

# CONSIDERAÇÕES SOBRE *ÓPERA DO MALANDRO: CAMINHOS DA CENSURA E LINGUAGEM*

Roger Ferreira Xavier<sup>1</sup>

Orientadora: Profa. Dra. Suely da Fonseca Quintana<sup>2</sup>

## RESUMO

O presente artigo é parte integrante do projeto de iniciação científica (PIBIC-UFSJ) intitulado “O texto e a música na dramaturgia brasileira como forma de resistência à ditadura militar de 1964”, sob orientação da Profa. Dra. Suely da Fonseca Quintana. Nosso recorte da pesquisa fundamenta-se em estudos historiográficos de Cristina Costa e Luiz Fernando Ramos sobre a Censura e o Teatro Brasileiro, bem como os recursos literários ligados à crítica descritos por Affonso Romano de Sant’Anna e a noção de ironia como uma relação discursiva entre o dito e o implícito – conforme reflexões de Linda Hutcheon. Para tanto, o musical *Ópera do Malandro*, obra de Chico Buarque de Holanda, escrito e encenado em 1978, será nosso objeto de análise em consonância com a recente *mise-en-scène* do diretor João Falcão, no Rio de Janeiro, em 2014.

**Palavras-chave:** Ópera do Malandro.Censura.Linguagem.

## 1. 500 ANOS DE “TEATRO CENSURADO” NO BRASIL

O cânone da Literatura Brasileira pouco reconhece o gênero dramático como obra literária e há inúmeros equívocos quanto a isso, desde o preconceito contra as manifestações de cunho popular ao entusiasmo com tudo o que era europeu. A dramaturgia brasileira também foi muito prejudicada pela censura, de modo que é preciso conceituar a existência desta:

Em geral, ela serviu à Igreja e ao Estado, tornando-se uma prática regular de controle político utilizada pelos governos e pelo clero, com poder de aliviar ou suprimir, nos dramas e em suas encenações, quaisquer elementos que fossem contrários aos interesses ou valores dominantes. Se a censura literária regulava a publicação de livros, *a censura teatral caracterizou-se sempre pelo impedimento à realização de espetáculos sem prévia aprovação da dramaturgia correspondente*, o que, necessariamente, cerceava a liberdade artística e intelectual do dramaturgo. (RAMOS, 2009, p. 87. Grifo nosso)

---

1 Graduando em Letras com ênfase em Estudos Literários pela UFSJ. Em 2013, participou do Projeto de Extensão *Teatro para Todos: divulgação e pesquisa de dramaturgia online*, coordenado pela Profa. Dra. Claudia Mariza Braga. Atualmente, é bolsista de iniciação científica (Edital nº001/PROPE PIBIC/CNPq/UFSJ) sob orientação da Profa. Dra. Suely da Fonseca Quintana. É integrante do Geteb (Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro). Contato: roger-contatos@hotmail.com

2 Mestre em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1989). Doutora pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001). Atualmente, é professora Associada da Universidade Federal de São João del-Rei. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: identidade cultural, memória, estudos culturais, narrativa e literatura brasileira. Pós-doutorado realizado na Universidad de Santiago de Chile, sob supervisão da professora Ana Pizarro. Contato:squintana@ufsj.edu.br

É importante ressaltar que, segundo Cristina Costa (2006) e Luiz Fernando Ramos (2009), os procedimentos censórios estão presentes em toda a historiografia teatral brasileira desde Anchieta, que condenava os rituais e a cultura antropofágica dos indígenas por meio do teatro, elaborado como instrumento de catequese. Com a chegada da Família Real Portuguesa, em 1808, percebe-se diversos procedimentos teatrais vindos da Europa, influenciando as escassas tentativas de encenações nacionais tão criticadas oficialmente por José de Alencar, em crônicas publicadas no jornal *Correio Mercantil*. Nessa nova conjuntura, o teatro revelava-se uma atividade de importância cultural e, sendo assim, justificava-se a necessidade da censura para a manutenção dos bons costumes.

É a partir do século XIX que, no teatro, fica a cargo da polícia o papel de censor e, dessa maneira,

[...] os poderes públicos eram obrigados a reservar camarotes para os policiais em seus teatros e o regulamento interno do Teatro de São Pedro de Alcântara, na capital do Império, autorizava a polícia a prender imediatamente o ator que, por gestos ou palavras, ofendesse as autoridades ou cometesse algum abuso moral. (RAMOS, 2009, p. 88)

Surge, em 1843, o Conservatório Dramático Brasileiro que, além de servir como órgão em busca de subsídios do governo para estimular a produção das artes cênicas no Brasil, também auxiliava a polícia, “examinando” as peças antes que elas fossem ao palco. Enquanto a polícia podia censurar o texto teatral em cena, o Conservatório analisava o texto propriamente dito. Curiosamente, participavam dessa “banca de membros censores” alguns literatos da época como Castro Alves, Gonçalves de Magalhães, João Carlos Martins Pena, Araújo Porto-Alegre, Machado de Assis e José de Alencar. Esse último, vale a pena salientar, além de ousar na escrita para o teatro e tendo escrito notórias peças, entre elas *Rio de Janeiro: Verso e Reverso* e *O Demônio Familiar* (ambas de 1857), teve a obra *As asas de um anjo* (1858), vigorosamente censurada pela polícia. Após o movimento da crítica militante de Machado de Assis a favor do teatro de “iniciativa moralizadora e civilizadora”<sup>3</sup> – inspirada em traduções do realismo teatral francês –, o escritor observa seu esforço naufragar, quando o teatro de cunho literário perdeu público

---

<sup>3</sup> Em J. R. Faria (Org.). *História do Teatro Brasileiro*, p. 215.

para o puro teatro de entretenimento, produzido no pequeno teatro Alcazar Lyrique.

Outro gênero da dramaturgia popular brasileira bastante aplaudido pela corte e, já no século XX, amordaçado pelo Estado foi o Teatro de Revista. De origem predominantemente cômica e carnavalesca, as revistas tiveram proibições ligadas à exposição do corpo nu em cena, materializadas no repúdio às pernas de fora e em cortes no texto que sugerissem pornografia (VENEZIANO, 1996). Com herança cômica, a revista sempre serviu como válvula de escape à sociedade que lhe era contemporânea, uma vez que sua prática coletiva de subverter as hierarquias políticas era levada ao ridículo, ao grotesco, de maneira que representasse a vingança das classes mais populares a uma ordem social imposta.

A censura, de fato, se intensifica em meados da década de 1960, quando ocorre o golpe de Estado, levado a cabo pelos militares com o apoio de boa parte da sociedade civil. As críticas teatrais de Barbara Heliadora e Yan Michalsky sobre a relação entre o Estado e o teatro, sobretudo sobre os danos da censura, nos permitem reconhecer a censura como um potente órgão que busca legitimar seu poder e considerá-la literalmente “burra”. Ora, o que pensar das obras estrangeiras encenadas à época da ditadura militar de 64, escritas bem antes do golpe, bem como das cartas judiciais enviadas aos dramaturgos Jean-Paul Sartre e Sófocles? Limitemo-nos a essa lista de absurdos.

Encenada em 1965, *Antígona* é o segundo texto da trilogia grega clássica composta por *Édipo Rei* e finalizando com *Édipo em Colona*, escritas por Sófocles. Antígona, filha de Édipo, ao saber que Creonte havia decretado que o corpo de Polinice deveria ficar exposto em terra e servir de alimento às aves, decide desobedecer às leis do Estado para sepultar dignamente seu irmão. Compreendendo os censores que a discussão central da peça, sobre qual direito deve prevalecer – o direito do Estado ou o direito familiar –, estava se referindo ao governo e à possibilidade de a população dizer “não” à ditadura, decidem enviar uma carta judicial ao suposto subversivo Sófocles, sem saber que ele havia sido enterrado há aproximadamente 406 anos a.C.

De fato, o papel da polícia como censor marca o século XIX e XX até o final da década de 1990. O que irá diferenciar os tipos de censura, em cada época, são justamente as razões que a justificam, ou seja, enquanto no século XIX e meados do

XX a censura zelava pelos bons costumes, na época da ditadura militar, o conflito era principalmente ideológico e os dramaturgos escreviam suas peças em função de denunciar um sistema político vigente.

Esse período histórico da dramaturgia brasileira, ao longo do último governo de exceção, é conhecido como o momento do “teatro político” ou “teatro engajado” no Brasil, sobre o qual nos debruçaremos para refletir sobre a peça *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque de Holanda, evidenciando reflexões sobre os caminhos da censura na montagem de 1978 e na recente, de 2014, e sobre as convenções de linguagem adotadas de forma a burlar o governo militar.

## 2. RECURSOS LITERÁRIOS

Visto que a censura no período da ditadura militar era formada pelo “brasileiro comum”, desprovido de conhecimento literário e dramático, ao contrário da imponente bancada censória do Conservatório Dramático Brasileiro, os censores limitavam-se à superficialidade dos textos teatrais, digamos, especificamente, às didascálias e aos diálogos. Apesar da explícita limitação dos censores, havia quatro tipos de cortes: religioso, social, moral e, evidentemente, político. Em depoimentos ao site *Deutsche Welle*,<sup>4</sup> a cantora Elba Ramalho (integrante do elenco na primeira montagem de *Ópera do Malandro*) recorda pouquíssimos danos da censura, mas ressalta que a canção “O meu amor” teve um trecho cantado por Teresinha (Marieta Severo) que sofreu alteração. Primeiramente a letra, na seguinte estrofe, era: “O meu amor/ Tem um jeito manso que é só seu/ De me fazer rodeios/ De me beijar os seios/ Me beijar o sexo/ E o mundo sai rodando/ E tudo vai ficando/ Solto e desconexo”. Com as exigências da censura, a estrofe foi alterada: “O meu amor/ Tem um jeito manso que é só seu/ De me fazer rodeios/ De me beijar os seios/ Me beijar o ventre/ Me deixar em brasa/ Desfruta do meu corpo/ Como se o meu corpo/ Fosse a sua casa”. O trecho, visto como pornográfico, foi alterado sob o julgamento de preservar a moral. Apesar dos pesares, tamanha é a genialidade do compositor que, em breve observação, tanto a antiga estrofe quanto a primeira não elimina e/ou descaracteriza a potencialidade da canção.

---

4 Disponível em: <http://www.dw.de/elba-ramalho-relembra-os-tempos-da-%c3%b3pera-do-malandro/a-4154455>. Acesso em: 14 out. 2014.

Para tanto, os dramaturgos recorreram aos recursos literários ligados à crítica (paródia, paráfrase, apropriação, sátira, estilização e ironia) com o objetivo de corporificar seus posicionamentos políticos e sociais por meio da linguagem. Para Affonso Romano de Sant'Anna, “a paródia, a paráfrase, a estilização e a apropriação, redefinidas e dinamizadas conceitualmente, nos ajudam a esclarecer o enigma do que é ‘literário’ e a entender a formação da ideologia através da linguagem” (SANT’ANNA, 1985, p. 6), acolhido tanto pelo meio literário quanto nas demais artes.

### **2.1. PARÓDIA E APROPRIAÇÃO**

Sobre a paródia, Sant’Anna afirma ser um recurso que genericamente busca subverter o sentido da ode original e, em relação ao texto original, representa um desvio total. Já a apropriação é um recurso recente na literatura e foi muito utilizado pelas Artes Plásticas, como nas obras do artista americano Andy Warhol, que movimentou a *pop art* nos anos 60 com seus famosos quadros de Marilyn Monroe. Sant’Anna salienta que essa técnica busca “mais do que retratar, o artista coleciona, cata símbolos do cotidiano e agrupa isto sobre um suporte. É uma crítica da ideologia, um retrato industrial do tempo” (SANT’ANNA, 1985, p. 44).

Na perspectiva de Chico Buarque, o ponto de interseção entre a década de 1940 e o período da ditadura militar é justamente a crise do autoritarismo. Para não mencionar algum político e/ou militar no poder, o cartaz do musical *Ópera do Malandro* projeta uma “alusão” ao ex-presidente da República Getúlio Vargas, como uma estratégia, por meio de uma construção imagética que, além de subverter o sentido da imagem do ex-presidente, insere-a em outro contexto e suporte.

FIGURA 1

Capa do programa da peça



Fonte: <http://www.ufjf.br/secom/2013/09/20/exposicao-no-forum-da-cultura-promove-viagem-ao-universo-teatral/>

Historicamente, Getúlio Vargas foi personagem presente nos quadros do Teatro de Revista, sobretudo porque foi o primeiro presidente a possibilitar os direitos trabalhistas à classe artística. Construir positivamente a imagem de Vargas, principalmente após a Revolução de 30, era uma forma de agradecimento e também um incentivo à autocensura, uma vez que o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) zelava pela boa imagem do presidente não somente no teatro, como também nos jornais e rádios da época, não tão severos quanto no período em questão. Apesar da censura, o Teatro de Revista sempre deu conta de refletir no palco o populismo de Getúlio e os acontecimentos políticos ocorridos em cada ano, por meio de vários quadros (resenha anual dramatizada), desde a sua imagem

como salvador até alcançar, em meados de 1940, o *status* de malandro, próximo a um efeito parodístico. Segundo a pesquisadora Neyde Veneziano,

Apesar de a conotação imediata ser a de um vagabundo, ocioso, morador das favelas, negro, mulato ou branco, malandragem é sinônimo de esperteza. Uma esperteza que se tornaria um signo mais abrangente ao representar o caráter do brasileiro médio. O próprio presidente Getúlio Vargas, pelas rasteiras que pregara em correligionários e adversários políticos, passou a ser considerado um grande malandro, isto é, um esperto. Daí, a figura obrigatória em revistas brasileiras que assumiu caráter emblemático, ligado ao carnaval, fortaleceu-se nas revistas, impondo uma filosofia de vida barata e popular. O malandro desceu o morro, cantou o samba, encantou as mulheres e se tornou o protagonista anti-herói de um universo totalmente às avessas. (VENEZIANO, 1996, p. 102)

A apropriação de uma nota antiga – cruzeiros – como moldura, e da metade do rosto de Getúlio Vargas unida à de um malandro da Lapa, nos apresenta a construção imagética de um malandro pertencente a classes sociais distintas, mas que se complementam. Essa afirmação pode ser interpretada com a canção “Homenagem ao malandro”, na qual o eu-lírico vai até a Lapa fazer um samba em homenagem à nata da malandragem, mas percebe que aquele tipo de malandragem teve que se adequar às mudanças, surgindo uma nova categoria profissional de malandros – os políticos. Entre as diversas construções discursivas de Getúlio Vargas como personagem teatral que poderia escolher, Chico Buarque faz a opção da construção imagética de um malandro de maneira a simbolizar os militares. Para só ressaltar, na recente montagem de *Ópera do Malandro*, nenhuma imagem de Vargas foi utilizada.

## 2.2. IRONIA E SÁTIRA

Uma manifestação muito sutil da ironia pode ser encontrada em *Ópera do Malandro* (tanto na obra de 1978 quanto na montagem de 2014). Para além da noção clássica do *topos*, que consiste em uma expressão com sentido oposto do que está explícito, é preciso compreendê-la – numa “teoria geral da ironia” – como uma estratégia discursiva. Nos dizeres de Linda Hutcheon, “a ironia consegue funcionar e funciona taticamente a serviço de uma vasta gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses” (HUTCHEON, 2000, p. 26-27). Para Hutcheon, ironia acontece no espaço entre o dito e o não dito,

em virtude da aresta crítica que pode “cortar de vários lados”. Ou seja, a ironia pode estar presente em elementos não verbais: o tom da voz, a interação da palavra com outros signos, o contexto cultural das comunidades discursivas e a situação do enunciado.

No ato I, o efeito da ironia manifesta-se como uma crítica debochada ao brasileiro, por meio do seu semelhante em cena. Primeiramente, temos Vitória e Duran discutindo o futuro da filha burguesa, Teresinha:

VITÓRIA – Mas, Dudu, é inevitável que ela se case um dia, que tenha filhos, um lar, tudo isso que faz uma mulher se sentir realizada. Assim como eu...

DURAN – Teresinha é o nosso maior investimento, Vitória! Ninguém aqui criou essa menina pra mulher de malandro não! O que a gente aplicou nela, é pra futura mulher de ministro de Estado, que o traga pela porta da frente e me apresente a ele, entendido? (BUARQUE, 1978, p. 38)

Até aqui, discute-se a condição da mulher burguesa e seu real papel na sociedade dos anos 1940, acrescentando-se o comentário de Duran, que almeja um futuro digno para a filha ao lado de um marido rico. Em seguida, durante uma das visitas de Geni:

DURAN – Max? Max casado? Bem, talvez isso seja uma boa notícia, afinal. Quem sabe se agora ele toma jeito e deixa de se meter com as minhas mulheres.

VITÓRIA – Duvido e faço pouco. Esse tipo de homem não se satisfaz com uma só mulher. Oh, eu só fico pensando é no destino da coitada que foi parar nas mãos desse bandido.

DURAN – Que coitada o quê! *Deve ser uma putinha!*

VITÓRIA – *A família dessa moça, então, nem quero pensar na desgraça que se abateu sobre esse lar. Calcule o que não deve estar padecendo a mãe dessa moça.*

DURAN – *Deve ser uma putona, a mãe dessa moça. Pai, então, ela nunca ouviu falar. [...]* (BUARQUE, 1978, p. 45. Grifo nosso)

Nesse trecho, ambos criticam a suposta noiva do Max e os pais da dela, sem antes saber que estão lançando ofensas verbais a si mesmos. Esse procedimento pode ser caracterizado como uma marca da ironia dramática que, segundo o professor Eudinyr Fraga (2009, p. 174), “indica uma situação em que o espectador conhece fatos que as personagens desconhecem”. Em seguida, quando Vitória e

Duran descobrem que a tal noiva de que tanto criticam é a filha deles (espécie de reconhecimento), ficam desesperados. O efeito irônico é completado pela sátira com a canção “Uma canção desnaturada” que narra, nas vozes de Vitória e Duran, ações extremamente maldosas que eles poderiam ter feito com a Teresinha, quando ainda bebê, se soubessem que ela não fosse honrar anos de “investimento” em seu futuro. De maneira desmascarada e direta, a letra causa terror na plateia, na medida em que demonstra o comportamento humano quando a ganância e o interesse individual se sobrepõem ao interesse alheio.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das reflexões ora apresentadas, é possível perceber os caminhos da censura e reconhecer a potencialidade que o contexto político teve para influenciar tanto o conteúdo quanto a forma da dramaturgia brasileira. Em específico sobre o conteúdo, temos os recursos literários – como estratégias de burlar a censura – presentes no texto e na música.

Há, entre a obra encenada em 1978 e a de 2014, algumas divergências que devem ser expostas. Entre elas, a figura de Getúlio Vargas não é projetada da mesma forma como na primeira montagem de *Ópera do Malandro*, o que nos possibilita reforçar a afirmativa de que muito se perdeu do teor político da época na recente montagem. Vale ressaltar que a última montagem, dirigida por João Falcão, foi parte de uma programação em homenagem aos 70 anos de Chico Buarque. Não obstante esse fator, os ingressos chegaram a custar 500 reais – valor esse que naturalmente restringiu o perfil da plateia. Em suma, hoje, podemos observar que, ao contrário da montagem de 78, o engajamento não se configura de maneira semelhante, em virtude dos objetivos estritamente comerciais e artísticos da última montagem ou até mesmo de outra espécie de censura – a autocensura.

### REFERÊNCIAS

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

COSTA, Cristina. *Censura em cena*. São Paulo: Edusp/FAPESP/IOESP, 2006.

FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

FRAGA, Eudinyr. Ironia dramática. In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (Org.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009,p. 174.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

RAMOS, Luiz Fernando. Censura. In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (Org.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009,p. 86-90.

ROSELFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

VENEZINO, Neyde. *Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileiro...Oba!*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.