

Três óperas às avessas: elos intertextuais

Cadernos de
Pós-Graduação
em Letras

Sueli Regina Leone

*Aluna do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Presbiteriana Mackenzie*

RESUMO

Estudo acerca das relações intertextuais existentes entre o texto paradigma de John Gay, a *Ópera do mendigo*, e os trabalhos recorrentes de Bertolt Brecht, a *Ópera dos três vinténs*, e de Chico Buarque de Hollanda, a *Ópera do malandro*. O resultado da análise aponta uma nova dimensão do texto matricial e um novo conceito sobre ópera.

Palavras-chave: Literatura. Teatro. Intertextualidade.

Nas primeiras décadas do século XVIII a ópera italiana repercutia com grande sucesso em diversos países da Europa. O inglês John Gay, aproveitando-se do fascínio que a ópera suscitava, escreveu uma versão burlesca de ópera – a *Ópera do mendigo*. Estabelecia-se aí um novo gênero operístico, a ópera-balada¹, consagrado imediatamente pelo público. O texto da *Ópera do mendigo*, escrito por John Gay, data de 1727. A adaptação musical foi feita por John Christopher Pepusch. A obra dramática de Gay serviu como paradigma a várias outras obras dramáticas.

Bertolt Brecht escreveu o libreto² da *Ópera dos três vinténs* em 1928, baseado no texto de Gay e a música foi feita por Kurt Weill. A *Ópera do malandro* foi musicada por Chico Buarque de Hollanda em 1978 e seu texto foi resultado de um trabalho conjunto sob a organização de Luís Antônio Martinez Correa, baseado na *Ópera dos três vinténs* e na *Ópera do mendigo*.

Observa-se “um cruzamento de superfícies textuais” no enredo e nas personagens das óperas de Chico Buarque, de Brecht e de Gay, que são basicamente os mesmos. Há em comum entre as três obras dramáticas, a presença da criminalidade. Todas têm o herói-bandido, o malandro, o contraventor.



MACKENZIE

13

Desde logo, aponta-se na relação intertextual o estranhamento³ caracterizado pelos próprios títulos das óperas. A palavra ópera remete-nos à tradicional ópera, em geral italiana. Cantores líricos, cenários espetaculares, guarda-roupa luxuosíssimo, muita pompa, riqueza e tradição.

Em oposição à palavra ópera está a caracterização que cada uma delas recebe nos três textos analisados. A começar pelo texto de John Gay, *The Beggar's Opera* (*Ópera do mendigo*), a palavra mendigo que caracteriza a ópera do autor inglês denota um pedinte, alguém que para sobreviver necessita da ajuda de outras pessoas. A mesma relação de oposição entre a palavra ópera e a sua caracterização ocorre tanto no texto de Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper* (*Ópera dos três vinténs*), como no de Chico Buarque, *Ópera do malandro*. A caracterização de três vinténs aponta para algo reduzido, ou seja, simbolicamente destituído de quase todo valor. Por outro lado, a caracterização de malandro denota um sujeito que não trabalha porque não gosta e vive da astúcia e da lábia, recebendo também essa palavra – malandro - uma conotação negativa.

Poder-se-ia dizer que a *Ópera do mendigo*, a *Ópera dos três vinténs* e a *Ópera do malandro* são óperas diferentes caracterizadas pelo estranhamento. Estranhamento também causa o herói-bandido ou o anti-herói. E continua sendo sentido no ambiente de criminalidade, roubos, prostituição, mendicância, corrupção. Em suma, o estranhamento remete-nos à caracterização dos três textos dramáticos como sendo uma grande farsa.

Estabelecer-se-iam entre a escritura do texto paradigma de John Gay que data de 1727 e a dos textos recorrentes, mais de duzentos anos. A ópera brechtiana data de 1928, enquanto que a buarquiana foi escrita em 1978. Além dessas diferenças temporais, as óperas apontam para diferentes momentos históricos e cenários de fundo. Kristeva (1974, p. 62) afirma que

a história e a moral se escrevem e se lêem na infra-estrutura dos textos. Desse modo, plurivalente e plurideterminada, a palavra poética segue uma lógica que ultrapassa a lógica do discurso codificado, só realizável plenamente à margem da cultura oficial.

A *Ópera do mendigo* situa-se em princípios do século XVIII, em Londres; a *Ópera dos três vinténs* está situada no início do século XX, em Soho, um distrito de Londres, caracterizado entre outras coisas pelos cantores de *moritat*⁴; a *Ópera do Malandro* se passa no bairro carioca da Lapa, no Rio de Janeiro, em meados dos anos 40, época em que a cidade era capital brasileira, sede do governo, e do então ditador Getúlio Vargas.

Na *Ópera do mendigo* não há prólogo. A introdução é feita por um mendigo e um ator. O ator e o mendigo estão fazendo os acertos finais para o início da ópera. A obra dramática de John Gay não introduz a criminalidade, como as recorrentes. Observa-se que na *Ópera dos três vinténs* não há introdução, enquanto que na *Ópera do malandro* há uma introdução na qual o produtor e o autor apresentam o espetáculo.



O prólogo da *Ópera do malandro* é o palco da transgressão ocorrida num bar carioca, onde o freguês sai sem pagar a conta. A violação inicial desencadeia uma série de outras sem que haja solução para o problema. Ele é apenas transferido de instância a instância. Em síntese, o prólogo apresenta o espírito característico da malandragem carioca nos anos 30-40 da era Vargas e, através deste irrisório ato criminoso do malandro, aponta-se uma sátira à corrente produtiva e comercial. Para Linda Hutcheon (1989, p. 100), “a sátira não autoriza, mas ridiculariza a transgressão de normas sociais”.

Em contrapartida, na *Ópera dos três vinténs*, o crime londrino ocorre em uma Feira em Soho. Circulam na feira prostitutas, assaltantes, mendigos e um cantor que anuncia os crimes atribuídos a Mac Navalha – uma mulher foi violada, um homem esfaqueado e um incêndio provocado.

Dir-se-ia que a criminalidade apresentada na abertura, tanto da obra buarquiana como da brechtiana, estabelece um diálogo com os crimes da *Ópera do mendigo*, de John Gay. Desde logo, observa-se a relação intertextual existente entre os três textos. Kristeva (1974, p. 67) afirma que o “dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor como intertextualidade”.

Depois da introdução ou prólogo, as três obras dramáticas se iniciam. No texto paradigma – a *Ópera do mendigo* – os crimes de roubos, arrombamentos, violações, denúncias de criminosos e os tribunais que sentenciam os réus condenando-os à forca ou à deportação, dão ao texto um alto grau de dramaticidade. Observa-se que, tanto a ópera brechtiana, como a buarquiana fazem uma paródia ao texto paradigma de John Gay. Segundo Cury (2003, p. 39), trata-se “de transferir um autor de uma época para outra e de um espaço para outro. É o deslocamento cronológico e espacial”.

O personagem Filch, na *Ópera do mendigo*, de John Gay, é um jovem ladrão que presta serviços à família Peachum. O personagem homônimo da *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht é o mendigo Filch, contratado pela família Peachum para exercer suas funções na mendicância em *Baker Street*. Ele recebe de Peachum cartazes com frases extraídas da Bíblia. No que concerne ao apelo religioso utilizado nos cartazes dos mendigos, Peachum reflete acerca da eficiência deste artifício para suscitar piedade:

Do alto da cena desce um grande letreiro: “Dai, e dar-se-vos-á”. De que valem essas belas frases pungentes, escritas em atraentes letreiros, se elas logo se desgastam. Na Bíblia há umas quatro ou cinco frases que tocam o coração; uma vez desgastadas, lá se vai nosso ganha-pão. Olhem só esta aqui: “É maior ventura dar que receber”. Já não dá mais nada, e só faz três semanas que entrou em circulação. É que a gente sempre tem que lançar uma novidade. E claro, será da Bíblia que vamos tirá-la. Mas por quanto tempo ainda? (BRECHT, 1992, p. 15-16)

Não obstante, a menção religiosa poderia estar relacionada às teorias de Bakhtin (2002a) a respeito da concepção carnavalesca do mundo, na qual a ideologia oficial da igreja é colocada sob o ponto de vista cômico.



Sob outro aspecto, a figura de Filch da ópera brechtiana remete-nos à Ópera do Malandro, de Chico Buarque de Hollanda, onde a prostituta Fichinha é contratada pela família Duran, casal de protagonistas da ópera. Em suma, há uma transformação do nome Filch - das peças de Gay e Brecht - em Fichinha, na ópera de Chico Buarque.

Verifica-se assim um diálogo entre as três óperas com aspectos de carnavalização e intertextualidade. Aos olhos de Bakhtin (2002b, p. 107),

a cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível. [...] Tais gêneros sempre apresentam uma marca especial pela qual podemos identificá-las.

Dando prosseguimento, poder-se-iam apontar outras relações intertextuais, no que se refere ao relacionamento das filhas dos casais de protagonistas. Eles não são exemplos de boa conduta, não obstante se indignam com as filhas, as quais mantêm relação com pessoas cuja conduta é transgressora e corrupta. O linguajar vulgar, palavras chulas e palavrões acentuam-se a cada nova versão da ópera matricial.

Na *Ópera do malandro* a revelação do casamento dos protagonistas é feita por Geni. Observa-se que Duran se revolta, dirigindo-se à filha e a Max de forma grosseira e utilizando palavrões:

Duran – Vitória Régia! A tua filha é uma *galinha*! Atraca aí um marinheiro... (HOLLANDA, 1978, p. 37, grifo nosso).

Duran – [...] Ah, o capitão! O “gentleman”. O cavalheiro das luvas de vidro! É o *filho da puta* do capitão Max! Esse cangaceiro é capaz de dissipar minha fortuna numa noite de roleta. E ainda joga a minha filha na mesa de bazar! (HOLLANDA, 1978, p. 47, grifo nosso).

O mesmo pode ser observado na *Ópera dos três vinténs*, uma vez que Polly também é ofendida pelo pai:

Peachum – Então, ela virou uma *fêmea de criminoso*. Muito bonito. Que beleza! (BRECHT, 1992, p. 44, grifo nosso).

No texto paradigma, a *Ópera do mendigo*, a Sra. Peachum conta ao marido que a filha está casada com Macheath. Desesperada, ela insulta Polly. Tenta convencer a filha de que ela foi inconseqüente e precipitada, casando-se com um homem que é viciado em jogos, bebidas e prostitutas:

Mrs. Peachum – You *baggage!* you *hussy!* you *inconsiderate jade!* [...] I knew she was always a *proud slut*⁵ (GAY, 1966, p. 15, grifo nosso).

Do mesmo modo, o pai continua com as ofensas:

Peachum – See, *wench*, to what a condition you have reduc’d your poor mother!⁶ (GAY, 1966, p. 17, grifo nosso).



Observa-se, através do uso do vocabulário vulgar, mais um elo intertextual entre as obras. Segundo Bakhtin (2002a), a utilização de expressões de um vocabulário familiar e grosseiro é uma das formas de carnavalização. As blasfêmias são ambivalentes, pois ao mesmo tempo em que degradam e mortificam, também renovam e regeneram. Kristeva (1974) observa que o discurso carnavalesco rompe com as normas que a linguagem oficial censura através da gramática e da semântica. Ela continua afirmando que “por este motivo, é uma contestação social e política” (KRISTEVA, 1974, p. 63).

O casal Duran, da ópera buarquiana, refere-se a Max como ateu. Aos olhos dos Duran, ser ateu e ainda materialista são características que desqualificam o marido da filha. As duas colocações apresentam aspectos da paródia irônica, o que para Hutcheon (1989, p. 48) significa que “o prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas no grau de empenhamento do leitor no vaivém intertextual”.

Os detalhes em relação ao casamento do jovem casal aumentam em relação à ópera paradigma - *Ópera do mendigo* – e as recorrentes, *Ópera dos três vinténs* e *Ópera do malandro*. Esta última apresenta mais riqueza de detalhes e, portanto, mais aspectos da carnavalização bakhtiniana. Observam-se alguns comentários feitos pelos colaboradores de Max:

Ben - *Casou com uma e mandou convite pro pai da outra.*

Geni – shhhhhhhhhh!

General – *Aí, quando a noiva ouviu o sobrenome, disse que não ia ficar com o pinto dele não.*

Ben – *e o juiz, hein?*

Philip – *O juiz expulsou a noiva de campo.*

General – *Não, o juiz deu pênalti. Pênalti duplo.*

Ben – *Duplo?*

General – *É, porque a noiva pôs a mão nas duas bolas dentro da pequena área.* (HOLLANDA, 1978, p. 74-75, grifo nosso).

Segundo as teorias bakhtinianas, o carnaval era uma maneira de abolir regras, tabus hierarquias e privilégios e ainda uma forma de libertação dos domínios do sistema vigente. Em decorrência o uso da linguagem grosseira, eliminada da linguagem oficial, foi instaurada na linguagem familiar, adquirindo um valor cômico no ambiente do carnaval. Na visão de Bakhtin (2002a, p. 15), “a linguagem familiar converteu-se [...] nas centelhas da chama única do carnaval, convocada para renovar o mundo”.

No que diz respeito aos planos de acabar com a vida do genro, Teresinha, da *Ópera do malandro*, é quem mais se coloca radicalmente contrária. As personagens Polly, da *Ópera do mendigo* e da *Ópera dos três vinténs*, também se opõem, mas não apresentam a mesma determinação. Todas demonstram ser mulheres fortes e decididas, muito diferentes da expectativa que se cria inicialmente em torno das jovens moças e dos nomes pueris que a elas foram atribuídos. Na relação de intertextualidade, pode-se notar que a mulher buarquiana se apresenta mais forte.

Demonstrando uma visão empreendedora, Teresinha ouve os planos do pai e, em uma colocação inteligente, critica a sua falta de percepção acerca das mudanças



econômicas que estavam ocorrendo, bem como a conseqüente insensatez que esta sua atitude gerava:

O pai é durinho mesmo. Diga que ele, papai, é tão importante pro inspetor quanto o inspetor é importante pro Max. Mas que o Max, vivo, pode ser mais importante que tudo pro papai. Com os contatos e as influências que o Max tem, as relações, as transações e os culhões, se eu fosse o papai, procurava me aproximar dele. Aliás, foi o que acabei de fazer (HOLLANDA, 1978, p. 88).

Tendo ela à frente dos negócios, todas as relações passaram a ser estabelecidas através de um modelo empresarial. Ela utiliza estrangeirismos para justificar a competência técnica que acredita ser fundamental. O uso da palavra *know-how*, por exemplo, é de acordo com Cury (2003), um índice retórico que representa um artifício. Através da expressão estrangeira, Teresinha mostra-se como uma mulher inovadora, perfeitamente sintonizada com os Estados Unidos. Em síntese, dir-se-ia que se, por um lado, a paródia buarquiana ironiza e satiriza a visão da mulher como sexo frágil, por outro, ela acrescenta e atualiza a postura da mulher na sociedade machista, dando-lhe maior destaque.

No que concerne à *Ópera do mendigo*, Gay faz uma alusão ao Primeiro-ministro inglês da época, quando Lockit indaga Filch sobre o paradeiro do grande homem. A expressão grande homem remete-nos a Macheath, entretanto, sob outro aspecto ela pode representar uma referência sarcástica e irônica ao Primeiro-ministro Robert Walpole. Lockit é informado que Macheath está no armazém de produtos roubados, localizado no *Crooked Billet*. Esta é uma boa oportunidade de recapturá-lo.

Outros aspectos do diálogo intertextual existentes nas óperas poderão ser apontados. Os padrões – contraventores – são os mentores da passeata de protesto contra a corrupção entre policiais e criminosos. A idéia foi tão bem aceita pelos empregados que, quando os padrões tentaram reverter a situação, ela já estava incontrolável, não havendo mais possibilidade de nenhum retorno.

Estabeleceram-se as datas para o protesto. Datas que foram ou são significativos momentos históricos para cada uma das óperas. Todos os textos dramáticos apresentam, como razão para os protestos, a relação ilícita entre a lei e a criminalidade. Na *Ópera do mendigo* foi estabelecido como dia ideal para a manifestação, a coroação da rainha. O mesmo ocorre na *Ópera dos três vinténs*. Por sua vez, na *Ópera do malandro*, Chico nacionalizou a data, convocando a passeata para 1º de maio.

Aos olhos de Cury (2003), a intertextualidade nada mais é do que um diálogo constante entre textos, como se estabelece entre as três óperas. Segundo ele, é através desse diálogo que “o escritor reorganiza, numa totalidade específica, um certo número de textos que antes já possuía sua estrutura própria. Essas fontes são configuradas ideologicamente pelo autor [...]” (CURY, 2003, p. 24).

Os Peachum das óperas de Gay e Brecht, bem como o Duran da obra buarquiana são homens contraventores. Não obstante, na *Ópera do malandro*, há um aspecto exacerbado de ironia. É através desta paródia irônica que o pensamento de Duran é criticado. Ele acredita que sua “maneira de contribuir para a redução da



marginalidade é empregar mil quatrocentos e trinta e dois funcionários fixos” (HOLLANDA, 1978, p. 149). A paródia estabelece-se na forma de pensar deste criminoso, explorador, que se diz um cidadão digno e respeitável, colaborador na redução da marginalidade.

Aos olhos de Hutcheon (1989, p. 70),

a paródia é uma forma de crítica artística séria, embora a sua acutilância continue a ser conseguida através do ridículo. Reconhecidamente, como forma de crítica, a paródia tem a vantagem de ser simultaneamente uma recriação e uma criação, fazendo da crítica uma espécie de exploração activa da forma.

Nota-se também que o travesti Geni, da *Ópera do malandro*, mantém uma relação intertextual com Jenny, personagem na obra dramática de Gay e de Brecht. Poder-se-ia enfatizar que Geni, da ópera buarquiana, é um símbolo carnavalesco da figura do delator. Na visão de Bakhtin (2002b, p. 168),

a carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e inédito.

É ele quem conta ao casal Duran que Teresinha e Max se casaram e ainda mantendo uma relação intertextual com as óperas paradigmas, delata Max quando de suas duas prisões. Percebe-se que a paródia buarquiana, nos termos das teorias bakhtinianas, faz um acréscimo acerca da delação e da própria figura do delator, o qual por ser travesti é ainda mais rejeitado do que a prostituta Jenny. Observa-se que enquanto na *Ópera do mendigo* há vários delatores de Macheath – Filch, Jenny, Sra. Trapes, há ainda os delatores de todos que são Peachum e Lockit. Nota-se que há uma certa redução na paródia brechtiana em relação ao delator, que se concentra nas prostitutas, ao passo que na ópera buarquiana há um único delator, em uma paródia atualizada na figura do travesti Geni.

Geni representa a própria percepção carnavalesca em um mundo onde há uma completa rejeição a

toda idéia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade [...] Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações e destronamentos bufões (BAKHTIN, 2002a, p. 9-10).

Brecht, na *Ópera dos três vinténs*, relaciona a delação de Mac Navalha a uma recompensa, parodiando Gay e o sistema britânico de recompensas. Além disso, Brecht visiona o capital como forma de crítica ao sistema. Filch anuncia a chegada das prostitutas em busca da recompensa pela prisão de Mac Navalha. Célia Peachum nega-lhe o dinheiro – Mac está foragido. Há troca de ofensas entre as mulheres, na qual são utilizadas palavras grosseiras e chulas que, segundo Bakhtin (2002a), é uma forma de libertação das formas cultas de expressão.



Há também um certo deboche nas palavras que as prostitutas utilizam – “distinta senhora” e “caras damas”. Vê-se que a utilização deste vocabulário é irônica. Linda Hutcheon (1991) fala sobre a importância da ironia, uma vez que ela abre a perspectiva à crítica reflexiva diante do deslocamento de foco.

Poder-se-ia dizer que a delação do paradeiro de Max estabelece um diálogo intertextual com a *Ópera dos três vinténs* e com a *Ópera do mendigo*, acerca dos encontros regulares que os personagens Macheath e Max mantêm com suas meretrizes. Um ponto relevante na *Ópera do malandro* é que o encontro se realizará na Rua do Catete 194, sugerindo que a *garconnière* – local do encontro – é vizinha do Palácio do Catete, sede do governo de Getúlio Vargas. Observa-se que esta proximidade física poderia ser analisada como paródia e sátira política. Aos olhos de Hutcheon (1989, p. 96),

a paródia postula, como pré-requisito para a sua própria existência, uma certa institucionalização estética que acarreta a aceitação de formas e convenções estáveis e reconhecíveis. Estas funcionam como normas ou regras que podem ser – e logo, evidentemente serão – quebradas. Ao texto paródico é concedida uma licença especial para transgredir os limites da convenção, mas, tal como no carnaval, só pode fazê-lo temporariamente e apenas dentro dos limites autorizados pelo texto parodiado – quer isto dizer, muito simplesmente, dentro dos limites ditados pela reconhecibilidade.

Mantém-se o elo intertextual entre as três óperas com a prisão do noivo recém-casado. Eles mentem as suas esposas, dizendo-lhes que se refugiarão em um lugar distante. Não obstante, são presos. As esposas, ao procurá-los na prisão, são surpreendidas ao saber que eles têm outras esposas e que essas moças estão grávidas. O encontro entre as duas mulheres suscita discussões e ofensas. Nota-se, no exemplo abaixo da *Ópera do mendigo*, o que acontece também nas obras dramáticas recorrentes, *Ópera do malandro* e *Ópera dos três vinténs*. Polly e Lucy, as duas mulheres de Macheath, discutem utilizando blasfêmias e linguagem grosseira. As moças dirigem muitas ofensas a Macheath.

Lucy: [...] Sure men were born to lye, and women to believe them! *O villain! Villain!*
Polly: Am I not thy wife? - Thy neglect of me, thy aversion to me too severely proves it.
- Look on me. - Tell me, am I not thy wife?
Lucy: *Perfidious wretch!*
Polly: *Barbarous husband!* ⁷ (GAY, 1966, p. 46, grifo nosso).

Mais uma vez poder-se-ia apontar que o vocabulário utilizado na discussão pode ser observado sob o aspecto da cultura cômica popular, teoria desenvolvida por Bakhtin, que afirmava que “durante o carnaval essas grosserias mudavam consideravelmente de sentido [...] Graças a essa transformação, os palavrões contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo” (BAKHTIN, 2002a, p. 15).

Aos olhos de Max, a figura da malandragem está personalizada em Barrabás. Percebe-se a incoerência da situação, sob o ponto de vista ético, no qual um contrabandista é agora carcereiro de prisão. Ele é o verdadeiro malandro que, como



todos os outros, está sempre ao lado daqueles que, através do poder, possam lhe trazer mais vantagens. O texto buarquiano apresenta, mais uma vez, uma sátira irônica que parodia as óperas brechtiana e de Gay.

É importante mencionar que Cláudia Matos (1982) desenvolveu um estudo acerca da malandragem e do samba no tempo de Getúlio. Ela relaciona o malandro da música popular brasileira ao cenário político, social e econômico do Brasil no período getulista, que vai de 1930 até 1954. A ensaísta estabelece uma ligação entre a linguagem malandra e as características do carnaval. Segundo ela, no carnaval as pessoas estabelecem entre si um contato livre e natural, em oposição à rigidez hierárquica da sociedade. O carnaval é a vida às avessas, onde ocorre

um coroamento e um descoroamento rituais, sendo a festa do tempo destruidor e regenerador, um momento de passagem onde se exprime a relatividade alegre de qualquer estrutura social, qualquer ordem, poder ou *status quo*. [...] Estes e outros aspectos do carnaval primitivo são apontados e estudados por Mikhail Bakhtine em *La poétique de Dostoievski*. Bakhtine parte da descrição do sistema simbólico do discurso ritual carnavalesco para caracterizar um gênero de discurso literário ao qual ele chama “carnavalizado” (MATOS, 1982, p. 49).

A figura de Barrabás é carnavalizada. Ele representa o malandro estratificado entre os signos de dois mundos, não pertencendo a nenhum deles, oscilando entre a dialogia e a ambigüidade – aquele que nega sua condição subalterna e ressacraliza sua realidade opressora. Assim como os personagens carnavalizados estudados por Bakhtin, o malandro busca uma definição que, todavia, permanece inacabada.

Apontar-se-ia que a intertextualidade continua em relação à tentativa de coagir o carcereiro a libertar o criminoso. Os Macheath, das óperas de Gay e Brecht, tentam convencer seus respectivos carcereiros prometendo-lhes dinheiro. Na obra teatral de Chico há, além da promessa de ajuda financeira, a menção de uma vida tranqüila em Cuba, onde Max tem um amigo de nome Fulgêncio. Deve-se entender como Fulgêncio, o ex-ditador de Cuba, Fulgêncio Batista. O texto buarquiano dá mostras da relação intertextual entre o texto e os acontecimentos históricos. Verifica-se aí uma expressão de afinidade que Chico Buarque demonstrava ter por Cuba e pelo regime de Fidel Castro. Segundo Blikstein (BARROS; FIORIN, 1999, p. 46), o texto num primeiro plano “fala de um referente *ilusório* [...] enquanto que num nível mais profundo do intertexto, outro referente está em questão”.

A passeata, um dos episódios mais significativos da *Ópera do mendigo*, de John Gay, está presente nas óperas recorrentes, de Brecht e Chico Buarque. A intertextualidade parodística da *Ópera do malandro* faz um acréscimo aos textos paradigmas. O texto buarquiano, além de manter o protesto e a passeata promovida por Duran, acrescenta uma outra manifestação, a da classe teatral. São conhecidos os conflitos existentes nos meios teatrais.

Cada um dos atores coadjuvantes faz considerações pessoais acerca do ocorrido: Phillip comenta a relação de dependência entre o artista, o autor e o produtor do espetáculo. Sob outro viés, Dóris faz seu comentário acerca da Rede Globo que, segundo ela, é o melhor lugar para qualquer artista trabalhar. Acrescenta que o melhor



que todo artista poderia obter seria um convite para a novela das oito. Segundo Hutcheon (1989), esta seria uma forma paródica de questionar o trabalho artístico e ainda criticar, apontando a Rede Globo como um meio de comunicação a serviço dos detentores do poder. Hutcheon (1989, p. 100) diz que:

A paródia invoca antes um distanciamento crítico autoconsciente em relação ao outro que *pode* ser usado como um dos mecanismos retóricos para indicar ao leitor que procure padrões ideais imanentes, ainda que indirectos, cujo desvio deve ser satiricamente condenado na obra. [...] A sátira não autoriza, mas ridiculariza a transgressão de normas sociais, embora possa legitimar parodicamente normas literárias.

À luz das teorias de Kristeva (1974, p. 86), observa-se que os finais das óperas recorrentes mantêm uma relação intertextual com a ópera matricial. Para ela, “tudo o que se escreve hoje desvenda uma possibilidade ou uma impossibilidade de ler e de reescrever a história. Esta possibilidade é palpável na literatura [...] onde o texto se constrói enquanto *teatro* e enquanto *leitura*”.

A sublevação do autor e do elenco da *Ópera do malandro* relaciona-se, intertextualmente, com a reflexão que se estabelece na *Ópera do mendigo* entre o ator e o suposto autor da ópera, o mendigo. Não obstante, o levante ocorrido na ópera buarquiana resultava de um desejo, do autor e dos atores, de que a lei fosse cumprida e o prisioneiro condenado, enquanto que, na ópera de Gay, a objeção do ator pretendia dar à obra dramática um final feliz. O diálogo textual se estabelece na *Ópera dos três vinténs* com a chegada do arauto da rainha, que conduz ao final feliz. Macheath é libertado da prisão e da ameaça do enforcamento, além de ser agraciado com uma alta soma em dinheiro. A multidão de mendigos, ladrões e prostitutas expressa toda sua alegria.

O fio condutor do grande final é o perdão de todos os crimes. As três óperas estabelecem mais uma relação de intertextualidade na alegria pela libertação dos prisioneiros. Esta alegria pode ser sintetizada pelo coro que encerra o espetáculo brechtiano:

Jamais persigam tanto a iniquidade,
Pois ela mesma exaure seu alento.
Pensem na noite fria que invade
O nosso vale, cheio de lamento (BRECHT, 1992, p. 107).

Em suma, poder-se-ia dizer que diante da *Ópera do malandro* e da *Ópera dos três vinténs*, cujos textos são recorrentes à *Ópera do mendigo*, estabelecem-se relações intertextuais que estão ligadas, diretamente, aos conceitos bakhtinianos de carnaval.

O carnaval expressa uma vida temporária, a efemeridade de uma vida às avessas, na qual normas de conduta, tanto sociais como morais, são abolidas; os comportamentos sociais cotidianos são revirados, e o ludismo é coletivo. Em outras palavras, os aspectos passageiros e alegres da estrutura social, da ordem e do poder são expressos sem censura. Sob a percepção carnavalesca o inatingível torna-se realidade. Símbolos carnavalescos são transpostos para a linguagem falada oral, e mais tarde, incorporados à linguagem literária



À luz das relações intertextuais apresentadas, concluir-se-á que as óperas representam não só uma festa do descoroamento de suas determinadas estruturas sociais, mas ao mesmo tempo o seu recoroamento. Um símbolo é ideológico e para que ele seja carnavalesco ou carnavalizado deve negar a vida real do cotidiano e também reafirmá-la. Oscilando entre as dimensões do real e da fantasia estes símbolos suscitam um pensar e repensar constantes.

The insideont of three operas: intertextual bonds

ABSTRACT

The main proposal of this piece of work is to establish the intertextual relationship among the songs of the operas - *The Beggar's Opera*, written by John Gay, *The Threepenny Opera*, by Bertolt Brecht and the *Ópera do Malandro*, by Chico Buarque de Hollanda. The comparative analysis results a new dimension to Gay's opera and a new concept of opera.

Keywords: Literature. Theater. Inter-textual.

NOTAS

- ¹ Ópera-balada é uma forma de ópera inglesa do século dezoito (SUHAMY, 1995, p.249).
- ² Libreto vem do italiano *libretto* (livrinho). Texto de uma ópera em verso ou em prosa. Na origem, esse texto era impresso num livro vendido aos espectadores. Muitos libretos de ópera são adaptações de peças de teatro, de romances, de relatos legendários ou históricos. (SUHAMY, 1995, p. 247).
- ³ Estranhamento é um termo, criado pelos formalistas russos, para designar tudo aquilo que aparece na obra e não era previsto. Em outras palavras, tudo o que o texto provoca de surpresa, por apresentar algo estranho em relação ao esperado.
- ⁴ *Moritat*, segundo Kenney (1965), é um tipo de balada que consiste em um poema narrativo, em versos de quatro linhas, de melodia simples. O *moritat* é normalmente ilustrado com figuras, que são mostradas enquanto o cantor executa a canção (KENNEY, 1965, p. 39). Tradução da autora. Poder-se-ia dizer que o *morita* equivale ao que, no Brasil, chamamos de realejo.
- ⁵ "Sra. Peachum - *Atrevida! Assanhada! Meretriz inconseqüente!* Sempre soube que era uma *prostituta presunçosa!*" Tradução e grifo da autora.
- ⁶ "Está vendo sua *meretriz* como você deixou sua pobre mãe!" Tradução e grifo da autora.
- ⁷ No diálogo entre Lucy e Polly, Lucy afirma que é certo que os homens nasceram para mentir e as mulheres para acreditar em deles. Ela os chama de *vilões*. Polly, indignada, pergunta se ela não é sua esposa, dizendo que ele a rejeitou e que a aversão que tem demonstrado por ela é uma prova de seu desamor. Desafia-o a olhar em seus olhos e negar a relação que eles têm. Lucy a chama de *meretriz pífida*. E Polly se dirige ao marido como esposo *atraz*. Interpretação e grifo da autora.



REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002a.
- _____. *Problemas de poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002c.
- BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1999.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro completo 3*. Tradução Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- CURY, José João. *O teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura*. São Paulo: Annablume, 2003.
- GAY, John. *The Beggar's Opera and Companion Pieces*. Edited by C.F. Burgess, Virginia Military Institute. Wheeling: Harlan Davidson, 1966. (Crofts Classics Series).
- HOLLANDA, Chico Buarque. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- _____. _____. 3. ed. São Paulo: Livraria Cultural, 1980.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KENNEY, William. *The plays of Bertolt Brecht*. New York: Monarch Press, 1965.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferra. São Paulo: [s.n.], 1974.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- RABELO, Adriano de Paula. *O teatro de Chico Buarque*. 1998. Dissertação (Mestrado)—Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- SUHAMY, Jeanne. *Guia da ópera: 60 óperas célebres resumidas e comentadas*. Tradução Paulo Neves Fonseca. Porto Alegre: L&PM, 1995.

