

# Humor e sátira na ópera *O Reino de Duas Cabeças*, de Jaceguay Lins

---

## *Humor and Satire in the Opera O reino de duas cabeças, by Jaceguay Lins*

Andressa Zoi Nathanailidis\*  
Universidade de Vila Velha - UVV

Paula Maria Lima Galama\*  
Faculdade de Música do Espírito Santo - Fames

27

---

**RESUMO:** O presente artigo tem por escopo apresentar os resultados de uma pesquisa exploratória acerca da Ópera-Recreio *O Reino de Duas Cabeças*, de autoria do compositor pernambucano Jaceguay Lins (1947-2004). Composta no ano 2000, a referida obra se vale do humor associado à sátira para espelhar criticamente e ao mesmo tempo estabelecer questionamentos a “poderosos atores” da sociedade local, sobremaneira àqueles ligados à realidade política vigente à época. A partir da leitura do libreto em questão, intentamos imergir no processo criativo do compositor, demonstrando o caráter atual da obra; que sinaliza, ao mesmo tempo, para uma reflexão engajada do artista em relação aos rumos da sociedade capixaba e, também, para a “imutabilidade” da conjuntura política- social, tendo em vista o transcorrer do tempo e a historicidade que permeia o local de “fala” das pesquisadoras. A fim de viabilizar a proposta, será necessário realizar uma revisão bibliográfica, constante de referenciais teórico-específicos. Dentre os autores que sustentam esta pesquisa estão Vladimir Propp (1992), Northrop Frye (1957) e Bernadete Pasold (1999).

**PALAVRAS-CHAVE:** Ópera-recreio brasileira - Jaceguay Lins. Jaceguay Lins - Ópera-recreio. Jaceguay Lins - *O Reino de Duas Cabeças*. Jaceguay Lins - Humor e sátira.

---

\* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

\* Doutora em Música pela Universidade do Kentucky (UKY).

**ABSTRACT:** The present paper aims at presenting the results of an exploratory research on the Ópera-Recreio *O Reino de Duas Cabeças*, written by Pernambuco composer Jaceguay Lins (1947-2004). Composed in 2000, the work uses humor associated with satire to critically reflect on and, at the same time, question the “powerful actors” of local society, especially those linked to the political situation at the time. From the analysis of the libretto, we tried to immerse ourselves in the creative process of the composer, demonstrating the current character of the opera; this character indicates, at the same time, an engaged reflection on the composer in relation to the direction taken by society in Espírito Santo and, also, on the immutability of the political-social conjuncture, considering the passage of time and the historicity that permeates the place of speech of the researchers. In order to make the proposal viable, it was necessary to take on a bibliographic review and the use of theoretical references. Authors used in this research include Vladimir Propp (1992), Northrop Frye (1957) and Bernadete Pasold (1999).

**KEYWORDS:** Brazilian Ópera-Recreio - Jaceguay Lins. Jaceguay Lins - Ópera-Recreio. Jaceguay Lins - *O Reino de Duas Cabeças*. Jaceguay Lins - Humor and Satire.

## Introdução

Esta investigação tem como propósito promover uma reflexão acerca do libreto da ópera-recreio *O Reino de Duas Cabeças*, de autoria do compositor pernambucano Jaceguay Lins (1947-2004). Encenada pela primeira vez em Vitória, no ano 2000, a ópera retrata o cenário político do Espírito Santo e, porque não dizer, do Brasil, no começo do século XXI.

Estruturada em “12 quadros absurdos em ato único, na busca pluralista do minimalismo e da fusão” (definição do compositor), foi concebida para ser apresentada durante o recreio escolar. Trata-se de uma produção simples, pensada para ser executada com playback da parte orquestral (gravado em um sintetizador), cenário mambembe e figurino distanciado do *glamour* presente nas óperas tradicionais.

Com inúmeras referências de cunho político e popular-folclórico, *O Reino de Duas Cabeças*, “ópera-recreio infanto-juvenil e para todas as idades”, vale-se

do humor- crítico para abordar o contexto social e parece ter sido inspirada no gênero ópera cômica, de inclinação geralmente satírica (GROVE, 1994, p. 674). Buscando identificar a presença do humor-satírico em seu libreto, realizamos uma leitura crítica do mesmo. Para tanto, adotamos o embasamento teórico acerca do humor e da sátira. Recorremos, nesse sentido, aos preceitos de autores como Abraão Slavutzky (2007), Sigmund Freud (1995), Henri Bergson (1983), Vladimir Propp (1992), Northrop Freye (1957), Bernadete Pasold (1999), dentre outros.

### **Sobre o humor: aspectos teóricos**

O vocábulo humor tem origem latina e remete a noções distintas associadas à medicina “humor, humoris, para líquido, fluido, humores do corpo humano, como o sangue, a língua, a bilis, enfim, as seivas da vida” (SLAVUTZKY, 2007, [s.p.]). Hipócrates, consagrado historicamente como sendo o Pai da Medicina, estabeleceu relações entre os temperamentos humanos e os humores, líquidos corporais. Seu pensamento, vigente até o final da Idade Média, pregava que os humores exerciam forte influência sobre o comportamento dos indivíduos.

Somente no século XVII, o significado da palavra humor passou a se dar da forma como o entendemos atualmente. Conforme verbete estabelecido pelo *Concise Oxford Dictionary*, a obra *Sensus Communis: na essay on the freedom of wit*, de autoria de Lorde Shaftesbury, teria sido a primeira a compreender o humor como tal, definindo-o como “facéia, comicidade” e considerando-o “menos intelectual e mais agradável que o chiste” (BREMNER; ROODENBURG, 2000, p. 13). Considerando o termo inglês, o filósofo iluminista Voltaire identificou uma possível raiz francesa para o mesmo. Segundo Voltaire, o humor, de acordo com o entendimento inglês significaria uma “brincadeira natural” (*plaisanterie naturelle*), tendo sido derivado do *humeur* francês, nascido nas comédias de Corneille.

Segundo Bremmer e Roodenburg (2000), o termo “humour”, de fato, originou-se do francês, à medida que remetia a um dos quatro fluidos básicos do corpo (sangue, flegma, bÍlis e bÍlis negra), no entanto, não se pode afirmar que a concepção moderna do termo remeta à origem francesa. Os referidos autores empregam a palavra de maneira genérica, ao que afirmam: “entendemos o humor como qualquer mensagem - expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou música - cuja intenção é a de provocar risos ou um sorriso” (BREMER; ROODENBURG, 2000, p. 13).

Ao longo do tempo, o humor foi estudado por diversos teóricos, sendo objeto de estudos de várias teorias. De forma sintética, optamos por discorrer acerca de três delas. A primeira refere-se à obra do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), que mesmo sem utilizar da palavra humor, consagrou-se na história como um dos precursores deste campo de pesquisa (GOMES, 2008). Em um ensaio filosófico intitulado “O Riso - ensaio sobre a significação do cômico”, Bergson (1983) busca compreender os processos que produzem a comicidade, bem com o significado do riso e as correlações que este estabelece em relação ao humano. Propõe acerca do tema considerações fundamentais, a saber: 1. Não há comicidade fora do que é propriamente humano. 2. O riso é uma espécie de trote social, sempre humilhante para quem é objeto dele; 3. A comicidade é destinada à inteligência pura; de forma que o riso se mostra incompatível com a emoção. De acordo com Bergson (1983, p. 8), a comicidade é um fenômeno fundamentalmente humano e direcionado à inteligência pura. A fim de que produza seu efeito (o riso), Bergson argumenta que é fundamental haver certo afastamento das emoções, sendo necessária uma “anestesia momentânea do coração”. Desta forma, aquele que ri assume um distanciamento crítico, não se identificando com aquele que é exposto ao ridículo, tampouco com a situação vivenciada por ele.

Ao refletir acerca do riso, Bergson argumenta que este detém uma função social, relacionada ao aperfeiçoamento do homem, à correção da rigidez, da insociabilidade e dos automatismos sociais; características consideradas ameaçadoras à ordem social. Nesses termos, afirma:

A comicidade é aquele aspecto da pessoa pelo qual ela parece uma coisa, esse aspecto dos acontecimentos humanos que imita, por sua rigidez de um tipo particularíssimo, o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem a vida. Exprime, pois, uma imperfeição individual que exige imediata correção. O riso é essa própria correção. O riso é um gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos (BERGSON, 1983, p. 43).

Defende ainda que, além da ideia do julgamento, controle de poder, é possível aproximar a comicidade da fonte, à medida que se identificam sujeitos refutando a própria essência em prol de máscaras atribuídas pelo meio sistêmico, havendo, assim, a observação de um comportamento maquinal do ser humano pautado a partir da noção de disfarce. “Uma vez que esqueçamos o objeto austero de uma solenidade ou cerimônia, os que tomam parte dela nos causam o efeito de se moverem no ambiente como marionetes. A mobilidade deles rege-se pela imobilidade de uma fórmula. É automatismo” (BERGSON, 1983, p. 34).

No segundo capítulo de sua obra, intitulado “O cômico de situação e o cômico de palavras”, Bergson (1983, p. 45) busca compreender a comicidade a partir do “teatro bufo”, estabelecendo comparações, inclusive, com brinquedos infantis. O autor conclui que os fatores desencadeadores da comicidade são: a) a repetição - “uma combinação de circunstâncias que se repete exatamente em várias ocasiões, contrastando vivamente com o curso da vida”; b) a inversão - “obteremos uma cena cômica fazendo com que uma situação volte para trás e com que os papéis se invertam”; c) a interferência - “uma situação será sempre cômica quando pertencer ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente independentes, e que possa ser interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos”.

O filósofo também dispõe sobre a comicidade na linguagem, compreendendo que os mesmos fatores que desencadeiam a comicidade nas ações podem ser também atribuídos às palavras. De acordo com Bergson (1983, p. 64), uma frase pronta, estereotipada ou pronunciada automaticamente, que contenha algum absurdo, erro grosseiro ou contradição - e cujo signo possamos reconhecer sem hesitar é passível de ser uma frase cômica. Desta forma, uma frase assume o caráter cômico quando há o que ele chama de *inversão*, *interferência* ou *transposição*. No primeiro caso, a frase permanece invertida, conservando ainda assim com seus sentidos; no segundo, exprime indiferentemente dois sistemas de ideias totalmente independentes (por meio de trocadilhos ou jogos de palavras, por exemplo); já no terceiro modo, transmite noções a partir de tonalidades que não lhe são próprias (a exemplo do burlesco mais vulgar ou da ironia).

Bergson (1983, p. 08) defende que o riso é sempre grupal e conserva como meio natural a sociedade. “O nosso riso é sempre o riso de um grupo” e implica em uma espécie de acordo de cumplicidade, com “outros galhofeiros, reais ou imaginários”. Bergson (1983) estende também o aspecto do cômico às situações sociais, ao que propõe: “É cômico todo arranjo de atos e acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica” (BERGSON, 1983, p. 36). Desta forma, a comicidade nas situações sociais adviria de uma percepção de quebra do fluxo natural da vida.

O mecanismo rígido que deparamos vez por outra, como um intruso, na continuidade viva das coisas humanas tem para nós um interesse particularíssimo, porque é como um desvio da vida. Se os acontecimentos pudessem estar incessantemente atentos à sua própria evolução, não haveria coincidências, confrontos, nem séries circulares; tudo progrediria para a frente e sempre (BERGSON, 1983, p. 43).

Sob o aspecto moral, define o humorista: “é no caso um moralista disfarçado em cientista, algo como um anatomista que só faça dissecação para nos

desagradar; e o humor, no sentido restrito que damos à palavra, é de fato uma transposição do moral em científico” (BERGSON, 1983, p. 61).

A segunda teoria que intentamos apresentar remonta aos estudos do pai da psicanálise, Sigmund Freud, que também se dedica às investigações sobre o humor. Inicia seus estudos sobre o tema com a obra *Os Chistes e a sua relação com o inconsciente* (1995), retomando-os, posteriormente, em ensaio intitulado *O humor*. Na primeira obra, aborda acerca das três esferas do risível: o chiste, o cômico e o humor. Freud compreende os chistes enquanto ligado à subjetividade humana. Ao tratar destes, identifica-os como fatores que sinalizam para a presença do inconsciente. Dotados de uma função social, os chistes (bem como o riso deles decorrente) destinam-se à obtenção do prazer, o que se dá à medida em que estes nos livram de inibições relativas à expressão de certos instintos (sexuais, agressivos, relacionados ao cinismo etc.). A partir deles, expressamos o que de outra maneira não seria expressado ao nível consciente. Desta forma, classifica os chistes em dois tipos: inócuos e tendenciosos. Os primeiros proporcionam prazer em função das técnicas aplicadas em sua composição (jogos de palavras, representação pelo oposto, condensação etc.). Já os chistes tendenciosos detêm o propósito de atingir um fim. São próximos ao sonho, uma vez que se voltam, também, à satisfação de desejos inconscientes.

Para Freud (1995), o chiste se caracteriza pela ação, sendo o efeito cômico decorrente, necessariamente, do comportamento de um indivíduo, realizado inconscientemente. O efeito do cômico surge, assim, por meio do “feio”, do “oculto” que deve ser descoberto à luz da maneira cômica como se enxerga as coisas. O cômico economiza energias psíquicas ligadas à ideação, produzidas no pré-consciente. Já o humor é uma instância que se distingue do chiste e do cômico. Também estabelecido ao nível pré-consciente, tem natureza associal, não sendo efetivamente necessário o compartilhamento com “o outro” a fim de que se dê o prazer humorístico. Apesar deste fato, quando ocorre a

comunicação ou o compartilhamento do humor, os interlocutores sentem o mesmo prazer do humorista.

Considerado inicialmente como um mecanismo de defesa do próprio sujeito, o humor substitui a geração dos afetos dolorosos advindos da realidade pelo prazer, economizando energias psíquicas relacionadas a sentimentos diversos - compaixão, raiva, dor, a ternura, etc.- à medida que o sujeito estabelece conexões entre seu “eu atual” e o seu “eu infantil” e minimiza a dor deste, à semelhança de um adulto protetor que dissesse: “sou grande demais (ou bom demais) para ser atingido por essas coisas”.

Em 1927, Freud retoma suas considerações acerca do tema em ensaio intitulado *O Humor*. Neste texto, ratifica que o humor se dá a partir da economia de sentimentos penosos que se transformam em formulações espirituosas. Freud discorre que o humor pode ser dirigido ao próprio eu ou compartilhado com “o outro”. Neste último caso, possibilita também a fruição do humor ao leitor ou ouvinte.

O ouvinte vê esse outro numa situação que o leva a esperar que ele produza os sinais de um afeto, que fique zangado, se queixe, expresse sofrimento, fique assustado ou horrorizado ou, talvez, até mesmo desesperado; e o assistente ou ouvinte está preparado para acompanhar sua direção e evocar os mesmos impulsos emocionais em si mesmo. Contudo, essa expectativa emocional é desapontada; a outra pessoa não expressa afeto, mas faz uma pilhéria. O gasto de sentimento, que é assim economizado, se transforma em prazer humorístico no ouvinte (FREUD, 1973, [s.p.]).

Para Freud (1973), o humor não se constitui apenas como uma libertação, mas também como uma grandeza, uma elevação ou espécie de rebeldia, algo que reside no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa relacionada à invulnerabilidade do ego, este que se recusa a ser afligido pelo sofrimento causado pela realidade. Sob esse aspecto, que envolve a rejeição das reivindicações da realidade e a efetivação do princípio do prazer, Freud (1973) aproxima o humor dos processos regressivos ou reativos investigados na



psicopatologia, dos mecanismos acionados pela mente para promover o afastar dos sentimentos dolorosos acarretados pela “neurose, loucura, intoxicação, a auto-absorção e o êxtase”.

Freud estabelece indagações acerca da atitude humorística, capaz de afastar o sofrimento pela sustentação do prazer e afirmação da força do eu perante a realidade; e ao mesmo tempo manter a saúde psíquica. Ratifica o fato de que o humorista se coloca sob a condição de um adulto superior ao tratar de uma criança e identifica a ocorrência contributiva de um supereu, herdeiro do agente paterno, ao ego intimidado. “Temos muito a aprender sobre a natureza do supereu”, afirma Freud. (1973, [s.p.]). Por fim, finaliza seu ensaio lembrando que “nem todas as pessoas são capazes da atitude humorística. Trata-se de um dom raro e precioso, e muitas sequer dispõem da capacidade de fruir o prazer estético e humorístico que lhes é apresentado” (FREUD, 1973, [s.p.]).

A terceira teoria que destacamos em relação às investigações do humor foi desenvolvida pelo estudioso russo Vladimir Propp (1992), na obra *Comicidade e Riso*. Propp (1992) desenvolve seus estudos acerca do cômico a partir da literatura, das artes cênicas e da pintura. À semelhança de Bergson (1983), Propp (1992) compreende que só existe comicidade perante o que é humano. Segundo o autor, é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações, de modo que a constituição do cômico se faz ao modo dinâmico e inter-relacional no que concerne à vida em sociedade.

Podem ser ridículos o aspecto da pessoa, seu rosto, sua silhueta, seus movimentos. Podem ser cômicos os raciocínios em que a pessoa aparenta pouco senso comum; um campo especial de escárnio é constituído pelo caráter do homem, pelo âmbito de sua vida moral, de suas aspirações, de seus desejos e de seus objetivos. Pode ser ridículo o que o homem diz, com a manifestação daquelas características que não eram notadas enquanto ele permanecia calado. Em poucas palavras, tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso (PROPP, 1992, p. 29).

A despeito de tal fato, no entanto, embora seja possível atribuir também em Propp (1992) uma natureza social ao riso, o autor diverge da concepção bergsoniana à medida que não acata a ideia de que haja uma lei natural que acarrete o riso entre os sujeitos que riem, ao que diz: “A dificuldade está no fato de que o nexo entre o objeto cômico e a pessoa que ri não é obrigatório nem natural. Lá, onde um ri, outro não ri” (PROPP, 1992, p. 31).

Propp (1992, p. 46) considera o riso uma arma de destruição: “ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio”. Em seu estudo, busca estabelecer os tipos existentes de riso e chama atenção, inclusive, para o uso da língua nesse sentido. O autor afirma que a língua em si não é cômica, mas que detém recursos capazes de exprimir os traços espirituais daquele que está em enunciação - chama atenção, nesse sentido, para a ocorrência da ironia, dos paradoxos, jargões e trocadilhos. Fundamentalmente, identifica duas categorias do riso: o riso sem zombaria e o riso de zombaria.

A primeira categoria integra os grupos do “riso bom”, “riso alegre”, “riso maldoso e cínico” e “riso imoderado” e diferencia-se do segundo grupo por haver certo envolvimento emocional com o objeto do riso, englobando sentimentos de raiva, piedade, compaixão face aos mesmos. Nesse sentido, não se ri “de algo”, mas “com”. Por sua vez, o riso de zombaria é provocado a partir do desvelar repentino de um defeito, deficiência ou debilidade do “outro” face à vida. Segundo o autor (1992, p. 180-181), esta é a categoria que mais se faz presente na vida e nas artes. O receptor parte do pressuposto de não “possuir os defeitos do outro”, sente prazer a partir de um sentimento de “vitória de caráter moral”. Ligado à sátira, este tipo de riso pode ser considerado, inclusive, um sinônimo para a ideia de comicidade. Diz Propp (1992), nesses termos: “Justamente este e, [...], apenas este aspecto [irrisão] está permanentemente ligado à esfera do cômico. Basta notar, por exemplo, que

todo o vasto campo da sátira baseia-se no riso de zombaria. E é exatamente este tipo de riso o que mais se encontra na vida” (PROPP, 1992, p. 28).

Estabelecida a exposição das supracitadas teorias, iniciamos a próxima seção buscando compreender um pouco mais acerca da sátira. Tal característica, consideramos fundamental ao processo criativo que remete à obra de Jaceguay Lins.

### **Breves considerações acerca da sátira**

Sabe-se que a sátira é um gênero nascido entre os gregos, inicialmente, como um poema conciso, a tratar de assuntos sérios, gracejos ou zombarias (CARVALHO, 2008). Difunde-se com os romanos, sendo Lucílio (148 a 102 a. C.) o responsável pelo modo como a sátira é conhecida até os dias de hoje, uma “manifestação literária que focaliza a corrupção dos costumes e o luxo excessivo, além de expor o íntimo do homem para depois atingir as mazelas da sociedade” (CARVALHO, 2008, p. 46-47); e Juvenal quem consolidou o gênero, manifestando-se contra os vícios e mentiras que dominavam Roma (p. 46-47).

O conceito de sátira, ao longo dos anos, tem se mostrado complexo, de modo que muitos autores buscaram defini-lo. Northrop Freye (1957) retomou a etimologia da palavra a fim de buscar compreender a essência do gênero, desde seu surgimento até à modernidade, ao que afirmou: “A palavra sátira diz-se que deriva de satura, ou mistura, uma espécie de paródia formal parece permear toda a sua tradição, de mescla de prosa e verso, na primitiva sátira, às mudanças cinematográficas de cena [...]” (FREYE, 1957, p. 229). Segundo o autor, a sátira é uma espécie de ironia militante, possui normas morais relativamente claras, aceita os critérios com que são medidos o grotesco e o absurdo. Frye (1957) explica que a sátira requer uma fantasia mínima, um

conteúdo que o leitor possa reconhecer como grotesco, um padrão moral explícito e uma atitude combativa voltada à experiência.

Bernadete Pasold (1999) também busca explicar o gênero e seu desenvolvimento histórico. A autora retoma a obra aristotélica, quando na *Poética*, Aristóteles estabelece a divisão da poesia pela distinção de dois tipos de poetas. O primeiro o priorizava retratar atos oriundos da nobreza. Já o segundo, produzia sátiras, criticando pessoas consideradas vis. Atribui a Jhon Reagan a melhor conceituação para o fenômeno (1999, p. 48) e ratifica a noção de que a sátira consiste na utilização de formas literárias com o propósito de atacar problemas e situações, além de conscientizar o público para uma necessária mudança.

Sobre a sátira, Propp (1992, p. 211) afirma que esta não pode ser considerada apartada da comicidade e que tampouco modifica o contexto ao qual é dirigida.

A sátira enquanto tal muitas vezes não cura nem corrige aqueles contra os quais ela é dirigida. Se assim fosse, para a cura, digamos, do alcoolismo, ou da marginalidade, bastaria reunir os portadores dessas mazelas, levá-los para um teatro ou cinema e mostrar-lhes uma comédia contra a bebedeira ou a desocupação, esperando que saíssem de lá sóbrios e bem-educados. Isso porém não ocorre. No que, então, está o significado da sátira? A sátira age sobre a vontade daqueles que permanecem indiferentes diante desses vícios, ou que fingem não vê-los, ou que são condescendentes, ou mesmo que não sabem realmente nada sobre eles. Ela levanta e mobiliza a vontade de lutar, cria ou reforça a reação de condenação, de inadmissibilidade, de não compactuação com os fenômenos representados e, por isso mesmo, contribui para intensificar a luta para removê-los e erradicá-los.

As considerações elencadas parecem auxiliar na “tradução” do libreto da ópera-recreio *O Reino de Duas Cabeças*. Antes de proceder à leitura do libreto em questão, no entanto, intentamos traçar um pequeno apanhado a fim de compreender o papel da ópera face à realidade social.

## A ópera como retrato da realidade social

Apesar da discussão entre os teóricos sobre “a crise da ópera”, este gênero persiste sem dar sinais de fragilidade, mesmo dentro dos contextos econômicos que limitaram sobremaneira as montagens das grandes óperas do repertório tradicional. Podemos assumir que esta crise é mais relacionada aos processos criativos do que propriamente à quantidade de produções feita. Nunca se produziu tantos espetáculos de ópera. Maiores, com cenários espetaculares, orquestras e coros gigantescos. Entretanto, quase nada novo se fez no gênero “ópera”.

A situação atual muitas vezes é tema de uma elaborada lamentação: muitos dos que poderiam habitar felizes no museu de ópera são propensos a recitar mantras sobre quão urgentemente precisamos de novas óperas, e que acréscimos modernos ao repertório são condição crítica para a saúde, até mesmo a sobrevivência, dessa forma de arte. (...) O aspecto crucial aqui, (...), é o pessimismo cultural que hoje abastece o repertório, uma postura que faz a cena operística ser tão diferente das formas que lhe são cognatas, como o romance ou filmes ou artes visuais, em que o novo está em constante e vívida competição com o antigo (ABBATE; PARKER, 2012, p. 10).

A ópera, assim como conhecemos, não seguiu, após as grandes mudanças ocorridas como consequência da Primeira Guerra Mundial, nenhum caminho novo. O pós-guerra trouxe mais fortemente o contexto social em todas as suas vertentes como *Katya Kabanova* (1921) de Leos Janacek (1854-1928), *Wozzeck* (1922) e *Lulu* (1935), com composição e libreto do próprio Alban Berg, cujo tema central é, respectivamente, um soldado e uma vedete, brutalizados por seus contextos sociais. Shostakovich explora a realidade rural, política e o adultério em *Lady Macbeth of Mtsensk* (1934), sem esquecermos de George Gershwin, que retratou em *Porgy and Bess* (1935) a questão racial e a extrema pobreza.

Entretanto, talvez nenhum gênero da ópera, a partir deste período, tenha sido mais popular como a ópera cômica (*opéra comique*) e a *ópera buffa*, devido ao

caráter menos dramático e satírico. Os traumas políticos na Europa, especialmente na França, e a pressão por uma nova abordagem fizeram puristas como Berlioz questionarem se a ópera cômica não abrigava “uma fatal oscilação de estilos”. (ABBATE; PARKER, 2013, p. 320). Berlioz não considerava o valor sério da trivialidade, assim como não percebia que a justaposição de estilos era a maior dádiva do gênero ópera cômica.

*Les Contes d’Hoffmann* (1881), de Offenbach, parece solucionar alguns desses dilemas quando remete através de uma grande familiaridade com o grotesco, a uma real seriedade.

Em seu manifesto de 1856 sobre a ópera-cômica, Offenbach demonstra uma deliciosa capacidade de saborear a incongruência; suas ideias alternativas podem formar um colorido contraste com o desalento de Berlioz. As duas décadas entre 1855 e 1875 foram, em retrospecto, um período extraordinário para a ópera cômica no sentido mais amplo. As farsas de Offenbach podem ser vistas como espelhos da sociedade, com política e correntes sociais sendo satirizadas e negociadas dentro de seus libretos. E Paris iria passar por um grande trauma político em 1870-1, ao final da década que tinha visto a dizimação de uma fabulosa geração mais velha de compositores de ópera (Halévy em 1862, Meyerbeer em 1864, Rossini em 1868, Berlioz em 1869) (ABBATE; PARKER, 2013, p. 323).

Embora todos os questionamentos sobre a ópera cômica e a ópera buffa, fato é que persiste até hoje, valendo-se muitas vezes das situações cotidianas, dramáticas e reais, muitas vezes históricas, apoiada pela *Comédia Dell’Arte*, com seu antagonismo, como veículo para suportar algumas de suas produções.

### Um pouco sobre Jaceguay Lins e sua obra

Segundo Galama (2013), Jaceguay Lins nasceu em Canhotinho, entre a zona da mata e o agreste pernambucano, no dia 21 de abril de 1947. Aos quatorze anos mudou-se sozinho para Belo Horizonte para estudar música, indo logo após para São Paulo e depois Rio de Janeiro. Contemporâneo de compositores como Guerra-Peixe, Aylton Escobar, Reginaldo de Carvalho, Jorge Antunes, dentre

outros, desenvolveu extensa pesquisa dentro do grupo de compositores atuantes no Instituto Villa-Lobos do Rio de Janeiro entre os anos 1968 e 1970. Durante a ditadura foi obrigado a deixar o Instituto e passou a refletir a política e o viés autobiográfico em seus trabalhos como por exemplo *Lacrimabilis* (1972-1977), uma clara crítica à ditadura militar vigente àquela época e *Ave, Palavra* (1979), obra que reflete sua decisão de deixar o Rio de Janeiro em 1980. Sua chegada ao Espírito Santo no início da década de 1980, mudou radicalmente o panorama musical do Estado. Mas a mudança seria inversa, pois que o Espírito Santo se impregnara no compositor de forma indelével através das manifestações culturais. Seu primeiro contato foi com o Ticumbi no Sítio Pixingolê, de Hermógenes Lima Fonseca, o seu “Armojo”. Foi arrebatado pela energia do ritmo, dos tambores e da música.

Desde então, as manifestações folclóricas foram sua fonte de pesquisa, em especial o congo. Suas pesquisas etnográficas foram publicadas no livro *O congo do Espírito Santo: um panorama musicológico as bandas de congo*, infelizmente incompleta devido a sua morte, em 2004.

Com todas essas influências, o compositor desenvolveu o desejo e o impulso de inserir e mesclar em sua obra estas manifestações culturais. A primeira produção que absorveu o congo foi *Guananira* (1995), para orquestra, seguida por *Melodiário* (1995) e *Congos de beira-mar* (1997). Jaceguay Lins também explorou o universo indígena do Espírito Santo, convivendo com os índios da Aldeia Esperança por algum tempo. Esta frutífera relação resultou na composição de *Tekoá-Porã* (1997) para orquestra e coro e no vídeo *Aldeia Feliz*, que, segundo o compositor, representou o comitê intertribal brasileiro na ECO' 92 (GALAMA, 2013, p. 76).

A ópera *O Reino de Duas Cabeças* (2000) coroa essa relação entre os métodos tradicionais de composição e inclusão do folclore como sua obra mais bem-sucedida na exploração das cantigas e do congo. Nela, o compositor apresenta

uma transcrição da ópera cômica (*opéra comique*) e da ópera buffa. Sobre a estrutura da ópera, escreveu o compositor no programa de sua estreia mundial, no Theatro Carlos Gomes, em Vitória, Espírito Santo, no ano de 2001:

Para não incorrer na impropriedade de “explicar” a minha própria obra, permito-me alinhar alguns dos tópicos que nortearam a composição, para que possam outros (que não eu), à sua maneira, consturá-los na roupagem da forma (que cada cabeça sentencia):

- uma ópera-recreio infanto-juvenil (e para todas as idades) contemplando o bufo, a comédia de costumes, o folclore, a citação, o pastiche, a sátira, o riso e a reflexão;
- os multimeios: texto, teatro, dança e vozes em meio a instrumentos acústicos, elétricos e eletrônicos pré-gravados num simples CD;
- personagens duplas (e o seu oposto), a ausência de cenário, tudo convergindo a baixo custo ao terreno do factível tanto em teatros como em escolas e espaços abertos;
- 12 quadros absurdos em ato único, na busca pluralista do minimalismo e da fusão.

Ah! A esperança de cativar o público também fez parte!

O compositor,  
Vitória, setembro de 2001.

Desta forma, em sua narrativa, a ópera apresenta um reino bizarro, habitado por personagens alegóricos que representam a política glocal. Antagônicos, duais, opostos que se completam, a começar pelo Rei de Duas Cabeças, Bicéfalo Primeiro e Segundo, que tem personalidades e representações musicais opostas. Um é tenor enquanto o outro é baixo-profundo. A personagem transita entre a futilidade e a gravidade do cargo que ocupa de forma leviana e perversa, mas assustadoramente comum.

Também assumem destaque as personagens Aspirina e Enxaqueca. A primeira, lúdica e bailarina, se opõe ao personagem mais expressivo da ópera, Enxaqueca, personificação da força da mulher nordestina. Além delas, ressalta-se a presença do personagem Bobo/Arauto, com o qual o compositor vai além. A dualidade está em um só representante. Embora o Arauto seja cumpridor de seus deveres, seu oposto, o Bobo, representa a outra face: aquele que, com sagacidade e perspicácia, percebe tudo.



Estabelecidas as presentes considerações, passemos, então à leitura-crítica do libreto.

### **O libreto: leitura crítica de *O Reino de Duas Cabeças***

A narrativa do libreto inicia-se com o “PRÓLOGO”, ato em que os personagens Arauto, Aspirina e Enxaqueca anunciam efusivamente a coroação do Rei de Duas Cabeças. O texto revela desde suas linhas iniciais a comicidade trabalhada por meio da linguagem. A abordagem acerca de um reino regido por duas cabeças parece aludir ao cenário capixaba dos fins dos anos 90, quando a política era comandada por José Ignácio Ferreira, então governador, e José Carlos Gratz, à época, presidente da Assembleia Legislativa. A ligação entre ambos e a realidade do estado à época são temas abordados na reportagem “Dez Anos Depois da Crise”, publicada pelo jornal A Gazeta. O excerto abaixo ilustra o contexto: “O ex-presidente da Assembleia, José Carlos Gratz (ex-DEM e atual PSL) chegou ao auge da força no governo Ignácio (1999 a 2002). Ante um Executivo fragilizado, ele passou a mandar no Estado, influenciando outros Poderes [...]”.

Segue-se à cena da cerimônia de coroação, em que é registrada a presença de autoridades e militares. (“ministro.../ soldados trazem as coroas”). As personagens Aspirina e Enxaqueca, acompanhadas do Arauto, também chamado de Bobo (presume-se um referência ao “bobo da corte”, espécie de alter ego, dois em um, à semelhança de *Pagliacci*, de *Leoncavallo*) questionam a capacidade de reflexão do monarca (“uma cabeça mais uma cabeça/ pensam mais do que uma cabeça?”), ao passo que o ministro Acéfalo, rapidamente, efetua a coroação, “puxando” o ufanismo do coro (“O rei de duas cabeças/ Bicéfalo Primeiro e Segundo/ É o maior rei da Terra/ É o maior rei do Mundo”). De forma caricata, advém a resposta do rei, complementada pela fala do ministro acompanhada do coro (Rei: “E o povo que nos venera é..”./ Ministro e Coro: “Vagabundo”).

O caráter controlador do governo é percebido através da ordem do “fiel” militar (“Curvem-se todos diante do rei”/“Juro dar minha vida/ Pelo reino e pelo rei”). Continuando a leitura do libreto, nos deparamos com a utilização da intertextualidade em modos amplos e estritos. A fala do ministro descreve em “refrão” um governo de exorbitantes taxações: “A Banda da Sarabanda/ Diagonal endógena.../ O risco do rabisco da Crise Sistêmica”. Percebe-se que, associada a trocadilhos da estrofe, há uma referência à política cambial instituída no Brasil em 1999. A expressão “Diagonal Endógena” constitui-se em uma alusão à medida assumida pelo então presidente do Banco Central, Francisco Lopes. Tal política instituiu alterações no piso e no teto do câmbio, o que trouxe consequências graves ao país e o início de uma crise financeira. Houve a desvalorização brusca da moeda nacional, “o dólar disparou em 8,9% e os juros subiram 7%” (SENADO).

O ato “FESTA REAL” é pré-anunciado pelo ministro “O povo deste reino adora festa”, uma alusão à política romana do “Pão e Circo” que, baseada em alimentos e diversão, buscava manter a fidelidade do povo. No libreto, a “Festa Real” detém a seguinte explicação “O REI NÃO ACERTA O PASSO. TODOS IMITAM A DANÇA REAL. A descrição remete à ocorrência de um líder desengonçado em diretrizes, passível de ser imitado. O canto cabe, primordialmente ao “bobo” que, dentre outras questões, constata: “O reino de duas cabeças/ se é que existe no mundo/ é o reino dos donos da Terra/e seu povo é um cheque sem fundo”.

A ambição dos “donos do mundo” é desvelada no ato “O Disfarce”. Por sugestão do Ministro em ampliar os limites do reino, Bicéfalo I e II externam suas discordâncias. A invasão de outras “plagas” se dá por meio de disfarce.

Em “A CONQUISTA”, Enxaqueca demonstra surpresa em relação à pessoa do rei e seu caráter ambivalente. (Nunca vi na natureza/ De Oropa, França e

Bahia/Nem nos mares do deserto/Rei de tal fisionomia/ À noite ele é de direita/Da esquerda ele é de dia.). Registra-se neste ponto, a expressão de “Oropa, França e Bahia” recorrente na cultura brasileira e título do poema homônimo, de autoria do poeta pernambucano Ascenso Ferreira (1895- 1965). A desconfiança de Enxaqueca é ratificada pelo refrão “Santo anjo do pau oco/resina de “jeremataia”/ do tempo antigo, atrasado/ valei-me da bomba tônica/ Travessei os sete mares/ De toda filosofia/ Estudei Rei Salomão/ Autor da sabedoria/ Desconjuro, coisa feia/ Tamanha patifaria). Chama atenção na estrofe o uso de expressões que remetem à cultura popular. “Santo anjo do pau oco” expressão utilizada para designar pessoas de caráter duvidoso; “resina de jeremataia”, referência à planta medicinal oriunda da caatinga e presente no nordeste brasileiro, utilizada como calmante. A sabedoria de quem estudou “rei Salomão” acarreta o repúdio à “patifaria real”.

Bicéfalo I ordena a prisão de Enxaqueca, que, por sua vez, oferece resistência citando referências da cultura nordestina. O termo “Cabra safado”, popularmente utilizado para designar sujeitos de ações assediosas, é na canção um vocativo “Você pisa, mas não bole/ na massa que eu temperar”. Ressalta-se a menção às plantas medicinais voltadas ao combate de infecções “Tabica, Cipó-bengala/ Cipó- pau de Calombar”). A voz do Bobo mostra-se um ECO perante os dizeres de Enxaqueca que, com o devido “respaldo” do coro, prossegue em denúncia e resistência. “Raposa de galinheiro/É secretário estadual [...] Só me rendo se o ministro/ For preso com marginal”.

A arbitrariedade militar é também retratada (Soldado II: “você vai virar piscina/ no sangue que eu derramar”/ Soldado I “tiro-lhe o couro da bunda/ E vai bater no calcanhar”. Ao cumprir o mandado de prisão, a autoridade revela desconhecimento da norma gramatical (Soldado: “teje presa”).

A seção “CONDECORAÇÃO” traz coro e cantora narrando as conquistas duvidosas pautadas no oportunismo de Bicéfalo I e II e do ministro Acéfalo e também na

ingenuidade do povo (Coro “Disfarçados numa cabeça/Bicéfalo I e II/ E Acéfalo Ministro do Reino/ Conquistaram as glórias do mundo/ Trouxeram tesouros, riquezas/ De muitas culturas, certezas/ De outras, sinceras perguntas”). Cantora (“Mas ninguém neste reino percebeu nada”).

Segue-se à seção do Julgamento, em que Enxaqueca é condenada por Bicéfalo II e absolvida por Bicéfalo I. Destaca-se a crítica à prolixidade e hermetismo do texto jurídico. (Arauto: “é acusada de infringir o parágrafo seguinte/ Do artigo oposto/ Conforme disposto/ No capítulo vigente da lei etcétera, alínea tal”). Nesta seção, uma frase imperativa, proferida pelo “monarca”, assume relevância: “Retire-se a cantora grátis e mal paga”. Há aqui uma enunciação implícita e satírica em que a referência se faz ao envolvimento de uma renomada cantora capixaba com o político já citado, José Carlos Gratz.

Em “A DANÇA”, Aspirina exhibe-se para Bicéfalo I, enquanto Bicéfalo II dorme. Bicéfalo I mostra-se encantado pela cantora. Bicéfalo II discorda, ao que afirma: (“Ah, é? Pois se Vossa Majestade/ Deseja uma aspirina/ Minha Majestade/ Deseja uma Enxaqueca”).

Enxaqueca, então, é intimada a comparecer diante do rei. Nota-se um dos momentos-chave da ópera, em que o temor da cantora se externa a partir da paráfrase de um ponto do congo (Ajuda eu, tambor/ Ajuda eu cantar/ À meia noite/ Eu vou-me embora/ Tambor de Minas/ Faz divisão com Carangola”).

No ato seguinte, “O CASAMENTO”, se estabelece a união entre Bicéfalo I e Aspirina; e Bicéfalo II e Enxaqueca. Os trocadilhos, rimas intercaladas e figuras de linguagem ilustram possíveis rumores na cidade. (Coro: “Na cidade é até comentado/ do palácio ao mictório/ o documento contendo a rubrica/ do dedão de notário notório”).

O encerramento do libreto se dá na seção “O ROMANCE”, quando é descrita a “noite de núpcias” de Bicéfalo I e Aspirina e Bicéfalo II e Enxaqueca. A cacofonia enfatiza a comicidade do texto (Bicéfalo I: “Meu Coração por ti gela... hm! / Meus afetos por ti... são... hm!).

Ao encontrar a túnica do rei, o ministro constata: “O Rei está nu!”. Percebe-se mais uma alusão. Desta vez, ao conto homônimo de Hans Christian Andersen, que aborda a questão da vaidade humana. No último dito real, Bicéfalo I e II revelam-se pessoas distintas ao passo que entoam “E fica o dito pelo não dito”. O texto é finalizado com agradecimentos do coro- narrador.

### Considerações finais

A leitura de *O Reino de Duas Cabeças* evidencia a proposta de Jaceguay Lins em realizar uma sátira cantada, comunicando de forma estética, simples e objetiva o cenário político do Espírito Santo, e porque não dizer, do Brasil (e do mundo) no começo do século XXI.

O libreto revela a intenção do artista, em seu ofício, de produzir questionamentos acerca do real. Relembramos, nesse sentido, as palavras de Rancière (2005, p. 16), para quem “arte e política têm em comum o fato de produzirem ficções. Uma ficção não consiste em contar histórias imaginárias. É a construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum”.

Assumindo sua licença poética, Lins retrata de forma magistral esse cenário, valendo-se do dialogismo, das rimas, figuras de linguagem e referências intertextuais (alusões, paráfrases e citações a lugares, ao folclore, às obras literárias e musicais estão presentes por todo o texto) para atingir o público e, talvez, suscitar, pela arte, reflexões e posicionamentos críticos perante a

realidade. Em seu libreto, a cerola se torna adjetivo, a cacofonia leva ao riso, e seu domínio da língua portuguesa explode nos diálogos da ópera. A imaginação incomum do compositor cria um reino onde estão representados alguns dos arquétipos psicológicos do inconsciente coletivo.

O paralelismo entre obra e realidade pode assumir recepções diferentes, tornando-se evidente demais para alguns ou bizarro demais para outros. Entretanto, as referências políticas e folclóricas na ópera são inquestionáveis. Trata-se de uma obra de alto teor cultural, com a presença forte do congo, que instiga a reflexão e ao mesmo tempo promove a formação de plateia, uma vez que também pode ser executada em espaços abertos.

Dentre os aspectos mais impressionantes do ponto de vista da leitura crítica está a atualidade do libreto. A realidade social ali retratada, hoje, quase vinte anos depois da estreia dessa ópera-recreio, permanece, infelizmente, intacta no que concerne à “regência- política” e ao comportamento de seus representantes.

## Referências

BREMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Org.). *Uma história cultural do humor*. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CARVALHO, Wandercy de. *A sátira menipeia no contexto da Revolução de Abril: Alexandra Alpha*, de José Cardoso Pires. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) - Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

FELÍCIO, Cesar. *FHC relembra gerência de crise cambial*. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/532501/noticia.html?sequence=1>>. Acesso em: 18 set. 2019.

FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. v. VIII.

FREUD, Sigmund. El humor. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas de Sigmund Freud*. Traducción de Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid: Nuova, 1973.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.

GALAMA, Paula Maria Lima. *Jaceguay Lins: personalidade e obra*. Vitória: FAMES, 2013.

GOMES, Vitor. *O bom humor de professores de uma escola especial e a comicidade que a corrompe: uma “leitura-sentida a partir de Bergson”*. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2008.

PASOLD, Bernadete. *Utopia x Satire in English Literature*. Florianópolis: UFSC, 1999.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos, v. 84).

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível - estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SLAVUTZKI, Abrão. *Humor é coisa séria*. Porto Alegre: Arquipélago, 2007.

TOMAZELLI, Rondinelli. *Dez anos depois da Crise*. Disponível em: <[http://gazetaonline.globo.com/\\_conteudo/2011/07/noticias/a\\_gazeta/politica/900527-dez-anos-depois-da-crise.html](http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2011/07/noticias/a_gazeta/politica/900527-dez-anos-depois-da-crise.html)>. Acesso em: 18 set. 2019.

Recebido em: 31 de julho de 2019  
Aprovado em: 20 de dezembro de 2019