

A composição de música popular no teatro musical brasileiro: um estudo de caso de `Ópera do Malandro` de Chico Buarque

Palavras-Chave: Teatro Musical - Brasil, Chico Buarque, Ópera do Malandro

Autores(as):

Gabriel Vera Machado Mello, IA – UNICAMP

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco (orientador), IA - UNICAMP

INTRODUÇÃO:

´Ópera do Malandro´, de Chico Buarque é, por ele, considerada sua peça teatral mais madura, tanto em função da construção de seu discurso quanto em função de seu desenvolvimento do gênero. Na peça, com um discurso satírico, o autor transpõe as críticas políticas e sociais que Brecht propõe à sociedade inglesa do séc. XIX em *Ópera dos Três Vinténs* ao Rio de Janeiro dos anos 1940, durante o governo do Estado Novo.

Na narrativa, o autor personifica o malandro em algumas das mais importantes personagens da trama, fragmentando-as entre o malandro tradicional, que antes representava os costumes tradicionais do brasileiro médio e a `face nacional` (Cabral, 2012), e o malandro institucional, que se corrompia com o processo de modernização do país e sofria forte influência da cultura estadunidense que permeava o mundo no Pós 2ª Guerra. Com a classe média urbana emergente representada na figura do novo malandro e a proposição da decadência do malandro tradicional, juntamente com sua ética e integridade moral, o autor defende que a identidade brasileira foi corrompida e adquiriu seu atestado de óbito com a modernidade. (Cabral, 2012).

A peça em questão, no contexto em que foi publicada, tornou-se um grande símbolo de resistência ao modelo dramático que vinha sendo importado do teatro norte-americano, inaugurando um novo tipo de teatro no Brasil nos anos 60-70, no qual, segundo a pesquisadora Neyde Veneziano (2010, p.10), ``nossa música enamorou-se de uma nova dramaturgia´´. Isso ocorreu devido ao resgate proposto pelos artistas a elementos presentes no teatro nacional antes da importação descrita por Neyde. Tendo em vista este fato, comumente aborda-se a peça sob um olhar do épico brechtiano, que foi popular à esta geração de dramaturgos (Esteves, 2024, p. 82), ou da própria herança da Companhia Atlântica, que se mostrava um forte desdobramento do teatro musical nacional. A proposta deste trabalho, porém, é compreender tal resistência e essa `nova dramaturgia` a partir da Revista Brasileira, ou seja, buscar as raízes exploradas por Chico ainda antes na história do teatro no Brasil, com a hipótese de que ela foi, se não a maior, uma das principais influências enquanto estética e linguagem da obra, mesmo que raramente considerada por pesquisadores em análises do objeto.

Constatada a primeira hipótese, os pesquisadores ainda propuseram compreender as influências da estética e linguagem revisteira no processo de composição das canções da obra, formulando novas hipóteses sobre a influência do discurso estético-linguístico de uma dramaturgia de teatro musical na composição de suas canções. Dessa maneira, aluno e orientador pretendem contribuir com um cenário de pesquisa emergente que busca não só orientar músicos no ramo da composição de música popular para teatro, mas também refletir sobre a estrutura cançãoal que se derivava deste patrimônio imaterial que foi o Teatro de Revista no Brasil, e a maneira com que, muitas vezes, sua imagem é desconsiderada enquanto influência de obras nacionais devido ao apagamento que sofrera pós década de 50. Como produto detalhado das análises destas questões, aluno e orientador escreveram um artigo sobre a pesquisa (ANEXO II) e iniciaram a escrita do que objetiva vir a ser um livro sobre o tema (ANEXO I).

METODOLOGIA DE ANÁLISE DA HIPÓTESE:

Para a pesquisa, foi feito um levantamento e estudo dos materiais bibliográficos mais relevantes nas quatro seguintes áreas: (01) o Teatro de Revista no Brasil, principalmente no que tange à sua estrutura, dramaturgia e desdobramentos históricos, (02) a obra teatral de Chico Buarque, considerando bibliografias referentes à *Ópera do Malandro* junto às que tratam da análise de canções ou o processo composicional do autor, (03) os períodos históricos do governo do Estado Novo (em que se passa a dramaturgia) e do Regime Militar (momento em que a obra foi lançada), considerando as mudanças políticas no país nas respectivas épocas e suas implicações culturais, bem como as manifestações históricas de resistência artística e popular às ditaduras, (04) a figura do malandro e a cultura da malandragem. A organização do estudo se deu a partir da proposta de constatação da hipótese 1, de que Chico (02) se valeu da típica figura do malandro (04), dentro da linguagem e estética do Teatro de Revista (01), como metáfora na reflexão e crítica política perante os momentos históricos do Estado Novo e da Ditadura Militar (03).

PRIMEIROS RESULTADOS:

No levantamento bibliográfico foi observado que, no momento político de reconstrução da imagem pública do Brasil e do aparecimento de uma nova classe urbana recém republicana (início do séc. XX), o Teatro de Revista acompanhou intimamente a construção do imaginário social-cultural que permeia o `ser brasileiro`, contribuindo em tempo real com seu olhar afiado sob diversos aspectos dessa construção, como a micropolítica das relações pessoais, a sexualidade, a comédia. Em resumo, observou-se que o teatro de revista foi um dos grandes responsáveis pela construção da imagem de brasilidade buscada por Chico justamente porque é um dos berços deste imaginário.

Foi constatado, então, que Chico se valeu das raízes imagéticas que moldaram a identidade nacional do Brasil enquanto país orgulhoso de si para subvertê-las, mais adiante, em um cenário de mesquinhas culturais importadas (com cenário na déc. de 40), no qual o resultado foi o atestado de óbito da identidade nacional mencionado por Cabral (2012). Desta maneira, foram identificadas a música popular brasileira das décadas de 20 a 50 (recorte sudestino, focado nas práticas musicais da capital) e o teatro de revista (mesmo recorte) enquanto influências e recursos principais à constituição da obra, comprovando a primeira hipótese. Destas influências, foram explicitamente identificadas as tipificações, as perspectivas de malandragem, a dinâmica do teatro de variedades, o gênero cultural do samba, apoteoses, quadros de comédia e de fantasia, o fio condutor (compère) e até mesmo a estética vedete.

A figura do malandro obteve um destaque neste contexto, se mostrando o símbolo mais explícito das raízes resgatadas por Chico, atestando a materialidade da influência revisteira na obra, contribuindo não só para a fática crítica filosófica da peça – o óbito da identidade nacional – mas para uma ferrenha crítica política aos condutores ditatoriais do país. Escancarando a face do `novo malandro brasileiro`, Chico satirizou não só os comportamentos da nova classe média urbana emergente na déc. 40, mas a promessa feita pelo governo do Estado Novo: de um futuro próspero advindo do liberalismo e do expansionismo econômico do pós-Guerra, juntamente com a difusão do *American Way of Life* (proposto por Roosevelt após a crise de 29 e que, também no pós-Guerra, atingia seu ápice), no qual todos não só acreditavam, mas veneravam (Vianna, 1980, p. 5).

A partir desta constatação, foi observado, também, que essa mesma crítica serviu de espelho ao tempo histórico contemporâneo ao da dramaturgia, possibilitando sua transposição à Ditadura Militar. A historiadora Cláudia Santos afirma que `a *Ópera do Malandro* se tornou um referencial para se diagnosticar a realidade do país sob a égide da ditadura militar` (Santos, 2002, p. 1), e defende esta afirmação através do conteúdo semântico das letras das canções e dos diálogos e monólogos da dramaturgia. O que se buscou analisar nesta pesquisa, porém, é o que representa na construção do discurso da obra o uso figurativo do malandro, e como ele foi usado para navegar entre as duas realidades em questão (além da sua própria) na realização de um espelhamento histórico-crítico muito bem-sucedido.

No estudo, concluiu-se que o uso do malandro foi interessante uma vez que dispensou certas explicitações do discurso (já que determinados elementos e símbolos eram parte intrínseca à personalidade da figura) facilitando que as críticas construídas através de sua subversão chegassem de maneira mais suave aos olhos da censura, mas não menos efetivas à percepção do povo. Outro ponto interessante percebido pelos pesquisadores foi o da capacidade de, através da figura do malandro, Chico conquistar a identificação do povo com a dramaturgia, potencializando o discurso da obra. A materialidade do uso deste artifício utilizado pelo autor foi identificada, principalmente, no momento das canções, e, neste processo, foram observadas algumas relações de identificação. (01) Povo – malandro, seria a máxima, aonde (02) povo – samba, seria a principal via de recurso material para alcançá-la; além disso, o povo se identificaria com o samba porque (03) povo – eu lírico do samba; e assim seria porque o eu lírico do samba é, justamente, um símbolo de conversão, em uma só identidade, do povo e do malandro, como defende o pesquisador Rocha (2006), se constituindo uma identidade híbrida entre a imagética (figuratividade) e a realidade.

Através desta constatação observa-se que, na *Ópera do Malandro*, além da semelhança estrutural, a mais importante referência da obra alude ao tempo e contexto do Teatro de Revista e à música brasileira. O malandro deteve o poder de se fazer um espelho do cidadão médio brasileiro, e, mesmo que ele não se identificasse como tal, se via comovido por esta figura por meio da música, da lembrança (ancestralidade) e do carisma. A partir daí, tem-se a mistura (musical e cultural) do samba com outros gêneros utilizada por Chico (que será retomada adiante) como um artifício chave na construção da crítica da obra, já que interfere fundamentalmente nas relações de identificação.

Por meio do resgate revisteiro e do uso da música popular brasileira, então, foi alcançada uma perspectiva de discurso brechtiana, aonde, segundo os pesquisadores Brito e Maciel (2012, p.171), `o público sentia-se provocado a tomar uma atitude, como propunha Brecht, ao entender que o que se passa no palco também se passa, na verdade, com ele próprio`. Tal fenômeno revela que o Teatro de Revista fora não só um resgate estético e semântico, usado como artifício discursivo na obra em questão, mas também uma espécie de cola à colcha de retalhos estética usada por Chico e que vinha sendo proposta pelos dramaturgos da década de 60, já que contribuiu imensamente para a coerência do discurso e obteve muito êxito em agradar os diferentes públicos na época em que a obra fora lançada.

Como sempre fora na história do teatro brasileiro, mais uma vez, era de extrema complexidade o hábito de consumo teatral naquele momento. Por um lado, o grande público, já envolvido com a televisão, esperava o riso fácil. De outro, uma parte dessas audiências procurava algo novo que apontasse saídas e soluções. Já os artistas enxergavam como via de saída a narrativa mais complexa, com personagens mais elaborados. (Esteves, 2014, P 81)

METODOLOGIA DE ANÁLISE DAS CANÇÕES:

No cenário descrito por Esteves (2014), Chico soube se inserir muito bem. As canções, que são bastante diversas, cumprem o papel de riso fácil, de crítica, construção e diálogo com o discurso da obra, de aprofundamento na construção das personagens - sempre num lugar dramático ditado por elas pelo próprio gênero: teatro musical brasileiro. Foi observado, como mencionado na seção anterior, que elas foram muito usadas enquanto artifício de identificação do público, além de fortalecer o discurso político da obra, amarrando as sátiras propostas por Chico. Um exemplo de sátira construída através de gênero está na canção *O Casamento dos Pequenos Burgueses*. A música em questão foge do ritmo do samba por uma motivação discursiva: ela é um mambo, um ritmo cubano, e, tendo em vista que a Revolução Cubana se deu em 59, tem-se um o discurso irônico que se constrói exclusivamente ao espectador, levando em consideração que a peça foi lançada em 78, mas se passa na década de 40, e a letra da canção faz ode (de maneira irônica) ao modelo de relacionamento burguês importado do American Way of Life.

De maneira geral, as canções na obra são percebidas enquanto diversificadas, e o filósofo Silva (2016) traz uma perspectiva interessante acerca deste fato, afirmando que "é perceptível a intenção de se construir um teatro de condução popular na dramaturgia da Ópera do Malandro". Os pesquisadores concluíram, em um primeiro estudo das canções, que o que há de especial em seu lugar na dramaturgia, como dita a revista - que é um teatro de variedades - vem da exigência do contexto e de sua independência para acrescentar o que se pode para complexificar e/ou enriquecer um nó dramático: seja a piada ácida e casual presente no mambo *O Casamento dos Pequenos Burgueses*, seja a fantasia de *Geni e o Zepelim* que faz outras denúncias, seja na hipótese intensa e amarga de *Uma Canção Desnaturada*, que despeja sob o leitor um drama familiar de origem conservador; em *Teresinha*, balada que se constrói no lírico e sincero desnudar de uma personagem que nos concede acesso ao seu ego, na gradual construção de uma sátira política em *Hino de Duran*, seja em um final apoteótico representado pela *Ópera*, ou *Epílogo Ditoso*. Os pesquisadores observaram que a obra revela, com tantos tons musicais e semânticos que, apesar de um fio condutor bem definido e canções com um grande potencial de sátira política, as músicas se fazem, por si só, uma excelente representação do teatro de variedades que constituiu, na construção de um Brasil independente, a forma com que o povo se entretia: o humor, a sensualidade, os acontecimentos espalhafatosos - e a partir daí tolerava-se uma parcela de política (Veneziano, p, 2011).

Musicalmente, o tango, o maxixe, o foxtrote, a balada e o próprio samba eram gêneros presentes nesse teatro de variedades, mas, para além disso, cada um deles também possui sua conotação e suas raízes. A maneira como eles foram inseridos na dramaturgia por Chico representa um cenário além de herdado, exploratório no contexto em questão e muito particular: os gêneros conversam com as situações dramáticas e, muitas vezes, até as caracterizam, dando liberdade para que se extrapole a linguagem musical da peça (que, majoritariamente, pende ao samba) em um delírio justificado pelo drama. Além disso, muitas vezes a própria música exerce a liberdade de fazer o mesmo com a linguagem da peça, indo muito além do que ela permite em sessões musicais delirantes - um uso muito interessante que a ausência de verossimilhança permite -, que se mostraram partes fundamentais da obra, objeto de conversa e complementariedade dramática e também um discurso artístico independente dela.

O que se objetivou analisar na construção das canções da peça em questão, foi, além do lugar dramático de sua inserção e as motivações de seus arranjos, a influência da linguagem e estética revisteira na sua constituição. Para isso, foram separadas três das influências revisteiras que foram observadas pelos pesquisadores na obra - o compère, o sistema vedete, a apoteose - e, a partir de cada óptica, foram descritas as construções de algumas canções.

ANÁLISE, SEGUNDOS RESULTADOS E DISCUSSÃO:

1. O Compère e a análise das canções *Homenagem ao Malandro* e *O Malandro no1 e no2*

Foi observado que a personagem João Alegre exerce uma função estrutural no enredo da obra. Sua figura é uma espécie de compère contemporâneo da malandragem (O Compère é uma espécie de fio condutor da dramaturgia do Teatro de Revista, responsável por unir os diferentes quadros revisteiros a um só discurso ou contexto narrativo [Veneziano, 1991]): ao final da peça, ele se revela o fio condutor do discurso que se constrói sob o véu dos causos de família e trâmites dos negócios.

João amarra, através de canções, a trajetória do malandro, desde a construção de sua imagem, em *O Malandro: O malandro/Na dureza/Senta à mesa/Do café/Bebe um gole/De cachaça/Acha graça/E dá no pé (...)* (Buarque, 1978/1980, P. 21), sua morte, em *Homenagem ao Malandro: Eu fui fazer / Um samba em homenagem / A nata da malandragem / (...) / E perdi a viagem / Que aquela tal malandragem / Não existe mais (...)* (Buarque, 1978/1980, p. 104), e, por fim, a reflexão sobre sua morte, em *O Malandro no2. O Malandro/Tá na greta/Na sarjeta/Do país/E quem passa/Acha grassa/Na desgraça/Do infeliz (...)* (Buarque, 1978/1980, p. 191).

A chave para a ligação enredo-reflexão que Chico propõe na obra está contida quase que inteiramente nessas canções. Fato é que a escolha do material musical - melodia, instrumentação; além de corroborar com o gênero proposto (samba), e se misturar muito bem com o trabalho de tipificação da dramaturgia e sugestões de trabalho de corpo aos atores, carrega um ar lúdico e performático, o que, frente à crítica que escancara, constrói um tom perspicaz,

de sátira e de ironia linguística. O discurso das canções é muito mais denso do que esteticamente se mostra, justamente pelas simbologias que os compõem. Aspectos comparativos das escolhas musicais do original de Weill para a paródia de Chico se encontram no artigo escrito pelos pesquisadores, visando o aprofundamento destas relações.

2. O Sistema Vedete, a Herança e a Subversão da Estética feminina: análise das canções *Geni e o Zepelim*, *Pedaco de Mim*, *Tango do Covil*, *Teresinha*, *O Meu Amor*, *O Casamento dos Pequenos Burgueses* e *Uma Canção Desnaturada*

Neste momento analisou-se a personagem Geni e a personagem Teresinha através de suas canções. Em Geni (1), partiu-se da declaração pública de Chico na primeira apresentação da obra, em junho de 1978, onde ele afirmou que “as memórias de Madame Satã, bem como a amizade e o testemunho de Grande Otelo” foram de suma importância na constituição da obra. É perceptível que a identidade de Geni se funde com a de Madame Satã em algumas instâncias, trazendo à tona o glamour de uma vedete construído sob a trágica realidade de uma travesti.

Nesta seção, foi investigado o surgimento da identidade travesti dentro do contexto artístico do teatro de revista, e como o investimento de Walter Pinto no Sistema Vedete corroborou para a exploração artística de gênero em seus espetáculos que, mais tarde, cunhou-se em identidade. Segundo o pesquisador Soliva, “o ‘ser travesti’ tornou-se um elemento central na forma como (as artistas) interagiam em sociedade e consigo. Construía-se uma identidade, a princípio artístico/profissional que com o passar dos anos se confundiria com uma identidade coletiva”. (JÚNIOR, SOLIVA, 2020).

A partir das análises históricas e de construção da personagem, e da análise musical de *Geni e o Zepelim*, constatou-se que a canção expõe de forma revolucionária mais uma hipocrisia da sociedade polida: diz-se que a travesti deve apanhar porque é suja e imoral, quando se é o primeiro a desejá-la em segredo. A existência de Geni ensina, ao mesmo tempo, o desejo atrelado ao glamour e à feminilidade ativa, única e indomável; e o repúdio a este objeto de desejo que é exótico, juntamente à raiva em não se poder dominá-lo. E a pesquisa histórica sobre sua identidade foi fundamental ao entendimento dos aspectos de sua canção, expostos no artigo escrito pelos pesquisadores (ANEXO II), demonstrando a importância de se investigar a identidade simbólica/coletiva de uma personagem no entendimento de seu eu lírico em uma canção.

Em contraposição ao universo de Geni, há Teresinha (2), outra personagem feminina que protagoniza algumas canções. Não é novidade para os pesquisadores da obra de Chico seu apreço pela criação de discursos cancionais que se constroem sob a perspectiva de eu-líricos complexos: sejam eles personagens individuais – trazendo pautas e discursos pessoais – ou representativos – expondo questões relativas a um grupo social ou político. Nas canções referentes à personagem Teresinha, fora observado uma gama de recursos a fim de trazer à tona uma personagem que se contradiz no transitar entre a fuga e o pertencimento ao lugar social da mulher em seu contexto histórico. É interessante observar que tal complexidade só é possível de ser construída devido às canções, que expõem o fator humano – das expectativas, das chateações, das esperanças – que ronda a vida da personagem, a aproximando do espectador e gerando compreensão por parte dele, o que permite encará-la enquanto realista. Na obra, um prisma com múltiplos pontos de vista é jogado sob Teresinha, através dos diversos eu líricos/personagens que cantam as canções que a caracterizam, construindo uma linguagem secundária que a revela ao espectador para além da tipificação: ela é, de fato, uma personagem complexa em uma obra cercada de representações, e o mérito desta construção, que se encaixa muito bem no ritmo da obra, também é das canções, que se valeram da subversão de signos da feminilidade imagética evidenciada no Sistema Vedete para garantir objetividade ao discurso.

3. A Apoteose e análise da canção *Epílogo Ditoso/Ópera*

A cena 7 do segundo ato da obra em questão se inicia com uma passeata comandada por João Alegre, que é pretexto para uma quebra de quarta parede realizada por Vitória, categorizada enquanto “salto de distanciamento brechtiano” pelo pesquisador Silva (2016), aonde a atriz interrompe a obra e pede à técnica e ao público auxílio para parar a passeata, uma vez que ela não estava prevista para acontecer nem na dramaturgia, nem no universo dramático, e corresponderia a um desvio narrativo. Segundo Silva, com esta quebra, a luta de classes é transferida para a realidade teatral, já que se inicia uma briga entre atores e produtores da obra, direcionando uma crítica ao modus operandi do capitalismo não só à época da dramaturgia, mas ao tempo presente dos espectadores e sua realidade. Segundo o pesquisador Silva (2016), com sua ação, Vitória “atravessa os limites entre a ficção e a realidade”, aproximando “a ditadura varguista da civil-militar”.

A explicitação desta aproximação, no entanto, ocorre não na quebra de Vitória, que é apenas introdutória ao discurso, mas em *Epílogo Ditoso*, ópera na qual todas as personagens assumem uma “conciliação farsesca” sobre as questões e os conflitos que rondam a dramaturgia (Silva, 2016, p. 88), colocando em evidência, através do glamour de uma irônica apoteose, o conflito de classes anteriormente apresentado por Chico.

A apoteose é um quadro típico do teatro de revista, que ocorre sempre no final de cada ato, representando um momento de fechamento do discurso, grandioso, glamouroso, carnavalesco. *Epílogo Ditoso* é uma representação musical do que se consiste uma apoteose: é arranjo festivo que transborda o povo, é glamour e ironia ácida, é crítica política, é lotação de artistas (no caso, músicos-instrumentistas) no palco a festejar conciliações vazias e *non sense*. E

este momento, de fechamento da obra, se mostrou uma escolha inteligente do autor na união da motivação da cena com o discurso musical, escancarando uma crítica esteticamente muito bem fundamentada. Aqui se deu a efetivação da proposta da obra de escancarar de maneira glamourosa, mas com uma delicadeza construtiva que poderia passar impune aos olhos da censura. Afinal, poderia ser apenas mais um desfile de fechamento da companhia de teatro para terminar no 'inocente' grito brasileiro: OBA!, descrição de uma apoteose pela pesquisadora VENESIANO (1991).

CONCLUSÕES:

A pesquisa foi densa e resultou na escrita de um artigo a quatro mãos (ANEXO II) - aluno e orientador – e um texto ainda mais extenso, que objetiva vir a ser um livro em parceria dos pesquisadores (ANEXO I), no qual foram devidamente fundamentadas e expostas as análises detalhadas das canções. O fruto científico observado, além da literatura de análise disponível a contribuição com uma gama de pesquisas sobre o tema, foi a compreensão da importância de um estudo interdisciplinar na composição e análise composicional de música popular para teatro musical. Muitas vezes, o processo de composição é inconsciente, e fruto de uma série de signos imateriais que são culturalmente enraizados nos artistas, e um fato sobre este processo é que nunca se sabe verdadeiramente o que se pode ou não ter sido pensado previamente. Há sugestões, mas a subjetividade é capaz de nos conceder reflexões tamanhas que é possível sugerir, por exemplo, que na canção *Homenagem ao Malandro*, o uso do ciclo das quintas forma uma espécie de pega-pega musical na qual a tensão nunca encontra a devida estabilidade, o que simboliza uma alegoria musical que representa a prisão liberal que move o trabalhador frente a um sucesso que nunca vai chegar, escancarando a crítica política de Chico.

Não que essas reflexões com um funil muito estreito sejam de suma importância no entendimento do processo de construção das canções, mas elas mostram o espaço da subjetividade no campo do que não há palavras (som), não se vê e não se toca. Sem consultá-lo, é impossível dizer se Chico pensou nisso. Mas, se ele disser que sim, quem vai refutar esta relação? Além disso, tais relações metafóricas são valiosas e muito eficazes no processo de entendimento de uma canção, bem como podem ser ponto de partida para a escrita de uma metodologia de composição para teatro, em futuras pesquisas. A premissa é a de que é preciso o entendimento do universo em que a obra está inserida. É preciso investigar não só a dramaturgia a que se pretende compor em conjunto ou, se ela não estiver pronta, suas motivações, mas também suas referências linguísticas, estéticas, imagéticas, históricas e culturais.

Um bom discurso musical, no universo da canção para teatro, é aquele que tem um propósito definido e sabe se valer da poética da palavra, da linguagem e da estética para alcançá-lo. Além disso, deve ser construído sob um eu lírico consistente, com letras/arranjos e estruturas musicais que evocam imagéticas que jogam com os aspectos dramáticos – linguagem, cenário proposto, tempo de cena - seja reforçando-os ou distanciando-se deles, sempre em prol do discurso, compreendendo a responsabilidade criativa que carrega, na maioria dos casos, a ausência das amarras da verossimilhança.

Neste sentido, a queixa do pesquisador Arturo Gouveia (2004), sobre a dificuldade de se compreender e analisar uma obra de teatro musical de maneira inteira devido à sua polissemia estrutural, parece ser amenizada. Se o aspecto musical corrobora com o dramático e com a encenação, e vice-versa, e a permutação dos pares de relações literatura-teatro-música é coerente e fortalece o vetor do discurso, então o que se tem são, somente, mais vetores de análise para se chegar ao resultado que se quer, ou seja, mais maneiras de se demonstrar um mesmo teorema, apesar de seu volume maior de variáveis.

ANEXOS E BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL:

BRITO, Nayara; MACIEL, Diógenes. *Mostrar, narrar e cantar: análise da dramaturgia/teatro de Chico Buarque e Fernando Marques*. Revista Brasileira de Estudos da Canção – ISSN 2238-1198 Natal, n.2, jul-dez 2012. Acesso em: www.rbec.ect.ufrn.br
BUARQUE, Chico; *A Ópera do Malandro*. São Paulo: Planimpress – Gráfica e Editora Ltda., 1978. 248p.
ESTEVES, G. da Silva. *A BROADWAY NÃO É AQUI Teatro musical no Brasil e do Brasil: Uma diferença a se estudar*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu, mestrado em Comunicação, na linha de pesquisa —Produtos Midiáticos: Jornalismo e Entretenimento, da Faculdade Cásper Líbero. São Paulo, São Paulo. 2014
GOUVEIA, Arturo. *A malandragem estrutural*. In: FERNANDES, Rinaldo de. (org.) Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 187-205.
ROCHA, Gilmar. *Eis o malandro na praça outra vez: a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70*. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p.108-121, 2o sem. 2006.
SANTOS, Cláudia. *Ópera do malandro de Chico Buarque: história, política e dramaturgia*. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais. 2002. STE
SILVA, Paulo. *As canções da Ópera do malandro a partir do estudo das formas da paródia, do grotesco e da alegoria*. Dissertação de Mestrado - USP. São Paulo, 2016.
VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. 2ª ed. São Paulo: SESI-SP Editora, 1991. 287 + 73p.
VENEZIANO, Neyde. *Teatro Musical: Da tradição ao contemporâneo*. Revista Poiesis, n. 16. P. 09-11. Dez de 2010.
VIANNA, Luiz Werneck. *O americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que se pode seguir)*. In: BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985 (p. 5-15)

ANEXO I (LIVRO EM ANDAMENTO): https://drive.google.com/file/d/193LyQYEcAs_wikuYyaaD_rdx_hRaPO-E/view?usp=sharing

ANEXO II (ARTIGO EM ANDAMENTO): <https://drive.google.com/file/d/1CO9FLNC5IOX6VRpGrz0aWOQJ6veE9vbr/view?usp=sharing>

ANEXO III (BIBLIOGRAFIA NA ÍNTEGRA): https://drive.google.com/file/d/1F6UqtKDCBxMWDvi_8Y98v6iTWhc4IV5u/view?usp=sharing