do complexo para abraçar uma vida melhor. Os homens da Vila sentem-se fortalecidos pela ascensão de um deles. O coro feminino se identifica com a dor de Joana durante a maior parte da ação dramática, ajudando-a nas tarefas,

confortando-a, condenando a traição de Jasão e o exibicionismo de Creonte e Alma. No final as mulheres da Vila do Meio-dia também deixam Joana, porque perdem os escrúpulos por necessidade e trabalham nos preparativos para o jantar de casamento de Jasão.

Chico Buarque e Paulo Pontes foram acusados na época das primeiras apresentações da peça de criar um teatro populista com *Gota d'água* e de tentar salvar as experiências do teatro maniqueísta do Centro Popular de Cultura da União. Como pode ser visto facilmente, essas as acusações são infundadas, uma vez que as diversas atitudes e posições de membros da camada popular revelam que os autores devem analisar didaticamente mostrar suas contradições internas, distantes da preocupação de trazer para o palco uma multidão homogênea e idealizada, para ensinar as pessoas como se organizar e fazer política.

A peça *Gota d'água*, cujos autores já haviam trabalhado intensamente o tema do Brasil em suas obras anteriores, participou do movimento que atuava na cultura brasileira na época. É uma obra de arte com inferências políticas, estimulando o debate e a reflexão sobre como enfrentar nossos dilemas fundiários subdesenvolvidos, a partir das inquietações que nortearam Chico e Buarque e Paulo Pontes. A estreia de "Gota d'água", aconteceu em dezembro de 1975 no Rio de Janeiro sob a direção de Gianni Ratto. Depois houveram muitas apresentações em outras cidades e em outros momentos com diferentes atores, cenários e coreografias. Um fenômeno notável nessas produções sempre foi seu extraordinário sucesso de público.

A crítica ao texto foi positiva e, na época de sua encenação e publicação, *Gota d'água* foi reconhecida como uma das obras mais importantes da dramaturgia brasileira. *Gota d'água*, que escapou da censura, foi indicada como Melhor Texto Teatral em 1975 e recebeu o Prêmio *Molière*. No entanto, Chico Buarque e Paulo Pontes rejeitaram o prêmio, protestando contra a interferência do governo nas artes e argumentando que outros textos a serem publicados naquele ano, que estavam proibidos, como *Rasga Coração* de Oduvaldo Vianna Filho e *Abajur lilás*, de Plínio Marcos, mereceriam o reconhecimento como o melhor texto teatral do ano 75. Com *Gota d'água*, os autores confirmam mais uma vez a universalidade e permanência dos clássicos. O problema social é apresentado paralelamente ao drama humano de uma mulher que foi abandonada pelo companheiro, sendo de grande importância para a discussão do Brasil em meados da década de 1970. Também forte, implacável, capaz

do maior amor e do maior ódio, uma verdadeira metáfora para o povo brasileiro. Tendo falado sobre seu tempo, *Gota d'água* continua oportuna e necessária.

1.1.4. Os Saltimbancos

Escrita no primeiro semestre de 1977, *Os Saltimbancos* é uma adaptação da peça do italiano Sergio Bardotti, cuja música original foi composta por Luiz Enriquez. A peça de Bardotti também é uma adaptação. O ponto de partida é o conto, *Os músicos de Bremen* dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, que por sua vez compilaram a história no folclore alemão nas primeiras décadas do século XIX. Uma das expressivas obras de teatro musical dedicada ao público infantil, *Os Saltimbancos* narra as aventuras de quatro bichos que, sentindo-se explorados por seus donos, resolvem fugir para a cidade e tentar a sorte como músicos. Na história recriada pelos Irmãos Grimm, um velho burro que passou toda a vida servindo seu dono e fazendo trabalhos forçados decide fugir quando vê a intenção de seus donos de trocá-lo, pois sua força de trabalho começou a diminuir. Depois de escapar, ele segue para Bremen, onde quer se tornar músico. Conforme segue seu caminho, o burro vai encontrando outros animais, um cão, um gato e um galo, e vão se tornando companheiros em busca de seus sonhos.

A adaptação de Chico Buarque, baseada no texto de Sergio Bardotti adaptado para o teatro, é muito fiel ao enredo dos contos de fadas de Grimm. As principais mudanças e criações podem ser encontradas na composição dos personagens e na linguagem teatral e brasileira utilizada por Chico. Se os quatro personagens animais da história são todos do sexo masculino, na peça dois deles são do sexo feminino. Em vez de um galo há uma galinha; e em vez de um gato, uma gata. Burro, referido como jumento na peça, e cão, referido como cachorro, são mantidos como machos. O motivo de tal mudança pode ser a busca por uma identificação da parte feminina do público da peça, que também estaria representada no palco. Além disso, lembre-se que, diferentemente do conto, a peça foi escrita em uma época em que as mulheres também saíam pelo mundo para conquistar a dignidade e liberdade.

Na peça, um coro infantil atua nos momentos musicais, dançando e cantando com os animais. Na história, uma gangue de ladrões se esconde na casa encontrada pelos animais na floresta, na peça, a casa localizada ao lado do caminho por onde caminham é ocupada pelos antigos donos dos animais, conhecidos como os barões.

Em termos de linguagem, a peça é fortemente influenciada pela expressão do português falado no Brasil, especialmente pelos jovens. Em meados dos anos 70 há uma abundância de coloquialismos como, (“bacana”, “presunto”, “legal”, “crista da onda”, “estar frito”, “jóia” usados como adjetivos, “chiar”, como reclamação), (“dar IBOPE”, “estar no bagaço”, “Cacilda”, “ficar na sua”, “falou, bicho”, como interjeição), termos onomatopaicos (“au, au, au”, “cocorocó”, “hihoooooooooooooooo”, “miau, miau, miau”), interjeições (“caramba”, “epa!”, “eh!”, “ai!”, “puxa”, “ora”), reduções e corruptelas (“tá” está, “tou”,estou, “cadê”, “pra”,para, “co’o” com o), idiomatismos do português (“quando a porca torce o rabo”, “pagar o pato”, “botar pra quebrar”, “saco de gatos”, “dar bode”, “que grilo”, “estar no mesmo barco”), brasileirismos (“Me alimentaram”, início de período, “tem”, há, “a gente”, nós), neologismos (“V. Galinência”, “V. Galinidade”), estrangeirismo (“super star”).

Os *Saltimbancos*, começa com uma música de abertura, *Bicharia*, cantada pelo coral infantil e personagens animais. Essa música funciona como uma espécie de prólogo da ação a ser mostrada no palco. Os textos falam das qualidades dos animais por meio de afirmação e negação:

O animal é tão bacana
mas também não é nenhum banana.
[...]
O animal é paciente
mas também não é nenhum demente

Em seguida, conta-se a história de um lugar onde os animais viviam (vivem) mal:

Era uma vez
(e é ainda)
certo país
(e é ainda)
onde os animais eram tratados
como bestas
(são ainda).
Tinha um barão
(tem ainda)
espertalhão
(tem ainda).
Nunca trabalhava e então achava
a vida linda
(e acha ainda, e acha ainda).
(BUARQUE, 1977, p. 22 a 27).

Esse paralelo entre um passado de opressão animal e um presente em que esse problema não foi superado leva diretamente a uma crítica de uma realidade atual. Os oprimidos, no entanto, não sofrerão indefinidamente com a exploração:

Quando o homem exagera
o bicho virava fera
(BUARQUE, 1977, p. 27).

Anteriormente, a existência dos animais é apresentada como restrita ao desempenho de uma única tarefa, brutal e em benefício de seus donos:

Puxa, jumento
(só puxava).
Choca, galinha
(só chocava).
Rápido, cachorro, guarda a casa,
corre e volta
(só corria, só voltava).
(BUARQUE, 1977, p. 27).

A trama da peça começa nesse momento de revolta dos quatro personagens animais em consequência dos exageros do homem, criatura castradora:

Mas chega um dia
(chega um dia)
que o bicho chia
(bicho chia)
Bota pra quebrar e eu quero ver
quem paga o pato
pois vai ser um saco de gatos.
[...]
Quando a porca torce o rabo
pode ser o diabo...
(BUARQUE, 1977, p. 27).

Nesse trecho de *Bicharia*, destaca-se a habilidade verbal de Chico Buarque ao utilizar uma série de expressões idiomáticas abrangendo nomes e ações de animais, tratando de seus problemas e colocando-os como tema da canção. Toda a ação dramática se resume a um passeio, cujo ponto de partida é o campo onde o jumento trabalhara há muito tempo e o ponto final é a casa descoberta no caminho dos animais para a cidade. As falas consistem em três pequenos monólogos do jumento que

conduz a ação, diálogos muito curtos e canções. Nestes que compõem a maior parte do texto, os personagens se apresentam, expressam seus problemas e sonhos, processam seus poderes quando unidos. As músicas são tão importantes na peça que os monólogos e diálogos são meros preparativos para suas performances e momentos de transição de uma para a outra.

Significativamente, a peça termina como começou com a música *Bicharia*. Abordando a opressão e a revolta no final da obra, o autor lembra que a luta de todos os saltimbancos do mundo contra a exploração, o desrespeito e a falta de reconhecimento recomeça a cada instante. O enredo de *Os Saltimbancos* revisita um tema de uma antiga e grande tradição da literatura: viajar como forma de aprendizado ou em busca de um lugar onde a felicidade seja possível. O caminho dos protagonistas, sempre marcado por dificuldades e etapas a serem superadas, muitas vezes pode ser entendido como uma metáfora da vida humana. Na jornada, necessariamente, passa-se de uma realidade para outra.

Os animais da peça livram-se de uma existência marcada pela convivência com humanos, seres repressores e castradores. Por muito tempo serviram seus donos. Estes eram os únicos beneficiários de seu trabalho, seus corpos ou sua presença. Desvalorizados pelo declínio de seu poder produtivo ou por não se conformarem às regras parciais do homem, fogem de forma voluntária ou são expulsos do ambiente humano.

Tendo encontrado seu caminho para um mundo novo e desconhecido, os animais assumem a responsabilidade de viver para si mesmos e devem refazer sua existência. Para isso, criam uma utopia que os moverá, do trabalho duro e repetitivo, ou da prisão em um apartamento, eles pretendem se tornar músicos, para praticar uma atividade criativa e criadora, para se envolver com a magia dos sons. Trabalharão para eles mesmos, entretendo-se e entretendo os outros. Com exceção da gata, que parece regressar para a cidade, os animais estão em processo de transição do meio rural para o meio urbano. Isso implica uma imersão em uma maior variedade de relacionamentos, a flexibilidade de hábitos e a oportunidade de evoluir na atividade que escolhem.

Enquanto permaneciam subalternos aos humanos, os quatro animais agiam individualmente. Todo o seu universo não se estendia além dos limites da residência e do ambiente de seus proprietários. Fugindo, eles encontram outros seres quebrados em circunstâncias semelhantes às deles. Solidários para enfrentar as adversidades,

eles se unem e passam a agir juntos, descobrindo-se poderosos enquanto unidos. Eles serão capazes de derrotar até mesmo seus temíveis donos. Ganhando a estrada, unindo-se, eles são capazes de ir a qualquer lugar do mundo.

A adaptação, feita por Chico Buarque a partir dos textos dos Irmãos Grimm e Sergio Bardotti, veio à tona, como já mencionado, no início de 1977. Sabe-se que nessa época começaram as negociações no Brasil em torno de uma reorganização do processo político nacional. Instituições banidas pela ditadura lutaram para se reinventar e voltar à legalidade. Buscaram-se formas e instrumentos de ação política que atendessem aos anseios da população e criassem uma realidade melhor do ponto de vista dos menos favorecidos, os saltimbancos, que abordam a questão da organização coletiva para a luta dos oprimidos, fazem parte dos debates da época. No entanto, vale destacar que a brincadeira não tem pretensão didática, nem de persuasão para crianças. Apenas o tema bastante óbvio da força na união é lindamente desenvolvido em uma peça lúdica e bem-humorada que envolve as crianças no debate político da época.

A estreia de *Os Saltimbancos* no Rio de Janeiro, aconteceu em julho de 1977. Essa primeira produção foi dirigida por Antônio Pedro. No elenco, Grande Otelo interpretou o jumento; Pedro Paulo Rangel, o cachorro; Miúcha, a galinha; e Marieta Severo, a gata. O coral infantil era formado por oito meninas, filhas dos atores, o próprio Chico Buarque, o diretor e os amigos dos autores. A peça também recebeu produções em várias capitais brasileiras, com diretores e elenco locais. A análise das resenhas publicadas na imprensa por ocasião de algumas das principais produções mostra que o trabalho de adaptação de Chico Buarque é frequentemente elogiado, principalmente pela riqueza de linguagem e pela alta qualidade das partes musicais. As primeiras montagens caracterizam-se pelo fato de serem realizadas de maneira muito diferente umas das outras. Ao longo do tempo, porém, parece ter havido uma espécie de configuração do espetáculo em efeitos repetidos, devido à elevação de interesses comerciais. Obviamente, as avaliações das várias montagens se diferem. A montagem de *Os Saltimbancos* conquistou importantes prêmios em diversas categorias, como o melhor espetáculo infantil em 1977, concedido pela Associação dos Críticos de Arte, e o Mambembe em 1980.

1.2 A Ópera do malandro: a expansão do riso para o alcance da lucidez

Escrita, estreada e publicada em 1978, a *Ópera do malandro*, referida como comédia musical, é também uma criação intertextual. Chico Buarque, tem como inspiração os textos renomados da história do teatro para elaborar uma peça, com interesse em discutir a realidade brasileira de ontem e de hoje. Tudo começou pelas obras, *The Beggars Opera*, escrita pelo inglês John Gay em 1728, e a *Ópera dos três vinténs* (*Die Driegroschenoper*), escrita pelo alemão Bertolt Brecht em 1928, com música de Kurt Weill. A ideia de fazer a *Ópera do Malandro* partiu de Luiz Antônio Martinez Correa, diretor da primeira produção da peça. Ele começou a traduzir um texto de John Gay em meados da década de 1970, após a morte de Gino Amletto Meneghetti, um bandido que se tornou lendário por sua ousadia e várias fugas da prisão na década de 1920, e com isso Antônio mudou seus planos:

Se a gente tem um folclore policial tão grande, porque não fazer uma peça com esses personagens? O Chico já vinha, há algum tempo, querendo trabalhar comigo. E eu contei para ele a idéia de se fazer uma versão brasileira da Ópera do mendigo. Ele gostou e começamos a trabalhar. Aliás, essa ópera é um “roubo” cíclico. Quando o John Gay escreveu sua versão, ele roubou a idéia original de Swift, pegou muitas canções populares e pôs letras nelas. Duzentos anos depois, o Brecht fez a mesma coisa. Aproveitou a idéia do Gay mas pegou um pouco do Kipling e François Villon. E temos a versão do Chico. Nas três peças conta-se a mesma história. O que muda é o enfoque. (CORREA, 1979, p. 18).

Qual é o foco de cada peça? Pode-se dizer que as três tratam essencialmente da relação entre pessoas e o dinheiro, mas a *Ópera do Mendigo* trata do nascimento do capitalismo, a *Ópera dos Três Vinténs*, sobre o declínio deste modo de produção, e a *Ópera Malandro* do capitalismo multinacional. John Gay usa a ironia para criticar a aristocracia de sua época e mostra que seus negócios britânicos não eram diferentes das trapaças dos malandros da sociedade inglesa do século XVIII. Bertolt Brecht mostra que é a estrutura social determinada e sustentada pela burguesia a responsável pela emergência de um submundo de marginalizados. Chico Buarque, por sua vez, mostra a execução em larga escala de negócios duvidosos que paralisam a atuação de pequenos marginais, os sugando, e incorporando-os ao sistema, ou eliminando-os inteiramente por meio da prisão, exclusão social ou assassinato.

A *Ópera do malandro* em John Gay a ironia mordaz voltada à classe social dominante em um momento histórico específico da sociedade de seu país. Chico Buarque encontra em Bertolt Brecht uma construção teatral que visa refletir uma realidade, o teatro épico.

Se olharmos para a lista de nomes dos personagens da peça de John Gay (em grande parte reutilizada por Brecht), podemos ver que eles fazem alusão às suas atividades, à qualidade essencial de seu caráter e ao sua influência social. Na *Ópera dos Mendigos* estavam o Sr. e a Sra. *Peachum* (referente ao pêssigo, palavra usada coloquialmente em inglês referindo-se a uma pessoa muito estimada e de boa posição), *Macheath* (*heath*, terreno pobre e arenoso, imagem ligada ao ladrão de estradas da peça), *Lockit* (*lock*, travar ou o verbo trancar, nome do carcereiro), *Polly* (*pollen*, pólen; polinizar), ironia a uma garota aparentemente ingênua e vernal). Em meio aos marginais de John Gay há um *Filch* (*filch*, roubar, furtar), um *Ben Budge* (*budge*, agitar, sair) e um *Matt of the Mint* (*mat*, embaralhar e *Mint*, moedas). O carrasco na peça é chamado *Jemmy Twitcher* (*twitch*, se contorcer; *twitcher*, aquele que executa as ações do verbo *twitch*). Entre as prostitutas da *Ópera do Mendigo* estão, a Senhorita *Coaxen* (*coax*, persuadir), *Sukey Tawdry* (*tawdry*, espalhafatosa), Senhorita *Vinen* (*vine*, planta trepadeira), *Molly*, (*moll*, termo usado coloquialmente, com referência à companheira de um bandido ou gangster, além de aludir à própria prostituta). A Senhorita *Trapes* (*trap*, armadilha, cilada) é o nome da vendedora de cosméticos femininos que habilmente negocia roupas e acessórios para as prostitutas com *Peachum*.

Os nomes dos personagens de Chico Buarque, também fazem referências às suas atividades ou às suas posições morais, psicológicas ou sociais. Duran (durão: é assim que é explicitamente chamado por uma das prostitutas), Vitória (esposa de Duran, se estabeleceu e permanece na burguesia forçando a derrota a outros), Teresinha (referente a *Polly* de John Gay, esse nome também parece ser uma ironia referente a uma falsa ingênua, Max Overseas (um contrabandista de mercadorias estrangeiras que chegam ao país de navio), Chaves (nome perfeito para um policial). Os bandidos da gangue Max têm nomes que se referem a corporações multinacionais e seu talento no contrabando. *General Electric* (referência a grande multinacional americana, que trabalha com eletrodomésticos), Phillip Morris (como deveria ser, trabalha com produtos de tabaco), Johnny Walker (famosa marca de uísque, trabalha com o contrabando de bebidas alcoólicas de luxo), *Big Ben* (nome do famoso relógio

londrino, sua especialidade em contrabando de relógios). Os nomes das prostitutas da peça também fazem alusão a particularidades de sua profissão, Dóris Pelanca, Fichinha, Dorinha Tubão, Shirley Paquete, Jussara Pé de Anjo, Mimi Bibelô. Com relação aos nomes dos personagens, é necessário observar o nome fictício do autor da *Ópera do Malandro*, João Alegre, traduzido de John Gay, uma brincadeira e uma homenagem de Chico Buarque, ao autor da *Ópera do Mendigo*.

A peça de Chico é dividida por uma introdução, dois atos, dois prólogos musicais (um para cada ato) e dois epílogos musicais. A mera menção dessa estrutura externa já nos apresenta evidentemente a conexão do texto com o teatro épico de Brecht em suas perspectivas formais.

A *Ópera do Malandro* situa-se no final do período da história nacional conhecido como Estado Novo (1937-1945). Nessa época, o mundo vivia em nível internacional sob a influência da ação de três grandes cadeias ideológicas em torno das quais se fundiam interesses econômicos e políticos. Tais cadeias eram o liberalismo, que fundamentava a organização capitalista; o comunismo, que sugestionava estruturar a sociedade segundo princípios socialistas; e o nazi-fascismo, que considerava o governo como titular absoluto de todo o poder, tomando o controle sobre todos os setores da sociedade e praticando o totalitarismo. As ações políticas resultantes desses sistemas de ideias contraditórias levaram à Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

O Estado Novo resultou de um golpe de Estado de Getúlio Vargas e alguns líderes militares, entre os quais se evidenciaram Góes Monteiro e Eurico Gaspar Dutra. Vargas ocupava a presidência do Brasil desde 1930, tendo chegado ao poder a através de uma junta militar que desapossava Washington Luís naquele mesmo ano. Seu mandato acabaria em 1938, com eleições em 1937 e a retomada do processo democrático. Sob a lógica de combate à ameaça comunista", um novo golpe envolvendo a liderança militar fez com que Getúlio permanecesse no poder por mais sete anos, agora com uma ditadura federal aberta, reconhecida, e o encerramento do Congresso. A nova constituição promulgada em 1937, baseada nas constituições fascistas dos países europeus, especialmente Polônia e Itália, buscava oficializar o governo pessoal do Presidente, como expressão dos interesses dos setores sociais que os condicionava no cargo, e fortalecendo consideravelmente a centralização do poder.

Getúlio Vargas é o líder de origens sociais e políticas oligárquicas que, por meio de concessões paternalistas e intensas pregações demagógicas, tornou-se o “pai dos pobres” e “protetor dos trabalhadores”. um ditador, que incomodou violentamente a oposição, mas, além das tentações populistas, também tomou providências que eram realmente necessárias para o progresso econômico e social do Brasil. Seu governo era parceiro do fascismo nazista, mas se harmonizou com o liberalismo.

A expressão mais significativa da primeira era Vargas (1930-1945), e o que mais importa aqui, é o fato de que a economia brasileira mudou significativamente nesse período. De país exportador do agro, financeiramente incentivado pelo mercado externo, o Brasil procedeu de uma economia de eixo industrial que procurou afirmar-se essencialmente com base no mercado interno. Grosso modo, todas as iniciativas no nível econômico eram de responsabilidade do Estado. Os recursos naturais e as fontes de energia ficaram sob estrito controle estatal. O transporte, a inovação tecnológica e o equipamento fabril foram promovidos como elementos complementares do industrialismo. A Companhia Siderúrgica Nacional foi fundada em Volta Redonda no estado do Rio de Janeiro para realizar as tarefas da indústria primária. No entanto, o nacionalismo econômico e o intervencionismo estatal não foram implementados no espírito da independência econômica do Brasil. Grande parte da economia do estado era mantida através de recursos estrangeiros.

Um tema importante do Estado Novo é a organização do trabalho municipal. Em 1943, foi decretada a Consolidação dos Códigos do Trabalho (CLT), muitas vezes apontada como a conquista mais importante do novo estado. Apesar de seu caráter condescendente e de servir mais aos interesses burgueses do que aos trabalhistas, a CLT legitimou uma série de conquistas da classe trabalhadora, consequências de lutas históricas do proletariado.

A partir do início do regime republicano, os governos brasileiros mostraram uma predisposição de afinidade com os Estados Unidos nas esferas política, econômica e cultural. A influência desse país foi se acentuando cada vez mais, à medida que se fortaleceu e conquistou uma posição hegemônica no mundo capitalista. Grupos privados e a iniciativa oficial dos EUA tiveram muitos e variados investimentos no Brasil, na época do Estado Novo, o que foi um considerável fator que influenciou a entrada do Brasil no bloco dos aliados durante a Segunda Guerra Mundial.

O Estado Novo é oficialmente encerrado em 1945. Com o fim da guerra, a vitória dos Aliados e o sucesso das gestões democráticas e populares, os brasileiros

que lutavam pela liberdade fora do país sem tê-la em seu próprio país, tiveram que mudar. O movimento popular pela redemocratização da política nacional clamava pela retomada do processo eleitoral. As eleições foram planejadas. No entanto, a reação de Getúlio Vargas às demandas da esquerda desagradou os setores conservadores. Eventualmente, antes que o processo eleitoral estivesse completo, ele foi deposto por elementos da mesma junta militar que o haviam empossado em 1937 sob a acusação de fraudar a eleição, que apresentava dois militares como principais candidatos, o brigadeiro Eduardo Gomes (UDN) e o General Eurico Gaspar Dutra (PSD). Novo golpe de Estado.

A partir de 1946 iniciou-se um período bastante complicado, no qual foram feitas tentativas, em nossa história, de fortalecer a metodologia política segundo um modelo democrático. Essa busca pela democracia, como sabemos, terminará em 1964 com a já tradicional estratégia das classes oligárquicas de frear avanços sociais que ameaçam seus privilégios e de manter o status quo: o golpe de Estado protagonizado pela liderança militar, que historicamente em no Brasil, desempenhou o papel incongruente de capataz das elites.

Como já referido, a *Ópera Malandro* decorre nos últimos tempos do Estado Novo. No texto, a figura do malandro possui grande representação nos impactos do deslocamento da economia brasileira da exportação agrícola para o setor industrial.

A peça começa com uma introdução muito específica ao teatro épico no estilo brechtiano. O produtor fictício da montagem sobe ao palco e apresenta o espetáculo, que em alguns momentos será assistido pelo público. Ele fala da necessidade urgente de “abrirmos os olhos para a realidade que nos cerca, que nos toca tão de perto e que às vezes relutamos em reconhecer” (BUARQUE, 1978 p. 19). Pouco depois de criticar a situação escassa do teatro brasileiro, pleiteou a chegada e o momento do autor nacional, chamou também ao palco o autor da *Ópera*, também ficcional, o típico carioca Malandro João, Alegre. O produtor informa ainda que os direitos autorais do espetáculo desta noite foram doados à Morada da Mãe Solteira, instituição dirigida pela Sra. Vitória Fernandes Duran, que também foi nomeada para os palcos. Após aplausos a ilustre filantropa, o produtor anuncia que a própria Vitória Duran aparecerá no programa seguinte. Esta introdução explicita a teatralidade e o anti-ilusionismo da *Ópera do malandro*, que, como se vê, se passa como uma peça dentro de uma peça.

1.2.1 A carnavalização no palco

Aconteceu em 1965, a primeira publicação do livro que viria a ser uma referência em termos de estudos a respeito da carnavalização. A obra, traduzida para o português como *A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento*, foi escrita por Mikhail Bakhtin. Neste estudo, procurou analisar a colaboração dos escritos literários de Rabelais na perspectiva do contexto cultural da literatura medieval e renascentista. Com esse pensamento, o teórico russo desejava entender as particularidades do autor e de sua obra, atentando para a cultura popular medieval e renascentista para poder interpretar a obra de Rabelais. O conhecimento detalhado da cultura popular da época proporcionou a tese sobre a carnavalização. Segundo Bakhtin (2008), o carnaval é entendido como uma completa emancipação do domínio que prevalecia no período gótico. A esse respeito, a representação carnavalesca era de despertar uma observação diferente da seriedade oferecendo liberdade e discernimento aos cidadãos ligados as culturas, medieval e renascentista.

Para avançar com seu raciocínio, ele analisou vários grupos relacionados à cultura popular da época. Entre esses grupos, encontramos a percepção do riso, as produções com imagens caricatas e os banquetes. Todavia, o autor realça particularmente três pontos essenciais para compreender as características que propiciam a carnavalização: os modelos dos ritos e espetáculos, as obras de comicidade verbal e as diferentes linhas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro. A primeira delas, os modelos de ritos e espetáculos, enfatiza o carnaval como forma de alcançar uma libertação temporária do âmbito da cultura oficial, também chamada de cultura séria. Era nos ritos e espetáculos que havia alguma “licença” para negar a cultura oficial principalmente por meio do riso carnavalesco. Para o pesquisador russo:

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo. (BAKHTIN, 2008 p.4-5, grifos do autor).

A finalidade dos ritos e espetáculos que surgiram da comédia era opor-se à maneira como os cultos e celebrações realizados pela Igreja e pelo Estado ocorriam. Esses homens comprometiam-se a seguir padrões de comportamento de acordo com práticas oficiais e “respeitáveis”. Por outro lado, ritos e espetáculos cômicos, ofereciam liberdades não aceitas em cerimônias oficiais. Por isso, Bakhtin chamou esses fenômenos de “segundo mundo” ou “segunda vida”, ou seja, as pessoas podiam em determinados momentos desenvolver relações peculiares àquelas que existiam às vistas do Estado e da Igreja. Portanto, neste universo havia uma sociedade dual composta pelos mundos oficial e não oficial. Em relação à segunda categoria, obras de comicidades verbais, Bakhtin observa que são produções de diversos tipos que podem aparecer tanto em latim quanto em obras vulgares, orais ou escritas, inclusive como obras paródicas. Por se tratar de obras cômicas, o elemento do riso influenciava a composição. Dentro dessas produções, utilizava-se uma:

Concepção carnavalesca do mundo; utilizava amplamente a linguagem das formas carnavalescas, desenvolvia-se ao abrigo das ousadias legitimadas pelo carnaval e, na maioria dos casos, estava fundamentalmente ligada aos festejos de tipo carnavalesco cuja parte literária costumava representar. Nessa literatura, o riso era ambivalente e festivo. Por sua vez, essa literatura era uma literatura festiva e recreativa. (BAKHTIN, 2008, p. 11).

Assim como o riso estava presente nos ritos e espetáculos, o riso também estava enraizado na literatura, cuja elaboração se fundamentava no ponto de vista carnavalesco. A literatura emergente da perspectiva carnavalesca foi constituída pelo cômico, que também incorporou outros elementos como o debate, o elogio e o diálogo cômico, estabelecendo assim uma gama de obras engraçadas.

A última categoria da cultura de comicidade popular destacada por Bakhtin diz respeito às variedades e gêneros que constituem o vocabulário familiar e grosseiro da Idade Média e do Renascimento. Quando as diferenças hierárquicas da sociedade foram eliminadas temporariamente durante o período carnavalesco, além de algumas normas, proibições e comportamentos que eram parte da vida comum (oficial), as pessoas criaram uma forma de comunicação única, sem restrições, sem desigualdade social entre elas.

Com às várias formas de manifestações pelo vocabulário familiar, Bakhtin destaca as grosserias ofensivas contra às divindades: “essas blasfêmias eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam

e renovavam” (BAKHTIN, 2008, p. 15). No âmbito carnalizado não há rebaixamento, nenhuma ofensa ou lesão no sentido uniforme. Nesse ambiente carnalizado há coexistência de valores, ou seja, o rebaixamento ocorre simultaneamente à elevação; morte à vida; a ofensa do louvor. Portanto, consideramos que o teórico russo destaca como um dos pontos fundamentais de seu estudo o conceito de ambivalência inerente à carnalização. Além disso, o riso revela-se como um elemento que, debate com a seriedade, uma vez que:

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente. (BAKHTIN, 2008, pg. 105).

O riso expande a consciência do homem sem corromper seus pensamentos anteriores, que são compostos de seriedade. A consequência desse fato, mostra novos *insights* que esclarecem e complementam a área do espaço envolvente, pautado pelo mundo oficial. Além disso, a hegemonia do sério perde sua intensidade pela ambivalência do riso. Portanto, essas são algumas das classes associadas à carnalização destacadas por Bakhtin. Em estudos anteriores, porém, o mesmo teórico já arquiteta seu caminho crítico sobre o tema da ambivalência. No livro “Problemas da poética de Dostoiévski” (2002) ele discute a literatura russa, em especial os escritos de Dostoiévski. Além da expressão polifônica e do diálogo, Bakhtin apresenta uma pesquisa das obras do romancista russo sobre o tema gênero. Ele defende a existência de um gênero chamado de sério-cômico.

1.2.2 O sério-cômico

Os gêneros recebem classificações no período da Antiguidade Clássica. De acordo com Bakhtin (2013), o cômico sério estava presente entre os gêneros discursivos nos diálogos de Sócrates, sátira menipéia, na poesia bucólica e entre outros gêneros do período. Para os povos da antiguidade, o gênero da comédia séria constituiu-se evidentemente como um contra movimento aos gêneros sérios propagados como o épico e a tragédia. Bakhtin (2013) destaca que o gênero sério-

cômico se estrutura de uma maneira que a forma de perceber o mundo está internalizada na criação desse gênero. Desse modo, segue o teórico russo, o sério-cômico está exatamente associado à literatura carnavalesca, que se mostra como uma literatura induzida por essa forma de cosmovisão. Para explicar a fundo a organização do sério-cômico, Bakhtin esboça três particularidades distintas do gênero que emergem da cosmovisão mencionada acima.

A primeira peculiaridade de todos os gêneros do sério-cômico é o novo tratamento que eles dão à realidade. A atualidade viva, inclusive o dia a dia, é o objeto ou, o que é ainda mais importante, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade. (BAKHTIN, 2013, p. 122-123, grifos do autor).

Como o nome do gênero enfatiza, é uma forma de performance em que seriedade e comédia ocorrem simultaneamente sob o mesmo assunto. O sério-cômico, diferentemente do gênero sério, não se baseia em narrativas fantásticas de seres divinos ou humanos idealizados por forças sobrenaturais. Em princípio, baseia-se nos fatos reais, no ponto presente e, com base nesse meio, proporciona diferentes compreensões da realidade. Por exemplo, quando se trata de personagens de caráter mítico, o gênero sério-cômico estimula uma revolução desses seres, colocando-os no mesmo patamar de igualdade de qualquer outro ser, ou seja, em contato íntimo com a realidade atual. A partir dessa primeira particularidade, Bakhtin traça e explica a segunda singularidade, que é parte integrante da anterior, orientando que:

Os gêneros do sério-cômico não se baseiam na lenda nem se consagram através dela. Baseiam-se conscientemente na experiência (se bom que anda insuficientemente madura) e na fantasia livre; na maioria dos casos seu tratamento da lenda é profundamente crítico, sendo, as vezes cínico- desmascarador (BAKHTIN, 2013, p. 123, grifos do autor).

No segundo aspecto, o teórico destaca a ligação entre a lenda e o gênero sério-cômico. Ele compartilha que o último não depende do primeiro; A visão do gênero é crítica e livre, e em muitos casos produz uma observação sarcástica e delatora de contos lendários. Essa perspectiva é ousada e inovadora, pois a história literária concebida segundo padrões míticos é desmontada pelo sério-cômico. Afinal, Bakhtin expõe a terceira característica. Isso, enfatiza o estilo e as vozes inerentes ao gênero

sério-cômico e oferece um tratamento diferenciado do discurso como movimento literário. É assim que ele explica que:

A terceira peculiaridade são a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros. Eles renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. (BAKHTIN, 2013, p. 123).

De acordo com essa última peculiaridade, o sério-cômico permeia e espalha as próprias estilísticas que estavam relacionadas ao gênero sério. Em vez de entender a representação a partir de um único ponto de vista estilístico, o gênero sério-cômico abrange uma pluralidade de estilos e vozes. Em relação a este gênero não existe somente uma voz que prevalece no espaço representativo, ainda assim também há outras variações de vozes que devem ter a mesma importância analítica. A singularidade do discurso é fracionada e revela uma politonalidade, isto é, o aparecimento de múltiplas vozes no mesmo discurso. Desse modo, teórico russo enuncia que pode haver uma multiplicidade de vozes em diferentes gêneros. Por exemplo, um discurso sério pode incluir um discurso cômico intrínseco. E da mesma forma que uma representação excepcional tem o potencial de levar consigo a existência do vulgar.

Portanto, o gênero sério-cômico, é uma área em que devemos nos encontrar para compreender alguns detalhes artísticos que parecem distantes porque observamos apenas uma das perspectivas significativas, séria ou cômica. Nesse sentido, podemos perceber que o gênero sério-cômico está diretamente associado ao espaço da carnavalização e constitui uma das características dessa linguagem. Além do sério-cômico, o riso é um gênero que também está faz parte da cosmovisão carnavalesca, pois simboliza o escárnio e a zombaria, entre outras coisas.

1.2.3 A crítica social e a intertextualidade na Ópera

Levando em conta os estudos sobre intertextualidade, devemos nos recordar do conceito de Kristeva (2005, p. 88): “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações e é a absorção e transformação de outro texto”. Ou seja, não há indiferença

na literatura, pois um texto sempre se relaciona com outros. No entanto, a aparência da nova obra será diferente, pois o autor escreverá com seu estilo dependendo de sua formação cultural e do momento histórico em que está inserido. Por meio dessa nova visão, ele exerce sua originalidade.

Nessa perspectiva, a intertextualidade é entendida como um recurso intrínseco à produção humana, uma vez que não há texto autônomo. Leyla Perrone-Moisés, em seu ensaio, “Crítica e intertextualidade da obra Texto, crítica e escritura”, afirma o seguinte:

O inter-relacionamento de discursos de diferentes épocas ou de diferentes áreas linguísticas não é novo, podemos mesmo dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética. Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos greco-latino, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de citações, personagens e situações (A Divina Comédia, Os Lusíadas, Dom Quixote, etc.). (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59).

Logo, essa inter-relação de discursos é peculiar da literatura desde seus primórdios, desde o princípio da atividade poética. De acordo com Perrone-Moisés (1978, pg. 63). “[...] cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações”.

A partir dessa teoria, observa-se que Brecht e Chico Buarque, como leitores da ópera de John Gay, tentaram, no desenrolar de seu processo criativo literário, adequar as ideias de Gay em suas próprias óperas ao contexto histórico e social em que estavam inseridos. Esse método intertextual demonstra que tais obras estão incompletas, uma vez que possibilitam a continuação: “As três peças prolongam seu entrelaçamento numa descendência prolífica. Os frutos dos cruzamentos divergem quase tanto quanto se aproximam [...]” (OLIVEIRA, 2011, p. 21). Chico Buarque explica em entrevista à revista Isto é em 1978:

Chico - A idéia de se pegar a Ópera do mendigo, de John Gay, nasceu com Luiz Antônio, mas já havia um projeto antigo e abandonado, meu e do Ruy Guerra, de fazer uma adaptação da Ópera dos três vinténs, de Brecht. Eu já estava familiarizado com este texto quando o Luiz me passou a peça de Gay. Na realidade não fizemos uma adaptação. É

um texto novo em cima da Ópera do mendigo, com algumas citações de Brecht. O nosso trabalho tem a estrutura da peça de Gay, o enfoque crítico de Brecht, mas é essencialmente brasileiro. Podemos dizer que John Gay está para a Ópera do malandro como a Medéia, de Eurípedes, está para a Gota d'água. O que nos chamou a atenção para a Ópera do mendigo, escrita em 1728, foi a leitura que Brecht fez da peça em 1928. (BUARQUE, 1978).

Portanto, *A Ópera do Mendigo* a obra precursora, que produziu por meio de sua desconstrução, releituras e desdobramentos intertextuais. Brecht reflete sobre a ópera de John Gay e cria a *Ópera dos três vinténs*. Ambientada na Londres do século XIX (distrito de Soho) dominada pela monarquia vitoriana, a peça tem como foco a desavença entre o casal Peachum e sua filha Polly.

Historicamente, John Gay viveu na Inglaterra durante um período conturbado. O país foi marcado por revoluções nas esferas econômica, social, industrial e comercial e uma transição entre a monarquia e o parlamentarismo. Com a consolidação dos poderes do Parlamento, os ministros tornaram-se mais importantes na economia e na política do país.

Meio século depois da ópera de Brecht, Chico Buarque criou a *Ópera do malandro*. Em 1978, durante o período da ditadura militar no Brasil e ainda sob o comando da censura, a trama se passa na década de 1940. Esse recurso de deslocamento temporal, que o dramaturgo alemão também realiza, permite ao dramaturgo brasileiro contornar a censura e transmitir sua mensagem de protesto. Naquele período, o país era controlado pelo general Ernesto Geisel, que tomou posse em 1974 e prometia a volta à democracia por mediante a uma proposta de redemocratização chamado -distensão, essa proposta antecipava a adesão de medidas políticas liberais comandadas pelo Executivo, inclusive o adiamento parcial da censura prévia à mídia, proporcionando uma base confortável para a estreia da

Ópera do malandro, mesmo que o texto ainda estivesse sujeito a restrições. Naquele ano, o ciclo de bonança nacional chegou ao fim, pois as condições internacionais não eram mais favoráveis ao país e o crédito externo tornava-se escasso.

À medida que a crise se aprofundava, o custo de vida aumentava e os salários diminuían, levando conseqüentemente à insatisfação dos trabalhadores. Em 1978, ocorreu o maior ciclo grevista do país, instigado por metalúrgicos do ABC paulista, liderados por Luís Inácio Lula da Silva.

Não havia mais como o governo conter as reivindicações dos trabalhadores. Outro setor de oposição se formou a partir dos movimentos estudantis. De 1975 a 1976 as manifestações ficaram confinadas ao interior das universidades. A partir de 1977, os estudantes começaram a sair às ruas para promover marchas e manifestações pelas liberdades democráticas.

A *Ópera do malandro* é apresentada ao público em torno deste cenário. Na trama, João Alegre é o autor fictício da peça e inicia o espetáculo conversando com o público. A ação acontece na Lapa, no Rio de Janeiro, onde mora o casal Fernandes Duran e Vitória Régia, que administram uma rede de prostíbulo e emprega inúmeros profissionais com carteira assinada, salário mínimo e jornada de trabalho de oito horas. Entretanto, as prostitutas empregadas por Duran retratam a marginalização social ao serem enganadas e exploradas por seu patrão com promessas condizentes com o discurso trabalhista defendido pelo Estado na Era Vargas. Teresinha é filha única do casal e foge para se casar com o contrabandista Max Overseas, um cara influente, ídolo dos bordéis, que se sustenta através do contrabando. Ele está sempre rodeado por seus capangas, dos quais os pseudônimos são - General Electric. e - Phillip Morris. - Referindo-se ao fascínio pelos EUA e dos produtos estrangeiros da época.

O padrinho do casamento é o inspetor de polícia Chaves, -Tigrão., amigo e parceiro de negócios obscuros de Max e Duran. Ainda assim o policial se diz provedor da moral e dos bons costumes da sociedade carioca. O enredo da peça se desenvolve em torno da rivalidade entre Max e Fernandes Duran, agravada pela presença do inspetor Chaves. Quando o pai de Teresinha descobre sobre casamento pela travesti Genival, a Geni decide extorquir o delegado, tornando público o envolvimento de Max com ele. Chaves, por outro lado, não vê outra saída a não ser prender o amigo. Com a prisão, Teresinha responsabiliza-se pelo controle dos negócios do marido. Ao visitar Max na delegacia, descobre que está tendo um caso com Lúcia, filha de Chaves, que está grávida. Enganada por seu amante, Lucia rouba as chaves de seu pai e eventualmente o liberta.

O contrabandista consegue retomar seus negócios e descobre que está à beira da falência e sendo arruinado por sua esposa. Enquanto isso, Duran está chantageando o inspetor Chaves, prometendo entregar ao Governo seu envolvimento comercial com Max se ele não prender o contrabandista. Max é então preso novamente. No entanto, no final da trama, Teresinha aparece na prisão para lhe dizer

que fez um bom negócio com os americanos e que eles vão ganhar muito dinheiro com importações e distribuições para todo o Brasil. O Sr. Duran, que odiava o malandro, se apresenta para ser seu parceiro, junto com Chaves. Os vilões expulsos por Teresinha decidem fazer parte da sociedade. Todos então começam a cantar e sambar com muita euforia.

Fica claro pela trama que o momento histórico abordado pela peça *Ópera do malandro* (Era Vargas) sustenta uma reflexão sobre o presente em que foi escrita. Ao longo da peça, sua história revela as mudanças pelas quais a sociedade brasileira passava. Com insinuações irônicas, a obra revela ao espectador um amadurecimento do capitalismo, aliado a um tímido processo de modernização. No final da peça, essencialmente no Epílogo Ditoso, todos os personagens cantam e cedem ao capital estrangeiro e aos produtos importados. A exaltação toma conta de todos, mas apenas a elite se beneficiará.

Ao final das peças, a multidão de mendigos, ladrões, canalhas e prostitutas expressa toda sua alegria e todos são perdoados por seus crimes. Essa sensação de magia e felicidade deixa clara a crítica ao governo da época em que a obra foi produzida. A sensação de paz social apresentada pelos personagens revela essencialmente uma denúncia à imbecilidade das massas que são ludibriadas pelos discursos oficiais e hipócritas de governos corruptos.

O autor, deu a seus personagens um discurso político baseado no contexto social em que estavam inseridos, revelando através do conjunto de elementos textuais de sua obra uma crítica perspicaz ao sistema vigente.

2. LOUCAS: AS QUE PERDERAM A RAZÃO. SERÁ?

2.1 As prostitutas

Esta, é a vida que tenho agora (paródia da música, *Ai se eles me pegam agora*)

Eu sempre tive tudo que quis em casa, fazia muita ostentação

Mas sentia que faltava alguma...inspiração

Eu tinha uma família linda, oh meu Deus é muita perfeição

Mamãe apanhava dia sim e outro não

Mas papai era um homem de igreja,

Um cristão com culhão e tesão

Saía em todas as noites,

Em busca de uma diversão

Em uma noite eu estava trabalhando,

Agenciada pelo cafetão

Ele disse hoje o cliente é novo,

Mas só vive de masturbação

Minha vida era miserável,

não sabia o que era um pão

Mas o dinheiro veio muito "fácil",

Então

Um olho roxo e algumas marcas,

Isso aí não tem problema não

A gente apanha, mas a gente recebe,

Nessa profissão

Agora eu compro tudo quero, tenho dinheiro sempre à mão

A vizinha me chama de puta,

Mas esses nomes pra mim são em vão

*Agora existe lei pra proteger a gente, apanhar não podemos mais não
Mas quem manda é sempre o cliente
Então...*

Meretriz, amasia, perdida, puta, rameira, bagaxa, cocote, concubina, cortesã, dama, garota de programa, marafona, messalina, mulher da rua, mulher da vida, mulher perdida, mulher pública, pécora, piranha, rapariga, rascoa, rascoeira, tolerada, vaca, vulgívaga, puta, vagabunda, prostituta...são infinitos, os termos que nomeiam as mulheres que usam o corpo de forma sexual, como objeto de trabalho, atualmente preferem ser chamadas de profissionais do sexo, mas nem sempre foi assim...

A história da mulher prostituta, tem seu início em um tempo longínquo, quando os únicos deuses que existiam usavam roupas femininas (ou nenhuma) e eram muito menos moralistas. Muito antes de o mundo ser governado por sociedades patriarcais. Podendo-se dizer, antes até do machismo. Ela nasce no que hoje chamamos de pré-história, então, seria coincidência pensarmos que a história apenas começa com o estabelecimento do controle masculino? Em que a adoração a deusa era a lei entre os homens.

Ao longo da pré-história não havia regime patriarcal, as mulheres exerciam papel principal na cultura e na religião, elas eram associadas à Grande Deusa Ishtar, que criava a força vital e governava as atividades dos clãs. As mulheres, como a natureza, eram temidas, pois também eram inconstantes e às vezes instáveis. Os homens não sabiam que estavam participando da continuação da espécie, então a gravidez e a concepção eram como bênçãos conduzidas pelos deuses através de suas representantes da terra. Époça em que esse poder era visto como uma espécie de magia que as ligava ao sagrado e fazendo delas a verdadeira representação da Deusa que criou toda a vida. E quando o sexo não era moralmente condenado pela religião, mas sim, uma consagração, de ascensão do espírito.

É, pois, através delas que se mantem e propaga a vida do clã; de seu trabalho e de suas virtudes mágicas dependem os filhos, os rebanhos, as colheitas, os utensílios, toda prosperidade do grupo de que são a alma. Tanta força inspira aos homens um respeito misturado de terror e que se reflete em seu culto. Nela é que se resume toda a Natureza estranha. (BEAUVOIR, 1967, p. 104).

Esse foi um período, em que as mulheres eram as responsáveis pela arrecadação de alimentos, pois participar da caça exigia silêncio profundo e muitas carregavam seus recém-nascidos. Embora o homem fosse responsável por caçar e proteger o clã, no início, não havia diferença na divisão do trabalho que colocasse a mulher em uma posição de inutilidade. Beauvoir (1967, p. 103) menciona que “a natureza na sua totalidade apresenta-se como uma mãe; a terra é mulher, e a mulher é habitada pelas mesmas forças obscuras que habitam a terra”. A frase ilustra a forma como as mulheres eram vistas na sociedade pré-histórica como incontroláveis e temidas, assim como a natureza causando medo aos seus processos inexplicáveis para a época.

Eram sacerdotisas Xamânicas em sociedades nômades e organizavam ritos sexuais, com a participação de toda sociedade. O sexo era sua maneira de conduzir o mundo ao divino. Esta era a função das prostitutas sagradas. Elas não recebiam dinheiro, o foco era a diversão, a simpatia entre todos. Quando o dinheiro entra em jogo, inicia-se um desequilíbrio de poder. Na verdade, o dinheiro nem existia na época, as coisas aconteciam na forma de troca e sexo com seguidores era apenas uma das muitas atribuições da função dessas sacerdotisas, mas ainda era um trabalho. E foi a ideia de domínio que suprimiu com a soberania das prostitutas sagradas e de todas as mulheres.

Com a descoberta da agricultura, o homem absorve o conhecimento e, desenvolve objetos que podem ajudá-lo, subjuga a natureza e com ela as mulheres, que até então eram consideradas forças naturais e representantes do divino. Durante esse processo, os clãs deixam de ser nômades e se estabelecem no solo, de modo que o homem não tem mais medo da fome e da natureza, pois, aprende a produzir seu próprio alimento para garantir a sua sobrevivência. Com o domínio da natureza, os cultos perderam sua importância social, levando as sacerdotisas a realizarem suas práticas em templos fechados.

Conforme Pereira (2009), as primeiras civilizações da história a se estabelecerem na Mesopotâmia e no Egito, introduziram novas formas de casamento, e a sexualidade feminina foi totalmente dominada. Nickie Roberts menciona que durante o segundo milênio a.C. a prostituição tomou lugar pela primeira vez por escrito. As prostitutas do período eram as sacerdotisas que adoravam a Grande Deusa, enquanto continuavam a realizar ritos sexuais em seus templos. Através do

rito sexual, os reis buscavam as bênçãos da deusa para que pudessem ter bons reinados e legitimar seu poder.

No princípio dos templos, as mulheres que ali realizavam suas obrigações eram consideradas iguais, todas serviam e cultuavam a Grande Deusa, Pereira (2009) menciona que com a ascendência dos homens ao poder, formou-se a hierarquia, tomando conta do templo, por meio que, essas prostitutas fossem consideradas de uma classe mais alta, pois, possuíam regalias e antigos poderes, além de levarem símbolos de proteção da Deusa. As que não se prostituíam dentro templo eram marginalizadas por serem vistas como menos valiosas às vistas da sociedade.

Os povos primitivos conheciam a prostituição hospitaleira, cessão da mulher aos hóspedes de passagem, que tinham sem dúvida razões místicas, e a prostituição sagrada, destinada a libertar as misteriosas forças da fecundação em benefício da coletividade. Esses costumes existiam na Antiguidade clássica. Heródoto conta que, no século V a.C., toda mulher de Babilônia devia, uma vez na vida, entregar-se a um estranho no templo de Milita em troca de uma moeda que ela oferecia ao tesouro do templo; em seguida retornava ao lar para viver castamente. [...]. No Egito, na Índia, na Ásia Ocidental houve passagem da prostituição sagrada para a prostituição legal, encontrando a classe sacerdotal nesse comércio um meio de se enriquecer. (BEAUVOIR, 1967, p. 125).

Esquecido por nossa história ou renegado como uma coleção de “exóticos rituais de fertilidade”, o reinado da Grande Deusa na verdade perdurou por 25 mil anos, de acordo com a historiadora Nickie Roberts em *As Putas na História: prostituição a sociedade ocidental*. Ou seja, inicia algures no Paleolítico e permanece até a sistematização do patriarcado, e isso acontece com o auxílio de alguns filósofos gregos - sim, o nosso estimado Aristóteles que evidenciou em *A Política*, por exemplo, o conceito de que “uma mulher inteligente é um fato contranatural”.

É... quem diria, as putas eram mulheres sagradas...

Por volta de 3.000 a. C, que os homens das comunidades iniciais começaram a ter a compreensão de que estavam envolvidos no processo de gestação, e, com o passar do tempo, passaram a se certificar que o filho que “faziam” era realmente seu. Mas não aconteceu tão rápido como parece. Inicialmente as Deusas viviam com os deuses, até serem dominadas por eles. Então prevalece a filosofia aristotélica. E a sociedade começa a controlar a sexualidade feminina. O corpo feminino se torna um

objeto, mulheres são vendidas como servas sexuais, e também, como esposas em acordo entre homens.

“Se um homem não consegue filhos de sua esposa, mas os tiver com uma prostituta das ruas [. . .] seus filhos serão os herdeiros dele; mas enquanto a esposa viver, a prostituta não pode conviver na casa dele”, afirmou em 2000 a.C., o Código sumério Lipit-Ishtar. Este é um dos registros conhecidos mais antigos, que dão status diferenciado a prostitutas e esposas, as prostitutas, é claro, na parte inferior da hierarquia.

Nickie diz que, embora as sociedades tenham criado leis que estigmatizam cada vez mais as prostitutas, elas também desenvolveram maneiras de garantir a submissão das esposas. A vida das prostitutas se torna pobre e desprezível, mas algumas preferiam ser prostitutas a serem esposas.

Atualmente, enquanto os governos estão condenando o aliciamento das prostitutas e mergulhando as casas de prostituição na ilegalidade, é complexo de acreditar, mas, segundo Nickie, um dos primeiros e maiores cafetões da história foi o próprio Estado. Solon, que morreu no final do século VI a.C, governou Atenas, e percebeu o quão lucrativo era o negócio e fundou as casas de prostituição estatais.

Tal criação foi sem fins lucrativos, pois com a chegada de viajantes nos portos das cidades gregas, o número de abusos sexuais aumentou extraordinariamente. A fim de evitar o abuso de esposas e filhas dos habitantes da cidade, foram estabelecidos bordéis. As mulheres desses bordéis estaduais, ao contrário das que moravam no templo, eram escravas. Logo após a sua instalação, os bordéis tornaram-se conhecidos em toda a cidade e redondezas, abrindo caminho para que muitas mulheres após a dissolução de seus casamentos recorressem ao local como modo obter renda, no entanto, em razão à imagem “suja” das mulheres separadas, o chegarem aos bordéis. recebiam o mesmo status que as estrangeiras, sem prestígio, marginalizadas, eram mulheres excluídas, e as de baixa renda, utilizavam os bordéis como pensão.

À medida que a hierarquia dentro da prostituição começou, foram criados títulos que diferenciavam as prostitutas umas das outras. Beauvoir (1967) menciona que, além das mulheres que viviam nos prostíbulos, existiam três classes de cortesãs, a saber:

As Dicteriádes, análogas às mulheres registradas na polícia, em nossos tempos; As Auletriades, que eram dançarinas e tocadoras de flauta; e as Hetairas, meretrizes que vinham geralmente de Corinto, tinham relações oficiais com os homens mais notáveis da Grécia, e desempenhavam o papel social das “mundanas” de hoje. As primeiras recrutavam-se entre as forras e as jovens gregas de baixa extração; exploradas pelos proxenetas, levavam uma existência miserável. As segundas conseguiam muitas vezes enriquecer graças a seus talentos. [...]. Quanto às últimas, sabe-se que muitas se associaram à glória de seus amantes. Dispondo livremente de si mesmas, e da sua fortuna, inteligentes, cultas, artistas, eram tratadas como pessoas pelos homens que se encantavam com seu comércio. (BEAUVOIR, 1967, p.126).

Na Grécia, as mulheres não eram vistas como cidadãs, portanto, não tinham direitos iguais aos homens, seus trabalhos envolviam cuidados domésticos, não podiam participar de debates políticos ou de qualquer forma intervir na sociedade. No entanto, Silva (2018) aponta que nas camadas mais baixas da sociedade grega existia a necessidade de busca por alimento e sobrevivência, de modo que as mulheres tinham maior autonomia em relação às das camadas mais altas, assim a prostituição, foi utilizada como uma oportunidade para cobrar valores para o bem-estar familiar, nesse período muitas meninas foram contratadas como objetos sexuais para ajudar a gerar renda familiar, muitas ficaram nos portos esperando navios e marinheiros e aceitaram dracmas como pagamento (moedas), presentes ou outros serviços.

As cortesãs eram tachadas de infames, não tinham nenhum direito social, os seus filhos não eram obrigados a sustenta-las; deviam usar um vestido especial de fazenda sarapintada e enfeitada com flores, além de tingir os cabelos com açafraão. (BEAUVOIR, 1967, p. 126).

A hierarquia entre as mulheres não se limitou às prostitutas, atravessou os lares e fez com que fossem desvalorizadas em relação às esposas, Queiroz (2017) emprega alguns pontos de Nickie Roberts, que diz em seu livro, que o tempo já começava a aumentar a distância entre as “boas” (cativas e subservientes) esposas e as más (independentes sexualmente) prostitutas. No entanto, os homens tinham várias esposas para gratificar suas luxúrias, pois eram usadas apenas para fins reprodutivos, gratificando as luxúrias do espírito, por causa do lugar sem valor ocupado pela mulher, eram as cortesãs, Beauvoir (1967, p. 124), aponta Demóstenes, para ilustrar a situação, a “palákina para o prazer dos sentidos e a mulher para nos

dar filhos”. A palákina era representante da esposa, ela era chamada à cabeceira do homem quando sua esposa estava acamada, independente do motivo.

Em Atenas, as esposas deveriam viver sob normas, algumas delas, eram de silêncio e impotência, eram consideradas objetos daqueles que representavam o poder, ou seja, pai, marido e Estado. O conflito entre esposas e prostitutas sempre existiu desde os primórdios da sociedade e continua até hoje. No entanto, é necessário entender que, nesse período histórico, todas as mulheres levavam uma vida extremamente instável, independente de qual lado da história elas estavam. As esposas, ainda que tivessem famílias para sustentar, eram desrespeitadas e humilhadas da mesma forma que as prostitutas. As mulheres tinham pouquíssimas “utilidades” as prostitutas deveriam satisfazer o homem com prazer sexual, e as esposas deveriam conceber filhos e cuidar da casa.

À medida que a sociedade (para os homens) progredia, as mulheres se viam cada vez mais subservientes e incapazes de lutar contra o sistema que as controlava, Queiroz (2017) aponta que, ainda que a condição das prostitutas tenha regredido para a marginalização e miséria, muitas tiveram preferência para entrar nessa vida, uma vez que ser prostituta, na visão delas, as libertavam da posição de esposa.

Uma das consequências da escravização da “mulher honesta” à família é a existência da prostituição. Regalias hipocritamente à margem da sociedade, as prostitutas desempenham papel dos mais importantes. O cristianismo despreza-as, mas as aceita como um mal necessário. “Suprimi as prostitutas” diz santo Agostinho, “e perturbareis a sociedade com a libertinagem”. E posteriormente são Tomás – ou o teólogo que assinou com esse nome o IV o *De regimine principum* – declara: “Eliminai as mulheres públicas do seio da sociedade, e a devassidão a perturbará com desordens de toda a espécie. São as prostitutas, numa cidade, a mesma coisa que uma cloaca num palácio; suprimi a cloaca e o palácio se tornará um lugar sujo e infecto”. (BEAUVOIR, 1967, p. 144).

Antes e durante a Idade Média, o desfrute do prazer cabia apenas aos homens e com isso, foram criados meios para fazer as mulheres temerem sua própria sexualidade e fazê-las acreditar que experimentar o prazer era algo obsceno, algo que era equiparado à prostituição. Assim, o que um dia foi sagrado, passava a ser o pior dos pecados. A Igreja Católica tem grande mérito em desvalorizar a mulher, reprimir sua sexualidade e criar a dicotomia que pesa sobre ela, pois é ela quem afirma que a mulher cumpre apenas dois papéis: ser a prostituta do inferno ou a esposa santificada

dos céus. Silva (2018) menciona que “o mito da criação foi crucial ao associar a mulher à imagem do perigo, da corrupção, da portadora do mal e da libido demoníaca. Afinal, todas eram filhas de Eva”:

As mulheres eram vistas como possuidoras do pecado original e disseminadoras do mal, por isso, elas eram mantidas puras e afastadas dos homens. Maria, mãe de Jesus, aparece como símbolo ideal de comportamento feminino, em que as mulheres deveriam se espelhar: mãe, esposa e virgem. (SILVA, 2018, p. 6).

A sexualidade passa a ser vista pelo catolicismo como um mal a ser contido, as mulheres devem seguir o exemplo de Maria e escolher o caminho da purificação enquanto seus noivos e maridos descarregam suas inquietações nas prostitutas. Elas foram usadas como meio de refrear a selvageria que emana de um homem que não satisfaz seus desejos carnis. Suas vidas tornaram-se cada vez mais miseráveis à medida que métodos foram criados para silenciá-los da sociedade. Beauvoir (1967, p. 145) apresenta essa questão evidenciando como o Estado negligenciou a vida das prostitutas ao mesmo tempo em que as privava de seu sustento, “não tinham nenhum recurso contra a polícia e a magistratura, bastava uma reclamação de algum vizinho para que as expulsassem de suas casas. Para a maioria delas a vida era difícil e miserável”. A igreja católica e o Estado mostraram para a sociedade o quanto a liberdade sexual era profanadora e mundana.

Em alguns casos, prostitutas eram impedidas de fazer acusações contra pessoas que lhes fizessem mal, em outros, o estupro de prostitutas chegou a ser legalizado. No século 13, ele criou um manual para confessores em que descrevia que as prostitutas tinham direito de vender sexo- - mas se chegassem ao clímax, tinham a obrigação moral de não receber dinheiro por isso. (QUEIROZ, 2017, p.20).

No entanto, com o objetivo de puni-las, a Igreja iniciou a caça às bruxas, que incluía mulheres que não escolhiam seguir o caminho da castidade. Em nome dos bons costumes e da moralidade, essas mulheres eram torturadas e seus corpos expostos à sociedade como um alerta para que outras se submetessem à vontade de homens que não toleravam as mulheres como indivíduos sexuais. Beauvoir (1967, p. 201) menciona que “nenhum homem consentiria em ser uma mulher, mas todos desejam que haja mulheres”.

Dessa forma, a prostituição, e conseqüentemente a prostituta, passaram a desempenhar dois papéis na sociedade: ou ela é a vítima mais oprimida ou a criatura mais subversiva do patriarcado. Por mais diferentes que sejam os papéis, eles coexistem em uma só personificação, em cada mulher que se expõe ao mercado do sexo. (PISCITELLI, 2005).

No decorrer do tempo surgiu um discurso como justificativa para a prostituição, que minimiza um dos maiores atos de violência contra a mulher. Naturalizar essa genuína mercantilização do corpo feminino, consoma um pensamento de que esta é seguramente a melhor escolha para as prostitutas, com o argumento que são “mulheres da vida”. Porém, que vida é essa afinal? Ou melhor, mulheres da vida de quem? A quais situações essas mulheres são impostas para que recorram à prostituição?

Muitas pessoas tentaram reduzir a prostituição a uma profissão como qualquer outra, como se fosse apenas mais um serviço exercido em todos os casos por uma livre escolha das mulheres. O que não é levado em conta é o fato de que dentro do mundo da prostituição não existem apenas prostitutas. Há cafetinas, cafetões, empresários e clientes. Portanto, não só pode ser considerado comportamento individual quando de fato constitui uma instituição; uma estrutura econômica de movimentação capital às custas de corpos femininos.

Também é preciso entender que a prostituição é uma das bases do capitalismo patriarcal, construído sobre o controle masculino sobre o trabalho, os corpos e a sexualidade feminina. Esse modelo sistêmico de sexualidade aprisiona as mulheres na dicotomia santa/puta, enquanto dá aos homens um apetite sexual insaciável. A prostituição parece ser uma forma de satisfazer esses desejos masculinos supostamente incontroláveis, que mostra como é um meio de domínio e exploração. Em um nível mais profundo, a prostituição é a manifestação extrema do controle do patriarcado e do que ele significa, na medida em que existe uma identificação dos clientes como mestres sexuais das prostitutas que devem usar seus corpos para atender a todos os requisitos masculinos.

Além disso, a prostituição desempenha um papel econômico, baseado no pressuposto da existência de um mercado mundial voltado para a mercantilização dos corpos e dominando, em maior medida essas mulheres. Ainda há o controle dos cafetões, a noção de autonomia e empoderamento das prostitutas é como uma máscara, sob as relações de poder e opressão a que essas mulheres são

subordinadas. Por trás disso, estão anos de abuso sexual, estigmatização, violência física e violência institucional. O sistema de prostituição é múltiplo, mas a maioria das mulheres tem que pagar aluguel de quarto e alimentação, e muitas vezes se relacionam abusivamente com seus “patrões”, os cafetões, que fazem uso da violência como forma de "recompensa" sexual. A punição, humilhação e intimidação são usadas para mostrar que eles possuem o controle total sobre as prostitutas. Além de que, muitas prostitutas entram nesse mundo, ainda sendo adolescentes ou crianças.

Ao analisar os percursos individuais das prostitutas, tendo em conta as variáveis contextuais, familiares e sociais que caracterizam tanto o seu passado como o presente, os recursos psicológicos, económicos, educativos e profissionais de que dispõem e a fase de vida em que se encontram, observa-se que, existe uma violação que provocou uma mudança em sua trajetória. Essa ideia de violação ou virada na vida dessas mulheres e transgêneros quando ingressam no trabalho sexual, relaciona-se com a importância de se compreender sua entrada no comércio do sexual. A entrada no trabalho sexual se dá por um processo de corte em um momento difícil ou com um passado complicado que eles rejeitam.

Em um país como o Brasil, a contínua relevância dos temas desenvolvidos por Chico Buarque, associados ao caráter estético de sua obra para o teatro, faz com que a atração por sua dramaturgia seja permanente, embora por questões técnicas e estruturais da cena seja brasileira, as peças eram ocasionalmente montadas. Apesar de não ser visto pelas gerações mais jovens, o teatro de Chico Buarque se difundiu ao entrar definitivamente na literatura do país. Ademais, várias de suas canções, primariamente criadas para peças de teatro e gravadas em disco, adquiriram vida própria e hoje circulam de forma independente na cultura brasileira.

Em um mundo em que a inquietação do ser grita constantemente e transformações radicais ocorrem em decorrência dos conflitos e guerras do século XX, o teatro também se torna um lugar de angústia, aflição e busca de respostas para os problemas sociais. Os dramaturgos começam a observar que o padrão dramático aristotélico não funciona como antes: é trivial, induzir a catarse no espectador: este, precisa pensar agora ao invés de deixar o teatro imóvel. Quando o mundo implorar por uma saída, o teatro será um ambiente de pensamento, de análise e consideração sobre essa busca, pois se trata de pensar as pessoas e a sociedade

E quando se trata da questão da prostituição, parece que nos referimos a uma área separada da outra conduta, esta que é vista pela sociedade como “correta”. Em contrapartida, a prostituição é caracterizada pela marginalidade e discriminação. Se fala sobre as prostitutas, porém, sem ouvi-las, são apenas notícias quando sua situação particular torna possível reforçar o preconceito. As vozes femininas foram silenciadas por séculos no que tange as produções literárias, diferentemente das vozes masculinas, são elas que são ouvidas, são eles que escrevem sobre as mulheres e o seu corpo. Se nessa época as mulheres “recatadas” não tinham vozes para escreverem sobre si mesmas, então o que dizer das prostitutas? Elas eram totalmente excluídas pela sociedade, dentro e fora do mundo artístico. E como tema deste trabalho apresentamos *La Lengua de las Locas*, que faz falar no interior de uma língua hegemônica, reconhecida por um Estado, possuidora de regras, de leis, de exércitos, a partir desta primeira aproximação a uma língua que faz falar no interior de uma língua/literatura canônica.

Às vezes a língua enlouquece. Ou assim acreditava Derrida. Só que a loucura daquela doida sempre esteve lá, como um agente que vai agir mais cedo ou mais tarde no momento menos esperado, e também e acima de tudo, em todos os momentos. A regularidade dos versos, sua recursão regulada parece o contrário da loucura, mas justamente os esquemas da razão escondem monstros. Quando uma língua enlouquece, ela solta os monstros, os acorda; quando uma língua enlouquece, é a loucura do mundo que luta com ela. Quando uma língua enlouquece, todos os artifícios barrocos podem vir e com eles os gritos de loucas que estão sempre à beira de parodiar sua própria monstruosidade.

A língua enlouqueceu para desestabilizar o mundo e virar a história de cabeça para baixo. Mas como figura, as loucas sempre flertaram com a autodestruição e a morte, brincaram com o riso da caveira.

2.2 A louca histórica

Não é possível falar das loucas sem falar da histeria, a histeria é mais do que um derivado da palavra grega *hystero* que significa útero e costumava caracterizar uma gama de sintomas em mulheres em diferentes épocas, mas um diagnóstico que marcou de forma bastante concreta o início da medicina psiquiátrica como ciência na segunda metade do século XIX, contribuindo para o surgimento da psicanálise no século XX.

Isso atravessa e entrecruza a história das mulheres - e dos homens também - no Ocidente e contribui para o surgimento de um modo determinado de ser mulher.

Examina a hipótese de que o termo foi cunhado por Hipócrates na Grécia antiga para se referir aos sofrimentos das mulheres, tanto físicos quanto psicológicos. No entanto, o termo e a doença ganharam visibilidade e uso na língua no momento em que a medicina moderna os associava oficialmente a toda uma gama de manifestações comportamentais das mulheres europeias e passando a acreditar que elas precisavam ser diagnosticadas, tratadas e curadas.

No ambiente da neuropsiquiatria e da psicanálise em seus princípios, a histeria era uma epidemia nos principais centros urbanos da Europa e se caracterizava por uma falsa sintomatologia física e psicológica, pois não apresentava patologias ou lesões que poderiam ser identificadas no corpo das pacientes. A histeria, ainda que involuntariamente vista como uma ilusão ou ato, foi estruturada como uma forma de insanidade feminina, e o interesse em seu estudo e tratamento, apenas surgiu quando as escolas de neuropsiquiatria começaram a usar as mulheres com histeria como cobaias para suas pesquisas.

Assim como todas as doenças, a da histeria também envolve vários fatores socioeconômicos e historiográficos, mas um dos principais motivos que a tornou particularmente visível e estudada no final do século XIX foi a introdução de novos meios de controle, modernizados e capitalizados, sobre os corpos urbanos, especificamente sobre os corpos femininos. O controle, cuidado e intervenção sobre eles foi fundamental para os métodos organizacionais das sociedades europeias em termos de trabalho, produção e consumo, assim como a extensão desse modelo às colônias (como o Brasil) para consolidar o comércio global e o controle da circulação do capital, era mantido pela interdependência, entre a produção e a exploração das trabalhadoras.

Nessa perspectiva, a organização da vida individual pelo ritmo do trabalho e das guerras internacionais caracterizava uma nova ordem mundial político-estatal cujo controle sobre os nascimentos e a saúde infantil era fundamental para o funcionamento dos novos Estados constitucionais nacionais. A política estatal ocidental começou então a prestar mais atenção, controlar e intervir nos corpos de suas mulheres. Como nos

conta Silvia Federici, o controle do corpo feminino havia sido exercido em territórios europeus de origem greco-romana durante séculos, como evidenciado pela caça às bruxas e pela conceituação da carne e da mulher como corpo do pecado e do encanador. do diabo. No entanto, uma configuração política nos Estados-Nação tornou necessário capacitá-los para trabalhar e treiná-los para serem bons reprodutores e ainda usar sua força para criar filhos. Em uma nova economia social, não era mais possível se dar ao luxo de destruir seus corpos, pois queimá-los na fogueira exigia treinar seus corpos e manuseá-los de maneira controlada.

No entanto, seria prematuro dizer que a histeria funcionou apenas como um diagnóstico de controle das mulheres, intervindo e chamando-as de loucas para roubar-lhes a credibilidade de suas palavras e, na maioria das vezes, de sua vida social. A maioria acabou em hospitais psiquiátricos europeus. Também seria simplista dizer que a histeria foi uma invenção deliberada de funcionários do governo e médicos para subordiná-la a seus objetivos reprodutivos e comerciais. A histeria era uma manifestação feminina, podendo ser lida na época como uma forma de expressão e expansão feminina, pois não era apenas uma forma de chamar atenção para si (como descreve Freud em seus primeiros trabalhos), era também uma forma de existir e resistir no limiar entre a aniquilação total e a possibilidade de serem livres pela loucura.

Esta dá o que pensar. É-nos sugerido por Michel Foucault, estudioso da loucura, entende que na loucura há uma espécie de fuga - talvez não intencional, mas mesmo assim, uma fuga - de tudo que estrutura as normas de uma sociedade, seus discursos e a estruturação dos sistemas de subjetividade. A proposta requer cuidadosa consideração, pois também é necessário não promover a erradicação do sofrimento real vivenciado pelas mulheres históricas nos séculos XIX e XX. Refletir sobre essa questão nos permite examinar como a histeria funcionou como base das normas que dominaram as mulheres no Ocidente nos séculos passados, e também considerar como isso ainda afeta nossas normas sociais para as mulheres.

A histeria funcionou na Europa como norma prescritiva para todas as mulheres através do negativo, pois era o imperativo do que as mulheres não deveriam ser. Da mesma forma, a doença serviu para desqualificar sua liberdade de expressão, principalmente em seu comportamento e linguagem. Se por algum motivo o que elas estavam fazendo ou dizendo não era confortável, elas eram avaliadas e diagnosticadas

por médicos do sexo masculino e sua ciência, como doentes e sujeitas a intervenção e tratamento.

Os gritos, os choros, as alterações, as mentiras quando mentiam, tudo era sinônimo de histeria. Enquanto, essa histeria explicava todos esses casos que deviam ser menosprezados nas mulheres, e também nos homens, sendo classificados como afeminados, para que a ordem do patriarcado não fosse tocada, também era oportuno retirar dessas mulheres o diagnóstico da responsabilidade por seus atos transformando-as em vítimas ou excluídas do protagonismo social, mas sem retirar delas o trabalho de maternidade e criação de filhos. Dessa forma, a doença (histeria) e o adjetivo (histérica) para a mulher, permanece como perspectiva velada e constante ameaça de extermínio de uma etapa ou condição de normalidade presente nessa prática de feminilidade, e representa a constante ameaça à sua função jurídica como sujeito. Fica claro que a inexistência de reconhecimento das mulheres como sujeitos e não como objetos, nas sociedades ocidentais não se deve apenas à histerização de seus corpos, mas que esse movimento era considerável para retirar a possibilidade de subjetividade e cidadania por meio da atribuição de ter uma doença.

Nessa perspectiva, a histeria formou o feminino como imagem e moldura da mulher no Ocidente. A histeria delinea o limiar do normal e delinea a imagem da mulher certa, saudável, correta. Marca, assim, a fronteira que regulava o modo como todas as mulheres deveriam ser/existir e agir para não deixarem de ser mulheres e nunca se tornarem histéricas. Quando deixou de ser doença e a psicanálise redirecionou seus sintomas para outras palavras classificatórias e ordens do psiquismo, a palavra insistiu como adjetivo a ser atribuído a todos os seres humanos, mas seu significado permaneceu ligado ao feminino. Na linguagem habitual, a palavra continuava a referir-se à loucura, à mentira, à mudança, à irracionalidade e ao exorbitância feminina. A análise, portanto, permaneceu como um marco científico e moral das narrativas que passaram a utilizar o gênero feminino como elemento apreciativo e desqualificador.

A histeria, então, continua a condensar a raiva que se torna parte constitutiva da mulher e determina as experiências do sexo feminino, portanto, entender que negar a histeria, negar que somos ou poderíamos nos tornar histéricas, é reforçar o contraste entre uma normalidade e uma anormalidade feminina e também a hierarquia entre feminino e masculino. Declarar-nos histéricas e começar a habitar o feminino por meio

dessa imagem ressignificada pode ser uma forma de rearticular e (re)apresentar o feminino.

Segundo Palmeiro (2019), as loucas não falam, as loucas gritam. E quando gritam juntas, é um fato poético e político. Mulheres liberadas, prostitutas profissionais ou amadores, feministas, mães, avós, travestis, trans, lésbicas; esquisitos, especialmente latino-americanos, que fizeram de ser, estar ou agir como louca, uma política e uma poética deliberada, nascidas da aliança aberrante e minoritária entre mulheres e *queers* de todos os gêneros. O desejo das loucas é uma questão política, as loucas fazem política do desejo. Porque para estar sujeito a direitos, a primeira coisa é estar sujeito ao desejo, a política sem afeto é burocracia, enchamos a língua de afetos, ou fluidos corporais, “[...]porque nós, corpos sexuados somos loucos (ao contrário do masculino neutro branco, normal, grau zero e parâmetro da subjetividade capitalista), hoje dizemos: somos movidos pelo desejo. E esse movimento traduz, espalha, permeia fronteiras e fronteiras, assim como esferas: da poesia à economia, do papel e das telas à rua[...].” (PALMEIRO, 2019, p. 179).

Linguagem da louca não está errada. Ela não se engana, supõe-se, porque a louca é aquela que olha por trás das venezianas, aquela que conhece as intimidades mais do que ninguém, porque anda mais confortavelmente no escuro, porque não tem medo de afiar a língua. Mas é claro que, para que a linguagem da loucura tenha alguma hierarquia, ela deve necessariamente habitar as margens; ela tem que ser tudo menos uma interlocutora. E não é que as mulheres loucas se reneguem, cada vez menos, mas a base do iceberg de quem são ainda acumula mais rivalidades e orgasmos falsos para manter o cara que abre a porta de carro, do que construir a linguagem comum do nosso desejo de nossa cumplicidade.

Problemática, acometida, revoltada, alterada, agitada, doida, inquieta, desequilibrada, atacada, perturbada, transtornada, conturbada, estressada, psicótica, histérica, etc...Palmeiro e Seoane (2021), afirmam que essas declarações fazem parte de uma sociabilidade inferior, elas são trocadas como insultos brincalhões entre amigos, amantes, colegas, que reconhecem a agressão como parte da amizade e camaradagem, e que não fazem nenhum esforço para escondê-la, na intenção de despertar o riso, mesmo que este seja dentro de seu íntimo, um tanto constrangedor.

Estos enunciados forman parte de una sociabilidad menor, más o menos subterránea. Se intercambian como insultos jocosos entre amigas, amantes, colegas. Amigas, amantes y colegas que reconocen la agresión como parte de la amistad y la camaradería, y que no se esfuerzan por ocultarla. Que abrazan el amor en toda su complejidad, con sus matices. Ancladas en el margen, resistentes, al nombrarse por medio de la injuria renuevan su compromiso con lo menor. Un compromiso que no se ejerce en la pureza de una lengua propia sino en la apropiación y la corrupción de la ajena. (PALMEIRO, SEOANE, 2021, p. 187).⁶

A louca é desafiadora, ousada, é a contradição das boas maneiras, isto é, do patriarcado. Sabemos que a “moral e os bons costumes”, o decoro, o bom senso e outras fantasias regulatórias não fazem nada além de sustentar a razão patriarcal. Então, se é possível dizer que a louca que é alguma coisa, logo, ela é uma insistência antipatriarcal, oprimida, afiada, desencadeada e perigosa.

Segundo Palmeiro e Seoane (2021), não existe um gênero para definir a louca, pois a mulher está em todos os seres, por isso a nomeação de louca é no feminino, e por isso existe o abuso da linguagem das loucas no feminino:

Esa protuberancia que es la loca, con su lengua, con su reino, fija un horizonte para feministas y trollos. Sólo como locas pueden maricones y mujeres suscribir su pacto de sangre, celebrar las nupcias que darán nacimiento a esta célula revolucionaria en combate alocado contra el machismo. Nuestra cultura nos ha dado una lección fundamental: la loca no tiene género, aunque sugiere aquello que de mujer molecular hay en todos. Por eso la loca se nombra en femenino. Y por eso la lengua de las locas abusa de lo femenino. Dice Marta Dillon: debemos hablar en femenino travesti. Esto no es mero rasgo de estilo. O mejor: el estilo no es nunca algo menor, anecdótico. En nuestra cultura ocupar una lengua sexista en cuanto minoría ha tenido consecuencias legales en términos de extensión de la ciudadanía. Tenemos un ejemplo dorado en la Ley de Identidad de Género. (PALMEIRO, SEOANE 2021, p. 189).⁷

⁶ “Essas declarações fazem parte de uma sociabilidade menor, mais ou menos subterránea. Eles são trocados como insultos brincalhões entre amigos, amantes, colegas. Amigos, amantes e colegas que reconhecem a agressão como parte da amizade e camaradagem, e que não fazem nenhum esforço para escondê-la. Que abraçam o amor em toda sua complexidade, com suas nuances. Ancorados na margem, resistentes, nomeando-se por insulto, renovam o compromisso com o menor. Um compromisso que não se exerce na pureza da própria língua, mas na apropriação e corrupção da língua alheia.”

⁷ “Essa protuberância que é a louca, com sua língua, com seu reino, abre horizonte para feministas e trolls. Só como loucos bichas e mulheres podem assinar seu pacto de sangue, celebrar as núpcias que darão à luz essa célula revolucionária em uma luta louca contra o machismo. Nossa cultura tem

A louca histórica, ocupa seu lugar de enunciação como quem ocupa uma trincheira: sua língua é uma língua em estado de emergência, uma língua de combate, de guerra, ainda mais em um país onde a mulher pode ser presidente, mas não tem poder sobre o próprio corpo. Por isso, essas loucas encontram seu lugar na política. As mulheres que irrompem na esfera pública são loucas porque estão fora de lugar: nesse espaço patriarcal e paternalista, tanto as que conseguem, como as que falham, estão confinadas na mesma gaiola maluca. O mesmo argumento é disparado das diferentes trincheiras do senso comum. A puta e a profissional como mulheres públicas são loucas: ambas tomam atribuições masculinas.

uma lição fundamental: a louca não tem gênero, embora ela sugira que a mulher molecular está em todos. É por isso que a mulher louca é nomeada em feminino. E é por isso que a linguagem das loucas abusa do feminino. Marta Dillon diz: temos de falar em travesti feminina. Este não é um mero traço estilístico. Ou melhor: o estilo nunca é algo menor, anedótico. Em nossa cultura, ocupar uma linguagem machista como minoria teve consequências legais em termos de extensão do cidadania. Temos um exemplo de ouro na Lei de Identidade de Gênero.(tradução nossa)

3. A LÍNGUA DE TODAS AS LOUCAS

Para que possamos compreender o núcleo da análise em questão, é necessário conhecermos o conceito de *La lengua de las locas*, embora seja um conceito pouco conhecido, ele faz parte de cada pessoa que possui a loucura dentro de si, que tem ou que ainda carrega a sua loucura silenciada, seja pelas intempéries da vida, pelo patriarcado, seja por sua “sub-colocação” dentro da sociedade, seja pela marca de marginalizada que é gravada em função do local onde mora, da cor da pele, da sua sexualidade, seu gênero, enfim, seja por ser “diferente” do padrão social, logo, conhecer tal conceito é fundamental para nosso estudo por ele ser parte essencial de nossa investigação.

Para que possamos ter um melhor entendimento sobre o funcionamento da *Língua das loucas* na obra, vamos abordar tal termo a partir do conceito de louco definido por Cecilia Palmeiro como, algo que vem de todos os lados, inconveniente, que para tirar do lugar os regimes de autoridade que conhecemos e os discursos que esses regimes oferecem para acalmar e reproduzir:

El loco viene inoportuno en la parte superior y en la base, en el centro y en los bordes, a la derecha y a la izquierda. El loco es una protuberancia móvil, incurable, siempre incómoda, que viene a sacudir los regímenes de autoridad que conocemos y los discursos que estos regímenes ofrecen para calmarse y reproducirse. Por supuesto, como la vibración, no funciona en el vacío, y su insistencia en una cultura - digamos hoy: la nuestra- produce efectos más o menos repetido; y las intervenciones más o menos esperadas, reconocibles. (PALMEIRO, 1991, p. 01).⁸

⁸ “O louco vem intempestivamente do topo e do fundo, do centro e das bordas, à direita e à esquerda. O louco é uma protuberância móvel, incurável, sempre desconfortável, que vem abalar os regimes de autoridade que conhecemos e os discursos que esses regimes oferecem para acalmar e reproduzir. É claro que, como a vibração, ela não funciona no vácuo, e sua insistência em uma cultura - digamos hoje: a nossa - produz efeitos mais ou menos repetidos; e as intervenções mais ou menos esperadas, reconhecíveis. (tradução nossa)

Cecilia explica o louco como uma ideia que também permite que as mulheres pensem fora de uma identidade que é determinada pela sociedade, numa tensão entre identificação e desinfecção, que construiu um código de ruptura como o das “línguas afiadas” com as quais se atrevem a dizer com formas fora da norma, usando risos, gritos, choros, insultos, ironia, duplo sentido, piada, sarcasmo.

A prostituição seja ela feita por mulheres, travestis ou mulheres trans, está intrinsicamente ligada ao conceito de *La lengua de las locas*, pois, além de surgir dentro de uma concepção de que as mulheres pensem em sua identificação além do que é determinada pela sociedade, também pode ser conceituada como uma linguagem formada e exercitada na poesia e que explode em corpos, bem como, na linguagem política, como forma de disponibilizar uma linguagem capaz de expressar um protesto social. Não é uma linguagem padronizada! Os impulsos de transformação que obviamente vêm do corpo, nos acontecem todos os dias, e costuma esbarrar com uma linguagem que não pode transmitir isso, e essa linguagem para as mulheres, é de suma importância, pois é a sua forma de comunicação. Sendo assim, com base nessa concepção faremos a leitura das músicas, *Pra se viver do amor*, *Folhetim*, *Ai, se eles me pegam agora* e *Geni e o Zepelim*, paralelamente com as prostitutas que as interpretam.

3.1 Vitória Régia, “ela sai da prostituição, mas a prostituição não sai dela”.

Vitória Régia, e a “ex-mulher da vida”, que agora estava bem casada e com uma vida respeitável, proprietária de uma boutique, uma empresária exemplar, dentro da moral e dos bons costumes que a sociedade exigia, canta a música “Pra Se Viver do Amor” e o nome são referências à forma como Vitória Régia “ganha a vida”. Ela, que outrora viveu parte de sua vida na prostituição, agora vive (com um empreendimento velado) como uma cafetina, mantendo sua sobrevivência através do amor, explorando-o e tentando ensinar uma recém-chegada, através dessa música, a como viver do sentimento, esclarecendo que, ou a mulher tira proveito para sua sobrevivência ou será agredida por ele, sem nenhuma opção de fuga, para nenhuma mulher.

Pra se viver do amor
Há que esquecer o amor
Há que se amar
Sem amar

Sem prazer
 E com despertador
 Como um funcionário
 (BUARQUE, 1968, p. 39).

Nessa estrofe, ela descreve o duro ofício de ganhar a vida com a prostituição, mas, advertindo que, se pode viver do amor, como uma forma de sustento, mas é preciso esquecê-lo, e para que isso aconteça, a aprendiz deve esquecer os prazeres, pois com ele há o risco de não levar a profissão a sério e ser enganada por falsas promessas românticas. Afirmação que também é clara, em uma conversa com a filha Teresinha, sobre casamento por amor, onde ela declara: “Teresinha, 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 casar com ela. Casa com qualquer outro. Veja teu pai e eu. Como é que esse casamento durou esse tempo todo? Aqui ninguém ama nem desama. (BUARQUE, 1968, p. 82-83). O despertador alude ao fato de que as prostitutas recebem pelas horas que passam com o cliente e que se deve estar atenta a isso porque quando há sentimento esquece-se o tempo.

Há que penar no amor
 Pra se ganhar no amor
 Há que apanhar
 E sangrar
 E suar
 Como um trabalhador
 (BUARQUE, 1968, p. 39).

Novamente, Vitória Régia avisa que não é um trabalho simples, normal, pois trata-se de sentimentos demasiadamente intensos e que quem pensa assim está enganado. Os verbos usados, sofrer, pegar, sangrar e suar, aludem a um sofrimento profundo que só o amor pode trazer a uma mulher, e ela precisa dominá-lo antes de intentar usá-lo como meio de sobrevivência, mas se a recém-chegada ainda não o tem passado, ela passará, mas somente assim sairá mais forte para poder “vencer no amor”.

São verbos de grande energia sensitiva, provocando significativamente o sofrimento, conduzindo com efeito assustador e único porque é completamente oposto ao “ideal de amor”.

Ai, o amor
 Jamais foi um sonho

O amor, eu bem sei
 Já provei
 É um veneno medonho
 (BUARQUE, 1968, p. 40).

Aqui ela dissipa quaisquer ilusões que a garota possa ter sobre o amor, alegando que aqueles que acreditam que o amor pode ser um sonho estão errados, e se ela não for cuidadosa, esse sentimento pode causar estragos terríveis até nas mais fortes mulheres.

É por isso que se há de entender
 Que o amor não é um ócio
 E compreender
 Que o amor é um vício
 O amor é sacrifício
 O amor é um sacerdócio
 Amar é iluminar a dor
 Como um missionário
 (BUARQUE, 1968, p. 40).

Nessa passagem da música, ela avisa Fichinha, com a postura de uma verdadeira patroa e diz que o trabalho que ela fará lá não é ociosidade, mas trabalho duro. Que quem quer se dar bem nesta vida deve se renunciar sem querer nada com prazeres, se contradizendo sobre o que se imaginava sobre a prostituição, de que esta vida não é de luxo e mordomia, e referencia ousadamente a prostituição como sacerdócio. Concluindo que para ser uma mestra do amor, ela tem de ter sofrido com ela. Vitória Régia leva essa imagem do amor, pelos grandes sofrimentos que viveu na juventude, pois também era prostituta antes de se casar com Fernandes de Duran e hoje é apenas uma cafetina que oferece conselhos valiosos às suas funcionárias.

O poema evidencia que Fichinha tem que ter cuidado para não amar, porque o amor é visto ali como um simples bom negócio e se ela consegue entender tudo que sua patroa lhe disse, ela pode muito bem viver com dinheiro, mas sem amor. O sofrimento e a miséria que Vitória Régia passou na juventude por amar demais a faz pensar que é impossível ter os dois.

3.2. Mimi, a bibelô.

Em “Folhetim” o fenômeno da prostituição é baseado nas relações de poder. Mimi Bibelô deixa isso bem claro em uma de suas falas, onde relata o violento estupro que sofreu pelos policiais: “Eu? Oh, “seu” Duran! Oh, dona Vitória! Vocês não sabem o pior. Aqueles brutos.... Aqueles brutos me estupraram! / Como é que eu ia chamar a polícia se tinha quatro cabos da PM em cima de mim?” (BUARQUE, 1968, p. 89). Embora ela sofra essa e outras formas de violência por diversas vezes em sua profissão, na canção a versão de Mimi Bibelô tem um final invertido: no final é a mulher que “somente diz sim”, que “aceita um presente”, “aceita tudo”, ela vai dominar o homem, enganá-lo com meias verdades e finalmente rejeitá-lo. Assim afirma Maria Helena Sansão:

Assumindo eu-feminino. Chico Buarque pôde expressar as insatisfações da mulher exaltar -lhes os poderes, compreender- lhes as transgressões e denunciar as injustiças de que é vítima. A problemática da mulher não constitui uma tônica nas décadas anteriores a Chico Buarque, não se observa nessa época, num mesmo autor, a reincidência de composições em que o poeta assumia a identidade feminina em defesa de seus direitos. (FONTES, 2003, p. 75).

Se acaso me quiseres
 Sou dessas mulheres
 Que só dizem sim
 Por uma coisa à toa
 Uma noitada boa
 Um cinema, um botequim
 E, se tiveres renda
 Aceito uma prenda
 Qualquer coisa assim
 Como uma pedra falsa
 Um sonho de valsa
 Ou um corte de cetim
 E eu te farei as vontades
 Direi meias verdades
 Sempre à meia luz
 E te farei, vaidoso, supor
 Que és o maior que me possuis
 Mas na manhã seguinte
 Não conta até vinte
 Te afasta de mim
 Pois já não vales nada
 És página virada
 Descartada do meu folhetim
 (BUARQUE, 1968, p.116-117).

É curioso notar como todos os termos usados por Mimi aludem aos falsos sentimentos expressos tanto pela mulher quanto pelo homem. Ela diz que aceita tudo. Uma boa noite e filmes evocam a ilusão das mentiras e a beleza que podem ter por uma noite. Ela aceita pedras falsas dele e lembra da velha canção que diz: “O anel que tu me deste / era de vidro e se quebrou / o amor que tu me tinhas / era pouco e se acabou”, ou seja, Mimi não se importa com o amor verdadeiro. Ela entende e aceita que só pode ganhar pedras falsas e ilusões. Assim como ela, que proporciona somente meias-verdades, que para mostrar sinceridade são faladas na penumbra do abajur.

3.3. “As putas cantam: *Ai, se eles me pegam agora*”⁹

A canção é uma referência ao bordel, com sons de palmas, risadas, assobios e de copos batendo diante de uma performance de um grupo de cantoras dançarinas. Utilizando termos relacionados ao tratamento afetivo, como “papai” e “mamãe”, as personagens tentam presumir as prováveis atitudes dos pais e mães aos modos de suas filhas. Por outro lado, suas atitudes, relacionam-se à exibição de seus corpos:

Ai, se mamãe me pega agora
De anágua e de combinação
[...] Ai, se papai me pega agora
Abrindo o último botão.
(BUARQUE, 1978, p.123-124).

O corpo é construído pela sociedade como uma realidade sexual e como detentor de uma concepção e segmentação de caráter sexual que diferenciam o sexo biológico. Mostrar o corpo ou a roupa interior pode, portanto, representar a exibição aos sujeitos, expondo a sua sexualidade.

A letra pode também relacionar-se ao domínio que é exercido sobre os corpos, com atitudes diferenciadas entre pais e mães. As figuras paternas agem como vigilantes e temem quando descobrem o que está acontecendo. A figura materna ora se mostra desviando, ora convergindo para a posição das personagens:

Será que vai ficar sentida

⁹ Canção escrita por Chico Buarque de Hollanda, interpretada pelo grupo musical “As frenéticas”, em 1979.

Será que vai me dar razão
 Chorar sua vida vivida
 Em vão
 Será que faz mil caras feias
 Será que vai passar carão
 Será que calça minhas meias
 E sai deslizando
 Pelo salão
 (BUARQUE, 1978, p.123).

Em algum momento da música sua provável atitude é questionada, expressada como:

[...] Será que ela me leva embora
 Ou não
 [...] Será que vai morrer de inveja
 Ou não
 (BUARQUE, 1978, p. 124).

Considera-se, a existência de uma mãe consternada ou seduzida a provar as experiências da filha, mantendo-se essa ambiguidade na letra. Além disso, ela é uma mulher formada dentro dos padrões, suas chances de oposição eram insignificantes em comparação a geração mais nova. E assim, devido a sua posição de mãe e esposa que segundo Mary Del Priori:

Pobre ou rica, a mulher possuía, porém, um papel: fazer o trabalho de base para todo o edifício familiar – educar os filhos segundo os preceitos cristãos, ensinar-lhes as primeiras letras e atividades, cuidar do sustento e da saúde física e espiritual deles, obedecer e ajudar o marido. Ser enfim, a “santa mãezinha”. Se não o fizesse, seria confundida com o “diabo doméstico”. (PRIORI, 2013, p.09-10).

Em razão desse “peso”, de tamanha incumbência de responsabilidades, a mãe poderia, ou não, ceder aos desejos, as curiosidades desenvolvidas pelas vivências das personagens. Mantendo assim, os valores de “moral e bons costumes” pertinentes a sua formação social.

Da mesma forma, a figura paterna, mostra uma incerteza análoga, a da figura materna. As duas podem lamentar a vida que viveram em vão, podem levar suas filhas embora, ou não. No entanto, diferentemente da mãe, talvez a figura paterna, seja capaz de compreender suas filhas, uma vez que sua posição social lhe concede regalias.

[...] Será que fica enfurecido
 Será que vai me dar razão

Chorar o seu tempo vivido
em vão
(BUARQUE, 1978, p. 124).

Tal compreensão se dá, pelo fato de que o homem sempre esteve em posição superior à mulher, embasado nas leis cristãs desde os primórdios da humanidade, de que Deus não havia criado a mulher pura e simplesmente, para sua existência em si, e sim para o homem, assim como declara Simone de Beauvoir:

Deus não resolveu espontaneamente criá-la com um fim em si e para ser por ela adorado em paga: destinou-a ao homem. Foi para salvar Adão da solidão que ele lhe deu, ela tem no esposo sua origem e seu fim; ela é seu complemento no modo do inessencial. E assim ela surge como uma presa privilegiada. É a natureza elevada à transparência da consciência, uma consciência naturalmente submissa. (BEAUVOIR, 2013, p. 201).

No entanto, também inclui outros elementos de indignação de natureza punitiva, que estão presentes em:

Será que fica enfurecido
[...] Será que ele me trata a tapa
E me sapeca um pescoço
[...] Será que me põe de castigo.
(BUARQUE, 1978, p. 124).

O homem pode determinar seus meios de controle dos corpos pela força, para que os valores sociais não sejam ultrapassados, gerando constrangimento diante da sociedade. O caráter paterno da música, assim como o materno, veio de uma geração diferente, dos quais, os princípios não eram tão abertamente bordados como na década de 1970. Assim, a música nos permite sentir a existência de uma oposição entre as gerações. Não sabemos se o pai protegerá e apoiará a filha - como possível aceitação das transformações dos princípios discutidos - ou se, se apegará aos padrões tradicionais que moldaram sua criação. Também não se sabe se a mãe manterá os velhos costumes ou se adotará alguns deles de sua sucessora. Constatamos que o conflito não foi resolvido na música, deixando dúvidas sobre quais comportamentos são considerados adequados para os personagens.

3.4. Geni, “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”.¹⁰

Embora a identidade gênero de Geni (Genival) não seja explícita, é compreensível, dada a época em que a música foi criada, período marcado pela censura do regime militar, o compositor refere-se a “ela”, durante toda a música por seu gênero ser feminino, uma vez que, com base em seu fator biológico, seu sexo seja masculino. Sendo assim, em consonância com o tema dessa pesquisa trataremos a personagem pelo gênero feminino.

Geni, (Genival) a prostituta travesti que trabalha para Max Overseas, canta a canção “Geni e o Zepelim”. Segundo Oliveira (2011), Geni é uma mistura de malandro com andrógino, em razão da sua concentração tanto em suas particularidades físicas (masculino/feminino) quanto em seus atos (prostituta/contrabandista).

Geni é a personificação da exclusão e marginalização social do indivíduo que sofre sob as leis éticas e morais de uma sociedade já corrupta. Embora seja uma “fonte de bem”, o conceito de prostituição encravado em sua personalidade pela elite que convive com ela, faz dela o bode expiatório sobre o qual acabam todos os males sofridos. Geni é um ser que não se submete às normas éticas pressupostas por um grupo social, e dele é absolutamente excluído. A personagem quebra a chamada “moral prevalecente” com seu comportamento, que emana libertinagem e promiscuidade.

Vamos a canção:

Geni e o Zepelim
 De tudo que é nego torto
 Do mangue e do cais do porto
 Ela já foi namorada
 O seu corpo é dos errantes
 Dos cegos, dos retirantes
 É de quem não tem mais nada
 Foi assim desde menina
 Das lésbicas, concubina
 Dos pederastas, amásio
 É a rainha dos detentos
 Das loucas, dos lazarentos
 Dos moleques de ginásio
 E também dá-se amiúde
 Aos velhinhos sem saúde
 E as viúvas sem porvir

¹⁰ Termo criado por Simone de Beauvoir, para a obra “O segundo sexo, vol. 2: A experiência vivida”, escrito em 1949.

Ela é um poço de bondade
E é por isso que a cidade
Vive sempre a repetir

COM CORO

Joga pedra na Geni
Joga bosta na Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni
Um dia, surgiu brilhante
Entre as nuvens, flutuante
Um enorme zepelim
Pairou sobre os edifícios
Abriu dois mil orifícios
Com dois mil canhões assim
A cidade apavorada
Se ficou paralisada
Pronta pra virar geleia
Mas o zepelim gigante
Desceu o seu comandante
Dizendo mudei de idéia
Quando vi nessa cidade
Tanto horror e iniquidade
Resolvi tudo explodir
Mas posso evitar o drama
Se aquela formosa dama
Esta noite me servir

COM CORO

Essa dama era Geni
Mas não pode ser Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni
Mas, de fato, logo ela
Tão coitada e tão singela
Cativara o forasteiro
O guerreiro tão vistoso
Tão temido e poderoso
Era dela, prisioneiro
Acontece que a donzela
e isso era segredo dela
Também tinha seus caprichos
E a deitar com homem tão nobre
Tão cheirando a brilho e a cobre
Preferia amar os bichos
Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria
Foi beijar a sua mão
O prefeito de joelhos
O bispo de olhos vermelhos
E o banqueiro com um milhão

COM CORO

Vai com ele, vai Geni
 Vai com ele, vai Geni
 Você pode nos salvar
 Você vai nos redimir
 Você dá pra qualquer um
 Benedita Geni
 Foram tantos os pedidos
 Tão sinceros, tão sentidos
 Que ela dominou seu asco
 Nessa noite lancinante
 Entregou-se a tal amante
 Como quem dá-se ao carrasco
 Ele fez tanta sujeira
 Lambuzou a noite inteira
 Até ficar saciado
 E nem bem amanhecia
 Partiu numa nuvem fria
 Com seu zepelim prateado
 Num suspiro aliviado
 Ela se virou de lado
 E tentou até sorrir
 Mas logo raiou o dia
 E a cidade em cantoria
 Não deixou ela dormir

COM CORO

Joga pedra na Geni
 Joga bosta na Geni
 Ela é feita pra apanhar
 Ela é boa de cuspir
 Ela dá pra qualquer um
 Maldita Geni (BUARQUE, 1978, p. 161-162-163).

Ressaltando os versos:

E a deitar com um homem tão nobre
 Preferia amar com os bichos”
 (BUARQUE, 1978, p. 162).

Entendemos que Geni detinha um critério de seleção, ela tinha seus próprios princípios, isto é, embora a postura de prostitua que era vista como “dar pra qualquer um”, ela “tinha seus caprichos”, ela ainda tinha o seu poder de escolha.

Sobre a libertinagem, ainda, podemos observar nos versos:

É a rainha dos detentos
 Das loucas, dos lazentos
 Dos moleques de ginásio
 E também dá-se amiúde
 Aos velhinhos sem saúde

E às viúvas por porvir
(BUARQUE, 1978, p.161).

Uma alusão essencial à homossexualidade, com espaço para estudos futuros, uma vez que, não há evidências de preferência pelo feminino ou masculino, levando à interpretação de que Geni gostava dos dois sexos.

A sociedade de hoje ainda alimenta os mesmos valores, de maneira elegante, oculta e hipócrita. Na história, Geni não é apenas segregada grupalmente, mas torturada, expulsa, quase decapitada.

A nobreza, como já observamos, é internamente corrupta. Embora ela se exponha sob imagens santas e sacras, a comunidade aristocrática, burguesa, especialmente esta, age contra sua própria moral, colocando seus interesses em primeiro lugar e implorando a Geni que satisfaça o forasteiro para a salvação da cidade. Voltamos mais uma vez às questões do egocentrismo e do conforto social.

Por não serem considerados como um modelo historicamente predeterminado como homem ou a mulher, sofrem tanto de violência e preconceito quanto de inaceitação social por não se enquadrarem em um padrão corporal. No entanto, a questão é, que especificamente dentro dessa classe surge um embate psicológico, tanto o ato de autocorrupção pode ser benéfico, pois, pode garantir um seguro em grande escala para nossa própria sobrevivência, algo que, instintivamente todos buscamos, quanto o risco a sustentabilidade social, pois estas mesmas conjunturas vitais do ser humano podem ser rompidas. Isso faz com que Geni, além ser prostituta, trabalha fielmente para Max Overseas fazendo parte de seu bando.

É curioso destacar que aqui também reside o fator de alienação coletiva, onde o indivíduo considera melhor, seguir o padrão social “normal” para sentir-se incluído ao grupo a que pertence, a evitar seus próprios princípios, que não o beneficiarão a curto prazo. Geni encontra-se em uma situação, onde há uma ação moralizadora que produz uma espécie de unificação das comunidades contra um mal comum. Ela é uma travesti, sozinha, sem família e essa é a única forma que ela encontrou para lutar contra a miséria, e foi nesse meio que ela encontrou pessoas que não se importavam com sua identidade sexual, assim como salienta Monique Prada:

A maioria delas são expulsas de casa pelas famílias bem cedo e rejeitadas pelo mercado de trabalho formal. Assim, entre elas, a prostituição é quase sempre compulsória ainda que também seja

reconhecida por algumas travestis como seu espaço primeiro de construção de afetos e de reconhecimento de identidade. Seus corpos são aceitos e não é necessário existir legislação específica para que tenham seu nome social e gênero respeitados. (PRADA, 2018, p. 60).

Criando uma relação de afeto, elemento essencial, que emerge de tais conjunções psicológicas para garantir a manutenção daquilo que é a maior necessidade humana de sobrevivência: a proteção.

Geni, então passa de amaldiçoada a abençoada aos olhos da sociedade, logo após atender a “tantos pedidos, tão sinceros, tão sentidos”, feitos pela população “em romaria”. Depois de passar a ser irrelevante, e com o problema já resolvido, a cidade, continua a “cantoria”, não mais em “romaria”, e assim, é retomado o conceito original e a personagem volta a ser rotulada como maldita.

Geni é o objeto de uma série de sistemas psicológicos coletivos. Se o conflito depois passa a ser para o Zeppelin, é simplesmente uma questão prioritária diante das ameaças próximas. Com a derrota do Zepelim, a substituição é invertida, tanto que Geni é amaldiçoada novamente. É óbvio que esta é uma luta de vida ou morte. Ao menos, é dessa maneira que se processa a insanidade daquele povo, que Geni nunca vai entender.

Spivak (2014), em seu trabalho sobre o indivíduo subalterno, ressalta o silenciamento das vozes daqueles que não têm poder, e principalmente das mulheres, que sofrem duplamente oprimidas por uma sociedade que tem uma construção ideológica de gênero. Embora seja possível entender que Geni é livre para escolher com quem dormir, seu corpo é descrito como propriedade de quem o possui. Geni é rejeitada por ter uma vida sexual que é considerada imoral, pois envolve relacionamentos com pessoas de diferentes raças, idades e gêneros, que são categorizados como marginalizados o que se opõe radicalmente à ideia de (in)decência da sociedade capitalista. *Geni e o Zepelim* expõe a alusão desse modo de vida capitalista, pois os moralistas de plantão, encarnados nas figuras de bispo, prefeito e banqueiro, em defesa de interesses particulares, não hesitam em entregar Geni, ao martírio vítima sagrado/profano quando se torna vantajoso.

Na peça, Geni, é uma travesti ex-amante e funcionária de um dos protagonistas. É importante ressaltar, que não são percebidos na canção, traços que expliquem que ela é travesti, pois, o foco está em suas aventuras e desventuras sexuais, mostrando-a como uma representação da prostituta, expondo como a

personagem feminina é violentamente explorada e apedrejada, o que marca a constituição das relações de poder no sistema capitalista patriarcal e moralmente moldado. Sobre a tendência conservadora do comportamento feminino, Butler (2003) afirma que a representação de uma identidade única nas construções sociais da mulher pode levar à infelicidade, uma vez que essa formação ocorre também por outros fatores. Bacelar (2016) reflete:

[...] a utilização do gênero como categoria analítica torna nítida a desigualdade entre os sexos em todo tipo de relação social e de poder, além disso, questiona o patriarcado e sua hegemonia de dominação. E não só, o gênero questiona também o padrão cultural socialmente construído em torno do sexo feminino e a homogeneização das características que implicam no 'ser mulher'. (BACELAR, 2016, p. 21).

E enquanto Geni sofre com a violência sofrida, a cidade comemora a redenção dos próprios crimes. Porém, o sacrifício da mulher não a redime de sua vida anterior e por isso os cidadãos repetem euforicamente o refrão – “Joga preda na Geni/ Joga bosta na Geni...” - como salvação e legitimação de sua própria arbitrariedade. Essa “alegoria bíblica às avessas” proposta por Chico Buarque é o meio paródico utilizado para delinear a persistência desse sistema ácido que transforma a figura feminina em uma mártir essencial ao equilíbrio do sistema patriarcal.

A canção *Geni e o Zepelim*, busca problematizar a forma como o comportamento feminino se torna o estigma de uma sociedade que fecha os olhos para a violência de gênero, considera insignificante a agressão ao corpo feminino e se cobre de uma moral arcaica e hipócrita. Figura marginalizada, muitas vezes silenciada pela historiografia tradicional, Geni representa as mulheres de um país onde o índice de feminicídio atinge níveis altíssimos a cada ano, onde a luta pela autonomia feminina é alimentada por uma mentalidade política ultrapassada que persiste em estabelecer-se pela violência.

Butler (2003), considera gênero como um significado cultural assumido pelo corpo sexuado. Além disso, segundo a autora, os gêneros também denotam um aparato de produção cultural por meio do qual os próprios gêneros se estabelecem. Butler nos fala sobre a categoria Gêneros que, “[.] é um meio discursivo/cultural pelo qual ‘a natureza sexuada’ ou ‘um sexo natural’ é produzido e estabelecido como

‘prédiscursivo’, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura”. (BUTLER, 2003, p. 25).

Por muito tempo, a mulher foi vista socialmente a partir de uma figura feminina universal – centrada nos ideais de maternidade e domesticidade – com seus corpos estritamente ligados ao sexo biológico e ao propósito de servir como receptáculo da prole masculina. Antes destinados a gerar filhos e assim carregar uma invisibilidade histórica e social em contextos fora da vida privada, a partir dos movimentos feministas da década de 1960, os corpos femininos passaram a discutir sobre o lugar de reprodução e das doenças atribuídas às mulheres pelas teorias biologizadas e tornaram-se espaços para muitos debates políticos. No entanto, tais debates ainda se concentravam em ideais heteronormativos que falhavam em abranger as mulheres em sua multiplicidade.

Compartilhamos da posição de Butler (2003) quando afirma que ao falamos ou tentarmos definir o que é uma mulher, mesmo no plural, o que se usa para definir a mesma mulher tende a ser diminuído e considera o detalhe como uma marca única totalizadora. Em síntese, para a autora acima (2003, p. 54), “aquilo que define uma mulher, certamente não é tudo o que ela é”. Da mesma forma, certamente não poderíamos reduzir as mulheres associadas à prática da prostituição a uma totalização – ser somente uma prostituta. Precisamos difundir diferentes olhares sobre as novas demandas feitas por mulheres em situação de abjeção social, interpretada como a falta de direitos e de acesso à cidadania, como também evidenciado por Butler (2003), a estreita relação da prostituição com a sexualidade e, em particular, com a feminilidade, torna-a um poderoso analisador da chamada bioidentidade feminina e dos modos de subjetivação que procuram subverter as normas da feminilidade consideradas como universais.

Dentre as diversas experiências de tempo e espaço da feminilidade, vividas no ambiente de trabalho, nas tarefas cotidianas, na família e em tantos outros, destacamos também aquelas relacionadas às sexualidades. Historicamente, a sexualidade feminina tem sido frequentemente utilizada como um meio de espacializar e temporalizar a feminilidade. A casa da família e o bordel são exemplos clássicos e paradoxais de como as sexualidades têm sido utilizadas ao longo do tempo e em diferentes contextos sociais como ferramentas poderosas para a espacialização geográfica, social, psicológica e política das mulheres.

Butler (2003) havia se referido a ideia de corpos abjetos, os quais segundo ela “[...] corpos cujas vidas não são consideradas ‘vidas’ e cuja materialidade é entendida como ‘não importante’ (BUTLER,2003, p. 23).

Deve-se lembrar que feminilidade e prostituição estiveram e estão intimamente ligadas por meio de relações cada vez mais complexas. A figura clássica da prostituta detida em uma zona de prostituição e moralmente amaldiçoada como um sinal de depravação feminina e degradação da sexualidade feminina, típica das sociedades disciplinares descritas por Foucault (1977), está atualmente sendo modificada devido à mudança dos padrões de feminilidade e das sexualidades de forma mais geral quadro das profundas transformações que alguns autores chamam de pós-modernismo.

As canções buarqueanas analisadas nesse trabalho nos mostram a estreita ligação com os estudos de gênero ao tentar romper com o dualismo masculino-feminino e principalmente quando Chico Buarque, por meio de sua poesia musical, enriquece em suas canções as histórias de vida das mulheres brasileiras. Esses aspectos se expressam com mais força se considerarmos que seu álbum-título *Ópera do Malandro*, trilha sonora do espetáculo teatral de mesmo nome, lançado na década de 1970, coincide com a culminação da multiplicação dos estudos de gênero no país, contexto em que as mulheres se começaram a ser representadas no contexto de políticas públicas e debates acadêmicos, bem como em interações sociais, econômicas e cotidianas. Durante esse período de rebelião nos estudos de gênero no Brasil, pesquisas importantes e análises acadêmicas continuaram a focar em um protótipo de mulher branca, de classe média, científica/letrada, com pouco reconhecimento da mulher em sua diversidade.

A base heteronormativa que delimita os corpos segundo uma lógica binária, como também aponta Butler (2003), foi muito presente nesse momento, enquanto a chamada discordância – sexual, racial, de classe e de gênero — era pouco problematizada. Neste cenário de culminação dos estudos de gênero no país, influenciado também, pelas ondas do feminismo, Chico Buarque passou a ver essas mulheres de um ângulo diferente — em total poder de fala —. Assim, esses corpos, outrora julgados como abjetos, tornaram-se o centro da poesia e do lirismo buarqueano.

As prostitutas de Chico Buarque, como evidenciado em Folhetim (1979), falam de seus prazeres físicos e falam de sexo e prazer sem serem imorais e perversas: “Se

acaso me quiseres, sou dessas mulheres que só diz sim. Por uma noite à toa, uma noitada boa, um cinema, um botequim” (BUARQUE, 1979, p.116). Vistas como afrontosas, essas vozes são, através do lirismo poético buarqueano, tons de resistência e subversão à ideia construída em torno da feminilidade hegemônica como procriadora, dócil e passiva. Nos versos do compositor, é a mulher quem descarta o companheiro e o retira de sua história de vida, como faz quando simplesmente vira a página de um folhetim: “Mas na manhã seguinte, não conte até vinte, te afasta de mim. Pois já não vales nada, és página virada, descartada de meu folhetim”. (BUARQUE, 1979, p. 116-117). São páginas que as mulheres viram no contexto das práticas sexuais pagas com seus clientes, ou seja, relações fluidas, inclusivas, circulantes, mutantes que não estão presas a um espaço fechado de perpetuação de afetos, prazeres e relacionamentos. As transformações que aconteceram nessas práticas são tão profundas que algumas delas não são mais reconhecidas como prostituição propriamente dita. Há mudanças em vários aspectos dessa relação, desde os locais onde acontecem os encontros, até os sentimentos e desejos que mobilizam e os significados que são vivenciados com os parceiros. A antiga e rígida restrição em bordéis e zonas de prostituição está sendo quebrada e hoje é possível encontrar pessoas disponibilizando serviços sexuais por dinheiro em ruas, bares, restaurantes, boates e principalmente na internet.

Contudo, mesmo com esse “avanço”, por que as prostitutas ainda não têm voz? Spivak (2014), explica que, embora o colonialismo tenha acabado politicamente, socialmente ele ainda se perpetua no discurso e na mentalidade ocidentais. E para manter esse equilíbrio de poder, o ocidente tende a usar a violência física e epistêmica para tornar o Outro inferior. Nas palavras da autora “o mais claro exemplo de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se construir o sujeito colonial como o Outro” (SPIVAK, 2014, p. 60).

Toda essa dominação e exercício de poder sobre o sujeito subalterno supera sua identidade, então a noção de que esse sujeito é conscientemente responsável por manter e propagar a estrutura que o oprime está errada. De acordo com Spivak (2014, p. 82), a consciência do subalterno está ligada ao que ele não pode dizer, “pois algo como uma recusa ideológica coletiva pode ser diagnosticada pela prática legal sistematizada do imperialismo”. A autora também observa que o destinatário da fala do subalterno é importante, uma vez que essa fala pode ser narrada de acordo com os interesses desse destinatário.

Nesse contexto que a autora também, desperta o tema da mulher ao apontar que a imagem da mulher tem sido mais utilizada como objeto para fundamentar muitos discursos teóricos e, por mais que afirmem que as mulheres possuem a possibilidade de fala, a impossibilidade de tal realização deve ser contestada através do estudo da subalternidade. Afinal de contas, o sujeito feminino subalterno é duplamente oprimido, pela violência epistêmica do imperialismo e pela supremacia masculina, que se preserva por meio da construção do gênero (SPIVAK, 2014). Podemos entender melhor esse domínio masculino demonstrado pela autora, observando como Duran, o dono do bordel, explora suas funcionárias, com trabalho exaustivo, salários baixíssimos, descontos abusivos e total desprezo com seus corpos e como são agredidas fisicamente e psicologicamente por seus clientes.

Podemos nos perder se formos contar quantas e quantas vezes a mulher é impedida de falar ou não é ouvida, isso acontece, pois, sua identidade foi alterada de tal forma que ela sempre é vista como inferior à identidade masculina. As relações sociais também são relações de poder e, portanto, são permeadas pelo exercício de domínio de um sobre o outro. No caso das prostitutas da *Ópera do Malandro*, a dominação que queremos denunciar é a do homem sobre a mulher, mesmo que Vitória que também já foi prostituta, reproduza as mesmas atitudes opressoras machistas pelas quais passou, observamos que mesmo nas relações coloniais o gênero está presente para criar desigualdade.

Existem muitos outros casos em que os desejos e a realidade dessas mulheres foram suplantados pelo sistema patriarcal, caracterizado por seus símbolos, tradições e instituições que o reforçam e legitimam. Infelizmente, de toda essa situação opressiva, podemos concluir que o sujeito feminino subalterno ou mulher periférica não tem voz, ou se tem, não pode ser ouvido. Desse modo, ouvir as vozes das mulheres subalternizadas, em especial das prostitutas, faz com que aos poucos possamos retirar com cuidado a fita adesiva que foi violentamente colada em suas bocas, libertá-las do quarto escuro que foram bruscamente jogadas e lá esquecidas, para que falem, sejam vistas e ouvidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção teatral *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque de Hollanda, ao mesmo tempo que nos leva ao passado, ela nos mostra que, talvez esse passado esteja mais perto de nós do que imaginamos, riquíssima, com inúmeros temas possíveis de serem analisados dentro de várias perspectivas, podemos dizer que é uma produção atemporal, que jamais será afetada pelo passar do tempo.

O conceito de *La Lengua de Las Locas*, de Cecilia Palmeiro, embora não possua uma vasta quantidade de trabalhos sobre ele, é um conceito que está presente em todos nós, nos mostrando que podemos e devemos pensar em nossas identificações além do que a sociedade nos determina, pois ela é uma linguagem formada e desenvolvida na poesia, que explode em nossos corpos a partir do momento que despertamos e buscamos nossos lugares dentro da sociedade, lugares esses que devem ser determinados por nós, escolhidos por nós. É também uma linguagem política, uma linguagem que também é representada através de protestos sociais. Sem padrões, uma vez que, os nossos impulsos corporais acontecem todos os dias e esbarramos com uma linguagem que não nos permite transmiti-los, logo, conhecer a linguagem da louca que existe dentro de cada uma é de suma importância, pois é a nossa forma de comunicação.

La Lengua de Las Loucas, não somente representa as vozes que são silenciadas pela sociedade, ela as ouve, as sente, ela entranha-se nos nossos mais profundos sentimentos para conhecermos e compreendermos o nosso “eu feminino”, e isso nos resgata de um profundo coma e nos traz a superfície com a força que tivera sido tirada de nós. Desse modo, visto a importância da *Ópera do Malandro* e do conceito de *La Lengua de Las Loucas*, nos propusemos a analisar a representação desse conceito, nas letras das músicas, *Viver do Amor*, *Ai, se eles me pegam agora*, *Folhetim e Geni e o Zepelin*, e nas falas das prostitutas que as cantam. A análise foi desenvolvida a partir do conceito de teatro brechtiano, que afirma que um drama

narrativo deve oferecer ao espectador uma análise crítica da sociedade, mostrando a realidade ao invés de retratá-la, levando-o a reagir criticamente e a se posicionar.

As prostitutas da obra, Fichinha, Geni, Mimi, Shirley, Jussara, Dorinha, Dóris e Vitória que agora é a mulher do dono do bordel, mas, foi prostituta antes de ser cafetina, são pessoas marginalizadas, excluídas, invisíveis, elas não tem voz, não tem corpo, são apenas objetos descartáveis, consideradas incapazes conviver no meio social, e embora a produção teatral seja de 1978, estamos em 2023 e essas características ainda são atribuídas a quem troca sexo por dinheiro, independente de orientação sexual e de gênero.

Durante a análise da obra, observamos que, através das músicas as prostitutas expressaram seus sentimentos, suas angústias, seus desejos, suas dores, expuseram a situação em que viviam, a violência diária. Cantar sobre tudo isso, foi a forma que encontraram para libertar a língua das loucas que estava silenciada dentro delas, de sentir que não estavam sozinhas, e que por mais que não conseguissem sair dessa vida, a partir daquele momento elas seriam donas de si, pois a partir do momento que a língua da louca tivera sido libertada ela jamais seria silenciada novamente.

O cantar feminino na obra de Chico Buarque, nos impressiona e nos emociona, pela riqueza de detalhes e pelo profundo conhecimento da alma feminina, seja como caracterização da lírica ou como foco das classes marginalizadas da sociedade, especialmente as prostitutas. A intensa valorização da mulher na obra de Chico Buarque provoca, para além de uma determinação inconsciente que influencia as disposições e inclinações do poeta, um interesse pelos excluídos sociais, e os elementos que transcendem o convencional são constantes em sua obra desde o início. Com palavras, sensações e símbolos, Chico desenha suas mulheres aos ouvidos e os olhos de quem as experimenta, através das leituras ou ouvindo suas canções. As mulheres de Chico são, também nossas conhecidas, podemos reproduzi-las em nossa mente, somos capazes de vê-las andar, chorar, sorrir, pedir, querer, transar, negar, odiar... ser, existir, sentir. Suas expressões faciais, gestos, gostos e até cheiros podem ser criados por nós, por meio da subjetividade de quem as escreve.

E não poderíamos concluir esta análise sem declarar a minha admiração pela Geni, uma das mulheres mais fortes, múltiplas e queridas de Chico. A narrativa que define a personagem, se presta perfeitamente à análise política, social e linguística. Na *Ópera do Malandro*, Geni é apresentada como uma travesti que sonhadoramente se torna a salvadora da cidade. Socialmente, sensações e opiniões são divididas sobre

ela. Pode ser vista como uma prostituta que sempre foi tratada com desprezo e humilhação pela sociedade, porém, pode ser vista não como uma prostituta, mas sim como uma mulher doce e alegre, amada nas periferias, livre praticante de sua sexualidade e dona de seu corpo, aceitando uma situação que a repugna, mas, que é para um bem comum: a salvação da cidade.

Geni apresenta uma consistência de personalidade de menina a adulta. Isso porque a música de alguma forma consegue expressar essa linha do tempo. Uma mulher boa, gentil, gentil e amada na esfera inferior da sociedade. Porém, nessa alta sociedade, onde se circulam banqueiros, o prefeito e o bispo, Geni é quem merece ser apedrejada por sua ilusória libertinagem. Esses são os mesmos personagens que se enfraquecem e suplicam a Geni para que ela empreste seu corpo diante do iminente extermínio da cidade por canhões de um Zepelim.

Mais uma vez, Geni mostra sua autenticidade: prefere amar os animais a dormir com um homem nobre que cheira a brilho e cobre. Tão grande quanto o desgosto de se entregar à nobreza é seu coração, e no final ela satisfaz o coro desejou que ela realizasse os desejos ameaçadores do nobre. Coincidentemente, no auge de sua inocência e pureza, ela virou de lado com um suspiro de alívio, acreditando ter realizado o grande ato de martírio e redenção da cidade e de si mesma, e até tentou sorrir..., mas a sociedade é juíza, caracterizadora e injusta minha querida Geni! E como se saísse de um pesadelo, vislumbrada em segundos sobre uma doce e fantasiosa realidade, ela entra em outro sonho nebuloso: a realidade concreta.

Impossível falar de Geni sem se sensibilizar com sua história. Geni se revela em suas ações, em suas brincadeiras de menina, em seu martírio com o povo da cidade, na inocência de pensar que tudo está resolvido, em suas escolhas e negações, entretanto, as prostitutas e as “Genis” ainda estão longe de serem descaracterizadas como escória da sociedade, mas a esperança continua, apesar das políticas públicas a respeito andarem a passos bem lentos e largos, a luta continua e como disse anteriormente nos agradecimentos, enquanto não existir respeito a todo ser, haverá a língua das loucas para lembrar que somos uma por todas e todas por uma.

REFERÊNCIAS

a) Do autor

BUARQUE, **Chico**. *Benjamim*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995. e GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985.

BUARQUE, **Chico**. *Chapeuzinho amarelo*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.

BUARQUE, Chico **Chico Buarque: letra e música 1**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

BUARQUE, Chico **Chico Buarque: letra e música 2**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

BUARQUE, Chico **Estorvo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

BUARQUE, Chico **Fazenda modelo**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

BUARQUE, Chico_e PONTES, Paulo. **Gota d'água**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

BUARQUE, Chico **Ópera do malandro**. São Paulo, Cultura, 1978.

BUARQUE, Chico **Roda-viva**. Rio de Janeiro, Sabiá, 1968.

BUARQUE, Chico **Os saltimbancos**. In: Programa de *Os saltimbancos*. São Paulo, s/e, 1980, pp. 25-41.

b) Gerais

ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. **Uma história da ópera**: os últimos quatrocentos anos. Tradução Paulo Geiger. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, História e Política: Literaturas de língua portuguesa no século XX**. São Paulo: Ateliê, 2007

ALMEIDA, Diana Pessoa de. **Por um teatro dialético: a crítica política no teatro musical de Chico Buarque**. 2015. 146 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

AGUIAR, Flávio. **Traição para dar e vender**. In: *Última hora*. São Paulo, 15/07/1974.

AGUIAR, Flávio. **Muito mais que uma gota d'água**. In: *Movimento*. São Paulo, 02/02/1976.

ALBÂNIO, Carlos. **Traga o seu binóculo para assistir a ópera**. In: Programa de **Ópera do malandro**. Rio de Janeiro, s/e, s/d, s/p.

ASSOCIAÇÃO Nacional de Travestis e Transexuais. Disponível em: <https://antrabrazil.org>. Acesso em: 13 jan. 2023.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. 17. ed. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2005.

BACELAR, Bruna Valença. **A mulher subalterna em “Pode o subalterno falar?”** de Gayatri Spivak. Neari em Revista, v.2, n.2, p. 21-31, 2016.

BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, M. M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BEAUVOIR, Simone De. **O Segundo Sexo: Fatos e Mitos**. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960. p. 7-299.

BEAUVOIR, Simone De. **O Segundo Sexo: V. II. A Experiência Vivida**. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960. p. 7-485

BELÉM, Elisa. **Modos de análise dos espetáculos: um olhar panorâmico**. Revista do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. Campinas-SP, n. 6, dez. 2014. Disponível em: <
<http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/313/277>>. Acesso em: 08 abr. 2022.

BERNUCCI, Leopoldo M. **O prazer da influência: John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque de Hollanda**. Acesso em: 25/05/2022. Disponível em: <http://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/3102/latr.v27.n2.029-038.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Circo e teatro: aproximações e conflitos**. Sala Preta, São Paulo, v. 6, 2006. Disponível em: <

<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/57288/60270>>. Acesso em: 17 mai. 2022.

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

BRECHT, Bertolt. A ópera dos três vinténs. In: _____. **Teatro completo**. 2. ed., v. 3. Tradução de Wolfgang Bader; Marcos Roma Santa; Wira Selanski. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988.

BRITO, Nayara; MACIEL, D. A. **V. Mostrar, narrar e cantar: análise da dramaturgia/teatro de Chico Buarque e Fernando Marques**. Revista Brasileira de Estudos da Canção, Natal, v. 1, n. 1, p. 1-27, jul./2012.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura: Arte, conhecimento e vida**. 1. ed. Minas Gerais: Fundação Peirópolis, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura: Arte, conhecimento e vida**. 1. ed. Minas Gerais: Fundação Peirópolis, 2000.

CORRÊA, Willian Henrique; HOLANDA, Adriano Furtado. **Prostituição e sentido de vida: Relações de significado**. In: Psico-USF, Bragança Paulista, v. 17, n. 3, p. 427-435, set./dez. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pusf/v17n3/09.pdf> Acesso em: 15/jul/2022.

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

DA SILVA, Bruno Santoro. **A Poesia da Ironia e a Política do Riso: humores e rumores de Brecht e(m) Mia Couto**. 2014. 96 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) -Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<http://www.letas.ufrj.br/posverna/mestrado/SilvaBS.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2022.

DAVI, Tania Nunes. **Riso: a carnavalização da sociedade**. Cadernos da FUCAMP, Monte Carmelo-MG, v. 4, n. 4, 2005. Disponível em: <<http://www.fucamp.edu.br/wp-content/uploads/2010/10/4.Tania-Nunnes-Davi.pdf>>. Acesso em: 19 mar. 2022.

DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1997). **Mil Platôs, Capitalismo e esquizofrenia** (54 ed. Vol. 4). (S. Rolnik, Trad.) São Paulo-SP: 34 R. Hungira.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 54. ed. São Paulo: [s.n.], 1997.

DE CERQUEIRA, Dorine Daisy P. **Paródia e carnavalização em Severo Sarduy**. Revista Fragmentos, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 88-93, 1993. Disponível em: <<https://www.rbcdh.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/1865/2779>>. Acesso em: 18 mar. 2022.

DE MATOS, Débora; BELTRAME, Valmor. **Pistas sobre os procedimentos criativos na linguagem do palhaço**. In: V CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2008, Belo Horizonte. Anais eletrônicos. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Disponível em: <<http://portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Debora%20de%20Matos%20e%20Valmor%20Beltrame%20-%20pistas%20sobre%20os%20Procedimentos%20Criativos%20na%20Linguagem%20do%20Palhao.pdf>>. Acesso em: 17 mai. 2022.

DEL PRIORI, Mary. **Ao Sul do Corpo**. Condição feminina, maternidades e mentalidade* no Brasil Colônia. Brasília, Rio de Janeiro: Editora da UnB, José Olímpio, 1993. Resenha de: SIQUEIRA, Deis; BANDEIRA, Lourdes; YANNOULAS, Sílvia. **Textos de História**, Brasília, v.2, n.3, p.148-157, 1994.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias das mulheres no Brasil**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2008

DIDI-HUBERMANN, Georges. **La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de La Salpêtrière**. Madrid: Cátedra (Ensayos Arte Cátedra), 2007.

FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque do Brasil: textos sobre canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Semiótica del teatro**. Madrid: Arco/Libros, S. L., 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FOLHA DE LONDRINA. **"Ópera do Malandro" desnuda o poder e a alma feminina**. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/opera-do-malandro-desnuda-o-poder-e-a-alma-feminina-405866.html>. Acesso em: 22 nov. 2022.

FREUD, Sigmund. **Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos**. 19. ed. Rio de Janeiro: Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 1996. p. 271-276.

GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo: a arte como jogo símbolo e festa**. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GAY, John. **A ópera do mendigo**. Tradução de Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

GUERREIRO, Alexandre Silva. **A carnavalização e o grotesco pelo prisma do cinema brasileiro contemporâneo**. 2007. 153 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (org). **Semiologia do teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 5. ed. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GROSSI, Miriam; UZIEL, Anna Paula; MELLO, Luiz (Orgs.). **Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

INGARDEN, Roman. **As funções da linguagem no teatro**. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (org). **Semiologia do teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KERMAN, Joseph. **A ópera como drama**. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

KUBRUSLY, **Maurício**. “... e as mulheres do Chico”. In: Folha de S. Paulo (Folhetim, nº 81). São Paulo, 06/08/1978, pp. 10-11.

LÓTMAN, Lúri. **A estrutura do texto artístico**. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LÓTMAN, Lúri. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LÓTMAN, Lúri. **Estética e Semiótica do Cinema**. Tradução de Alberto Carneiro. Lisboa: Editora Estampa, 1978.

MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Hucitec, 1982.

MINOIS, Georges. **História do rido e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

NUNES, Francisco Pereira. **Platéia ou Plateia?** A progressiva perda do assento nos teatros de Brecht Moreno e boal. 2010. 169 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, 2010.

Ópera do Malandro. (1985). Direção: Ruy Guerra. Produção: Marin Karmitz e Ruy Guerra. Intérpretes: Edson Celulari; Claudia Ohana; Elba Ramalho e outros. Roteiro: Chico Buarque; Orlando Senna e Ruy Guerra. Músicas, letras e diálogos: Chico Buarque. Direção musical e arranjos: Chiquinho de Moraes. Brasil, França: T.F.1 Films Productions. (100MIN). Baseado na obra “Ópera do Malandro” de Chico Buarque.

PALMERO, C. (2012). **Desbunde y felicidad:** de la Cartonera a Perlongher (18 ed., Vol. 17). Buenos Aires: Orbis Tertius.

PEREIRA, Patrícia. **As prostitutas na história** – De deusas à escória da humanidade. 2009. Disponível em: <http://historianovest.blogspot.com/2009/03/as-prostitutas-na-historia-de-deusas.html> Acesso em: 15/jul/2022

.

PINTO, Pedro; NOGUEIRA, Conceição; TAVARES, Manuela. **Prostitutas e feministas: refazer abordagens, reconciliar caminhos**. In: Manuel Carlos Silva e Fernando Bessa Ribeiro (orgs.), Mulheres da vida, mulheres com vida: prostituição, estado e políticas. Braga, Húmus/Universidade do Minho – Centro de Investigação em Ciências Sociais, pp. 233-254. 2010.

PISCITELLI, Adriana. **Gênero no mercado do sexo**. Caderno Pagu no. 25. Campinas Julho/dezembro 2005.

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

PRADA, Monique. **Putafeminista**. Apresentação de Adriana Piscitelli. – São Paulo: Veneta, 2018.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

QUEIROZ, Nana. **Breve história da prostituição:** de puta sagrada à devassa. 2017. Disponível e: <https://azmina.com.br/reportagens/breve-historia-da-prostituicao-da-puta-sagrada-a-devassa-pecadora/> Acesso em: 16/jul/2022.

RABELO, Adriano de Paula. **O teatro de Chico Buarque**. 1998. 224 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) -Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

REVISTA ANFÍBIA. **Cecilia Palmeiro Doutora em Literatura Latino-Americana.** Disponível em: <http://revistaanfibia.com/autor/cecilia-palmeiro/>. Acesso em: 30 set. 2020.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

ROBERTS, Nickie. **As prostitutas na história.** Tradução de Magda Lopes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

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

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

SANTOS, T. X. D. **A Ópera do Malandro como documento histórico para análise do conceito de malandragem em Chico Buarque.** Dissertação (Mestrado Educação, Arte e História da Cultura), São Paulo, p. 4-137, mai./2010.

SEOANE, Mariano López; PALMEIRO, Cecilia. Fuera de Límites La Lengua de Las Locas. **Revista de Estudios y Políticas de Género**, Buenos Aires, ano 2021, v. 5, p. 186-192, 5 abr. 2021.

SILVA, Agnaldo rodrigues. **Projeção de Mitos e Construção Histórica no Teatro Trágico: Gota D'água e os Degraus.** Campinas: Editora RG, 2008. WERNECK, Humberto. Chico Buarque, letra e música. São Paulo: Schwarcz 2004.

SILVA, Gabriela Natalia. **As muitas faces da prostituição: Uma abordagem histórica sobre o controle da sexualidade a partir de Foucault.** In: Divers@ Revista Eletrônica Interdisciplinar, Matinhos, v. 11, n. 1, p. 15-25, jan./jun. 2018.

SILVEIRA, Maria Lucia Silveira. **A mercantilização do corpo e da vida das mulheres - Alinhavando reflexões.** In: SILVEIRA, Maria Lucia; FREITAS, Tais Viudes de. Trabalho, Corpo e Vida das Mulheres - Crítica à Sociedade de Mercado. São Paulo: SOF, 2007.

TEIXEIRA, César Mota. **Narração, dialogismo e carnavalização: uma leitura de A Hora da Estrela, de Clarice Lispector.** 2006. 269 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) -Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-05102007-145251/en.php>>. Acesso em: 03 mar. 2022.

THOMAZ, Anderson Luís; SOUZA, Maurini De; LIMA, M. F. D. **Categorias Sociais da Ópera do malandro.** Aletria, Belo Horizonte, v. 26, n. 2, p. 47-64, abr./2016. Disponível em: <https://www.aletria.com.br/>. Acesso em: 22 nov. 2021.

