

O Prazer Da Influência: John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque de Hollanda

Leopoldo M. Bernucci

Para Leslie Damasceno

Este trabalho dissertará em torno de uma fórmula narrativa bastante conhecida nos contos populares: *Era uma vez um malandro . . .*, e com ela eu quis acionar duas maneiras de ler a malandragem como um fenômeno cultural e literário. Uma que se referisse ao contexto social pretérito da existência desse "pícaro" brasileiro—o malandro—apontando o seu declínio e conseqüente desaparecimento (*o malandro já era . . .*); e outra que se aproximasse da esfera discursiva, literária e canônica que o acolhe, ou seja, do universo das narrativas de um gênero no qual um indivíduo espertalhão desempenha um papel principal.

A história das três obras em estudo, a *Ópera dos mendigos* [*The Beggar's Opera*], de John Gay, a *Ópera dos três vinténs* [*Die Dreigroschenoper*], de Bertolt Brecht e a *Ópera do Malandro*, de Francisco Buarque de Hollanda, percorre um caminho reto e sinuoso ao mesmo tempo. Reta é a maneira como estão dispostos os vasos comunicantes que as conectam sob a égide de uma temática rica de significados. A *Ópera do Malandro* nutre-se tanto da *Ópera dos três vinténs* quanto da *Ópera dos mendigos*. Esta, por sua vez, remete às obras de Handel (*Alessandro*) e Purcell; e a *Ópera dos três vinténs* à de John Gay. Mas tortuoso e espiralado é o trajeto que trilham essas peças até a sua completa e final realização, percurso que se reflete principalmente através da análise comparativa entre a *Ópera dos três vinténs* e a *Ópera do malandro*. A obra de Buarque de Hollanda, apesar da grande incidência dos empréstimos temáticos, lingüísticos, estilísticos e dramáticos, oferece soluções intertextuais particularmente inusitadas. À primeira vista, poderia pensar-se que se trata somente de uma genial tradução e adaptação das duas peças européias trazidas para dentro do contexto brasileiro do governo de Getúlio Vargas. No entanto, um exame mais profundo e

pormenorizado da *Ópera do Malandro* mostra os traços pessoais e originais do autor carioca.

Generalizando, poderíamos dizer que Gay e Brecht estavam muito mais preocupados com a crítica social do seu tempo, isto é, respectivamente da Inglaterra da década de 1720 e da Alemanha dos anos 1924-1929, do que Buarque de Hollanda com o Brasil de fins da década de 70. E é verdade que Gay, com seu humorismo corrosivo e penetrante, não pôde prescindir, mesmo vivendo em regime de mecenato, de construir uma crítica social que colocasse em evidência as mazelas, os clichês culturais e as contradições da sociedade burguesa da Inglaterra do século XVIII. O título da sua ópera por si só já deve ter causado sensação a uma audiência que, nem bem se acomodara ao *recitativo* italiano, já assimilava, com um quê de fascinação, o gosto burguês pelos prodígios dos *castrati*.

Por outro lado é certamente lícito objetar que a peça de Brecht, sendo ambientada para um cenário que arremeda o Soho vitoriano, não estivesse aludindo tão diretamente à realidade da república de Weimar daqueles anos. Contudo, seria igualmente difícil aceitar que pela simples transposição de época que se opera na *Ópera dos três vinténs*, Brecht se esquecesse da missão edificante própria do seu teatro comprometido, no sentido marxista. Desta forma, a ambientação neste caso passa a ter uma função especular ou dialetizada através da qual, uma vez conseguido o distanciamento temporal (*estranhamento*), o público (i.e. alemão) pouco a pouco vai-se familiarizando e identificando-se com ele.

A *Ópera do Malandro* oferece algo mais que não estaria na obra de Gay nem na de Brecht, ou seja, uma reflexão sobre a malandragem como fenômeno social e particularmente nacional. Evidentemente, uma forma correlata de malandragem brasileira já está prefigurada em textos da picaresca e do "roguery" de Mateo Alemán, Quevedo, Lesage, Gay e Sterne, autores que, depois de havê-lo retirado de sua provincianidade (*Lazarillo de Tormes*), elevaram o malandro a uma categoria sofisticadamente mais urbana. A coincidência dos tipos é tão perfeita nas três peças estudadas que poderíamos dizer que o Macheath de Gay, o de Brecht e o Max de Buarque de Hollanda, embora corram "o risco de virar o marginal pleno, deixando assim de fazer dos interstícios do sistema" um lugar alternativo para entrarem no mundo do crime, salvam-se vivendo "no ponto certo do equilíbrio entre a ordem e a desordem" (da Matta, 209). Portanto, a *Ópera do Malandro* pede uma reflexão sobre um elemento cultural essencialmente brasileiro na sua contemporaneidade mas dependentemente europeu nas suas origens. E onde estaria, então, a diferença? Penso que no conjunto de três elementos caracterizadores que se constata na obra de Buarque de Hollanda e que não aparecem nem no texto de Gay, nem no de Brecht: 1) a ausência total de um tipo

de diálogo cuja qualidade moral e didática pende inevitavelmente para o sentencioso; 2) a decadência do malandro, e 3) a transição entre uma sociedade velha e uma sociedade nova.

Não existe pecado do lado de baixo do Equador

Em Buarque de Hollanda, ao contrário dos seus precursores, o discurso de fundo moral está fora de cogitação. Se há lições a aprender, estas devem ser aproveitadas pelo seu reverso, noutras palavras, pelo corte irônico que atravessa o tecido da mensagem social no qual se entretecem humor e sarcasmo. Mesmo nos momentos finais da última cena da peça, quando se fala em regeneração do malandro, esta é vista como projeção exacerbada de um mundo idealizado em que os componentes verdadeiramente empíricos se diluem. A aspiração do malandro a ser banqueiro ou industrial, por exemplo, vai muito além das suas possibilidades reais e verossímeis nesta peça.

É fácil entender, entretanto, por que Gay e Brecht aderiram ao modo de representação moral e didático. Na dramaturgia de ambos havia um compromisso intelectual com uma agenda que, no caso de Gay, reclamava o cumprimento de uma obrigação moral e didática visando a extirpar os vícios sociais (*Ilustração*) e, no de Brecht, urgia uma reeducação estética do público através de um elaborado processo de conscientização e participação coletivas (*Marxismo*). Estes dois contextos, distantes da situação brasileira, ainda que a opção de Buarque de Hollanda pelo teatro de Brecht possa convencer-nos do contrário, não se enquadrariam de qualquer forma no pensamento da poética do autor de *Estorvo*. De um modo geral, sua música, seu teatro e sua ficção sempre optaram por uma via esteticamente indireta e insinuante, anti-didática, para fazer a entrega da mensagem social. Por isso, estamos acostumados a ver nele um artista não de protesto mas um autor que protesta artisticamente.

A decadência do malandro

Não será nos diálogos dos personagens que o leitor ou o espectador irá encontrar o malandro atuando e vivendo com os seus dias contados, mas sim nas canções que Buarque de Hollanda compõe para esta peça. Aqui poderíamos ver o escritor ombrear os gregos, dando sentido épico à sua obra através da criação de um autêntico "coro" ao qual cabem "funções contemplativas, de comentário e reflexão." (Rosenfeld, 30). E em tudo isso esse coro seria idêntico ao das canções de Gay e Kurt Weill, não há dúvida, se não fosse pela sua qualidade contrapontística e essencialmente lírica. As partes musicais em Buarque de Hollanda não almejam reforçar o já dito nos diálogos, portanto não constituindo

desse modo material secundário ou somente de reforço, mas de vital importância para a obra porque em direção a elas gravitam os componentes mais significativos de sua tensão dramática: comédia/tragédia, idealismo/desencanto, alienação/consciência, usurpação/generosidade, amor/prostituição.

Constitui sempre um expediente compensatório para o malandro rir no meio da desgraça (*O malandro/ Na dureza/ Senta à mesa/ Do café/ Bebe um gole/ De cachaça/ Acha graça/ E dá no pé*). Na verdade o cinismo é a sua arma mais poderosa empunhada toda vez que se vê perdido quando lhe puxam o tapete debaixo dos pés. Não caindo, ele se recompõe, penteia-se, ajeita a gravata e o chapéu, e segue o seu destino. Em resumidas contas, esta poderia ser também a atitude do nosso herói nas três peças. Daí ser igualmente possível uma leitura da *Ópera do Malandro* como se fossem dois textos, digamos, um dramático que se aproxima das fontes aderindo mais ou menos a elas, e outro musical que transgredir essas mesmas fontes, acrescentando-lhes novos dados. Dados que já aparecem no início da peça como por exemplo a brilhante exposição de um país inteiro povoado de malandros.

Na canção "O Malandro," não é apenas o malandro quem vive na malandragem mas toda a sua corte: o garçom, o dono do bar, o distribuidor, o usineiro, o carregador e até o governo (*Banco do Brasil*). Assim a peça particulariza não só uma situação individual mas ainda a de toda uma sociedade culminando na representação do geral. Portanto, agora, será o "nós-vivemos-num-país-de-malandros," e entenda-se, aquele no qual também estamos incluídos, o que terá vigência. Contudo, não percamos de vista a queda do herói que vem preludiada pela sua condição de vítima (*O garçom vê / Um malandro / Sai gritando / Pega ladrão/ E o malandro / Autuado / É julgado e condenado culpado / Pela situação*) e que termina com um desenlace funesto:

*O malandro/Tá de coma
Hematoma/No nariz
E rasgando/Sua bunda
Uma funda/Cicatriz*

*O seu rosto/Tem mais mosca
Que a birosca/Do Mané
O malandro/É um presunto
De pé junto/E com chulé*

*O coitado/Foi encontrado
Mais furado/Que Jesus
E do estranho/Abdômem*

Desse homem/Jorra pus

O seu peito/Putrefeito

Tá com jeito/De pirão

O seu sangue/Forma lagos

E o seus bagos/Estão no chão

O cadáver/Do indigente

É evidente/Que morreu

E no entanto/Ele se move

Como prova/O Galileu

O Mito da Modernidade

Ao falarmos do desaparecimento do malandro, da sua decadência ou da deterioração de sua imagem, temos que necessariamente tocar nas bases da época que o engendrou e na que sobretudo decidiu enterrá-lo. São duas épocas bem definidas que marcariam os limites da vida desse personagem, hoje até certo ponto folclórico para nós. Uma que inauguraria a sua fase inicial na primeira década deste século e a outra crepuscular que começaria a extinguir-se com a vinda do Estado Novo (1937). De sorte que é nos anos trinta que o malandro alcança o seu apogeu, principalmente na linguagem musical do samba. São os bons tempos da Lapa carioca e da polêmica entre Wilson Batista e Noel Rosa; tempos durante os quais, à medida que avançamos na década, observamos que

"o discurso malandro [já] não se encontra freqüentemente em estado puro, mas apresenta características bem específicas [. . .]. No trabalho de Wilson Batista e Geraldo Pereira, ele se mistura a outros tipos de discurso, em especial o sentimental-amoroso, mantendo com ele uma relação dialética. Na verdade é como se diversas respostas se apresentassem para uma questão fundamental colocada diante do sujeito proletário: integrar-se ou marginalizar-se? Respeitar as regras [estabelecidas pela sociedade] ou permanecer à sua margem? Trabalhador ou malandro? Pai de família ou boêmio inveterado? Ou até, ambos?" (Matos, 21).

"No dia em que todo brasileiro trabalhar o que eu trabalho, acaba a miséria" (27), dirá Duran enfatizando a ética do trabalho do Estado Novo, aquela que preconizava que *só o trabalho dignifica o homem brasileiro*.

Era de esperar que o malandro saísse desse impasse com roupa trocada e agora apresentando um novo rosto. Em Buarque de Hollanda a realidade nos mostra o culto do *American way of life* na exaltação do náilon como signo do moderno e dos novos tempos. Mas é em Ruy Guerra, aparte os defeitos dessa produção cinematográfica, onde vemos pulsar a sensibilidade artística que reitera a qualidade camaleônica do malandro, isto é, ao aposentar a caixinha-de-fósforo, ele passa a fazer samba com o isqueiro a gás. Esta é a metáfora das mudanças dos tempos e a clara constatação de que as circunstâncias são outras, exigindo do herói adaptar-se agora às exigências do moderno. "O americanismo surgirá aqui"—em palavras de Luiz Werneck Vianna—"como forma particular de salvação de todas as frações burguesas, inclusive da que perdeu em 30, e não como resultado do triunfo de uma concepção do mundo burguesa-progressista. O passado reverenciará o moderno, instalando-o, mas cobrando o pedágio da sua conservação." (8)

O Prazer da Influência

Na terceira cena do segundo ato da *Ópera do Malandro*, Teresinha de Duran diz o seguinte:

Não, não. É Bertolt Brecht. Ele também não é alemão? Me disseram que esse Brecht rouba tudo dos outros e faz coisas maravilhosas. Então, ninguém quer saber de onde vem a riqueza das pessoas. Importa é o que as pessoas vão fazer com essa riqueza. [. . .] (81)

Se subsiste, aparentemente, uma divergência entre a prática intertextual de Brecht e de Buarque de Hollanda, não se deve insistir em demasia nesta discordância pois mesmo numa leitura feita às pressas ficará para o leitor a impressão de que ambos se valem de procedimentos e técnicas que em quase tudo se identificam. Na citação que acabamos de oferecer está claro, através da enfática auto-referencialidade, que as palavras "ladrão," "roubo," "coisas maravilhosas" remetem à prática da imitação literária como tal e que equivalem respectivamente ao escritor, ao processo de utilização das fontes e ao resultado das diversas transformações às quais o autor submete os materiais apropriados. É um dado rico da poética de Buarque de Hollanda que explica em grande parte porquê e como ele compõe certas canções como *Sabiá* ("Canção do Exílio," Gonçalves Dias), *A noiva da cidade* (Cantigas de ninar), *Maninha* ("Luar do sertão," "Chão de estrelas"), *Teresinha* ("Teresinha de Jesus"), *Até o fim e Flor da cidade* ("Poema de sete faces" e "Quadrilha," de Drummond de Andrade), *Tororó* ("Eu fui no Tororó").

É significativo pensar que a noção que a palavra influência pode adquirir nesta obra de Buarque de Hollanda se desvia daquela que lhe dá Harold Bloom quando estuda a ansiedade da influência nos românticos norte-americanos. No brasileiro a influência poética não se traduz em destruição do desejo, em termos freudianos (Bloom, 38), mas vem a ser a sua contrapartida, ou seja, a sua sublimação. Buarque de Hollanda celebra o roubo literário dessa maneira sugerindo, segundo a prática malandra de Teresinha, que as fontes apropriadas a partir de Brecht são *dele* agora. Haverá ainda um outro fator subjacente a este furto, a convicção inabalável de que *ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão*. Esse procedimento imitativo levado a extremos e cujo grau de empréstimo, mesmo para um leitor cordato, mal se pode medir atualmente, tem raízes profundas.

O processo de emulação e a sua continuidade naquilo que concerne à *Ópera dos três vinténs* e à *Ópera do Malandro* dissimulam cuidadosamente as suas origens. A quem lhe ocorreria pensar hoje em dia que uma simples disputa do seu homem entre Lúcia e Teresinha (Buarque de Hollanda), que remete à mesma entre Polly e Lucy (Brecht), e que por sua vez alude ainda à idêntica contenda entre Polly e Lucy (Gay), fosse iniciar-se na ópera *Alessandro* de Handel? Todavia, não é a estrutura operática dessa obra de Handel que servirá aos três autores e sim parte de seu argumento que durante a estréia (1726) teve que ajustar-se a necessidades muito específicas de ordem prática. *Alessandro* narra a estória de duas mulheres, Rossana e Lisana, que se apaixonam por Alexandre o Grande. Sabe-se que Handel teve que cautelosamente construir o argumento de maneira que nem Faustina Bordoni (Rossana) nem Francesca Cuzzoni (Lisana)—pública e notoriamente rivais no mundo da ópera—pudessem escolher o melhor papel. (Gay, *Introd.*, 11-12).

Já em Brecht o dueto ("Die Seeräuber-Jenny," Geni Pirata) entre as duas mulheres, cantado de modo alternado, exerce a função dramática de neutralizar esta rivalidade, técnica que, diga-se de passagem, Gay não utiliza. Na *Ópera dos mendigos* embora as árias sejam cantadas alternadamente, não há ponto de convergência final entre as duas vozes. Ora, Buarque de Hollanda nota a eficiência desta neutralidade que lhe aplica Brecht no que diz respeito à criação do efeito que produz o descaso moral, esta relativização e ao mesmo tempo harmonização das normas de comportamento social que acata tanto a ordem quanto a desordem e que em última análise coloca as duas rivais em pé de igualdade e em ato de contrição. Não se defende a honra aqui porque ela obviamente não existe e no pior dos casos a sua presença nos faria recordar que estamos no mundo da ópera-bufa, mantendo-nos no doce sonho da ficção.

Além dessa particularidade formal das duas árias cantadas em conjunto, em Buarque de Hollanda elas são musicalmente mais ricas e estruturalmente mais

sugestivas que em Gay e Brecht, porquanto elas ligeiramente invertem a óptica de observação das duas personagens que não precisam seduzir porque são seduzidas. Max é quem lhes gratifica com o prazer do corpo e não o contrário: o auto-elogio das mulheres se realiza através do elogio do homem que elas possuem e que nos jogos amorosos inverte os papéis. É ele quem sedutora e sexualmente estimula e são elas as que complacentemente reagem.

Note-se que em Brecht a caracterização das duas personagens, Lucy e Polly, sugere ainda a imagem tradicional da prostituta que, por obrigação de ofício, é sempre o agente sedutor. Este elemento ligado às personagens femininas da *Ópera do malandro*, quando combinado com o caráter empreendedor de Teresinha, como já assinalou Selma Calasans Rodrigues (106), confere ao papel da mulher nesta peça uma qualidade inovadora, anti-romântica, de maior atuação social. Se os diálogos amorosos aparecem é para logo serem debochados, vulgarizados, produzindo assim uma visão desmitificadora do amor autêntico, puro e utópico, diferente da que se encontra em Gay ou em Brecht.

Se continuarmos a examinar no campo das árias o parentesco entre as três obras, teremos que forçosamente chegar àquela intitulada "Geni e o Zepelim" por várias razões. Primeiro, porque é a reelaboração musical mais bem trabalhada em cima do tema da vingança do oprimido em Brecht-Weill e que se converte, no brasileiro, em tema da exploração de uma vítima social, a prostituta miserável. Tema que aliás estaria também no centro da narração do conto "Boule de suif" de Guy de Maupassant como o seu melhor antecedente literário. Segundo, porque aproveitando o sub-tema da invasão da cidade presente na *Ópera dos três vinténs*, Buarque de Hollanda transforma "Die Seeräuber-Jenny" na mais lírica e melancólica ária da peça, o que faz com que o desenrolar da trama sofra uma pausa momentânea, necessária para atingir novo clímax e útil à assimilação do seu conteúdo pelo público que agora pode apreendê-lo sem as distrações impostas pelo tempo musical ligeiro, dominante em quase toda a obra. Terceiro, apesar do relativo desvio com relação ao modelo, Buarque de Hollanda se mantém atento aos pormenores da canção original. Reutiliza o motivo da nave marítima invasora com seus canhões, agora um zepelim, e ao fazê-lo contextualiza a estória no mundo da violência nazista. Finalmente, e isto é válido para a versão de Brecht também, a música cria pelo seu contraste com o caráter da personagem, um universo de fantasia, de evasão passageira, o qual idealiza o desejo de mudança num dado momento, mas que em outro cai na dura e crua realidade da desilusão.

Cabe talvez acrescentar, para ficarmos no exemplo brasileiro, que um estudo minucioso da intertextualidade em Buarque de Hollanda aflora os procedimentos empregados na tarefa de reconstrução dos textos imitados. A um nível antroponímico, vejamos as analogias fônicas entre Filch e Fichinha, Tiger Brown e Tigrão, Jenny e Geni, Lucy e Lúcia, e mais as adaptações Ben Budge—> Big

Ben, Jenny Diver—> Barrabás (o homem-rã), John Gay—> João Alegre. No plano semântico das "traduções" observe-se a modificação da frase: "Celia, the way you chuck your daughter around . . ." em "Vitória Régia! a tua filha é uma galinha!" E ainda a fidelidade com que mantém outras, como por exemplo: "Well, just for today I'll turn a blind eye," originando: "Tá certo, hoje eu faço vista grossa."

Para concluir, eu retorno àquela visão tão machadiana que tem Buarque de Hollanda do patetismo da situação humana. A perda da autenticidade dos valores originais do malandro se dá pela devoração capitalista de uma modernidade tateante mas que já prenuncia seus estragos sociais. É um Max Overseas, malandro feito industrial, homem-de-negócio, empresário ambicioso, descaracterizado de suas qualidades primigênicas. O velho personagem ficou para o folclore e o novo debate-se entre a marginalidade e a utopia burguesa. Mas, cuidado—alerta o autor—se o malandro, aquele boêmio, sambista, vadio já não existe no Brasil dos nossos dias, nem tudo está perdido, pois a malandragem, sabe-se, ainda anda solta.

University of Colorado

Obras citadas

- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. London/Oxford/New York: Oxford UP, 1973.
- Brecht, Bertolt. *The Threepenny Opera*. Ralph Manheim e John Willett, trans. London: Methuen, 1986.
- Buarque de Hollanda, Francisco (Chico). *Ópera do Malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Ed., 1978.
- Calasans Rodrigues, Selma. "John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque: a malandragem em três tempos," em Wolfgang Bader e al. *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. 97-106.
- da Matta, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- Gay, John. *The Beggar's Opera*. Introd. e notas de Bryan Loughrey e T. O. Treadwell. London: Penguin Books, 1988.
- Matos, Cláudia. *Acertei no milhar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- Rosenfeld, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: DEBA, 1965.

Vianna, Luiz Werneck. "O americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que se pode seguir)." Em F. Buarque de Hollanda, *Ópera do Malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Ed., 1978. 5-15.



A Vida Como Ela E. Foto: Eugenio Reis.