

## Carnavais e Malandros: os heróis Leitura da adaptação fílmica *Ópera do Malandro* de Ruy Guerra

Sandra Luna (UFPB)<sup>1</sup>

Harlon Homem de Lacerda Sousa (UFPB)<sup>2</sup>

### Resumo:

*O Carnaval e o Malandro são os heróis do filme de Ruy Guerra Ópera do Malandro adaptado da peça homônima de Chico Buarque. O filme produzido com o governo francês no ano 1985 assimila os principais temas do texto teatral: a temática histórica assumida num teor alegórico e um ponto de vista universalizante das relações econômico-sociais do capitalismo tardio a partir da periferia de um país periférico. O termo “universalizante” deve-se à concepção aristotélica de Poesia diante da função “particular” da História. Na linguagem cinematográfica, o diretor moçambicano retrabalha a imagem do malandro já posta na comédia buarquiana. Ao dispor o carnaval como uma solução deus ex machina para a recolocação do malandro no mundo da (des)ordem, Ruy Guerra nos oferece um paralelo de compreensão desta representação de um tipo brasileiro compreendido, também, a partir da tese de Roberto DaMatta em Carnavais, Malandros e Heróis.*

**Palavras-chave:** Malandro; Chico Buarque; Ruy Guerra; Teatro; Adaptação Fílmica

Um subúrbio carioca repleto de malandragem, prostituição e corrupção, no início dos anos quarenta do século vinte serve de tema para a última peça escrita por Chico Buarque de Holanda: *Ópera do Malandro* (1978). Sete anos mais tarde, em 1985, Ruy Guerra dirige uma adaptação fílmica dessa Ópera, retomando uma parceria que começara em 1973 com a peça *Calabar: o elogio da traição*. Produzido num momento de abertura política, mas com a ação pautada num período ditatorial (a ditadura estado-novista de Getúlio Vargas), o filme traz, entre canções e coreografias, um ponto de vista que nos conduz à uma reflexão crítica sobre um sistema opressor, calcado em relações espúrias na busca por lucro.

A peça de Chico Buarque foi baseada na *Ópera dos Mendigos* de John Gay (1728) e na *Ópera dos Três Vinténs* de Bertolt Brecht e Kurt Weill (1928). Dadas suas influências, ressaltamos o caráter épico que acompanha a dramaturgia buarquiana desde sua estréia com *Roda-viva* (1968) e que se reimprime na *Ópera do Malandro*. A estética brechtiana, sustentada em uma postura político-ideológica marxista, oferece ferramentas que apontam para uma possibilidade de pensamento e manifestação artística contrários ao sistema opressor imposto de maneira contundente no Brasil entre 1964 e 1980. Ser contrário ao regime militar será a marca principal de Chico Buarque – assim como da maioria dos artistas da época – na sua obra musical, ficcional e dramática. Tal oposição revela-se principalmente na linguagem paródica, alegórica, irônica e/ou satírica de sua produção artística<sup>3</sup>. Nesta Ópera vê-se reunidos elementos que estabelecem, *a priori*, possibilidades de análise próximas: a concepção brechtiana de construção dramática; a temática histórica assumida num nível, também, alegórico; um ponto de vista universalizante das relações econômico-sociais do capitalismo tardio a partir da periferia de um país periférico.

---

<sup>1</sup> Sandra LUNA, Professora Doutora (Orientadora)  
Universidade Federal da Paraíba. lunasand@uol.com.br

<sup>2</sup> Harlon SOUSA, Mestrando  
Universidade Federal da Paraíba. harlon.lacerda@gmail.com

<sup>3</sup> Para uma melhor análise da linguagem e obra de Chico Buarque ver: MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

Dividida em dois atos, a versão teatral da *Ópera do Malandro*, traz ainda uma introdução, dois prólogos (1º e 2º atos), um epílogo e um epílogo do epílogo. A linguagem metateatral sugerida na introdução (também na cena 07 e no *intermezzo*, no final do segundo ato) assegura, em termos brechtianos<sup>4</sup>, o efeito de distanciamento e ainda sugere um estado de permanência do tipo de relações sociais mantidas entre as personagens, também, entre os atores. Na introdução temos a figura do “produtor” que apresenta o “autor” da peça, João Alegre, e a “presidente da Associação Morada da Mãe Solteira”, que receberá, num gesto beneficente do autor, a bilheteria do espetáculo, Dona Vitória Fernandes Duran – que representaria ela mesma na trama. No *intermezzo*, as personagens, agora como “atores”, interrompem a peça e iniciam uma discussão sobre o final da trama, que deveria ser um *happy end*, mas transforma-se num “ato político” contra a corrupção e exploração do proletariado. Numa divisão entre estrelas e figurantes, a discussão é encerrada com a cooptação do autor pelo produtor (que “dá” um carro a João Alegre) e o final “ensaiado” é realizado.

Os prólogos e o epílogo do epílogo são protagonizados pelo “autor” da *Ópera do Malandro*. João Alegre batuca uma caixinha de fósforos sozinho no palco. A três canções executadas por ele manifestam uma relação direta com a estrutura da peça “que está para começar”. Na primeira canção, as relações comerciais em diversas esferas são apresentadas a partir do consumidor final (o malandro) que não paga pelo produto consumido (cachaça) e ocasiona um efeito em cadeia desestruturando a engrenagem do capitalismo até o último grau (os Ianques), mas que, ciclicamente, retorna para o malandro, que é “autuado e condenado culpado pela situação”. No segundo prólogo, no início do segundo ato, Alegre canta “Homenagem ao Malandro” que figura uma generalização da malandragem. O malandro é o político, o burguês, etc. Já o malandro legítimo “não existe mais” “parece que até trabalha, mora lá longe e chacoalha num trem da central”, ou seja, o malandro vira povo. No “epílogo do epílogo”, o malandro, provavelmente aquele que foi preso na primeira canção ou o que “chacoalha num trem da central”, é um defunto encontrado em estado de putrefação, como indigente. Aqui se pode ler a descartabilidade (substituibilidade?)<sup>5</sup> do “malandro” (povo!) para o sistema, que não necessita dele para que as engrenagens funcionem ou, antes, precisa da ausência do “malandro” para seu funcionamento.

O conflito<sup>6</sup> principal da peça, na ação imanente, é o envolvimento de Teresinha Fernandes Duran com Max Overseas. É a partir do embate entre dois mundos diversos que se desenrolam os conflitos menores. Esse embate, percebido como alegoria, garante o que chamamos no início deste texto de ponto de vista universalizante das relações econômico-sociais do capitalismo tardio na periferia de um país periférico. O pequeno artigo de Luís Werneck Vianna, *O americanismo: da pirataria à*

<sup>4</sup> Sobre a estética brechtiana cf. JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*. Tradução: Maria Silvia Betti. Revisão Técnica: Iná Camargo Costa. Petrópolis: Vozes, 1999.

<sup>5</sup> No capítulo primeiro da *Dialética do Esclarecimento* dedicado à discussão do conceito de esclarecimento, ADORNO & HORKHEIMER definem a substituibilidade: “As medidas tomadas por Ulisses quando seu navio se aproxima das Sereias pressagiam alegoricamente a dialética do esclarecimento. **Assim como a substituibilidade é a medida da dominação e o mais poderoso é aquele que pode se fazer substituir na maioria das funções**, assim também a substituibilidade é o veículo do progresso e, ao mesmo tempo, da regressão.” (2006; p. 40) [grifo nosso] Deste excerto compreendemos que a substituibilidade garante a falta de necessidade da participação do “malandro” no processo de funcionamento do sistema capitalista. Já que “o mais poderoso pode se fazer substituir na maioria das funções”.

<sup>6</sup> O termo conflito é usado aqui tal como em Hegel: “[...] o agir dramático não se limita à simples execução tranqüila de uma finalidade determinada, e sim repousa pura e simplesmente sobre circunstâncias, paixões e caracteres colidentes e, desse modo, conduz a ações e reações que, por seu lado, tornam novamente necessário um acordo da luta e da cisão. O que vemos, por isso, diante de nós, são os fins individualizados nos caracteres vivos e nas situações ricas de conflito, fins que se mostram e se afirmam, intervêm e se determinam mutuamente [...]” HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética: Poesia*. Tradução: Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 201 (Clássicos 26).

*modernização autoritária (e o que se pode seguir)*<sup>7</sup>, constante na edição da peça, serve como apoio para essa leitura. A partir do que se colocou como conflito principal podem-se estabelecer dois planos de visão dos conflitos da peça: no mundo de Teresinha: tradição, família e propriedade (qualquer relação com a TFP<sup>8</sup>, não é mera coincidência); no mundo de Max: contrabando, corrupção e libertinagem. Estes dois planos, inicialmente opostos, aproximam-se e acabam por fundir-se, no entanto, um novo conflito se estabelece.

As personagens Duran, Vitória e Teresinha demarcam um universo representante das relações burguesas. Pai, mãe e filha (respectivamente) apresentam uma família tradicional, com raízes européias, que se mantém a margem da sociedade elitista por conta dos negócios “não-convencionais” do chefe da família. Duran, além de agiota, administra vários prostíbulo na Lapa e supre sua família com os lucros da exploração das prostitutas que agencia, mantém e, até, prepara para o trabalho. Max e seus sócios, comparsas, são os malandros típicos do subúrbio carioca do início do século XX. O contrabando de produtos importados dos Estados Unidos (e, aqui incluímos até o nome adotado por Sebastião Pinto – Max Overseas) e a distribuição desses produtos pelos comparsas preservam a vida libertina levada pelo Malandro com as prostitutas. Dois elos entre esses planos são de importante valia para a trama da peça: o delegado Chaves é corrompido (e se deixa corromper) por Max, seu velho amigo, e por Duran; as prostitutas funcionárias de Duran têm grande apreço pelas “qualidades” de Max. Uma outra personagem que poderia ser vista como um elo, mas que é preferível colocá-la como um duplo, transitando livre entre os dois planos, é Genival – a Geni – pois ela conta com a confiança de Duran e de Max.

No desfecho da ação, os dois planos convergem. Teresinha, símbolo do espírito do capital burguês, demite os comparsas do marido e transforma o esquema de contravenção de Max numa empresa de importações com mão-de-obra assalariada. O “trabalho” de Max, pautado na longa amizade com os demais, realizado de forma “artesanal”, entra nos tempos do progresso, da industrialização. Teresinha convence o pai de que seu “trabalho” está fadado ao esquecimento e à ruína. O discurso do “progresso” empreendido pela filha faz com que Duran (que não falava com a filha, numa separação simbólica entre o velho e o novo tipo de exploração do trabalho) e Vitória ceda e é realizado novo casamento entre Max Overseas e Teresinha Duran, desta feita na Igreja (outra instituição burguesa). É importante ainda salientar que quando há a invasão das prostitutas de Duran e dos comparsas de Max (que são igualados, como patrões) para realizar uma passeata contra a corrupção e exploração do trabalho, o delegado Chaves “se esconde”. Entende-se que o representante do poder opressor do Estado (lembre-se, ditatorial) sucumbe ao poder do povo.

A peça *Ópera do Malandro* conta com um manancial interpretativo que compreenderia um extenso trabalho analítico<sup>9</sup>. Como, neste ensaio, pretende-se analisar a adaptação fílmica realizada por Ruy Guerra, faz-se necessário olvidar alguns elementos importantes na compreensão da peça como, por exemplo, as canções (Folhetim, Viver do amor, Ópera, Sempre em frente, Se eu fosse teu patrão, etc). É importante destacar que, mesmo fora da peça, essas músicas apresentam significado. De acordo com o pensamento brechtiano<sup>10</sup>, ao qual coligamos este texto de Chico Buarque, a música “é a mais valiosa

---

<sup>7</sup> In: BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo: círculo do livro, 1978. pp. 5-15.

<sup>8</sup> A Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade. Fundada em 1960 pelo jornalista Plínio Correa de Oliveira, esta organização opera em nome dos ideais burgueses e contra qualquer forma de pensamento que sugira a inversão da ordem patriarcal e mercantilista. Mais no site: [www.tfp.org.br](http://www.tfp.org.br)

<sup>9</sup> Para uma análise mais pormenorizada da peça, ver: RABELO, Adriano de Paula. *O teatro de Chico Buarque*. São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (Dissertação de Mestrado), 1998. pp. 157-205

<sup>10</sup> BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad.: Fiamma Paes Brandão. 2 ed. 2 imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

contribuição para o tema” pois “a música facilita a compreensão do texto, interpreta o texto, pressupõe o texto, assume uma posição, revela um comportamento”. (BRECHT; 2005, p.32). Entretanto, algumas das canções da peça foram reaproveitadas no filme, assim como foram compostas outras exclusivamente para a adaptação.

Ruy Alexandre Guerra Coelho Pereira, moçambicano, participa do cenário cultural brasileiro de diversas formas (compositor, dramaturgo, ficcionista), junto com Glauber Rocha, destaca-se na arte cinematográfica quando da difusão do movimento conhecido por Cinema Novo<sup>11</sup>. Produzido em parceria com o governo francês, o filme *Ópera do Malandro*, já na sua composição, estabelece um parâmetro de crítica estrutural que acompanha o tom irônico e alegórico da peça. O enredo que critica a dominação cultural e econômica norte-americana é concebido num musical aos moldes da Broadway. Esta é uma primeira diferença do filme em relação à peça, esta uma ópera, aquele um musical popular (na peça temos uma ópera cantada em tom sério e elevado, mesmo com temática esdrúxula. No filme a canção “Ópera” foi retirada e mantidas apenas as canções como os sambas, boleros, tango e etc. – todos ritmos populares<sup>12</sup>).

O filme *Ópera do Malandro* assegura, desde o início, uma característica que vai marcar a relação de proximidade com a peça: a metalinguagem. A primeira cena exhibe o trecho de um filme em que dois homens disputam a atenção de uma mulher, situação análoga a que será estabelecida durante o musical. A entrada de Max Overseas numa sala de projeção e o diálogo entre ele e o projetor Porfírio apresentam dois momentos que caracterizam a metalinguagem. Na entrada da sala um cartaz divulga o filme que será exibido, *Scarface*<sup>13</sup>, e durante o diálogo as duas personagens citam atores e situações que estabelecem uma conexão direta com a ação da adaptação. Por último, numa cena em que Max deixa a sala de cinema após assistir “a um filme”<sup>14</sup>, Porfírio o segue e pergunta ao malandro: “Afinal, o filme é um *happy end* ou não?”. A metalinguagem, neste filme, sempre oferece uma analogia e traz recursos ricos de compreensão do enredo.

A iluminação é um recurso técnico que o diretor explora de maneira interessante e, assim, permite construir um parâmetro de relação com a ação. Todas as cenas são iluminadas de forma que a penumbra, a sombra, a noite predominam, exceto na sequência do jogo de futebol quando Max e Ludmila se encontram. Estas cenas acontecem durante o dia. Logo depois o foco do diretor leva-nos a um simbólico pôr-do-sol na cena em que o casal se estabelece e os mundos de Max e Ludmila unem-se: a claridade diuturna do “progresso” com a penumbra do mundo da malandragem.

A divisão polarizada que se estabeleceu para análise da peça é relevante na adaptação na medida em que há o conflito entre dois mundos. No entanto, diferente do texto teatral, o filme constrói o conflito central entre Otto Struedel, que corresponde ao Duran do texto buarquiano, e Max Overseas. Na peça, o casamento de Teresinha e Max já acontece no primeiro ato. Na adaptação, Max irá

<sup>11</sup> “O cinema novo descreveu, poetizou, discursou, exercitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens feios, sujos, descarnados, morando em casas sujas, feias, escuras.” (ROCHA, Glauber. *Estética da Fome*. APUD MARTINS, Ana Lúcia Lucas. *Joaquim Pedro de Andrade, Macunaíma e a Indústria Cultural*. [www.ifcs.ufrj.br/~nusc/achegas.pdf](http://www.ifcs.ufrj.br/~nusc/achegas.pdf). acesso em: 21 de fevereiro de 2008.

<sup>12</sup> Para uma leitura das canções da peça cf. GOUVEIA, Arturo. *A malandragem estrutural*. In: FERNANDES, Rinaldo de. (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004. pp. 187-205.

<sup>13</sup> Filme de *gangsters* filmado em 1932, dirigido por Howard Hawks. Refilmado em 1983, assinado por Brian de Palma (Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com). acesso em: 03 de março de 2008). A associação com esse filme é sugerida, além da temática, tanto pela data de sua primeira filmagem (que remete a um período próximo ao do enredo) como pela segunda filmagem (dois anos antes da *Ópera do Malandro*).

<sup>14</sup> Max Overseas, ao invés de um filme, parece estar assistindo à performance de Margot (Elba Ramalho) que canta “Palavra de Mulher” na rua, tal impressão é mantida pelo jogo de edição feito no filme.

aproximar-se de Ludmila para vingar-se do senhor Struedel, que demite de seu *cabaret* a prostituta que “sustentava” o malandro, Margot. Este conflito também será abordado no nível contextual da adaptação, ou seja, a ação fílmica se passa durante a segunda guerra mundial, entre dezembro de 1941 e agosto de 1942. Otto Struedel – nazista (inclusive, caracterizado como Hitler) – entra em conflito com Max – entusiasta da “democracia” e “liberdade” norte-americanas. O cenário da guerra é representado no filme: de um lado, os nazi-fascistas; de outro, os aliados. Uma seqüência no início da adaptação é marcante para evidenciar esta discussão: uma negociação entre Max e marinheiros norte-americanos é interrompida pelos gritos vindos do navio: “Pearl Harbor”, “Japanese”. Logo depois Max, seu bando e os marinheiros comemoram a entrada dos Estados Unidos na guerra dentro do “*Cabaret de Hamburgo*”, de propriedade do Sr. Struedel. Lá, Max ensaia um discurso em louvação aos ianques, que é interrompido pela insatisfação de integralistas, o que desencadeia uma briga generalizada e a destruição do *Cabaret*. Ao saber da destruição de sua propriedade e do motivo que a causou, o Sr. Struedel, no seu escritório decorado com um enorme retrato de Adolf Hitler, pede ao delegado Tigrão (Ney Latorraca) que “acabe” com Max.

Entendida a polarização da ação fílmica que vai demarcar seus conflitos, assim como na peça, partimos para colocar os conflitos que se formam em cada um dos “mundos”, mas que se vinculam ao conflito principal e, ainda, ao mesmo ponto de vista universalizante das relações econômico-sociais do capitalismo tardio a partir da periferia de um país periférico. Esse ponto de vista será o principal fator que resguarda a proximidade entre a peça e sua adaptação fílmica.

No “mundo” de Max Overseas, destacamos cenas e seqüências que revelam a inserção do capitalismo como idéia de progresso no Brasil da década de 40 do século vinte, além de sua compreensão alegórica, uma vez que uma idéia de progresso semelhante (no entanto, mais predatória) ocorre nas décadas de 70 e 80. A seqüência emblemática, neste sentido, é o desafio entre Max e o, simbólico, Sático do Bilhar (Wilson Grey). Num bar, dois bandos de malandros se encontram. De lados opostos, os grupos observam uma mesa de bilhar posta no centro do cenário. Os dois malandros iniciam uma partida de sinuca e cantam “Desafio do Malandro” enquanto seus comparsas dançam em coreografia. A canção é essencial para a compreensão da seqüência e de sua relação com a ação.

Em forma de diálogo, a canção é iniciada pelo Sático do Bilhar. O desafio marca o “novo” e o “velho” malandro, e pode ser lido como a disputa entre os dois tipos na qual apenas um poderá permanecer. As estrofes cantadas pelo Sático funcionam como elemento de caracterização de Max Overseas (o já conhecido, Sebastião Pinto) ou do “novo” tipo de malandro. De primeira trazemos dois versos iniciais, respectivamente: “Só sei que você vem com **five o'clock, very well, my friend**”, “Só sei que você vem com **reco-reco, berimbau, farofa**” (grifos nossos). Os dois versos são estruturalmente iguais, assim como as estrofes em que estão inseridos. Os destaques demonstram a obviedade da relação de oposição entre o novo e o velho. A linguagem é marca dessa distância: de um lado o “novo” com as importações norte-americanas e a dominação imperialista (inicialmente inglesa como marca a referência à hora do chá) iniciada pela expressão através do idioma estrangeiro (já percebida na mudança dos nomes de Max e de seus comparsas); do outro lado o “velho” malandro com a expressão calcada em regionalismos da língua portuguesa (brasileira). Na quarta estrofe: “Você infelizmente continua igual / **fala bonito e passa fome**” (grifo nosso), Max faz referência novamente à linguagem do “velho” malandro e, dessa vez, a sua condição social.

Dois outros temas que vão marcar a contenda são o amor e o trabalho. É colocada na canção a forma de relacionar-se com as mulheres (e de aproveitar-se), sendo inclusive sustentado por elas. Quanto ao trabalho, a alcunha de “trabalhador” ou de constituir família (virar avô) é recebido como uma ofensa grave. Quando estes temas se configuram na economia da canção, a disputa é acirrada até

que a “mãe” é alvo das ofensas. Este é o ponto alto da briga seguindo-se o momento de desfecho. O uso da navalha, arma típica do malandro, é rejeitado, para que a batalha seja decidida na mesa de bilhar (fundo de caçapa). É importante perceber a sugestão de expulsão do território “É mais sutil sumir da Lapa”. No filme há outra sequência de encontro entre os dois malandros. Max, dessa vez com a navalha, diz para Sátiro que seu “tipo” de malandragem não é mais aceito na Lapa. Se ele quiser continuar a proceder da “velha maneira” é melhor que “compre um berro [arma] e suba o morro”.

O momento alto do desafio dos malandros está na cena posterior à execução da canção. Max, derrotado, deve pagar a aposta (“cem mil réis”). Ele tenta pagar com um isqueiro importado. Sátiro pega o isqueiro, coloca perto do ouvido e tenta “batucar” o objeto. Não ouvindo nenhum som, o malandro diz: “mas isso não dá samba”. A relação entre o novo e o velho é agora simbolizada na “oposição” entre o isqueiro (importado, moderno) e a caixa de fósforos (local, tradicional). Esta “dá” samba. Ao pegar o isqueiro de volta, Max, ensaia um “bатуке” com o “instrumento”. Esse ato caracteriza o “jeitinho brasileiro” de adaptar-se a e adaptar situações.

O “mundo” do senhor Otto Struedel é seu escritório. Apenas em três cenas ele sai de sua casa: quando vai à estação, para buscar sua filha. Aqui se vê uma diferença entre Duran (da peça) e Otto (do filme), o do texto não fala com sua filha Teresinha. Já Otto tem Ludmila como sua “princesa”; quando vai à delegacia pressionar o delegado Tigrão para matar Max e “resgatar” sua filha; e, na Igreja, no casamento de Max e Ludmila. Essa quase imobilidade de cenário, dessa personagem, é reforçada pela fala de sua esposa Victória Struedel (Maria Sílvia), semelhante a da peça: “Ele faz o trabalho intelectual”. Um momento interessante da caracterização de Otto é a sequência em que Fichinha (Andréia Dantas) é enviada a sua casa pelo delegado para se tornar uma de suas funcionárias. Após a execução da canção “Viver do Amor” pelas prostitutas (que antes tinham reclamado da situação de trabalho) ele realiza um discurso carregado por um acento alemão, enquanto a câmera abre o ângulo em *zoom out*<sup>15</sup> e, de um *superclose*<sup>16</sup> no seu rosto, fecha em plano médio<sup>17</sup> mostrando-o no escritório e abaixo do retrato de Hitler:

Milagre, Vitória, Milagre! Mas, está perfeita... vai, vai, vai... bota ela pra trabalhar. [Solene:] Recolher essas retirantes, botar dente nelas, ensinar higiene, a arte! Dar emprego [...]. Em troca recebe o quê?! *Ingratidon!* Agora se vocês pensam que sou um explorador, que o *patron* é sempre uma canalha, que o luta de classes é o *salvaçon da* ploreariado... muito bem! *Os portas do rua* estão abertas! (sic)

Este efeito de câmera sai de uma narração cerrada num indivíduo e sobe em crescendo para uma relação alegórica com Hitler e o nazismo. O discurso social-democrata, além de se aproximar, ideologicamente, do nazismo<sup>18</sup>, aproxima-se do populismo (que aliamos à estratégia de governo getulista). A idéia de “ame-o ou deixe-o” também está presente neste discurso. Este excerto funciona como um catalisador de idéias totalitárias, a saber: a social-democracia alemã, o populismo getulista e a ditadura militar do pós-64. Outros dois momentos vão ser interessantes para o “mundo” do cafetão germânico: o encontro com o delegado e a discussão com Ludmila.

<sup>15</sup> *Zoom out* é o “movimento de afastamento da câmera em relação ao objeto filmado”. LUNA, Sandra e MARTINS, Shirley. *Categorização para estudos sobre planificação*. João Pessoa, 2007.

<sup>16</sup> *Superclose* é a distância entre câmera e objeto filmado “que enquadra um recorte da face humana, eliminando parte da testa e do queixo” Idem.

<sup>17</sup> Plano médio é a distância entre câmera e objeto filmado que “enquadra no espaço visual pessoas por inteiro, ou partes de um cenário”. Idem.

<sup>18</sup> Tal aproximação entre nazismo e populismo firma-se na retórica utilizada pelos dois na qual prevalece um tom de unidade da nação e de valorização do nacional.

Invertendo a ordem dos acontecimentos, analisaremos primeiro o encontro com o delegado que se dá depois da discussão com a filha então fugida de casa para firmar a “sociedade” com Max. O delegado volta de um encontro com Margot e é surpreendido, na delegacia, com a presença do alemão. O diálogo dos dois é emblemático:

[O Delegado entra no escritório assoviando “Aquele Mulher”]

Sr. Struedel: [Sentado a mesa, gritando e segurando o chicote do delegado] Delegada Tigrón!...

Delegado: [simpático] Sr. Struedel, que grata surpresa!

Sr. Struedel: [ainda gritando] ...o senhor tem duas horas para localizar meu filha. Ludmila desapareceu e tudo indica que foi raptada por essa delinquente do Max Overseas, e sabe lá que monstruosidade pode acontecer.

Delegado: [falando baixo] Sr. Struedel, me desculpe mas, não há motivo para tanto alarme. Bem, pelas informações que eu disponho, o Max, ele é generoso e está se estabelecendo como comerciante.

Sr. Struedel: [sempre gritando] Pelas informações que eu disponho, esta contrabandista está pagando a você, delegada, por acobertar seus ações.

Delegado: [sentado numa cadeira, encolhido, falando baixo] Um momento, Sr Struedel! Com todo respeito. O senhor não pode fazer uma infâmia dessas sem provas...

Sr. Struedel: [furioso] **Escuta aqui sua merda! Com que provas você prendeu e massacrou essas miseráveis todas, durante esses anos todos, ãh? Deu choque, arrancou unha, arrancou confissão. [ergue a cabeça do delegado com o chicote] Matou bandido, escondeu cadáver... e agora tem costas quentes. Mas tem hora que um sujeito como você começa a ficar incômodo.**

Delegado: Sr. Struedel, por favor...

Sr. Struedel: Não se esqueça que eu tenho amigos influentes na mais alto *escalon*. **E que o governo está empenhado em limpar a imagem da polícia ante a opinião pública.**

Delegado: Senhor Struedel, o senhor não entendeu...

Struedel: *Nain, Nain!* O que eu entendo é que um policial corrupto e psicopata como você, o lugar dele é atrás das grades. [acende um charuto e fala baixo, acariciando o rosto do delegado] Pois então já sabe: eu quero meu filha inteirinha, compreendeu? Quanto a sua amiga Max Overseas... bem, o senhor sabe melhor do que eu o que fazer com ela, ãh? **[entrega o chicote e sai]** (grifos nossos)

Semelhante ao “Desafio do Malandro” este diálogo mostra um embate. Porém, aqui os agentes são dois opressores. A forma como o Sr. Struedel fala com o delegado, o fato de ele empunhar o chicote, símbolo de opressão, demonstram o controle do alemão sobre o delegado corrupto. Nos trechos destacados, nas falas de Otto, tem-se a descrição dos atos dos órgãos repressores do estado durante a ditadura militar, dos grupos de extermínio, etc. A vontade do governo de “limpar a imagem da polícia ante a opinião pública” representa o ambiente brasileiro na abertura política, período em que a adaptação é produzida. Ainda é válido destacar a posse do instrumento de opressão: o chicote. Ele é entregue nas mãos do delegado para fazer o que “deve ser feito” a Max Overseas. Ou seja, o instrumento de opressão é repassado e aquele que oprimiu relega ao outro a vez de oprimir. Tanto é, que nas cenas seguintes, o delegado, no covil de Max onde será realizado seu casamento com Ludmila, mata Geni pelas costas por ela ter feito insinuações sobre sua masculinidade.

Outro momento importante no “mundo” de Struedel é a discussão que ele tem com a filha Ludmila. Em casa, eles jogam *Monopólio*. Ludmila faz o pai assinar o contrato de sociedade entre ela e Max. O pai, enfurecido, discute com ela e se recusa. Ludmila diz:

O senhor é uma múmia papai... [Victória, surpresa, exclama: Ludmila!] Desculpe, mas, o senhor parou no século passado. Esses seus negócios estão podres. O seu patrimônio, ele tá afundando. E quando o senhor morrer [Victória exclama novamente: Ludmila!] o quê que vai sobrar pra mim? Esses cabarés? Esses cortiços? É?! Tudo caindo aos pedaços... Ah não, papai! Eu tenho a minha vida pra frente. E o Max, ele é um sujeito moderno, jogado pro futuro. E não adianta que já tem muito dinheiro envolvido. E daqui pra frente, a gente só vai crescer, crescer, e cada vez mais... [Struedel manda ela ir para o quarto].

O discurso de Ludmila traz os novos meios de produção. É o capitalismo tardio substituindo as velhas formas de exploração (como os cortiços). Com o delegado, Struedel é o opressor. Com sua filha, ele é o explorador ultrapassado. A fala de Ludmila é semelhante à fala de Teresinha (na peça). Mas, já foi dito, o conflito principal do filme é entre Max e Struedel, entre a social-democracia (Nazismo) e a “democracia” norte-americana. Uma legenda, no início do filme, demarca o início da ação em 07 de dezembro de 1941 e diz: “O governo Brasileiro apóia a Alemanha Nazista apesar de forte oposição popular”, ou seja, Otto Struedel, o dono do *Cabaret* de Hamburgo, é um signo de representação do estado brasileiro. Semelhante a Duran, na peça. Mais adiante, é visto o ataque japonês a Pearl Harbor e a entrada dos Estados Unidos na guerra. No final do filme temos uma segunda legenda: “15 de fevereiro de 1942” e uma multidão, durante a execução da marcha carnavalesca “Rio 42”, apedreja a vitrine do Cabaret de Hamburgo. A posição de opressão e exploração do alemão está ameaçada. Max tinha sido obrigado a fugir e Ludmila a voltar para casa. A dignidade do malandro, sua aparência, estava comprometida: sapatos sujos, terno amassado, cabelo desgrehado, barba por fazer. É a morte simbólica do malandro. Mas, ao ver, durante o carnaval, a ameaça ao alemão, Max decide “alistar-se” na FEB (Força Expedicionária Brasileira) e diz: “Eu vou saltar sob Berlim”. Metaforicamente, o malandro vai invadir o mundo do alemão (Otto Struedel). Mais adiante nova legenda: “22 de Agosto de 1942. O Brasil declara guerra a Hitler e ameaça confiscar os bens de todos os alemães residentes no país”. Após isso, a última cena do filme: o casamento de Max e Ludmila e o abraço de Max e Struedel, na igreja, sorrindo e chamando um ao outro de “cafetão” e “explorador”, assim como na peça, a união dos dois mundos e o início da exploração do mercado interno pelo capital estrangeiro é representado na adaptação fílmica.

A *Ópera do Malandro* de Ruy Guerra abre uma linha de análise que possibilita a verificação de dois “símbolos” da cultura brasileira: o malandro e o carnaval. Roberto DaMatta em *Carnavais, Malandros e Heróis*<sup>19</sup> estabelece um paradigma entre rituais e o que ele chama de “heróis” na sociedade brasileira. Em seu ensaio, o antropólogo, destaca três tipos de ritual: o carnaval, o desfile (ou parada) militar e a procissão. A esses três rituais, ele associa três “tipos” brasileiros: o malandro, o *caxias* e o renunciador. Estudando com mais afinco o paradigma do carnaval e seu representante, o malandro, observa-se marcas relevantes deixadas por Ruy Guerra em sua adaptação. A primeira delas é a canção “Rio 42” que merece mais atenção:

*Rio 42*

Chico Buarque – 1985

---

<sup>19</sup> DAMATTA, Roberto. *Carnavais Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.



- 01 Se a guerra for declarada
- 02 Em pleno domingo de carnaval
- 03 Verás que um filho não foge à luta
- 04 Brasil, recruta
- 05 O teu pessoal
- 06 Se a terra anda ameaçada
- 07 De se acabar numa explosão de sal
- 08 Se aliste, meu camarada
- 09 A gente vai salvar o nosso carnaval
- 10 Vai ter batalha de bombardino
- 11 A colombina na Cruz Vermelha
- 12 Vai ter centelha na batucada
- 13 Rajada de tamborim
- 14 A melindrosa mandando bala
- 15 O mestre-sala curvando a Europa
- 16 A tropa do general da banda
- 17 Dançando o samba em Berlim
- 18 Se a guerra for declarada
- 19 A rapaziada ganha na moral
- 20 Se aliste, meu camarada
- 21 A gente vai salvar o nosso carnaval

A canção é entoada em ritmo de marcha. Uma multidão fantasiada de forma aleatória desfila pela Lapa. Ao ver esta cena, Max renova-se (como já indicamos anteriormente). Seguindo o pensamento de DaMatta esta relação entre Max Overseas e a marcha de carnaval assume um sentido acentuadamente simbólico. A marcha associa dois universos antagônicos, a guerra e o carnaval. O universo da parada militar, já vinculado ao tipo de canção (a marcha) e à forma como ela é cantada (em desfile), afirma-se na letra da canção. Esta, é uma convocação para a batalha. Mas, essa afirmação ao mesmo tempo é dissolvida pelos “atores” da guerra. A colombina, a melindrosa, o mestre-sala, o **general da banda** (e, aqui, o universo do carnaval e da guerra amalgamam-se de forma sintética) participam dessa “guerra” que vai “salvar o nosso **carnaval**”. Nosso carnaval é nossa nação, ou, pode-se dizer, nossa nação é um carnaval. DaMatta diz:

As festas são momentos extraordinários marcados pela alegria e por valores considerados altamente positivos. A rotina da vida diária é que é vista como negativa. [...] pode-se dizer que o mundo automático da vida diária é o mundo das hierarquias e do *caxias* como paradigmas de comportamento quadradamente pautados pelas normas vigentes. (DaMATTA, 1997. p. 52)

Além de tornar a guerra um assunto que ficará “marcado pela alegria” e “por valores positivos”, a canção transforma um tema localizado historicamente (a participação do Brasil na segunda grande guerra) num tempo cósmico – para usar a expressão de DaMatta – ou mítico (o carnaval). Essa “cronologia cósmica” é, segundo o antropólogo, “diretamente relacionada à divindade e a ações que levam à conjunção ou disjunção com os deuses” (1997; p. 54). Na economia do filme, no momento da execução da canção, verificamos claramente um momento de peripécia<sup>20</sup> garantido através de uma

---

<sup>20</sup> Ou *peripeteia* “a mutação dos sucessos no contrário” (p. 210) como definido por Aristóteles no capítulo XI da *Poética*. Sobre o *deus ex machina*, no capítulo XV, diz o estagirita: “os desenlaces devem resultar da própria estrutura do mito, e não do *deus ex machina*” (p. 214). ARISTÓTELES. *Poética*. [texto bilíngüe grego-português] Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

solução do tipo *deus ex machina* para o restabelecimento do malandro na ação<sup>21</sup>. O carnaval surge para garantir ao malandro sua manutenção na desordem. Pois, é na esfera da desordem<sup>22</sup> (em oposição à ordem) que o malandro pode assumir sua posição de herói.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] ADORNO, Theodor W. et HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. reimp. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- [2] ARISTÓTELES. *Poética*. [texto bilíngüe grego-português] Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- [3] BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad.: Fiamma Paes Brandão. 2 ed. 2 imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- [4] BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo: círculo do livro, 1978. pp. 5-15.
- [5] CANDIDO, Antonio. *Dialética da Malandragem*. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993. pp. 19-54.
- [6] DAMATTA, Roberto. *Carnavais Malandros e Heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- [7] GOUVEIA, Arturo. *A malandragem estrutural*. In: FERNANDES, Rinaldo de. (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004. pp. 187-205.
- [8] HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*: Poesia. Tradução: Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 201 (Clássicos 26).
- [9] JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*. Tradução: Maria Silvia Betti. Revisão Técnica: Iná Camargo Costa. Petrópolis: Vozes, 1999
- [10] LUNA, Sandra e MARTINS, Shirley. *Categorização para estudos sobre planificação*. João Pessoa, 2007.
- [11] MARTINS, Ana Lúcia Lucas. *Joaquim Pedro de Andrade, Macunaíma e a Indústria Cultural*. [www.ifcs.ufrj.br/~nusc/achegas.pdf](http://www.ifcs.ufrj.br/~nusc/achegas.pdf). Acesso em: 21 de fevereiro de 2008.
- [12] MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico*: poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002
- [13] RABELO, Adriano de Paula. *O teatro de Chico Buarque*. São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (Dissertação de Mestrado), 1998.

## **Filmografia**

GUERRA, Ruy. *Ópera do Malandro*. 1985.

---

<sup>21</sup> Assim como o deus sol surge para resgatar a enfurecida Medeia com seu carro na tragédia grega de Eurípedes.

<sup>22</sup> A desordem estaria num pólo negativo ou numa situação de inversão da ordem, numa estrutura dialética. O malandro tem acesso as duas esferas. Ver também: GOUVEIA, Arturo. *Op. cit.* p.196. Nesse mesmo sentido: CANDIDO, Antonio. *Dialética da Malandragem*. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993. pp. 19-54.