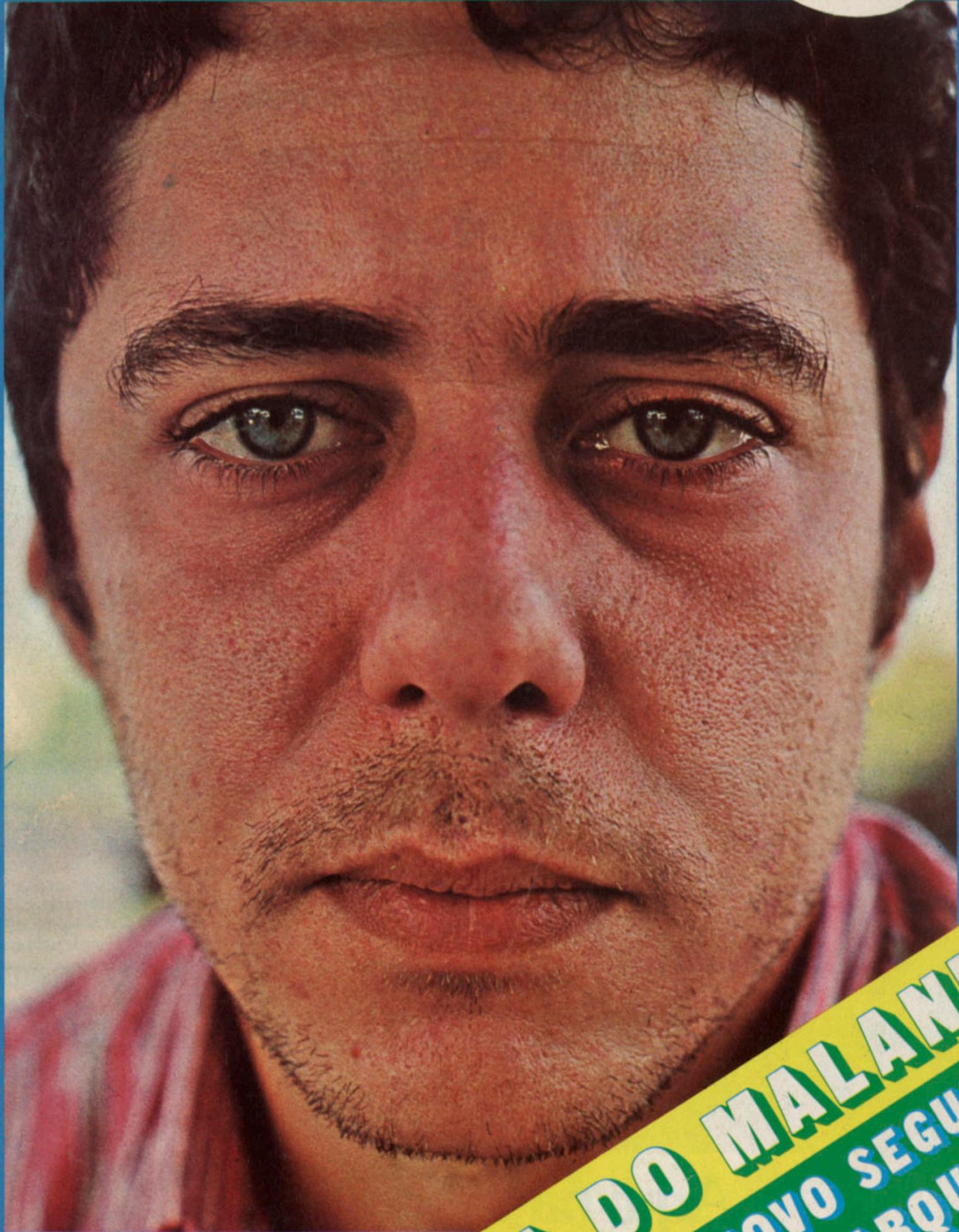


Revista do Domingo



ÓPERA DO MALANDRO
O ESTADO NOVO SEGUNDO
CHICO BUARQUE

MAM ANTES DO FOGO
O acervo destruído está nas
págs. 30 e 31

1728
 Ópera do Mendigo, de John Gay
 1923
 Ópera dos Três Vinténs, de Bertolt Brecht
 1978
 Ópera do Malandro, de Chico Buarque de Holanda

Eles são contrabandistas, gigolôs, agiotas, policiais corruptos, prostitutas, contraventores, mães interesseiras, filhas de pouco juízo, empresários de negócios escusos. Já gastaram mais de Cr\$ 1,5 milhão, mas 50 pessoas continuam trabalhando duramente, 12 horas por dia, para que esta galeria de anti-heróis ganhe vida na Ópera do Malandro, de Chico Buarque de Holanda, texto baseado na Ópera do Mendigo, de John Gay e na Ópera dos Três Vinténs de Bertolt Brecht, que estréia na próxima quinta-feira no Teatro Ginástico.

O espetáculo revive as ten-

sões sociais e as ambições de grupos econômicos no final do Estado Novo, propondo a discussão sobre o poder do dinheiro no interior de uma sociedade pré-capitalista que se preparava para receber o impacto da ação das multinacionais. A produção é ambiciosa e contém um grande desafio, pois a censura já vetou um primeiro tratamento. Mas confiante em que tudo sairá bem, o núcleo básico composto de Chico, o autor, Luís Antonio Martinez Correa, o diretor, Marieta Severo, Carlos Gregório e Otávio Augusto, atores, John Neschling, diretor musical, e Maurício Sette e Rita Murinho, cenógrafos e figurinistas, prosseguem no seu trabalho.

Emilia Silveira

Ensaios no Teatro Ginástico, à noite. No intervalo entre o término de uma cena e outra, grupos de atores aproveitam o tempo para *passar as músicas*, 14 das quais são inéditas, ou acertar o passo daquela dança "que ainda está meio crua", ou ainda conversar com o diretor sobre "a cena que não ficou bem resolvida". Depois de discutir um detalhe do texto com Luís Antônio, Chico explica:

— Eu estava procurando um texto de Brecht e há alguns anos pensei em fazer com o Rui Guerra uma adaptação da *Ópera dos Três Vinténs*. O projeto não foi levado adiante, mas no ano passado o Luís Antônio me falou sobre o texto do John Gay. Começamos a estudar, pesquisar, ver filmes, percorrer arquivos e o resultado foi a criação de um texto baseado nas óperas do Gay e do Brecht. Realizamos um trabalho de equipe. Na medida em que escrevia, submetia o texto às críticas e contribuições do

grupo. Incluí algumas frases traduzidas dos textos de Gay e de Brecht, mas a citação é intencional. Trata-se de uma peça sobre o dinheiro, onde não há heróis, todos os personagens vivem em torno do capital. Na luta pela sobrevivência que não permite veleidades éticas eles estão em dois níveis: o dos que lutam para sobreviver e o dos que lutam para acumular.

Antes do encontro com Luís Antônio, Chico chegou a pensar em adaptar *Santa Joana do Matadouro*, também de Brecht.

— Mas não comecei a escrever, principalmente devido às dificuldades financeiras. Além das despesas normais, com direitos, teríamos de pagar aluguel de partituras e mil outras coisas. Eles assimilaram direitinho o que é o capitalismo. Agora, consegui me afastar da produção como a única saída para trabalhar de forma mais tranquila.

— Mas existem os problemas inevitáveis, e um deles é a censura.

— A peça foi proibida pelos censores do Rio, mas depois de viagens e telefonemas para Brasília, o Departamento de Censura Federal liberou o texto com alguns cortes. Refiz alguns

trechos e começamos os ensaios. Mas será necessário mandar novamente para novo julgamento das modificações. Esse é um dos maiores problemas da censura. Ao acompanhar os ensaios tenho uma nova visão do meu texto no momento em que ele passa para a boca do ator. Preciso mudar algumas coisas que soam falso, estão longas demais ou podem ser melhor exploradas. Mas a censura não conta com isso. A censura considera que um texto está pronto e acabado quando chega nas mãos deles, antes de estar integrado num espetáculo. Podemos cortar coisas, sem prévia autorização, mas não "devemos" incluir nada sob pena de dar argumento para novos vetos. Esse é um problema muito sério para qualquer criador.

Na *Ópera do Mendigo*, de John Gay, a ação se desenrola paralelamente à época em que foi escrita, 1728. Um dos personagens é um ministro de Estado que na época da primeira encenação estava em plena atividade ministerial. Brecht escreveu a *Ópera dos Três Vinténs* em 1928, mas a ação se passa no começo do século. Chico Buarque escolheu o final do Estado

Novo para localizar o tempo da ação na *Ópera do Malandro*.

— Localizamos a peça no fim do Estado Novo, porque sentimos muita afinidade entre aquele processo e o período que estamos vivendo. O mais curioso é que pensamos nisso há um ano, quando começamos a trabalhar e hoje tudo está muito mais parecido. Na *Ópera do Malandro* se discute a decadência de um sistema econômico, social e político e as alternativas criadas por ele, com roupagem nova, para se manter no poder. A base, a estrutura desse sistema é a mesma, só que mais moderna, mais sofisticada. Assistimos no final do Governo Vargas ao fim do capitalismo liberal e à entrada no país do capital internacional, através das multinacionais.

Luís Antônio Martinez Correa, diretor premiado por sua encenação em 1975 de *O Casamento do Pequeno Burguês*, de Bertolt Brecht, é responsável pela idéia de trabalhar sobre o texto de John Gay. Em 1976 ele traduziu a *Ópera do Mendigo* e começou a pensar na sua montagem.

— Eu estava querendo voltar a trabalhar com a Marieta Severo (*O Casamento do Pequeno Burguês* e

Titus Andronicus, este de Shakespeare). Ao mesmo tempo o Chico desejava voltar a escrever para teatro mas não tinha um tema. Quando mostrei a peça a ele lemos a notícia da morte de um bandido famoso em São Paulo. Imediatamente nos perguntamos: Por que contar a história de um bandido inglês se temos material por aqui? Tudo foi se encaixando e começamos a trabalhar. De repente, vimos que estávamos em contato com 250 anos de história. As duas peças (a de Gay em 1728 e a de Brecht em 1928) falavam da relação do homem com o dinheiro, e sabíamos que na nossa também deveria ser assim. Ficou claro que a primeira falava do nascimento do capitalismo, a segunda falaria da sua decadência e a terceira do neocapitalismo. Partimos desse universo enorme e tivemos que contar com muita informação suplementar.

O professor de História Geral e História do Brasil, Manuel Maurício, foi chamado para dar aulas sobre o século XVIII para o grupo inicial (atores, escritor, diretor teatral, cenógrafo e figurinista) que se formava em torno da idéia de montar a *Ópera do Malandro*.

— Trabalhamos junto com o Chico para criar uma estrutura para que a peça fosse escrita. Nosso trabalho foi ao nível de texto e de espetáculo. Ambos nasceram juntos e isso deve ter dado a unidade que sentimos agora. Com a peça pronta, dissecamos o texto, personagem por personagem, ação por ação, cena por cena. Chegamos a fazer um gráfico que divide a ação em compartimentos de conteúdo e linguagem.

A todo instante a peça de Gay voltava a ser o centro das atenções. Segundo Luís Antônio ela foi importantíssima, na sua época.

— A *Ópera do Mendigo* foi escrita após um decreto proibindo o teatro e definindo os do *métier* como trapaceiros. Como não podia haver teatro e a ópera era o gênero nobre, Gay escreveu um deboche à ópera italiana onde não havia um só personagem com o que se chama de qualidades positivas. Ele acabou criando um gênero novo, a ópera balada. O espetáculo começava com um mendigo fazendo papel do autor. Ele chegava na frente do palco e agradecia o privilégio de estar ali para mostrar o seu mundo. Colocou a boca

250 ANOS DE CORRUPÇÃO PELO DINHEIRO

Na abertura do espetáculo, o impacto do pano de boca em cores vivas.

Ali será contada a história do poder do dinheiro com todas as suas armadilhas



Uma galeria de anti-heróis age há 250 anos, alterando, apenas, a sua técnica

Foto de Evandro Teixeira



No intervalo dos ensaios, Chico começa, com calma, a gravar o próximo disco



Marieta Severo, Otávio Augusto, Ary Fontoura e Cidinha Milan são alguns dos 22 atores da Ópera

do lixo no teatro. Gay deu o texto para vários amigos lerem, antes da encenação, e eles ficaram horrorizados. Era uma espécie de retrato da sociedade inglesa do século XVIII e isso incomodava a muita gente.

O grande espaço de tempo decorrido entre o primeiro texto e o atual transformou a personagem do ministro de Estado num dono de uma rede de bordéis na Lapa, sócio do chefe de polícia.

Fernandes de Duran mantém um exército de prostitutas com vida trabalhista regularizada. Elas têm carteira de trabalho, ganham salário mínimo, descontam para o IAPI e para o IAPETC. Alugam acessórios, roupa, maquiagem sob o pretexto de torná-las mais atraentes. São a mola do enriquecimento do de Duran e representam o lado sórdido do trabalhador que não tem a menor consciência de que é explorado. Sua consciência política é nula e quando uma delas se rebela intuitivamente, é demitida sem a menor complacência, diante das companheiras. A ação da *Ópera do Malandro* se desenrola em três dias e na abertura do espetáculo, como no texto de Gay e Brecht, explica-se que o espectador vai assistir a uma estréia em benefício da Morada da Mãe Solteira, que tem como *patronesse* Dona Vitória Fernandes de Duran. Quem introduz o espetáculo é o produtor de uma companhia de teatro tradicional, com repertório clássico, que passa a considerar que peça nacional dá *lbope* e passa a investir em autores brasileiros.

Durante o desenvolvimento da ação, a sociedade brasileira evolui do capitalismo artesanal para a entrada no país do capital estrangeiro. Vive-se a época da entrada da primeira multinacional no Brasil. A indústria do nylon. Marieta Severo é Teresinha de Jesus, a Poly das peças anteriores. Ela era passiva, submetida à vontade do marido. Mandam que ela funde um banco e ela obedece.

No *Malandro*, a Teresinha é o agente de transformação. Aí está a minha maior contribuição, como atriz, ao dar maior determinação ao personagem. O que mais me fascina é que ela é uma jovem que usa sua cabeça, sua lucidez, para servir ao sistema estabelecido. Com a maior força e energia ela cria métodos novos de manutenção do *status quo*. Teresinha é esse jovem que ganha um consultório do pai em Botafogo e não sossega enquanto não o substitui por um em Ipanema, de acrílico e vidro *fumê*, usando, para isso, a comercialização

da medicina. Ele não receita mais os remédios caseiros do pai, seus métodos de trabalho são modernos mas ele passa a vida inteira aprofundando as mazelas do pai. É muito pior do que ele porque a partir da introdução de uma retórica nova, dá uma ilusão de transformação da sociedade. A tecnologia moderna de que é símbolo a Teresinha só está ali para enfatizar o sistema vigente.

Marieta acredita que o processo de trabalho utilizado durante toda a montagem vai se refletir de uma forma positiva no resultado final. Para ela, a seriedade e a ausência de competição são os aspectos mais importantes.

É a primeira vez que participo de uma montagem onde estou envolvida em todos os aspectos, desde a

escolha do texto até os estudos paralelos, a discussão do texto e o aprofundamento do meu personagem. O processo de crítica e autocrítica, a liberdade de criação sob uma orientação firme, o sentido de equipe solicitam os nossos melhores lados e não os piores, como acontece na maioria das relações de trabalho na sociedade em que vivemos. A relação entre profissionais ou pessoas desligadas de compromissos só faz, na maioria dos casos, refletir as relações socioeconômicas impostas pelo sistema. Se o sistema solicita os piores lados, ficamos competitivos, porque viver, no caso de nós, brasileiros, é um grande *pega*.

A volta por cima foi conseguida apesar das relações de trabalho



No piano, o diretor musical dá o tom no ensaio das 15 músicas



Fotos de Delfim Vieira

Quando concluímos o esqueleto achei que tinha obrigação de passar todo o material para os atores. Eles é que vão passar para o público a peça que mostra toda a engrenagem de um sistema. Como comunicar se não estão informados sobre a época de que falam. Além dos estudos de história, pesquisamos em vários arquivos particulares documentos do DIP, e vimos filmes. Eles também tiveram aulas de História, leram livros. Preparei mais de 300 *slides* que levantam a estética do movimento nazifascista recriado no Estado Novo.

Como são muitas pessoas, pra ter um aproveitamento maior dividimos em dois grupos. Mas não ficamos só na proposta de aumentar a cultura geral. Passamos a peça do John Gay para tomar contato com o nascimento dos personagens. Depois fizemos o mesmo com a *Ópera dos Três Vinténs*. Só com essa parte pronta é que pegamos a peça do Chico. Todo o meu trabalho foi em cima da proposta do texto. As duas peças se desenrolam em palco italiano e achamos conveniente manter o mesmo esquema. A linguagem da nossa também é expositiva. Não deixamos, entretanto, de usar todos os recursos do teatro.

Gay fez uma fotografia do seu tempo e pretendia que o público visse ali o retrato dos seus dirigentes. Já Brecht partiu para a linguagem alegórica usando a data cívica — também explorada em outro ângulo no Gay — importante da coroação da Rainha Vitória, pois a ação também se passava em Londres. Na nossa, também procuramos fazer uma fotografia, só que com lente de aumento, como se na boca de cena houvesse uma lupa. A nossa data importante é o 1º de maio dos anos 40. Nós queremos retratar ali, não personagens-chave mas toda a engrenagem do sistema.

O ator Otávio Augusto que interpreta Max Over Seas, sentiu alguma dificuldade para se adaptar ao tipo de trabalho proposto por Luís Antônio.

Inicialmente minha relação com o método de trabalho do Luís foi dominada, pela surpresa. Assisti a vários trabalhos dele e imaginava que aquele resultado significasse uma não rigidez. Antes de entender o que ele pretendia, criei um bloqueio ao sentir que tudo era exaustivamente detalhado. A pesquisa, o laboratório estavam dentro das minhas expecta-

tivas. Mas quando pegamos a peça do Chico, eu não acreditava no que estava vendo. Ultimamente, depois do Oficina, eu me viciiei a ensaiar um mês e mandar *ficha*. O processo de trabalho para a armação da ópera chega a ter uma contradição enriquecedora. Ao mesmo tempo em que é muito rígido, os atores têm muita liberdade para criar. O resultado final só está sendo dos mais positivos porque todo mundo está ligado no nível ideológico e na disciplina. Quando falamos em trabalho é no sentido braçal também. Isso aqui é uma pedra.

A estética do Estado Novo foi recriada nos cenários de Maurício Setti e Rita Murinho.

Durante o desenrolar dos dois atos a ação se passa em cinco cenários além da boca de cena da abertura. Procuramos recriar a estética do Estado Novo misturada ao clima dos programas de auditório. Os músicos aparecem, se levantam nos solos, os atores cantam na frente do palco sobre uma passarela destacada do cenário. Nos números musicais deixa de ser teatro e passa a ser um *show*, um programa de auditório, com os microfones que lembram os da Rádio Nacional. A linguagem tem o dado realista, aliado ao alegórico. Tudo em doses muito sutis. Procuramos incluir um pouco de tudo para resultar na linguagem do espetáculo; a procura de um comportamento estético brasileiro. Estarão no cenário os elementos brasileiros e, em maior escala, os elementos que nos foram impostos como país colonizado. Quisemos apresentar a estética fascista à luz de um comentário crítico.

O espetáculo começa com o único número musical não original da peça, o tema de Mac The Knife. No cenário, o dinheiro sempre está presente como pano de fundo.

Na abertura um telão reproduz a antiga nota de 38 cruzeiros, com a foto de Getúlio Vargas ao centro. Como fundo do segundo cenário colocamos a ampliação do verso da mesma nota que traz a alegoria da unidade nacional. Neste está a casa do Fernandes de Duran. No terceiro — cenário de Max — colocamos a nota de 500 cruzeiros com a Abertura dos Portos às Nações Amigas. O quarto cenário é o bordel, com a nota de 50 cruzeiros e a representação da assinatura da Lei Áurea. A prisão está no quinto cenário com a nota de 20 cruzeiros (Proclamação da República)

como alegoria. A ópera final tem atrás de si a nota de um dólar.

O escritório permanece em todos os cenários como o lugar onde se passam todas as jogadas. É o local de trabalho do De Duran, do Max, a caixa de controle do faturamento do bordel, a mesa do inspetor Chaves no cenário da prisão.

Para a criação do cenário foi importante para Maurício Setti o processo de trabalho desde o seu início.

Se a produção permite a maior participação do cenógrafo na criação do espetáculo tudo fica mais claro na hora de criar a marca visual. Estou trabalhando a partir da submissão das ideias a todos os participantes. A gente vê se funciona, suprime, acrescenta. Para os figurinos é fundamental conhecer a personalidade dos atores. Eles têm de se sentir à vontade e nós é que podemos permitir isso do ponto-de-vista dos figurinos.

E a música? Chico Buarque trabalha há um ano na peça, e sua produção como compositor esteve subordinada às exigências da *Ópera do Malandro*.

Compus 15 músicas para a Ópera o que é muito para o meu ritmo. Esporadicamente, coloquei letra em melodias do Francis, do Milton Nascimento, do MPB-4, do Milton Nascimento. Dentre músicas da peça, só *Teresinha* é conhecida porque Bethânia gravou. Essa peça representa tudo que fiz nesse ano. As músicas iam sendo escritas à medida que o texto ia ficando mais adiantado, mas a diferença é que estou trabalhando na peça até agora enquanto as músicas estão concluídas.

Os arranjos são do regente John Neschling, ligado à música erudita, com nove anos de estudo em Viena, recordista de prêmios como compositor para teatro e cinema. *Desgraças de uma Criança*, *A Mais Sólida Mansão*, *O Casamento do Pequeno Burguês*, *Lúcio Flávio*, *O Cortiço* — são algumas das produções de que participou como compositor e diretor musical.

Por que chamar um músico erudito ou um compositor para fazer os arranjos para as músicas do Chico e do Moritá? Acho que estou aqui porque não sou rotulado. Ninguém pode me chamar de jazzista, de sambeiro, de bossanovista. Fui chamado porque sabiam que sou um carpinteiro da música. Se precisam de uma música do século XVIII, eu posso

fazer. Se precisam de um chorinho, também. Mas não sei fazer só isso. Nesse espetáculo estou fazendo arranjos para orquestra que serão utilizados mais tarde. No espetáculo conto com oito músicos do primeiro time. Paulinho, Suaer, piano e regência; George Clark no baixo; Joca na bateria; José Nogueira, Cacau e Marcio no sax; Jorge Berto no trombone e Wagner no trompete. Os arranjos vão desde caixinha de fósforo até Glenn Miller, passando por choro, mambo, *beguin*, samba, canção e, para o final, uma colagem de árias de óperas famosas.

John Neschling acha que esse seu *samba* só se aprende na escola.

Sou um artífice da música. Considero-me um mestre no sentido de que estou intimamente ligado à carpintaria musical desde os 14 anos. Minha entrada na música popular foi importantíssima porque consegui me levar ao desligamento da autocrítica destrutiva erudita. A música popular me acrescentou elementos novos com que nunca imaginei conviver. Posso transitar da música erudita para a popular e vice-versa porque tenho escola do zero ao mil. Em função disso sou bom em tudo, não que seja o melhor, mas estou entre os melhores. O meu artesanato e não a minha arte, a minha transpiração e não a minha inspiração são os responsáveis.

Faço com as músicas do Chico o que faria com as minhas, a partir de 14 vantagens e de uma grande desvantagem. As vantagens são o material lindíssimo que Chico me entregou para que eu completasse. A desvantagem está em colocar no palco uma música queimada, que toca o dia inteiro no rádio, com um arranjo completamente diferente do que o meu. Outro dado positivo foi a resposta dos atores/cantores. O rendimento deles está muito acima do que eu esperava. A única coisa que fiz foi ensinar a melodia até a exaustão para depois liberá-los de uma preocupação musical e fazer com que se integrassem numa preocupação dramática.

O único cantor profissional que participa do espetáculo é Nadinho da Ilha. Ele faz o papel do escritor que abre o espetáculo, volta no entreato e no final. Ele é o João Alegre, malandro da Lapa que escreveu essa história de um exército de oprimidos e opressores representada numa peça dentro da peça.

●

Lazer e Conforto na Montanha



Numa paisagem de 1500m de altitude, em Teresópolis, o PARQUE SERRA QUEBRA FRASCOS, harmoniza o conforto da cidade com o lazer do campo. Água encanada, luz, telefone e ao mesmo tempo, um mundo farto e variado de muitas árvores, flores, rios, riachos e nascentes de água pura e gelada. 1 milhão e 450 mil m2 de bosques e florestas, dos quais dois terços são reserva florestal, sendo utilizado apenas um terço, em sítios de diversos tamanhos, que podem ser adquiridos com financiamento direto em até 36 meses ou à vista com 40% de desconto. É só seguir a estrada Teresópolis-Petrópolis, entrar à esquerda, na "Ponte Preta" e seguir a estrada do Quebra Frascos até o fim. As placas indicativas ajudarão chegar até lá. Tel. local: 742-3280 ou Rio: 252-1562 e 221-0611 CHRISAL IMOBILIÁRIA LTDA.