

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO – UNEMAT
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM ESTUDOS
LITERÁRIOS – MESTRADO

JUCINEIDE DOS SANTOS ZAFFONATO

**A ÓPERA QUE EMBALA A HISTÓRIA – O PERSONAGEM MALANDRO NO
TEATRO DE CHICO BUARQUE**

Tangará da Serra - MT

2019

JUCINEIDE DOS SANTOS ZAFFONATO

**A ÓPERA QUE EMBALA A HISTÓRIA – O PERSONAGEM MALANDRO NO
TEATRO DE CHICO BUARQUE**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Literários-PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação do Professor Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

Tangará da Serra - MT

2019

CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

Z11o ZAFFONATO, Jucineide dos Santos.

A ópera que embala a história – o personagem Malandro no teatro de Chico Buarque / Jucineide dos Santos Zaffonato – Tangará da Serra, 2019.

132 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Dissertação/Mestrado) – Curso de Pós-graduação *Stricto Sensu* (Mestrado Acadêmico) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangará da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2019.

Orientador: Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

1. Malandro. 2. Ópera. 3. Chico Buarque. I. Silva, Agnaldo Rodrigues, Dr. II. Título.

CDU 821.134.3(81)293.1.09

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Luiz Kenji Umeno Alencar CRB1 2037.

JUCINEIDE DOS SANTOS ZAFFONATO

**A ÓPERA QUE EMBALA A HISTÓRIA – O PERSONAGEM MALANDRO NO
TEATRO DE CHICO BUARQUE**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Literários-PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação do Professor Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva – ORIENTADOR - UNEMAT

Profa. Dra. Walnice de Matos Vilalva – UNEMAT

Prof. Dr. José Eduardo Martins de Barros Melo – UNIR

Suplente: Profa. Dra. Elizabeth Battista - UNEMAT

Tangará da Serra - MT

2019

AGRADECIMENTOS

A Deus, toda honra e toda glória.

Ao esposo e filhas por toda compreensão e apoio.

Aos que contribuíram direta ou indiretamente para esta vitória, principalmente aos grandes amigos que sempre acreditaram em mim.

Com muito carinho e gratidão à professora Dr^a Walnice Matos Vilalva que foi como um anjo nesta etapa da minha vida.

Ao meu orientador pela amizade, carinho e paciência nas orientações e análises.

Eu fui fazer
Um samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais
Eu fui à Lapa
E perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais
(Chico Buarque)

RESUMO

No presente estudo, objetiva-se analisar um dos arquétipos do inconsciente coletivo do povo brasileiro: o malandro. Partindo do texto clássico de Antonio Candido, *Dialética da malandragem*, em que ele traça o perfil dessa figura, busca-se apreender de que forma este personagem, no contexto histórico da *Belle Époque* brasileira e nos primeiros anos da década de 1930, se constitui como representante de camadas sociais oprimidas e excluídas da cultura carioca, passando depois a símbolo de uma nação. No último período da Política do Trabalhismo do governo Getúlio Vargas, a figura do malandro sofre um grande impacto passando por algumas transformações. É nesse contexto que se situa a peça *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque de Hollanda, de 1978. Componentes histórico, literário e musical, bem como alguns sambas compostos a partir de 1930, juntamente com as três canções que servem de prólogo aos atos da peça teatral, constituem a base para a análise de como a figura do malandro é construída e desconstruída ao longo das transformações sociais. As categorias de análise articuladas, em especial a concepção de malandro, são fundamentadas em Holanda (1995), DaMatta (1997), Candido (1993), Dealtry (2009), Oliveira (2011).

Palavras-chave: Moderno Teatro Brasileiro. Personagem Malandro. Chico Buarque. *Ópera do malandro*.

RESUMEN

En el presente estudio, se pretende analizar uno de los arquetipos del inconsciente colectivo del pueblo brasileño: el astuto. Al partir del texto clásico de Antonio Candido, *Dialética da malandragem*, en el que delinea el perfil de esta figura, se busca aprehender de qué forma este personaje, en el contexto histórico de la *Belle Époque* brasileña y en los primeros años de la década de 1930, se constituye como representante de clases sociales oprimidas y excluidas de la cultura carioca, pasando así por el símbolo de una nación. En el último período de la Política del Laborismo del gobierno Getúlio Vargas, la figura del astuto sufre un gran impacto pasando por algunas transformaciones. En este contexto se sitúa la pieza *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque de Hollanda, de 1978. Componentes históricos, literarios y musicales, así como algunas sambas compuestas a partir de 1930, junto con las tres canciones que sirven de prólogo a los actos de la pieza teatral, componen la base para el análisis de cómo la figura del astuto es construida y desconstruida a lo largo de las transformaciones sociales. Las categorías de análisis aquí articuladas, en especial la concepción del astuto, están fundamentadas en Holanda (1995), DaMatta (1997), Candido (1993), Dealtry (2009), Oliveira (2011).

Palabras clave: Teatro brasileño moderno. Astuto personaje. Chico Buarque. *Ópera do malandro*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I.....	12
1.1. A visão etimológica e historiográfica	12
1.2. O malandro e a Música Popular.....	16
1.3. O malandro na Literatura Brasileira	40
1.4. Pedro Malasartes e Zé Carioca: da cultura popular a cultura de massa.....	57
CAPÍTULO II.....	66
2. UM ARTISTA E SEU TEMPO HISTÓRICO.....	66
2.1. Chico Buarque: vida e engajamento literário.....	66
2.2. Panorama teatral de Chico Buarque.....	71
2.3. A fortuna crítica de <i>Ópera do Malandro</i>	85
CAPÍTULO III	93
3. A TEATRALIZAÇÃO DA HISTÓRIA - UMA ÓPERA SOBRE O MALANDRO	
93	
3.1. Diferentes perfis do malandro.....	94
3.2. Max Overseas: o malandro criminoso	103
3.3. João Alegre: o canto do malandro	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	127

INTRODUÇÃO

Na presente dissertação, busca-se estudar a configuração de uma personagem importante na literatura e na própria cultura brasileira: o malandro. A análise é efetuada por meio de um percurso rápido sobre o samba e o romance brasileiro, desde *Memórias de um Sargento de Milícias* até *Dona Flor e seus dois maridos*, até a produção de Chico Buarque, *Ópera do malandro*, escrita em 1978. A narrativa do malandro se amplia com uma abordagem dos processos de modernização, atraso, pobreza e industrialização nas suas contradições, às avessas a um projeto humanitário de sociedade, dando as costas às desigualdades sociais.

A *Ópera do Malandro* é um musical escrito por Chico sobre o período do Estado Novo, a chamada *Era Vargas*. Em plena ditadura instalada em 1964, o autor utiliza-se da arte do mascaramento que, segundo Rosenfeld (1976), consiste no desmascaramento da ordem fictícia da realidade, só possível através da representação do artista, ao disfarçar a verdadeira experiência da realidade. Na ópera de Chico, há diferentes perfis do malandro e suas ambiguidades de conceito, além da própria caracterização da figura do malandro, revelando que o campo da malandragem se estende gradativamente entre dois polos antagônicos - o do social e do marginal conforme descreve Da Matta em *Carnavais, malandros e heróis*:

[...] O campo da malandragem vai, numa gradação, da malandragem socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. É quando o malandro corre o risco de deixar de viver do jeito e do expediente para viver dos golpes, virando então um autêntico marginal ou bandido. (DAMATTA, 1997, p. 269).

O *Dicionário Houaiss* (2001) registra o malandro como “aquele que abusa da confiança dos outros, ou que não trabalha e vive de expedientes, velhaco, patife. [...] Indivíduo preguiçoso, mandrião, astuto”. Desses conceitos, alguns já estão assentados no imaginário popular brasileiro. Este tema não é uma invenção de Chico Buarque. Ao contrário: através dele, é possível realizar um profícuo e crítico diálogo com uma tradição também literária, desde a *Ópera dos mendigos* (1728), de John Gay, até a *Ópera de três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Nas versões de Gay e Brecht, a malandragem é caracterizada por um tipo de comportamento social, marcado pela corrupção do sistema público e pelo uso da instituição pública para fins privados,

onde o malandro é apresentado como um aproveitador do sistema, um corrupto que usa as instituições públicas para seu benefício particular.

Esta característica também está presente em *Ópera do malandro*, na figura do delegado Chaves. Entretanto, em Chico Buarque encontra-se um malandro específico, retratado de forma mais singular, ou seja, um malandro brasileiro, com trajes característicos, modo particular de falar e andar, representado pelo sambista, artista popular do final do século XIX e início do século XX. Esta figura está bem caracterizada através do personagem João Alegre, o malandro nos moldes brasileiros, representante do artista nacional que, devido à invasão cultural norte-americana, irá sofrer transformações que o levarão do malandro tradicional a um proletário ou um marginal.

Ainda que haja uma grande distância temporal entre as obras de John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque, a aproximação entre elas é válida porque, embora cada uma apresente particularidades, são obras que dialogam entre si, revelando características bem explícitas do comportamento humano frente a uma sociedade marcada pela corrupção, como observa Antonio Candido:

[...] a literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a; ambas mostram uma característica marcante do comportamento social que é retratada pela corrupção do sistema público, onde o malandro é representado por todos aqueles que agem de maneira corrupta, independente da sua origem social, é um aproveitador do sistema, que usa as instituições públicas para seu próprio benefício. (CANDIDO, 2006, p. 83)

Com intuito de compreender a figura do malandro, traçar-se-á a trajetória deste personagem, buscando por suas origens, procurando por rastros históricos no período após a abolição da escravidão, e averiguando sua relação com o samba e sua institucionalização na nova sociedade brasileira da década de 40.

Entre as várias obras que auxiliam este estudo está *Raízes do Brasil* (1995), de Sérgio Buarque de Holanda, através da qual o historiador realiza um levantamento das condições de vida que o governo brasileiro oferecia ao povo no período da colonização, e retrata o modelo escolhido para este processo. Os moldes europeus foram escolhidos para concretizar a conquista desse vasto território, o que gerou características de fundamental importância na formação da identidade do povo brasileiro. Uma das que mais se destacaram foi um comportamento social voltado mais para os interesses

personais do que para os interesses públicos, o que provocou um relaxamento das forças institucionais, criando um espaço propício para o surgimento deste arquétipo.

A obra *Carnavais, malandros e heróis* (1997), do antropólogo Roberto Da Matta, é de grande utilidade na tarefa de compreender a origem do malandro brasileiro. A partir deste estudo, é possível acompanhar a ação do personagem dentro da sociedade, partindo do começo do século XX, onde os panoramas histórico, cultural e social são fundamentais para a compreensão de seu surgimento. Para compreender a construção da figura do malandro em literatura brasileira, é indispensável analisar o ensaio *Dialética da malandragem* (1970), de Antonio Candido, pois suas reflexões expõem as diferenças entre o pícaro espanhol e o malandro brasileiro. Para isso, o autor caracteriza o personagem Leonardo de *Memórias de um Sargento de Milícias*, como o “grande malandro a entrar na novelística brasileira”. Desta forma, através das peripécias do protagonista de *Memórias*, traçar-se-á um paralelo com o personagem João Alegre, sendo este último a configuração da malandragem tradicional. A presença de escravos libertos, a prática da capoeiragem e a dialética da ordem e da desordem muito bem apreendida por Antônio Candido são características marcantes da sociedade brasileira do século XIX ao início do século XX que foram fundamentais para o surgimento do malandro.

A obra *Ópera do Malandro* está estruturada em torno de três planos distintos: o da ficção, contextualizada na Era Vargas; o da realidade escrita pelo autor-fictício, ou seja, a Ópera de João Alegre inserida na obra real de Chico Buarque e, por fim, o plano da realidade histórica em que a obra foi produzida. Apesar de serem planos distintos e se apresentarem separadamente, eles interagem entre si e se interpenetram, tornando-se importantes na construção de sentidos da obra e contribuindo na compreensão das transformações do malandro.

A presente pesquisa está estruturada em três capítulos, sendo que o primeiro aborda a visão etimológica e historiográfica do malandro e como se dá o processo de construção da identidade social deste indivíduo dentro da música, em especial no samba e na literatura, dando ênfase a algumas obras canônicas e personagens que representam a cultura popular e a cultura de massa.

O segundo capítulo apresenta informações sobre a vida de Chico Buarque e sua trajetória como músico, escritor e dramaturgo, de forma a destacar o panorama teatral de suas peças, partindo de *Roda-Viva* (1968) e finalizando com *Ópera do malandro* (1978).

No Terceiro capítulo, far-se-á uma análise em torno dos personagens da peça *Ópera do malandro*, que configura o estudo deste *corpus*, com o objetivo de traçar um perfil da figura do malandro que permeia o imaginário popular e a sua relação com a identidade cultural brasileira.

Dentro do contexto da narrativa, as transformações sofridas pela configuração do malandro nos sentidos histórico, social e cultural da sociedade brasileira são de grande importância para este estudo. Tendo em vista que a figura do malandro se eternizou através do samba, é realizada uma abordagem deste gênero musical, bem como uma investigação de suas características por meio do romance brasileiro. Uma análise é sempre um recorte e, como tal, apresenta um *déficit* com relação ao objeto. Portanto, o que é proposto nesta investigação é um exercício de compreensão da obra, abrangendo períodos distintos de transformação do personagem malandro, até atingir a representação que Chico Buarque propôs pelo teatro.

CAPÍTULO I

1. EM BUSCA DA ALMA POPULAR

O malandro é uma personagem muito conhecida da cultura brasileira, cujas características mais marcantes são reconhecidas por todos. O ensaio *Dialética da Malandragem*, de Antonio Candido (1993), contribuiu enormemente para uma configuração mais clara desta figura. Nele, o autor afirma que o malandro já “nasce malandro feito, como se isso significasse uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias”. (CANDIDO, 1993, p. 22)

Contudo, impõem-se algumas indagações fundamentais acerca deste arquétipo: o que é ser malandro? Quando, como e onde ocorre o seu surgimento? Quando o malandro é considerado um possível sinônimo do homem brasileiro? Como se apresenta o perfil da malandragem? Esta busca exige uma averiguação da trajetória da figura. Todavia, a cautela é necessária, pois a pesquisa não tem como objetivo dissertar respostas conclusivas em relação a estas indagações, uma vez que se entende o termo malandro como expressão de sentido polissêmico. Isso será retomado em questionamentos e reflexões ao longo da dissertação.

Com intuito de esboçar o perfil desta personagem emblemática, o texto propõe uma análise e uma revisão conceptual. Inicia-se por uma visão etimológica do termo, retomando espaços que configuram o malandro a partir de perspectivas culturais, para assim, compreender como esta figura se adentra no imaginário da sociedade como representante de certos atributos que vão do antagonismo à personificação do brasileiro.

1.1. A visão etimológica e historiográfica

O dicionário Houaiss da Língua Portuguesa traz as seguintes indicações:

Malandro (adj.sm) 1 que ou aquele que não trabalha, que emprega recursos engenhosos para sobreviver; vadio 2 que ou aquele que leva a vida em diversões, prazeres 3 que ou aquele que tem preguiça; mandrião, indolente 4 que ou aquele que furta, que vive fora da lei; ladrão, gatuno, marginal 5 que ou aquele que é sagaz 5.1 que ou que se vale de astúcia enganosa, espertalhão 6 que ou aquele que simboliza certo personagem-tipo carioca das classes sociais menos favorecida, no século XIX ligado à capoeiragem e à valentice, e no século XX dado como um boêmio sensual, de reconhecida lábia e modo peculiar de se vestir, mover, falar etc. Etimologia de origem controversa, redução vernácula de *malandrino* ou de *maladrim*, talvez do italiano (século

XIV), salteador, depois pedinte, mendigo leproso, do latim *malandria*-espécie de lepra. (HOUAISS, 2001, p. 1817)

A etimologia do termo malandro percorre diversos caminhos, mas todos levam ao mesmo denominador: a dubiedade de caráter e a falta de moral do sujeito que vive de pequenos expedientes. O pesquisador Gabriel Perissê (2010) ainda complementa com uma curiosidade acerca do termo que vale a pena ser registrada, ao mencionar que a palavra teria relação com uma doença que ataca as juntas internas dos joelhos dos cavalos, atrapalhando assim o andar dos animais. O movimento provocado pela enfermidade evoca a malemolência do malandro carioca:

Uma hipótese para significar o sujeito de comportamento duvidoso é a de que a palavra vem de um casamento estranho entre o latim *malus* ("mau", "errado") e o provençal *landrin* ("preguiçoso", "vagabundo"). Outra possibilidade tem a ver com Dom Quixote. No livro de Cervantes (século XVII), aparece a palavra *malandrín*, com o sentido de "patife". Teria vindo do italiano *malandrino*, significando, na origem, quem era vítima de uma espécie de lepra, denominada em latim vulgar *malandria*. Esta palavra, por sua vez, remete ao grego *mélas* ("negro"), por causa da cor escura da pele do leproso. Na Itália, os ladrões acabariam sendo chamados assim também. O motivo da ligação estaria em que ambos não trabalham, mas os ladrões recorrem ao roubo e não à mendicância. [...] A palavra teria a ver com "malandra", ferida ou sarna que ataca as juntas internas dos joelhos dos cavalos e outras cavalgadas. Provindo do francês *malandre* (séculos XV-XVI). Esta sarna atrapalha o andar dos animais. E este "mal andar", teria a ver com a *malandragem*, a *vagabundagem*, o andar por aí, de mau jeito. No Brasil, a palavra "malandro" ganhou conotação menos agressiva. O malandro carioca, por exemplo, é o esperto. Lança mão de vários expedientes para sobreviver, com um toque de graça, irreverência e sensualidade. (palavras e origens. blogspot.com/2010/12/etimologia-do-malandro.htm)

É interessante ressaltar que o termo apresenta uma polissemia passível de ser registrada no tempo e na cultura, pois o conceito pode ser interpretado de acordo com o processo de significação e conforme o lugar de enunciação. Para exemplificar, segundo o estudioso Mario M. González (2010, p. 448), entre os anos de 1599 e 1648 foram publicados na Espanha romances que apresentavam como protagonistas personagens que corresponderiam ao tipo social próximo aos atributos descritos no referido dicionário. Entretanto, nessa modalidade literária que abrange os séculos XVI e XVII, essa personagem passaria a ser chamada de "pícaro":

[...]. A designação social "pícaro" parece ter estado reservada, inicialmente, no século XVI, a indivíduos, em geral adolescentes, que ajudavam no trabalho na cozinha dos senhores em troca de comida. Tratar-se-ia de uma situação de servilismo que podia projetar-se na função de criado. Essa condição marginal levaria esses indivíduos a uma existência na qual a astúcia seria o único recurso para a sobrevivência e, por este caminho, à semidelinquência. Por extensão, "pícaro" passaria a designar o indivíduo marginal, astuto e carente de princípios. (GONZÁLEZ, 2010, p. 448)

O pícaro é um indivíduo de baixa condição social e em geral jovem, de comportamento servil, um “criado” que se vale da astúcia, da trapaça e do engano, entre outros meios para sua sobrevivência. É uma personagem pragmática que tenta sobreviver em um mundo caótico e passa por situações que a obrigam a enganar para alcançar a sobrevivência, enfrentando a sociedade por meio de armadilhas e subterfúgios, beneficiando-se das condições conturbadas dessa mesma sociedade, tendo como motivação o desejo de ascender-se socialmente e ter uma vida confortável. Para alcançar esse objetivo, é capaz de fazer de tudo, até desempenhar vários papéis dentro da ordem social.

A personagem picaresca opõe-se aos heróis dos romances de cavalaria publicados durante todo o século XVI na Espanha, os quais relatam aventuras permeadas de espiritualidade cristã e um sublime amor profundo. Segundo Mario González (2010, p. 302), a modalidade literária da qual o protagonista é o pícaro teria inaugurado uma nova maneira de narrar e expor uma visão fortemente crítica da realidade social da qual ele faz parte, desmascarando uma sociedade e suas convenções baseadas na hipocrisia, falsidade e corrupção.

Embora o pícaro como figura narrativa tenha sua origem na literatura Espanhola dos séculos XVI e XVII, a tradução permitiu uma transferência e duplicação da personagem para outras literaturas, uma vez que suas réplicas foram atualizadas com características similares ao original, mas que adquiriram comportamentos que descrevem o “espírito” de cada cultura.

Outra figura artilosa, astuta, cômica e protagonista de façanhas que se aproximam das características do malandro é o *trickster*, personagem conhecida nas narrativas populares do Sul dos Estados Unidos. Segundo o antropólogo Renato da Silva Queiróz (1991, p. 94), em sua pesquisa *O herói-trapaceiro*, esta personagem pode ser representada tanto na mitologia quanto no folclore e religião, com feições humanas ou então vagamente antropomórficas, que desobedecem a regras habituais e normas de comportamento de uma sociedade. Seus atos são marcados pela “sucessão de boas e más ações, ora atuando em benefício dos homens, ora prejudicando-os, despertando-lhes, por consequência, sentimentos de admiração e respeito por um lado, e de indignação e temor, por outro”.

Diante de suas ações, ora pautadas para o bem ora para o mal, o *trickster* se apresenta dentro da narrativa, tanto com o papel de vilão quanto o de herói. Apesar

disso, seus atos positivos são na maioria das vezes involuntários e imprevisíveis, já que seu comportamento se orienta por impulsos egoístas e antissociais. Sendo assim, o *trickster* não se confunde com a figura apresentada do pícaro, posto que este último aja com astúcia de forma organizada, ou melhor, suas ações são na maioria planejadas.

Conforme Alexander Meireles da Silva (2007), as narrativas em que o *trickster* é caracterizado como uma pequena criatura que supera outra, maior e mais forte, teriam sido responsáveis pela associação deste arquétipo aos escravos levados para a América. Ainda segundo o pesquisador, em nenhuma outra forma literária esta superação do forte pelo fraco através da inteligência e da esperteza teria obtido maior repercussão e influência junto ao seu público alvo do que nos contos afro-americanos, tornando o *trickster* uma figura que consegue instigar o sentimento de simpatia no leitor.

O russo Bakhtin, em sua obra *Questões de literatura e de estética* (2014), também aponta no romance europeu figuras com funções semelhantes às do malandro: o trapaceiro, o bufão e o bobo. É importante distinguir que bufão é o indivíduo que faz rir pela fala, ou comporta-se de modo cômico, ridículo ou indelicado. É aquele a quem falta seriedade nas relações humanas, mas que tem “como força reveladora a inteligência lúcida, alegre e sagaz”. Pode aparecer, como diz o autor (BAKHTIN, 2014, p. 278), tanto “na forma de vilão, de pequeno aprendiz urbano, de jovem clérigo errante e, em geral, de vagabundo desclassificado”.

Por conseguinte, o bobo é uma figura simples e desinteressada, que não demonstra malícia e age com inocência, sendo muitas das vezes vítima do bufão e do trapaceiro.

Por outro lado, o trapaceiro é o oposto dos mencionados: ele é aquele que age de má-fé de forma a induzir alguém ao erro ou a praticar alguma fraude. Sua ação está voltada para conseguir benefícios em seu favor. Diante da etimologia do termo, percebe-se que o malandro poderia até ser classificado como trapaceiro, mas será que se apresentaria como bufão ou bobo?

Nota-se que o termo malandro engloba diversos processos de significação, desde o comportamento duvidoso de uma pessoa, a vadiagem, a doença, a marginalidade, passando por Dom Quixote, pelo pícaro, até chegar ao Brasil e ganhar outras ramificações. Essas personagens apresentam traços da figura que na cultura brasileira se reconhece como malandro e, mesmo que marcadas por características predominantemente negativas, tornam-se elemento para os estudos sociológicos,

filosóficos, históricos e, sobretudo, antropológicos, constituindo-se uma espécie de referência para as pesquisas no Brasil.

1.2. O malandro e a Música Popular

Na etimologia e historiografia, a figura do malandro adquire diversos aspectos, o que causa algumas reflexões e ambivalências em torno do termo. Contudo, este estereótipo eternizou-se nas letras da música popular brasileira, especialmente através do samba, como se verifica em algumas canções aqui apresentadas. Portanto, não se analisa aqui ritmo, harmonia ou cadência, uma vez que este gênero de música popular não se constitui o verdadeiro alvo desta investigação, servindo apenas como meio, através do qual busca-se chegar a algumas conclusões acerca do malandro.

De acordo com Sérgio Buarque (1995) e DaMatta (1997), o malandro teria sido criado a partir da formação do próprio Brasil, visto que, inúmeros grupos de pessoas contribuíram na formação do povo brasileiro: os indígenas, africanos, imigrantes europeus e asiáticos. Diante desta diversidade de raças, culturas e etnias, gerou-se uma miscigenação que provocou incontáveis manifestações culturais e costumes, entre outros aspectos: um ambiente favorável para o surgimento do malandro brasileiro.

O antropólogo Gilmar Rocha (2004, p. 48) destaca que o sistema colonial escravista no Brasil se dividia basicamente entre senhores e escravos. Com a abolição da escravidão, surgiram os “homens livres”, que foram deixados à própria sorte sem qualquer auxílio por parte dos seus antigos “senhores” ou governo para recomeçarem suas vidas, isso tudo em um período em que o próprio governo brasileiro estimulava a imigração como mão-de-obra. Desprovidos dos meios de produção, submetidos a toda sorte de violências e excluídos da sociedade, “restou aos homens livres o desenvolvimento de um código moral através do qual se buscava preservar sua própria pessoa: a honra”.

O antropólogo acrescenta que, com o advento da República, os negros, chamados então de “homens livres” e os mestiços, teriam sido obrigados a disputar o mercado de trabalho com os imigrantes, restando-lhes apenas os serviços domésticos, limpeza pública ou aquelas atividades que não lhes davam perspectivas de ascensão social. Muitos continuaram a trabalhar nas lavouras sem salários, em troca de abrigo e alimentação, outros foram excluídos da vida econômica e social. Viviam da mendicância ou encontravam alguma saída na marginalidade: furtos, jogo do bicho,

contrabando e prostituição, entre outras atividades.

Entretanto, havia aqueles que conseguiam tirar proveito da situação e viram uma saída para seus problemas nas maltas das capoeiras, prestando serviços para os políticos da época. Por outro lado, havia muitos que viam no trabalho uma ameaça à sua liberdade, preferindo permanecer na ociosidade e vadiagem, fazendo sobressair cada vez mais a imagem do malandro.

Na virada do século XIX, segundo o jornalista Luiz Noronha (2003) o Rio de Janeiro viria a se tornar o mais importante centro financeiro, industrial e comercial do país, o maior polo cultural e símbolo da transição pela qual o Brasil estava passando. A população crescia em ritmo acelerado e com ela seus problemas sociais, como a crise da moradia da qual se originaram os famosos cortiços, locais onde constantemente faltavam água e luz, e o saneamento era quase inexistente. Outra problemática era a mudança no perfil da mão-de-obra, pois com o inchaço populacional, juntamente com a abolição da escravatura, acarretou-se uma multidão de pessoas sem uma profissão definida e não qualificadas para determinadas atividades, aumentando o número de excluídos socialmente e marginalizados pela sociedade.

A cidade do Rio de Janeiro estava à beira de um colapso e pedia para ser remodelada. Era necessário atrair recursos, qualificar a mão-de-obra, sanear, modernizar, estar à altura dos grandes centros internacionais. Diante da Proclamação da República e sob o lema “Ordem e Progresso”, deu-se início às transformações urbanísticas em consonância com os modernos padrões mundiais. Um exemplo desta orientação foi a reforma da Avenida Central, uma obra considerada importante para o desenho da nova cara da cidade. Entretanto, segundo o jornalista Luís Noronha (2003, p. 45), “para os ricos, era o símbolo de uma nova cidade, civilizada a pulso; para os pobres, um opulento signo de repressão”.

Não havia clima para reverenciar o passado, nem lugar para misericórdia aos milhares de desalojados. Construiu-se um porto marítimo e ergueram-se novos edifícios que tornaram o Rio de Janeiro modelo de metrópole em termos modernos, exercendo influência em todo o território nacional, mas contribuindo, por outro lado, para a formação das famosas favelas, compostas por pobres, negros ou mestiços.

Segundo as pesquisas, nos dois primeiros anos das reformas teriam sido mais de 20 mil pessoas desabrigadas, e conforme o jornalista Luis Noronha (2003), o número tenderia a crescer cada vez mais, pois a intenção do prefeito Pereira Passos seria a de

extirpar da cidade recém-inventada esta nódoa, limitando-se, porém, a enclausurar os mendigos e os vadios. Veja a descrição do jornalista:

Segundo a legislação em vigor na época, aqueles que fossem recolhidos nas ruas sob a acusação de inatividade deveriam ser submetidos a exame por uma comissão de médicos da Diretoria de Higiene e Assistência Pública. Os que fossem considerados realmente inválidos eram recolhidos ao Asilo São Francisco de Assis. Os que fossem declarados aptos para o trabalho - e, portanto, vadios - eram entregues à polícia e enquadrados no código penal. (NORONHA, 2003, p. 59)

Considera-se válido destacar o artigo 399¹ do Código Penal de 1890, promulgado logo após a Proclamação da República, que visava coagir cidadãos pobres e livres à execução de tarefas exigidas pelos grupos privilegiados. Apenas e tão somente as atividades indicadas por esses grupos foram aceitas como trabalho, ficando quaisquer outras, mesmo que não “manifestamente ofensivas à moral e aos bons costumes”, tachadas de vadiagem e passíveis de punição (OLIVEIRA, 2011, p. 10). Portanto, qualquer um que não se enquadrasse nas categorias de trabalho, seria considerado ocioso e vadio, podendo ser qualificado como malandro e acusado de contravenção.

Sob a bandeira da modernização e saneamento da metrópole, o prefeito da *Belle Époque*² proibiu o Entrudo, considerada primeira manifestação carnavalesca no Brasil, dando ordem de prisão para quem jogasse nos foliões pós, estalos e confetes. As práticas da capoeira, do candomblé e demais cultos religiosos de origem africana foram duramente perseguidas e investiu-se contra as serenatas e a boemia (um indivíduo poderia ser simplesmente detido por carregar um violão à rua).

No Rio de Janeiro da *Belle Époque*, a produção musical se limitava à canções religiosas, marchas militares, manifestações dos escravos e a presença de algumas companhias internacionais em excursão pelo continente. Seria nesse universo que iria fermentar uma nova música de compromisso claramente popular, em que a figura do malandro apareceria como referência: o samba.

O samba tem sua origem nos antigos batuques trazidos pelos negros escravizados que aos poucos foi se incorporando a outros ritmos musicais, principalmente no cenário do Rio de Janeiro. Após a abolição da escravidão e a

¹ Deixar de exercer profissão, ofício ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistência e domicílio certo em que habite; prover a subsistência por meio de ocupação proibida por lei ou manifestamente ofensiva da moral e bons costumes.

² A Belle Époque é uma expressão francesa que significa bela época e foi um período de cultura cosmopolita na história da Europa que começou no fim do século XIX, meados de 1871 e durou até a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914. No Brasil tem início em 1889 com a Proclamação da República e vai até 1922 quando explode o Movimento Modernista.

instituição da República, muitos negros saíram de outras regiões do país, sobretudo da Bahia, e se dirigiram à capital em busca de trabalho. Porém, entre os séculos XIX e XX, o termo batuque havia sido substituído por “samba”, despontando um ritmo dançante e alegre.

O samba, conforme alguns historiadores, teria se derivado do termo “semba”, que significa umbigo em quimbundo, língua de Angola. Contudo, também há registros que apontam o vocábulo como um tipo de dança de roda praticada em Luanda e algumas regiões do Brasil, principalmente na Bahia. Sendo assim, a dança teria antecedido a música.

Já os estudos dos jornalistas Luiz Noronha (2003) e Giovanna Dealtry (2009) apontam que o samba teria nascido e encontrado proteção no ambiente das festas nas casas das “tias” baianas, em especial na casa da Tia Ciata. Sua casa teria sido uma espécie de santuário para a prática do candomblé e, nesse espaço, a música dos terreiros e dos orixás teria sido parte fundamental para a formalização do samba, ganhando força a salvo da perseguição promovida pela polícia, pois Tia Ciata era casada com um médico negro de prestígio político, João Batista da Silva.

Conforme registro na Seção de Direitos Autorais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a canção “Pelo Telefone”, gravada em 1917 pela dupla Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga, e Mauro de Almeida, é considerada a primeira canção batizada com o nome de samba. Segundo o jornalista José Ramos Tinhorão em sua obra *História social da música popular brasileira* (1998), é lugar comum na história acerca da música popular brasileira que a canção teria surgido em uma roda de samba na casa da Tia Ciata, frequentada por muitos músicos da época. Por este motivo, surge a primeira polêmica acerca da autoria da canção que foi reivindicada pelos músicos participantes do encontro. A melodia foi atribuída a João da Mata, Germano, Hilário e a própria Tia Ciata.

“Pelo Telefone” está organizado em 10 estrofes irregulares. Começando por quatro versos, sendo a maior das estrofes com oito versos, essa forma poderia ser considerada como hipótese de mais de um compositor, como indicam diversos trabalhos sobre a autoria deste samba³. A presença dos três refrãos, sendo os dois primeiros com quatro versos e o último em seis versos, indica o mesmo. O primeiro refrão, introduzido

³ Pesquisadora Raquel Susin (2008) do site Rankbrasil Recordes Brasileiros. [http://www.rankbrasil.com.br/Recordes/Materias/0LvH/Primeiro Samba Gravado No Brasil](http://www.rankbrasil.com.br/Recordes/Materias/0LvH/Primeiro_Samba_Gravado_No_Brasil)<acesso em 03 julho 2019.

por “Ai, ai, ai,” expressão da oralidade, formula a força do verso pela cultura popular, cujas raízes remontam ao cenário da escravidão. Raízes estas que carregam o sentimento de dor e lamento, ou por vezes, de alegria, conforme dicionário Aurélio (1986).

Todas as estrofes são introduzidas e construídas pela força da oralidade, da cultura popular, com especial destaque para a estrutura introdutória dos três refrãos. Do ponto de vista do conteúdo, a primeira estrofe apresenta a voz do eu lírico: o malandro - que através do telefone recebe o convite do “chefe da folia / para se brincar” o carnaval. Percebe-se um equilíbrio entre o telefone, um ícone da modernidade com a festa popular, demonstrando a importância destes elementos e a necessidade de deixar a dor e a tristeza para trás.

Pelo Telefone

O Chefe da Folia
Pelo telefone manda me avisar
Que com alegria
Não se questione para se brincar

Ai, ai, ai
É deixar mágoas pra trás, ó rapaz
Ai, ai, ai
Fica triste se és capaz e verás

O primeiro verso da terceira estrofe começa a desenhar uma fisionomia e um caráter do malandro como sendo de um romântico e sedutor, aquele que consegue transformar um fato comum em algo extraordinário e capaz de provocar momentos inesquecíveis, tendo a habilidade e sagacidade de conseguir diversos amores, inclusive aqueles que não lhe pertencem, sendo digno de punição por “tirar os amores dos outros”.

Em contrapartida, na quarta estrofe o malandro justifica suas ações através da falta de conhecimento da suposta amante que ele denomina de “rolinha/ avezinha” em não conhecer o samba, e fica subentendido na expressão “Porque este samba/ Põe perna bamba” que o eu lírico faz referência à dança e não ao estilo musical, o que corrobora a hipótese da dança ter antecedido a música. Percebe-se também a presença do recurso estilístico da metáfora ao relacionar a dança com as investidas amorosas e sexuais do eu lírico. Através desse ato, é possível manifestar a linguagem corporal proporcionando diversos movimentos, que levam à sedução e à dominação do macho alfa, capaz não somente de seduzir, como fazer a amante chegar ao ápice do prazer sexual.

Tomara que tu apanhe
Pra não tornar fazer isso
Tirar amores dos outros
Depois fazer teu feitiço

Ai, se a rolinha, Sinhô, Sinhô
Se embarçou, Sinhô, Sinhô
É que a avezinha, Sinhô, Sinhô
Nunca sambou, Sinhô, Sinhô
Porque este samba, Sinhô, Sinhô
De arrepiar, Sinhô, Sinhô
Põe perna bamba, Sinhô, Sinhô
Mas faz gozar, Sinhô, Sinhô
O “Peru” me disse
Se o “Morcego” visse
Não fazer tolice
Que eu então saísse
Dessa esquisitice
De disse-não-disse

Ah! Ah! Ah!
Aí está o canto ideal, triunfal
Ai, ai, ai
Viva o nosso Carnaval sem rival

Na sétima estrofe, o eu lírico continua a demonstrar habilidade no discurso e utiliza-se da cultura popular ao parafrasear um famoso ditado: “Que de boas intenções/ o inferno vive cheio”, ou seja, “Se quem tira o amor dos outros” fosse realmente castigado por Deus, não haveria pessoas no mundo e o inferno estaria cheio, pois supõe-se que qualquer indivíduo já tenha realizado tal façanha. Desta maneira, na estrofe seguinte, o eu lírico questiona o “Sinhô” se “queres ou não” ir para o cordão e se tornar um folião de coração, pois o samba torna-se um agente transmissor de alegria e gozo, capaz de fazer as pernas bambearem, ou seja, o malandro pede ao “Sinhô” que pare de criticá-lo e o convida a se tornar alguém como ele. Vale ressaltar que o efeito de ambiguidade decorrente do discurso metafórico, com ênfase nas palavras cordão, folia, samba, arrepiar, pernas bambas e gozar, remete ao ápice do prazer sexual.

Se quem tira o amor dos outros
Por Deus fosse castigado
O mundo estava vazio
E o inferno habitado

Queres ou não, Sinhô, Sinhô
Vir pro cordão, Sinhô, Sinhô
É ser folião, Sinhô, Sinhô
De coração, Sinhô, Sinhô
Porque este samba, Sinhô, Sinhô
De arrepiar, Sinhô, Sinhô
Põe perna bamba, Sinhô, Sinhô
Mas faz gozar, Sinhô, Sinhô

Novamente a força da cultura popular aparece na nona estrofe, quando o eu lírico menciona o termo “encosto”, que, segundo o dicionário Aurélio (1986), possui um valor religioso definido como um “espírito que está ao lado de um ser vivo para o proteger ou prejudicar”. De modo similar, este termo é muito comum nas religiões afro-brasileiras, que apresentam uma forte relação com a origem do samba⁴, considerando que este estilo tem suas raízes na casa da Tia Ciata, tida como uma mãe de santo, expressão usada por praticantes da religião do candomblé. Da mesma forma, percebe-se uma relação com o malandro/sambista, tendo em vista que há na umbanda, religião de herança africana, uma linha de trabalho de entidades chamada “malandros”, cujo maior representante é Zé Pelintra⁵ - conhecido por ser bem alegre, simpático e elegante com seu chapéu ao estilo Panamá, as calças e o terno brancos e gravata vermelha, sem deixar de mencionar a tradicional bengala.

No último refrão, o eu lírico retoma traços da oralidade de raízes africanas com a expressão “Ai, ai, ai” e faz uma relação de samba *versus* calor e dor, sendo que no primeiro momento ele convida a amante a dançar com “calor”, ou seja, com energia e vivacidade. No entanto, nota-se um paradoxo quando diz “quem dança/ Não tem dor nem calor”, o que leva-nos a crer que o samba, por ser um ritmo tão “quente”, tinha o poder de aliviar a dor e o calor, sendo este último elemento visto de forma negativa, como algo que fere e traz sofrimento. Sendo assim, acredita-se que os primeiros sambas não teriam sido um canto de alegria e exaltação, mas de dor, lamento e tristeza, o que remete ao significado dado no dicionário Aurélio (1986) e o aproximando do gênero musical *blues*, que assim como o samba, teve suas raízes a partir das tradições musicais africanas, com uma temática relacionada aos problemas da sociedade afro-brasileira.

Quem for bom de gosto
Mostre-se disposto
Não procure encosto
Tenha o riso posto
Faça alegre o rosto

Nada de desgosto
Ai, ai, ai
Dança o samba
Com calor, meu amor
Ai, ai, ai
Pois quem dança
Não tem dor nem calor
(SANTOS, 1917)

⁴ Para aqueles que se interessar na relação entre religião e samba ver a pesquisa: **Na corda dos bambas: Tradição e modernidade na construção da malandragem** (2018) de Ana Christina Darwich Borges Leal.

⁵ A análise não irá se aprofundar nos elementos da religiosidade Africana.

A canção original foi alterada para a versão mais conhecida hoje em dia: “O Chefe da Polícia/ Pelo telefone/ Manda me avisar/ Que na Carioca / Tem uma roleta/ Para se jogar”. Há algumas explicações acerca desta versão popular, sendo uma delas a tolerância da polícia com o jogo de azar, permitindo sua liberação até que o governo tomasse uma posição oficial, mas há controvérsias. Alguns pesquisadores afirmam que o chefe da polícia Aurelino Leal teria determinado naquele ano, final de 1916, em ofício publicado na imprensa, ordem para que os delegados apreendessem todos os objetos de jogatina encontrados nos clubes. Porém, antes de qualquer providência, teria ordenado que lhe fosse dado aviso pelo telefone. Por conseguinte, o depoimento de Donga para o Museu da Imagem e do som (MIS), mostra que essa versão popular foi uma paródia feita pelos jornalistas de *A Noite*, inspirada em uma situação da qual se envolveu o proprietário do jornal.

Através desta versão popular, podemos analisar outra característica do malandro: o desejo pelo jogo. O conhecido jogo de azar que se popularizou no Rio de Janeiro no final do século XIX no bairro da Lapa e aos seus arredores, uma prática ilegal relacionada à malandragem e severamente perseguida pelas autoridades policiais. Dentre os muitos jogos, o malandro apreciava um jogo muito antigo e proibido por nome “Ronda⁶”. Suas apostas às vezes resultavam em morte para aqueles que perdiam tudo, mas os “bons” conseguiam vencer as jogadas.

Conforme as observações de Giovanna Dealtry (2009, pp. 48-49), o sambista passa a ser visto como uma espécie de anti-herói das classes populares que, com suas “inocentes” canções, reage à opressão das classes dominantes e ao crescente controle do Estado. O seu samba torna-se um marco cultural de resistência e meio pelo qual se fortalece a identidade coletiva das comunidades populares, em sua maioria negra e pobre, possibilitando uma posição de destaque ao seu compositor, aproximando-o daquele malandro que atua como representante de um grupo que começa a adquirir voz própria nas primeiras décadas do século XX.

Mas vale ressaltar a perseguição que o samba e os sambistas sofreram no início do século XX. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, em 1966, João da Bahiana relata como por várias vezes foi preso por ser sambista e conta como agia o

⁶ É um jogo para muitos jogadores ou para quantos couberem na mesa. Quem está no jogo escolhe a sua carta e faz a aposta. Em seguida elas voltam para o baralho. O Croupier as embaralha e expõe o monte aberto para que todos vejam. A partir disto ele começa a puxar uma por uma. Todos já vêem a carta de baixo quando ele começa a puxar. A carta que sair primeiro fará o vencedor. O Valete ou o Ás. (GERMANO, 2007)

delegado Virgulino de Alencar, um mulato que se disfarçava de seresteiro para se aproximar dos músicos e poder reprimir e prender aqueles considerados como “vadios”. Segundo Giovanna Dealtry (2009, p. 58) “A malandragem aparece identificada ao lado do representante da ordem, no caso o delegado, que se disfarça fazendo-se passar por um deles, para atingir seu objetivo final”. A história de João da Bahiana é somente uma dentre tantas outras que podem ser relatadas para demonstrar como se tentava isolar qualquer manifestação cultural africana na sociedade. A capoeira, o candomblé e o samba eram vistos com desconfiança, logo, sua prática era discriminada e criminalizada.

A partir das décadas de 20 e 30, o samba ganha mais espaço e começam a surgir as primeiras escolas de samba, recebendo apoio oficial do Estado e da imprensa. (DEALTRY, 2009, p. 53) Em 1928, os compositores Ismael Silva, Alcebíades Barcelos e Nilton Bastos fundam a primeira escola de samba, a “Deixa Falar” da Estácio de Sá. Logo em seguida vieram outras, como a Salgueiro, Osvaldo Cruz e a Estação Primeira de Mangueira, fator que permitiu ao samba sair da marginalidade e se popularizar entre o povo.

Com a criação da escola de samba Deixa Falar, um novo ritmo e uma nova etapa foram introduzidos na história do samba, contribuindo para o surgimento oficial das escolas de samba “como palco central e abarcando as camadas populares” (DEALTRY, 2009, p. 54). Essa organização nos moldes de “escola” também possibilitou que o governo e a polícia passassem a ver os sambistas com um novo olhar e não mais uma ameaça a ser combatida violentamente. Em 1974, em entrevista a Sérgio Cabral, o sambista Ismael Silva afirma que a Deixa Falar “nasceu do desejo de não apanhar da polícia”:

Bem, fundei, no Estácio, com os bambas de lá, a primeira escola de samba, a Deixa Falar. Era costume, no carnaval carioca, a disputa que sempre degenerava em briga. A polícia batia, nós revidávamos, não era bom para ninguém, não é? A Deixa Falar nasceu do desejo de não apanhar da polícia. Alguns dizem que o samba se modifica, se adapta ao mundo social por isso. E podia ser diferente? Samba não é folclore, tem de se modificar. (LEAL, 2018, p. 143)

A ascensão de Getúlio Vargas ao poder representa uma nova maneira de enxergar a nação brasileira. Antes da *Belle Époque*, o modelo aristocrático europeu é observado como sendo ideal, no entanto, na Era Vargas, passa-se a enaltecer o trabalhador como herói brasileiro que teria sua imagem engrandecida através do samba, um instrumento que seria muito utilizado pelo governo como meio de propagação do

seu discurso e para esse meio ele utiliza-se do rádio como veículo de difusão. A política cultural do governo passa a valorizar o trabalho dos artistas através do pagamento de cachês e de direitos autorais, e ainda promove um discurso que atribui ao samba status de música tipicamente brasileira.

Passar do anonimato dos morros e das favelas para um lugar privilegiado que o rádio e os direitos autorais garantiam ao sambista não era uma transição muito fácil, pois pertencer às áreas de trânsito e valer-se dos dois lados da fronteira significava ser hábil na malandragem. Nas palavras de Giovanna Dealtry (2009, p. 56), era uma malandragem que permitia transitar por todos os ambientes e receber influências diretas da cultura dos morros, mas também do espaço institucionalizado, que permitia ao sambista malandro garantir o pagamento de cachês e de direitos autorais.

Para Hermano Vianna (1995 apud DEALTRY, 2009, p. 60) “a transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos [...] entre vários grupos sociais”. Giovanna Dealtry complementa:

Essa nova perspectiva não vê o samba apenas como originário dos grupos afro-brasileiros, mas como uma construção híbrida, que envolve igualmente agentes das classes economicamente dominantes, intelectuais, políticos, músicos, jornalistas, diferentes grupos étnicos etc., além do crescimento e da popularização da indústria fonográfica e do sistema radiofônico. (DEALTRY, 2009, p. 57)

Conforme as observações da pesquisadora, a inserção do samba como Música Popular Brasileira só foi possível porque ao longo das três primeiras décadas do século XX, houve confrontos e muitas negociações entre negros e brancos, forças policiais e esferas populares que abriram caminho para maior aceitação da presença do músico negro, bem como o surgimento do rádio e o crescimento da indústria fonográfica que fez com que o samba se estendesse para muito além das fronteiras do Rio de Janeiro.

Percebe-se que o malandro, diante dos obstáculos, consegue unir inteligência, esperteza e astúcia: ele se antecipa diante de qualquer situação, agindo no momento exato sem perder as oportunidades que lhe aparecem. É esse malandro, com suas vestimentas que passam a ser objeto de inspiração nos mais variados campos culturais, inclusive imortaliza-se em diversas composições musicais, especificamente no samba, onde os temas mais recorrentes das letras envolvem a malandragem, a vida boêmia do malandro, a embriaguez, seus amores, mas também abordam a perseguição da polícia

em relação àqueles considerados malandros ou que sobrevivem à margem lei e aos seus costumes, como a prática da capoeira, do candomblé e do próprio samba.

Em 1933, Sílvio Caldas grava a canção “Lenço no pescoço”, de Wilson Batista. A letra é composta por duas estrofes irregulares, sendo a primeira de oito versos e a segunda com dez, e um pequeno refrão com três versos. Enquanto outros veículos de informação (imprensa e aparelho do Estado) criam a imagem do malandro, o samba é o único a trazer a sua voz. É da estrutura do samba articular reincidentemente a voz do malandro como um contra discurso. Dessa forma, o samba de Wilson Batista é apresentado como um “hino da malandragem brasileira” na qual se encontram dispostos os principais “ícones da malandragem” (DEALTRY, 2009, p. 14) até hoje estabelecidos como uma forma de reconhecimento do corpo do malandro: chapéu de lado, lenço no pescoço, a navalha, a ginga, a valentia e o orgulho da vadiagem, sem faltar no “ar” de provocação que o apresenta como violento e ameaçador, atitudes visíveis já nos primeiros versos da estrofe:

Meu chapéu do lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e desafio
Eu tenho orgulho
Em ser tão vadio

Sei que eles falam
Deste meu proceder
Eu vejo quem trabalha
Andar no miserê
Eu sou vadio
Sempre tive inclinação
Eu me lembro, era criança
Tirava samba-canção
Comigo não
Eu quero ver quem tem razão
E eles tocam
E você canta
E eu não dou
(BATISTA, 1933)

Na segunda estrofe, nota-se em alguns versos uma apologia à vida longe do trabalho, pois o eu lírico demonstra ter orgulho da vadiagem e tem conhecimento de que é criticado pela sua maneira de ser, assumindo sua descrença no trabalho como condição de ascensão social e dignidade pessoal. Desta forma, o eu lírico revela a imagem de um malandro consciente, com uma visão crítica sobre si e seu contexto social: trabalho não

leva ascensão social, imagem oposta ao *trabalho e aventura*, apresentado por Holanda (1995).

Nos versos “Eu sou vadio/ Porque tive inclinação/ Eu me lembro, era criança/ Tirava samba-canção” (BATISTA, 1933), a malandragem é encarada como um destino, algo parecido como um dom divino, um presente dos deuses dado somente aos verdadeiros malandros, o que respalda as reflexões de Antonio Candido (1993, p. 22): “O malandro nasce feito, como se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias”.

Esse samba deu início a mais uma polêmica, desta feita entre os compositores Wilson Batista e Noel Rosa, sendo que o último respondeu no mesmo ano com o samba “Rapaz folgado”, contestando a identificação do sambista e sua relação com a figura do malandro, já que, nessa época, a imagem do personagem era entendida como o limiar de um marginal/ criminoso por ser capoeirista, umbandista e não ter profissão definida.

As composições de Noel Rosa⁷ representam uma nova fase do samba, uma vez que uma nova imagem do malandro é elaborada ao subtrair o chapéu Panamá e a navalha, e substituir a roupa branca pelo paletó e gravata, estes últimos vistos como ícones do trabalhador de classe média. Ou seja, Noel Rosa decreta, com seu samba, a morte do malandro. Com isso, nasce uma nova fase do samba no Brasil: o samba “desce o morro”, ganha o centro da cidade e passa a ser o ritmo da elite.

O samba é estruturado por três estrofes irregulares, sendo a primeira e a segunda composta por cinco versos e a última por seis. Na primeira estrofe, o eu lírico destaca os elementos da vestimenta e a ideia da vadiagem como sinônimo de marginalidade para a polícia, passível de cadeia aos desocupados desde a abolição da escravatura. Também oferece ao compositor papel e lápis, aproximando o malandro do músico profissional que usa sapato e gravata e utiliza-se destas ferramentas como instrumento de trabalho, tipo característico do qual se formou o malandro sambista profissional introduzido no contexto da política do Trabalhismo nos anos de 1930, na Era Vargas.⁸

Na segunda estrofe, nos versos “Fazendo um samba-canção/ Já te dei papel e lápis/ arranja um amor e um violão” (ROSA, 1933), Noel sugere ao malandro sambista

⁷ Noel Rosa um dos maiores e mais importantes artistas da música no Brasil, pois teve contribuição fundamental na legitimação do samba de morro e no “asfalto”, ou seja, entre a classe média e o rádio, principal meio de comunicação em sua época - fato de grande importância, não só para o samba, mas para a história da música popular brasileira. (WIKIPEDIA, Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Noel_Rosa>. Acesso em 15 agosto 2019)

⁸ Essa valorização é uma importante questão histórica com igual relevância para história da música brasileira e é tratada na obra **No fio da navalha** de Giovanna Dealtry.

permanecer entre os limites do trabalho e do lazer, encontrar um amor para que abandone a proximidade com o crime e integrar-se à sociedade burguesa, pois casar-se e constituir família era sinônimo de tradição e bons costumes aos olhos dessa sociedade. Sendo assim, poderia ter maior mobilidade sem sofrer perseguição e, sim, ser prestigiado pelo seu talento, passando do *status* de malandro para a então privilegiada posição de compositor.

Deixa de arrastar o teu tamanco
Pois tamanco nunca foi sandália
E tira do pescoço o lenço branco
Compra sapato e gravata
Joga fora esta navalha que te atrapalha

Com chapéu do lado deste rata
Da polícia quero que escapes
Fazendo um samba-canção
Já te dei papel e lápis
Arranja um amor e um violão

Na última estrofe, o eu lírico afirma que o termo malandro é sinal de desvalorização do sambista que estava despontando na década de 30, e sua imagem não poderia estar associada a um indivíduo de carácter dúbio. Acredita-se que essa concepção do personagem tenha se formado no final do século XIX, a do sujeito que tem aversão ao trabalho, pela fama de valentia e ociosidade da qual vivia, sendo este estilo de vida uma prática condenada no governo Vargas. Sendo assim, o eu lírico propõe “ao povo civilizado” a substituição do termo malandro por “rapaz folgado”. No entanto, percebe-se um gesto de astúcia por parte do eu lírico, tendo em vista que a palavra folgado similarmente se remete a uma pessoa que “se esquivava ao trabalho, a certas obrigações ou deveres”, um sujeito “atrevido e metido”, conforme descreve o dicionário Aurélio (1986).

Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar
Todo o valor do sambista
Proponho ao povo civilizado
Não te chamar de malandro
E sim de rapaz folgado

(NOEL, 1933)

Em *Malandros, folgados e valentes* (2011, p. 117), Giovanna Dealtry afirma que, ao propor a troca do termo “malandro” por “rapaz folgado”, o cantor Noel Rosa não se direciona somente a Wilson Batista, mas ao “povo civilizado” da cidade do Rio de Janeiro, esclarecendo seu posicionamento diante do malandro apresentado em

“Lenço no pescoço”. Todavia, para a pesquisadora, o sambista joga igualmente com outras “máscaras da malandragem”, pois a troca dos termos ocorre levemente na superfície do signo linguístico, mantendo o seu significado original.

O contexto histórico foi um grande influenciador no comportamento do malandro que sofreu um grande impacto com o advento do Estado Novo. Uma nova Constituição é outorgada e em seu artigo 136⁹ passa a definir o trabalho como um dever social a cada cidadão, ou seja, condições necessárias à cidadania brasileira.

Na pesquisa *Multidões em cena*, a historiadora Maria Helena Capelato (2009, p. 63) transcreve uma citação do próprio Vargas sobre a política do trabalhismo: “O Estado Novo é uma colmeia de trabalho, de ordem, de disciplina, de ação orientada e segura, de modo que cada indivíduo é uma força em movimento, defensor dos interesses de uma sociedade [...]”. Diante deste contexto, o malandro que vive de pequenos expedientes ou dos seus talentos artísticos, passa a ser visto como um elemento desestabilizador da política de valorização do trabalho defendida pelo governo. Desta forma, a legislação do Estado Novo configura-se um divisor de águas na posição do malandro perante a sociedade.

Com objetivo de eliminar a malandragem, a ociosidade e a vagabundagem, consideradas ameaças à manutenção da ordem, o governo recorreria ao mesmo mecanismo usado pelo malandro para propagar seu estilo de vida – a música. A política do trabalhismo defendida por Vargas buscava jogar a malandragem definitivamente no espaço da marginalidade, e para isso ele orienta o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) a “convencer” os compositores a enaltecer a figura do trabalhador e seu ofício, projetando a imagem de um malandro regenerado e assim fortalecer a ideia do brasileiro alegre, com jogo de cintura que se sobressai nas adversidades com o eficaz uso do “jeitinho”.

Neste período, vários compositores famosos foram obrigados pela censura a não abordar temas que, na visão do governo, fizessem apologia à malandragem e a boêmia. Como exemplo, o sambista Wilson Batista, que outrora exaltava com orgulho a malandragem, foi enquadrado nas políticas disciplinadoras da época e se adequou à tendência do momento, adaptando os versos do seu samba “O bonde de São Januário”, composto em 1940.

⁹ Diz o artigo citado: “Art.136 – O trabalho é um dever social. O trabalho intelectual, técnico e manual tem direito a proteção e solícitude especiais do Estado. A todos é garantido o direito de subsistir mediante o seu trabalho honesto e este, como meio de subsistência do indivíduo, constitui um bem que é dever do Estado proteger, assegurando-lhe condições favoráveis e meios de defesa”. (BRASIL, 1937)

Na versão original, a letra dizia: “O bonde São Januário/ Leva mais um sócio otário/ Sou eu que vou trabalhar...”. O DIP determinou que a letra fosse modificada, pois associava a imagem do trabalhador a um idiota, o que contrariava a política do governo Getúlio Vargas. Então, para evitar problemas com o poder, o compositor altera “sócio otário” por “operário”, como se observa na canção composta de duas estrofes, sendo a primeira com quatro versos, a segunda com seis e o refrão formado por três versos:

Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar

O bonde São Januário
Leva mais um operário
Sou eu que vou trabalhar

Antigamente eu não tinha juízo
Mas resolvi garantir meu futuro
Vejam vocês
Sou feliz vivo muito bem
A boemia não dá camisa ninguém, é
Vivo bem
(BATISTA, 1940)

Verdadeira ou não a versão do ocorrido, o certo é que a “regeneração” do malandro acompanhada da exaltação do trabalho é visível na última estrofe em que o eu lírico confessa não ter tido juízo no passado e ser agora um cidadão regenerado, a serviço do progresso da pátria, reconhecendo no trabalho a garantia de um futuro melhor e de uma vida feliz. Logo, a boemia não lhe traz essa segurança. O título da canção, coincidentemente remete ao estádio do Vasco da Gama que, segundo dados históricos, é o local utilizado por Getúlio Vargas para proferir seus famosos discursos cívicos e patrióticos à grande massa trabalhadora na comemoração ao Dia do Trabalho.

Em 1974, no álbum “Canta, canta, minha gente”, de autoria do cantor/sambista Martinho da Vila, uma canção estoura em sucesso, sendo a mais executada pelas rádios e ganhando popularidade na boca do povo – “Disritmia”, uma canção composta por quatro estrofes, sendo formada respectivamente por quatro e seis versos e que além de acentuar o romantismo e a sedução, traz outra característica do malandro: o vício pela bebida.

Na primeira estrofe, o eu lírico aborda o romantismo e a sedução como características marcantes do malandro. No entanto, observa-se que esses atributos se acentuam quando o mesmo se encontra embriagado e, dessa forma, reconhece estar

apaixonado ao ponto de querer se esconder debaixo da saia da amante, ou seja, se envolver intimamente com a mulher amada e se embrenhar no emaranhado de seus cabelos. Ao se pensar que o cabelo carrega muitos significados nas reflexões e histórias reais, pode-se destacar o movimento *Black Power*, que ocorreu na década de 1960, no Rio de Janeiro e em São Paulo, com o slogan *Black is Beautiful*. Na década seguinte, surgiria o rastafarianismo para “modificar a imagem de negro¹⁰”. Ambos podem ser categorizados como movimentos que emergiram como autoafirmação da identidade negra. Neste viés, o cabelo se transforma em uma grande metáfora do amor e do corpo da mulher amada.

Disritmia
Martinho da Vila

Eu quero me esconder debaixo
Dessa sua saia prá fugir do mundo
Pretendo também me embrenhar
No emaranhado desses seus cabelos

Através dos movimentos que surgiram, o cabelo “duro” torna-se um símbolo da identidade negra, sendo valorizado como beleza. Diante deste contexto, diversas canções ao longo da história passaram a retratar características do negro, não só com intuito de exaltar, mas de mobilizar e denunciar o racismo. Digna de nota é uma das canções mais conhecidas da música popular, “Olhos coloridos”, que se tornou célebre na voz de Sandra de Sá em 1982, de autoria do compositor Osvaldo Rui da Costa, conhecido popularmente por Macau. Atualmente, a letra ainda faz muito sucesso porque “tem uma mensagem muito forte, que afirma a identidade negra por meio da valorização da beleza do cabelo duro, sarará”. Conforme Luciana Xavier¹¹, além de ser uma canção de conscientização, atua fortemente como uma crítica ao racismo, mas também é um “elogio à mestiçagem, pois a mesma pessoa que ri do negro tem sangue crioulo”.

De volta à canção “Disritmia”, na segunda estrofe há menção de um elemento que ultrapassa seu próprio significado físico e atinge uma simbologia relacionada à alma e à essência humana: o sangue. O eu lírico deseja misturar seu sangue ao da amada para que chegue até seu coração, “que é tão vagabundo”. Desta forma, o sangue torna-se símbolo de purificação do alcoolismo e vadiagem do malandro.

¹⁰ Para saber mais sobre cabelo e identidade negra ver a pesquisa **Cabelo Afro e Identidade Negra no Brasil** de Rafael Oliveira (S.d.).

¹¹ Para saber mais sobre a canção “Olhos coloridos” e os motivos que levaram a sua composição ver **Autor de 'Olhos coloridos' conta que música surgiu de caso de racismo**. (BOECKEL, 2015)

Ainda na segunda estrofe, verifica-se a presença da oralidade popular na palavra de origem africana “cafune”, que segundo o dicionário Aurélio (1986), é o “ato de coçar levemente a cabeça de alguém”, ou seja, um gesto de delicadeza e carinho. Todavia, este termo está relacionado ao contexto da escravidão, onde os “senhores” escolhiam algumas escravas que atuavam como mucamas e suas funções eram as mais precisas, servindo de damas de companhia para senhoras e moças, auxiliando nos serviços de *toalete*, amas de leite, babás e até satisfazer os desejos sexuais dos seus “senhores”. Sendo assim, o termo cafune é associado à palavra “dengo”, que é uma forma sedutora de se portar, um “feitiço, uma manha ou treta”, sugere o desejo do eu lírico de seduzir a amada com seus carinhos e assim convencê-la aos seus apelos.

Preciso transfundir seu sangue
Pro meu coração, que é tão vagabundo
Me deixa te trazer num dengo
Pra num cafune fazer os meus apelos
Me deixa te trazer num dengo
Pra num cafune fazer os meus apelos

Na terceira estrofe, o eu lírico utiliza elementos de rituais religiosos “ser exorcizado/ Pela água benta” para demonstrar a importância da mulher amada e que apesar do porre, é somente nos braços dela que encontrará a purificação, com poder de repelir toda ação maligna e assim curar sua insuficiência coronária. Ainda reforça o quanto é prazeroso ser fotografado pelas “retinas dos olhos lindos” da amada, ou seja, a retina dos olhos é comparada a lente de uma câmera capaz de captar a verdadeira imagem do seu ser que só pode ser revelada à amante.

Todavia, ao mesmo tempo em que o eu lírico deseja ser exorcizado com o intuito de se libertar dos seus possíveis demônios, que podem ser representados pelos seus hábitos e vícios, o mesmo solicita a mulher amada que o deixe hipnotizado. Ele deseja ser induzido a um “estado mental semelhante ao sono”, mas que haja a capacidade de continuar a “obedecer às sugestões feitas pelo hipnotizador”, características descritas no dicionário Aurélio (1986). Portanto, mesmo que o malandro esteja em um estado de máxima embriaguez provocado pela vida desregrada que leva, ele reforça o poder que a amada exerce sobre a sua vida, revelando uma inversão da imagem da mulher que antes cedia aos encantos e caprichos do malandro e que agora passa a exercer sobre o seu homem o poder encantador e dominador.

Eu quero ser exorcizado
Pela água benta desse olhar infindo
Que bom é ser fotografado

Mas pelas retinas desses olhos lindos

Me deixe hipnotizado pra acabar de vez
Com essa disritmia
Vem logo, vem curar teu nego
Que chegou de porre lá da boemia
Vem logo, vem curar teu nego
Que chegou de porre lá da boemia

FERREIRA, Martinho José. **Disritmia**. 1974

Em <https://www.lettras.mus.br/martinho-da-vila/47310/><acesso em 01 julho 2019>

Na canção de Chico Buarque, “A volta do malandro”, lançada em 1985, é estruturada em três quartetos, onde, através de seus versos, é possível observar como esta personagem tão emblemática de nossa cultura se constitui e, nesta perspectiva, o malandro se apresenta como uma espécie de “barão da ralé”. Ele pode até ser um indivíduo carente de recursos financeiros, mas lhe sobra elegância devido ao seu modo de vestir, esperteza, carisma e habilidade nas palavras, fazendo-o se sobressair aos que o cercam.

O eu lírico retrata um malandro que aparentemente permaneceu um tempo na zona do “esquecimento”, ou como demonstra dados históricos, o mesmo teria passado por um período de desvalorização onde houve uma tentativa de apagamento de sua imagem. Todavia, o malandro que permeia o imaginário popular ganha força através dos diversos campos culturais, principalmente no samba que continua a exaltar sua imagem. Desta forma, na primeira estrofe, ressurgem o malandro com seu andar enviesado, com seu gingado, como “quem pisa nos corações que rolaram nos cabarés”, uma casa de diversões muito frequentada pela figura no final do século XIX e início do XX.

Seu andar enviesado, narrado por Chico Buarque, é semelhante ao descrito pelo pesquisador Gilmar Rocha (2006, pp. 133-134), autor de *Navalha não corta seda*, onde aponta que não era um gingado qualquer aquele jeito de andar: “Trata-se do famoso passo de urubu malandro, com o qual se coloca o tempo inteiro em estado de prontidão”, uma característica já observada anteriormente na etimologia do termo malandro.

Eis o malandro na praça outra vez
Caminhando na ponta dos pés
Como quem pisa nos corações
Que rolaram nos cabarés

Na segunda estrofe, é ressaltada mais uma característica do malandro: a de transitar em diversos espaços da sociedade como entre “deusas” e “bofetões”, sendo que este último termo está associado à prática do furto e do roubo. Nota-se aqui uma relação de entremeio, onde o malandro circula entre os considerados “bons, honestos e puros”, a representação simbólica dos deuses, mas também se move pelos caminhos da criminalidade relacionados ao conceito “bofetões”, que significa furto e roubo (AURELIO, 1986). Da mesma forma, essa intercambialidade pode ser notada entre os termos “dados”, “coronéis”, “parangolé” e “patrões”, ou seja, o malandro tem livre acesso àqueles que são dados a alguma coisa e ao meio daqueles que realmente possuem uma patente, um título, assim como também circula entre os que têm apenas lábia, mas se garantem entre os patrões.

Na última estrofe, ao afirmar que “o malandro é o barão da ralé”, o eu lírico reúne aristocracia e marginalidade em um mesmo tipo social, tendo em vista que ralé significa a camada mais baixa da sociedade. Sendo assim, materializa-se o protótipo no meio social em que Candido (1993, p. 36) denomina de *a dialética da malandragem*, que engloba dois extremos, “um hemisfério positivo da ordem e um hemisfério negativo da desordem, funcionando como dois ímãs que se atraem”. Portanto, a dinâmica da malandragem pressupõe dois polos ou hemisférios contraditórios e antagônicos.

Entre deusas e bofetões
Entre dados e coronéis
Entre parangolés e patrões
O malandro anda assim de viés

Deixa balançar a maré
E a poeira assentar no chão
Deixa a praça virar um salão
Que o malandro é o barão da ralé
(BUARQUE, 1985)

Dentro desta perspectiva, o malandro representa um ser do entremeio entre os parâmetros do lícito e do ilícito no contexto histórico brasileiro, característica que, devido as desigualdades sociais, marcam o povo brasileiro desde os tempos coloniais, concepção que dialoga com a visão do antropólogo DaMatta (1997, p. 172) ao afirmar: “De fato o malandro não cabe nem dentro da ordem nem fora dela: vive nos seus interstícios, entre a ordem e a desordem, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora quanto dos que estão dentro do mundo quadrado da estrutura”.

Depois do reconhecimento das rodas de samba, vieram os blocos carnavalescos, as escolas de samba e mais adiante, surgiram a formação de diversos estilos de samba,

como o partido alto, samba-canção, samba de breque, samba de terreiro, samba choro, bossa-nova, samba sincopado, samba exaltação, entre outros. Porém, todos seguiam a mesma desenvoltura, alimentados por seus ritmos embalados pelos batuqueiros ou outros instrumentistas que promoviam a alegria dos dançarinos e de todos que os cercavam.

Um tipo de diversão no qual o samba encontrou uma posição de destaque foi no pagode, uma festa comum realizada nos quintais suburbanos. Com esse estilo, novos elementos de acompanhamento passaram a implementar o samba, como o banjo, o tantã e mais o repique de mão, que compôs uma nova sonoridade, com uma linguagem mais popular em torno da qual se reuniu uma nova frente de sambistas, como Almir Guineto, Zeca Pagodinho e o grupo Fundo de Quintal. Segue a letra do samba ao estilo pagode “Cadê Ioiô”, de Almir Guineto, que compõe o LP Perfume de Champanhe, gravado em 1987, seguindo uma estrutura formada por duas oitavas e um refrão de cinco versos:

Dona Fia, Dona Fia
Dona Fia cadê Ioiô, cadê Ioiô
Cadê Ioiô dona Fia, cadê Ioiô
Cadê, Cadê, Cadê Ioiô Cadê,
Cadê, Cadê Ioiô

Ioiô é um moleque maneiro
Vem lá do Salgueiro e tem seu valor
Toca cavaco, pandeiro
E no Partido Alto é bom versador
E quem sabe o seu paradeiro
É o pandeiro cavaco e tantã
Quando ele encontra a rapaziada
Só chega em casa de manhã

O eu lírico já começa o refrão com uma expressão “Dona Fia”, uma forma carinhosa usada por moradores de cidades do interior cujo significado é filha. Também é uma homenagem do sambista Almir Guineto à sua mãe Nair de Souza Serra, popularmente conhecida por Dona Fia, uma das fundadoras da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro. Ainda no refrão, aparece a palavra Ioiô, de origem africana, sendo uma forma de tratamento que os escravos davam aos seus senhores. Nota-se uma valorização das raízes africanas, pois a segunda estrofe inicia-se com um termo da mesma origem, sendo que a palavra moleque vem do quimbundo *muleke*, que significa “negrinho” ou “menino de pouca idade”, (AURÉLIO, 1986) ou seja, Ioiô é descrito como um jovem negro, “maneiro” e bom naquilo que faz ao ponto de ter seu valor reconhecido e ser chamado de Senhor, porque “no Partido Alto é bom versador”. Este segmento é um estilo de samba que consiste na habilidade da pessoa em criar versos de

forma improvisada e cantá-los seguindo uma melodia. Era cultivado apenas pelos sambistas de “alto gabarito”, o que explica a expressão partido-alto.

Dona Fia, Dona Fia

Quero encontrar este bamba
Que em termos de samba é sensacional
Para alegrar o pagode
Que estou preparando lá no meu quintal
E foi no samba pra gente
Que vi um valente versar pra Ioiô
Mas ele estava indecente
Deixando o malandro de pomba-rolô
(VAGALUME, s.d.)

Na última estrofe, o eu lírico reconhece no malandro a qualidade de um bom versador e que se faz necessário encontrar “este bamba”, porque na roda de pagode um bom bamba não poderia faltar. Vale destacar que o termo “bamba”, também de raízes africanas, pode adquirir diversos significados. Entretanto, popularmente é usado para demonstrar a autoridade de uma pessoa em determinado assunto. Pode trazer, também, o conceito de valentão, que estaria possivelmente relacionado ao termo usado no século XIX, onde os bambas eram conhecidos como líderes de grupos formados por desocupados ou trabalhadores precários, sendo eles os mais visados por qualquer ação policial.

A tentativa de definir qual a verdadeira imagem do malandro gera divertidos sambas nas vozes dos compositores/intérpretes brasileiros, sendo Bezerra da Silva um deles com o samba “Malandro é malandro, mané é mané” (1999), em uma versão mais contemporânea. O samba é composto por um refrão de sete versos e duas estrofes, sendo a primeira com doze e a segunda com quinze versos. A canção aborda de forma humorada as diferenças entre o ser e o parecer malandro:

E malandro é malandro
Mané é mané
Podes crer que é
Malandro é malandro
E mané é mané
Diz aí!
Podes crer que é...

Na segunda estrofe, o eu lírico retoma algumas características do malandro que ao longo do tempo foram imortalizadas nas diversas letras das canções. Contudo, essa figura enigmática que outrora fora retratada como alguém de poucos recursos financeiros ou que simplesmente vivia dos pequenos expedientes, do carteado ou dos

golpes que aplicava nos ingênuos que encontravam em seu caminho, passa a ser exaltado como o “cara” que sabe o que quer e, acima de qualquer coisa, defende os seus interesses e está de posse de dinheiro, ao contrário dos que tentaram estigmatizá-lo no processo de construção da sua imagem como um indivíduo “duro”, desprovido de recursos.

O malandro abordado por Bezerra da Silva tem vários amores e não se “amarra em uma só mulher”. Diferente daquele malandro apresentado por Noel Rosa e pelos chamados sambistas regenerados do período Vargas, onde o mesmo era conclamado a arrumar “um amor” e constituir família para satisfazer uma sociedade tradicionalista e um governo autoritário.

Malandro é o cara
Que sabe das coisas
Malandro é aquele
Que sabe o que quer
Malandro é o cara
Que tá com dinheiro
E não se compara
Com um Zé Mané
Malandro de fato
É um cara maneiro
Que não se amarra
Em uma só mulher...

Na última estrofe, o eu lírico desnuda o possível Mané, termo muito utilizado na cidade do Rio de Janeiro para designar uma pessoa de pouca capacidade intelectual e, dependendo do contexto em que é pronunciado, torna-se ofensivo e pejorativo, mas não se qualifica como um palavrão. O Mané é caracterizado como aquele que também frequenta a roda de samba, mas ao que tudo indica não sabe diferenciar samba de outros estilos semelhantes, pois somente frequenta as “rodas” com intuito de se dar bem e paquerar, mas é tão azarado que não “pega” ninguém.

Enquanto o malandro é um cara maneiro que tem dinheiro, o Mané é o sujeito que não tem moral e vive sempre “duro”, sendo necessário “puxar o saco” das possíveis amizades com objetivo de usufruir de favores financeiros, pois dinheiro não tem. É um indivíduo que não tem o respeito ou apreço da maioria das pessoas e conforme o eu lírico diz, ele tem muito que aprender da vida. Desta forma, é visto como imaturo e inexperiente.

Já o Mané ele tem sua meta
Não pode ver nada
Que ele cagueta
Mané é um homem

Que moral não tem
Vai pro samba, paquera
E não ganha ninguém
Está sempre duro
É um cara azarado
E também puxa o saco
Prá sobreviver
Mané é um homem
Desconsiderado
E da vida ele tem
Muito que aprender
(SILVA, 1999)

O malandro cantado por Bezerra da Silva é aquele que sabe das coisas e sabe o que quer, têm várias mulheres, dinheiro no bolso, prestígio na sociedade, é leal aos seus amigos e à comunidade, mesmo quando vê algo que contrarie a lei, porque não é “cagueta” como o “Mané”, que por sua vez, se mostra como um inimigo do malandro e sua postura é uma das piores, ferindo o código de silêncio praticado entre os malandros.

Já o malandro prefere os valores e normas locais à lei que vem de fora/oficial. Todavia, ele as conhece e sabe seu funcionamento, dessa forma conseguindo passar à margem, sem feri-las e sem respeitá-las, tendo o conhecimento de como cometer atos ilícitos sem ser sancionado. Nesta conjectura, o malandro não padece de conflitos de consciência, do que é certo ou errado, liberto do peso do erro e do pecado, vivendo em um universo que Candido (1993, p. 47) denomina de “universo sem culpa”.

O malandro é um personagem social que se destaca por ser um indivíduo criativo, habilidoso e bom de lábia, que procura aproveitar ao máximo o tempo presente, fazendo *jus* a expressão *carpe diem*¹². Essa questão vai ao encontro da ideia compartilhada na sociedade no prelúdio do século XX, de que o malandro é um *bom vivant*, ligado às festas, boemia e romances, e será esta concepção que irá compor os versos do samba “*Pra alegria eu peço bis*”, gravado em 2008 pelo grupo Fundo de Quintal.

O samba é estruturado por três estrofes, com a primeira composta por treze versos, a segunda por sete e a última por oito versos, sendo que a primeira estrofe já faz referência ao bom humor e o otimismo, como atributos notáveis encontrados na figura do malandro. Um sujeito esperto que aproveita as oportunidades e sente prazer em viver cada momento da vida sem demonstrar cansaço ou ficar a lamentar e reclamar por

¹²Carpe diem é uma frase em latim de um poema de Horácio, é popularmente traduzida para colha o dia ou aproveite o momento. É também utilizado como uma expressão para solicitar que se evite gastar o tempo com coisas inúteis ou como uma justificativa para o prazer imediato, sem medo do futuro.

pequenas coisas, seu objetivo é sempre seguir em frente, sem perder tempo com o passado, pois no “palco da vida” ele é ator e diretor, não um mero espectador.

Em conformidade com os apontamentos de Antonio Candido (1993, p. 26), é comum a característica de espírito aventureiro astucioso acerca da figura do malandro e o eu lírico demonstra esse espírito ao dizer “Siga em frente e não olhe para trás/o melhor da vida é você quem faz”. Fica em evidência a ausência do medo de ir à busca pelos ideais e sonhos de uma forma bem-humorada e alegre. O aventureiro desconhece fronteiras e ignora regras formais. Seu ideal, conforme afirma Holanda (1995, p. 44), “É colher o fruto sem plantar a árvore”, é aquele que consegue transformar desvantagens em vantagens e o “mundo” é a sua casa.

Não me fale de tristeza
Não não não
Não fique aí de bobeira
Não não não
Não me fale de canseira
Não não não
Aproveite cada momento bom
Não chore de barriga cheia
Não não não
Não reclame por besteira
Não não não
Siga em frente e não olhe para trás
o melhor da vida é você quem faz

O historiador Holanda (1995), em seu estudo a respeito de elementos de formação da sociedade brasileira, assinala a presença do aventureiro e do trabalhador, sendo o primeiro elemento que se assemelha ao malandro que prefere buscar novas experiências, se aventurar e descobrir a consolidar. É aquele que não se prende aos obstáculos que surgem em sua frente, como demonstra os versos da segunda estrofe: “Não me venha com problemas [...] Não me crie mais dilemas [...] Se quiser seguir comigo é assim/ Aproveite que a vida é curta”. Portanto, é necessário correr risco e sair da zona de conforto para ser feliz. Por outro lado, tem-se aquele que aprecia a segurança e o esforço, aceitando as compensações em longo prazo, como é o caso do tipo trabalhador. Sendo assim, Holanda (1995, p. 44) afirma que o indivíduo de personalidade do tipo trabalhador tem por “ímorais e detestáveis as características próprias do aventureiro, tais como audácia, imprevidência, irresponsabilidade, instabilidade, vagabundagem - tudo enfim, que se relacione com a concepção espaçosa do mundo”.

Não me venha com problemas

Não não não
Não me crie mais dilemas
Não não não
Se quiser seguir comigo é assim
Aproveite que a vida é curta
E curta assim

Para finalizar, o eu lírico aconselha o ouvinte a sorrir e tirar a tristeza do rosto, aproveitar os momentos para celebrar a vida porque o tempo passa muito rápido e não há motivos para guardar mágoas ou rancores. Que é preciso viver “de bem com o coração”, pois “o bom da vida é ser feliz”, e para alcançar a plenitude desse sentimento é necessário ter atitude.

Sorria!
Sorria tire a tristeza dessa cara
Celebre que o tempo não para
O bom da vida é ser feliz
E viva de bem com o seu coração
Pra baixo não fico não
Pra alegria eu peço bis
Pode sorrir! (2x)
(VAGALUME, S.d.)

A música popular brasileira apresenta diversos tipos de malandro. Nota-se como com o passar d tempo e com a mudança de espaços, muda-se o malandro e a malandragem. Contudo, essa figura permanece forte na cultura brasileira e atravessa a canção popular e a literatura, percorrendo outros campos culturais e ganhando significados diferentes de tempos em tempos. Desta forma, transforma-se em um mito e “como mito ele pode ser acessado periodicamente, de acordo com os interesses do momento” (DEALTRY, 2009, p. 48).

Ressalta-se que antes do samba se tornar espaço por excelência de propagação da figura do malandro junto às classes burguesas, as crônicas diárias, que eram publicadas nos jornais, tornam-se foros privilegiados, espelhando o cotidiano das ruas em que se constrói igualmente a imagem do malandro. Nesse contexto, merece destaque os folhetins de *Memórias de um Sargento de Milícias*, publicados durante um ano no jornal *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro, sendo editado mais tarde em livro e consagrado como primeiro romance malandro.

1.3. O malandro na Literatura Brasileira

A literatura é de grande relevância para que o homem compreenda as relações que ele estabelece com o meio em que vive, pois ela exerce o papel de transmitir

conhecimentos e a cultura de uma comunidade. Neste aspecto, na literatura brasileira é possível encontrar algumas personagens, criadas com o intuito de retratar o povo brasileiro e, dando sequência à análise acerca do perfil do malandro, os estudos sugerem que este ser pode fazer parte do processo colonizador e das relações sociais fomentadas nesse período. Então se busca aventurar em algumas análises literárias com o objetivo de encontrar traços peculiares deste ser emblemático, pois, de acordo com Giovanna Dealtry (2009, p. 165) “A literatura do século XIX, é pródiga em ofertar essas mil variantes de malandragens e malandros”.

Ao elencar desde obras literárias canônicas, como *Memórias de um Sargento de Milícias*, *Macunaíma*, *Clara dos Anjos*, *Dona Flor e seus dois maridos*, obras que surgiram da expressão popular, como o personagem Pedro Malasartes, e das histórias em quadrinhos a imagem emblemática de *Zé Carioca*, pretende-se analisar singularidades acerca da configuração do malandro que revelam também certas confluências estéticas, considerando os textos mencionados inicialmente.

O romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, publicado primeiramente em folhetins entre o período de junho de 1852 e 31 de julho de 1853, é considerado o primeiro romance da literatura brasileira a destacar as camadas populares, retratando com objetividade os costumes e hábitos da periferia do Rio de Janeiro. Mais tarde, o romance foi publicado como livro em dois volumes, sendo um no final de 1854, e o outro, no início de 1855.

O ensaio de Antonio Candido, *Dialética da malandragem*, publicado em 1970, propõe um novo olhar para *Memórias*, redefinindo a interpretação que lhe era dada até aquele momento. Desta maneira, passa a classificá-la sob uma nova abordagem teórico-literária: o romance malandro (POKULAT, 2009, p. 57). Nesse viés, Candido (1993, p. 25) identifica o protagonista Leonardo como “o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira”. Contudo, é útil lembrar o estudo de Giovanna Dealtry (2009, p. 160) “O romance malandro receberia esse nome não apenas por estar reproduzindo as aventuras de um malandro, mas porque, em sua própria estrutura dialética, não se fixa em um único estilo de época, nem reproduz tipos ideais”.

Candido discorda de Mário de Andrade, que abordara *Memórias de um Sargento de Milícias* como um romance picaresco e ressalta que seu herói, ou melhor, anti-herói, não seria exatamente um pícaro, mas um malandro, e contrasta as características de Leonardo com as do clássico pícaro:

De fato, um elemento importante da picaresca é essa espécie de aprendizagem que amadurece e faz o protagonista recapitular a vida à luz de uma filosofia desencantada. Mais coerente com a vocação de fantoche. Leonardo nada conclui, nada aprende; e o fato de ser o livro narrado na terceira pessoa facilita esta inconsciência, pois cabe ao narrador fazer as poucas reflexões morais, no geral levemente cínicas e em todo o caso otimistas, ao contrário do que ocorre com o sarcasmo ácido e o relativo pessimismo dos romances picarescos. [...] Um antipícaro, portanto, nestas e noutras circunstâncias, como a de não procurar e não agradar os “superiores”, que constituem a meta suprema do malandro espanhol. (CANDIDO, 1993, pp. 23-24).

Se Antonio Candido indica um erro interpretativo de Mario de Andrade, o mesmo, ao caracterizar *Memórias* como um “romance malandro” diferente do pícaro, também incorre em um erro interpretativo ao categorizar o malandro a partir de *Memórias de um Sargento de Milícias*, pois o protagonista Leonardo Pataca apresenta elementos formais que o aproximam muito mais do bufão citado pelo russo Bakhtin, aquele a quem falta seriedade nas relações humanas, mas que possui como qualidades a alegria, a esperteza e a sagacidade. O protagonista ainda não configura a imagem do malandro que se consolida no samba, na obra *Macunaíma* e na personagem Vadinho de *Dona Flor e seus dois maridos*.

Contudo, Antonio Candido apresenta considerações relevantes acerca das diferenças entre o malandro e o pícaro, e aponta que o último geralmente narra suas aventuras, o que lhe acaba por restringir o campo de visão em torno da realidade que o cerca. Por outro lado, em *Memórias*, o enredo é narrado em terceira pessoa, onde é possível ter um ângulo maior de todas as personagens. Conforme Candido (1993, p. 22), os pícaros são personagens abandonados no mundo e que, embora Leonardo tenha sido rejeitado pelos pais, ele seria criado pelo padrinho, que é um apreciador de suas travessuras, e que lhe falta também outro traço básico do pícaro: “o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo”.

Ainda de acordo com o autor, o pícaro se apresenta inicialmente como ingênuo, mas as condições adversas da vida são as que irão aos poucos o moldando, tornando-o cada vez mais sagaz e sem escrúpulos, e sugere que o autor de *Memórias de um Sargento de Milícias* tenha sido influenciado por algum romance espanhol na criação do personagem Leonardo, mas que isso não é elemento suficiente para caracterizar a obra como picaresca e nem Leonardo como um pícaro.

Por outro lado, Candido (1993, pp. 22-23) admite que Leonardo tenha algumas características similares aos dos narradores pícaros: é de origem humilde, amável, risonho e espontâneo nos atos, vive um tanto ao sabor dos acontecimentos, contudo, não

aprende nada com as experiências vivenciadas. Ao contrário do pícaro, que utiliza esse fator como um aprendizado e amadurecimento, levando-o a refletir e a mudar de estratégias perante as adversidades da vida.

O autor até sugere que o protagonista Leonardo estaria mais próximo do *trickster* imemorial, até de suas encarnações zoomórficas” (CANDIDO, 1993, p. 26), sugerindo que o protagonista pratique a esperteza e a astúcia de forma imprevisível, diferentemente do pragmatismo do pícaro. Talvez por estes e outros elementos que Antonio Candido reconheça na obra de *Memórias* um romance malandro mais do que um romance picaresco.

Apesar do abrigo e dos cuidados do padrinho, o protagonista Leonardo não deixa de ser uma figura marginalizada pela sociedade. Isso ocorre porque o mesmo não consegue se adaptar às regras de convívio social, fato comprovado por seu histórico de farras e vadiagem: “O rapaz tomara gosto à vida de vadio, e por princípio algum queria deixá-la”. (ALMEIDA, 2010, p. 72). Por conta de suas traquinagens, não conseguira no primeiro momento casar-se com Luisinha e vivia constantemente sob a vigilância do Major Vidigal, que inúmeras vezes tentara prendê-lo por causa de sua vadiagem. Leonardo demonstra que não aprecia uma vida de trabalho e o quanto é indiferente a tudo o que lhe ocorre ao redor, sendo esse comportamento visível aos olhos de todos: “Passava a vida completa de vadio, metido em casa todo o santo dia, sem lhe dar o menor abalo ao que se passava lá fora pelo mundo” (ALMEIDA, 2010, p. 110). Percebe-se aqui a vadiagem e a aversão ao trabalho características atribuídas a figura do malandro descrita na etimologia do termo.

O protagonista se apresenta como esperto e pratica a artimanha da astúcia para conseguir o que deseja, tentando sempre burlar a ordem ou as leis que regem a sociedade. Um exemplo deste contexto é o capítulo XX, onde é narrada a tentativa da prisão de um conhecido patusco¹³ por nome de Teotônio, cuja fama é de ser um homem divertido e que proporciona belos meios de passar o tempo. Contudo, Major Vidigal descobrira que ele (Teotônio) é o banqueiro de uma roda de jogo e deseja prendê-lo.

Aproveitando-se de uma festa de batizado na casa de Leonardo Pataca (pai), o Major solicita que o protagonista Leonardo realize a prisão. Porém, ele se simpatiza com o moço e traça um plano de fuga: “Juntaram-se, então, os dois, Leonardo e Teotônio, e juntos concertaram o seu plano de modo que este escapasse ao major, e que

¹³que ou aquele que gosta de brincar, de se divertir e divertir os outros; brincalhão.

aquele não ficasse comprometido” (ALMEIDA, 2010, p. 137). É possível constatar durante a narrativa que Leonardo vive de maneira um tanto gratuita, praticando a astúcia para se safar de problemas do presente sem preocupação com o dia de amanhã. Desta maneira, percebe-se que ele apresenta alguns traços do malandro.

Conforme a pesquisadora Maria Eneida Matos da Rosa (2008, p. 22-23), é possível antecipar no romance o chamado “jeitinho brasileiro”, sendo traduzido na obra pela denominação de “arranjei-me”. O narrador do romance relata como o padrinho do protagonista Leonardo conseguiu arranjar-se na vida e tudo começa a bordo de um navio que vinha para o Brasil. Apesar de sua profissão de barbeiro, o mesmo improvisou-se de médico, ou melhor, “sangrador”, dando assistência para aqueles que ficavam doentes, e em certa ocasião o Capitão ficou moribundo e antes de morrer, como último pedido, entregou-lhe todas as economias para que as levasse à sua filha. Porém, quando chegou ao destino e ninguém havia presenciado o ocorrido, o barbeiro ficou com tudo e nunca procurou a herdeira para fazer a entrega, não demonstrando nenhum tipo de arrependimento, configurando assim na possibilidade do famoso “jeitinho” brasileiro.

Outro “jeitinho” apresentado é a forma como ocorre o casamento entre Leonardo e Luisinha. Os dois desejam casar-se, mas ocorre-lhes uma dificuldade: um soldado não pode se casar. Então levam o problema ao Major, que por influência da amante rapidamente arranja um jeito: dar baixa em Leonardo como tropa de linha e o nomear como sargento de milícias. Logo, pode se casar e lograr uma posição de destaque, confirmando o novo “arranjei-me”, isto é, o jeitinho que acaba lhe favorecendo. (ROSA, 2008, p. 30)

No entanto, cabe ressaltar que esse “jeitinho” destacado pela pesquisadora Maria Eneida Matos da Rosa não configura o “jeitinho” praticado pelo malandro, que permeia o imaginário popular, ou seja, aqueles atos considerados pueris e inofensivos.

A expressão jeitinho venha acrescida da terminação “-inho”, que tem por objetivo familiarizar mais com as pessoas ou com objetos, demonstrando agrado e carinho, sendo este um recurso próprio da linguagem afetiva. Porém, dependendo do contexto, esta expressão pode assumir diversas significações e não apenas demonstração de afetividade, mas também de desprezo, ironia, antipatia e depreciação. O jeitinho é considerado característica marcante do povo brasileiro, revelando sua flexibilidade e criatividade frente à vida. Contudo, caso haja um benefício próprio em detrimento dos

outros, esse comportamento pode adquirir uma visão negativa da malandragem, assim como ocorre com o padrinho de Leonardo.

Considerando as ponderações de Antonio Candido acerca de Leonardo Pataca ser o primeiro malandro que entra na “novelística brasileira”, pode-se inferir que ele poderia ser também o primeiro malandro regenerado, apresentado nas canções do samba, não por causa da repressão do Estado, como se vê no período do governo Vargas, mas devido ao amor da mulher amada. O malandro abandona a vadiagem, a vida boêmia, considerado como hemisfério da desordem, como nomeia Candido (1993, p. 36), dando espaço ao lado ordenado da vida - casamento, trabalho, família - hemisfério da ordem.

Ainda na perspectiva de Antonio Candido (1993, p. 48), um traço específico do malandro que o diferencia de outras variações é que no mundo do malandro brasileiro, não há culpa, todos cometem erros e pecados, mas não se sentem responsáveis por isso, ocorrendo uma neutralidade moral, “uma espécie de balanceio entre o bem e o mal, compensados a cada instante um pelo outro sem jamais aparecerem em estado de inteireza”. Sendo assim, sugere que as relações sociais vão se ajeitando, independente do que se julga “certo” ou “errado”, onde o importante é a ação e o seu resultado, e não o que é válido como moral. Por isso, é “compreensível” o final feliz do protagonista Leonardo, mesmo que ele tenha realizado diversas ações “erradas” ao longo do romance.

De acordo com Antonio Candido e outros pesquisadores, é a partir de *Memórias de um Sargento de Milícias* que a figura do malandro se estabelece profundamente na literatura, e teria sido a semente de *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Nesta perspectiva, embora Leonardo não configure o malandro do imaginário popular, ele teria sido o responsável por antecipar a figura de Macunaíma, conhecido pelo público em 1928:

Digamos então que Leonardo não é um pícaro saído da tradição espanhola: mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil. Malandro que seria elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade em *Macunaíma* e que Manuel Antônio de Almeida com certeza plasmou espontaneamente, ao aderir com inteligência e a afetividade ao tom popular das histórias que, segundo a tradição, ouviu de um companheiro de jornal, antigo sargento comandado pelo major Vidigal de verdade. (CANDIDO, 1993, p. 25-26)

O livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade (2015), com o subtítulo “O herói sem nenhum caráter”, é uma narrativa classificada pelo próprio autor como uma rapsódia, na qual ele reúne contos populares de narrativas de tradições orais (capítulo da Amazônia e Currupira). Segundo a pesquisadora Luciane Figueiredo Pokulat (2009, p. 65), o autor monta uma espécie de colcha de retalhos, misturando os aspectos folclóricos, populares e culturais do Brasil, e endossa a ideia de Mário de Andrade de que a narrativa se constitui uma rapsódia por ser uma colagem de inúmeras fontes culturais, buscando fazer uma leitura crítica do país, bem como estabelecer um falar brasileiro.

Macunaíma é tomado como herói sem nenhum caráter e revela uma amoralidade, um modo de agir e pensar de um povo em formação, cuja identidade é uma mistura da cultura selvagem e da colonial em via de modernização. Ele é reputado como um indolente que conduz suas ações pelo prazer mundano, destacando-se como um sujeito preguiçoso. Segundo Valdinei José Arboleya (2015), a imagem de *Macunaíma* seria uma síntese dos defeitos e qualidades no processo de construção da identidade brasileira, ou seja, “um país grande e imaturo”. Neste viés, a expressão “sem nenhum caráter” se torna ambígua, uma vez que pode representar o caráter de uma nação que ainda estava em processo de formação e não a personalidade formada de um indivíduo.

Similarmente, há uma contradição no subtítulo da obra, em que o autor destaca “herói sem nenhum caráter”, pois, espera-se que o herói seja dotado de atributos que o diferenciem de outras pessoas comuns. São idealizadas qualidades de caráter como coragem, honra e valentia, no entanto, o que se vê no protagonista *Macunaíma* é justamente o oposto. O que fica em evidência é uma ironia refinada por parte do autor em mostrar aquilo que o indivíduo jamais será, um herói de origem clássica, e aquilo que ele é, um herói moderno, nada idealizado e perfeito, aquele que se aproxima do homem comum, dotado de qualidades, mas também de defeitos.

O narrador apresenta ao leitor um indivíduo não idealizado, desconstruindo a imagem mítica do herói clássico que aparece como um semideus, corajoso e valente, ou acompanhado em seu caminho pelos deuses (LUKÁCS, 2000, pp. 67-87). *Macunaíma* tem o seu nascimento em um local insalubre, é filho do medo da noite e de uma índia tapanhumas, nasce negro e mais tarde é abandonado por sua mãe no meio do mato (ANDRADE, 2015; p. 04), trazendo à luz uma nova ressignificação de herói, desconstituído de honra, de glória e coragem.

No entanto, esta alusão não o distancia da condição de herói da literatura moderna, conforme defendido em Lukács (2000, p. 91): “Um sujeito em desarmonia com o mundo, inclinado às aventuras para por elas ser provado e, pondo-se a prova, encontrar sua própria essência”. No caso de Macunaíma, a sua essência se encontra na busca da muiraquitã, uma pedra que serve como amuleto, que lhe é dado por sua amada Ci, antes de morrer. Essa espécie de talismã dará sentido a toda movimentação do herói na trama, e os elementos que o diferenciam do herói clássico são justamente a malícia e a malandragem para reaver o amuleto. Por outro lado, curiosamente, enquanto o herói clássico tem os deuses para acompanhá-lo em seu caminho, similarmente Macunaíma conta com seus irmãos Maanape e Jiguê para ajudá-lo em suas diversas aventuras e desventuras, desde sua saída até seu retorno à ilha de Marapatá.

O protagonista Macunaíma apresenta traços peculiares da malandragem, sendo que se destaca a vadiagem e o envolvimento com diversas mulheres. No capítulo introdutório, há elementos que revelam como ele sempre viveu do trabalho dos outros e procurava sempre meios de escapar ao trabalho, mesmo que isso representasse a subsistência da tribo ou até a sua própria sobrevivência, distanciando-o assim do princípio de coletividade, como se observa no fragmento.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava: – Ai! que preguiça!.. e não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espindo o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força de homem. [...] vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. (ANDRADE, 2015. p. 04)

Na fase adulta, ratifica sua aversão ao trabalho quando precisa ir à cidade de São Paulo em busca da muiraquitã e lá se vê “obrigado” a trabalhar: “Macunaíma ficou muito contrariado. Ter de trabucar, ele, herói... Murmurou desolado: – Ai! que preguiça!” (ANDRADE, 2015, p. 18). Ele é impulsionado por uma preguiça exagerada desde a sua infância, e não sente nenhuma vontade em exercer qualquer atividade que lhe exija algum esforço físico. Somente faz uso da força para satisfazer alguma necessidade pessoal, no caso, o resgate do amuleto muiraquitã, traço que torna a personagem egoísta e individualista.

Pode-se inferir que Macunaíma possui marcas que o aproximam do aventureiro abordado por Holanda (1995), que não se prende a uma ideia de vida construída com base num espírito de trabalho, ignora fronteiras e transforma desvantagem em trampolim para planos audaciosos. Essa referência pode ser claramente associada ao

momento que chega a São Paulo, encontra-se contrariado por ter que trabalhar e converte o cacau em dinheiro. Visando o rendimento de seu capital através do jogo do bicho, ele faz uso da esperteza para favorecer a obtenção de recursos sem o rebaixamento à condição de trabalhador braçal. Evidencia-se através do seu comportamento a malandragem e o famoso “jeitinho” brasileiro, destacando-se também a relação do malandro com a prática ilícita do jogo.

Mais uma característica do malandro visível em Macunaíma durante a narrativa é o uso da esperteza, um atributo que se destaca no capítulo XIV denominado Muiraquitã. Quando Venceslau Pietro Pietra, também chamado de Piaimã, conduzia o protagonista para um balanço feito de cipó de japecanga com o intuito de balançá-lo para que caísse em um tacho escaldante de macarronada, Macunaíma usa de sua esperteza fingindo não saber balançar e convence o gigante a ir primeiro, tal como se comprova abaixo:

- Hhmm... que preguiça!
Mas Piaimã insistia pro herói balangar.
- Eu até que nem não sei balançar... Melhor você vai primeiro, que Macunaíma rosnou.
_ Que eu nada, herói! É fácil que-nem beber água Assuba na japecanga, pronto: eu balanço!
-Então aceito porém você vai primeiro, gigante. Piaimã insistiu, mas ele sempre falando pro gigante balançar primeiro. Então Venceslau Pietro Pietra amontou no cipó e Macunaima foi balançando cada vez mais forte.
[...]
Deu um arranco. Os espinhos ferraram na carne do gigante e o sangue espirrou. A caapora lá em baixo não sabia que aquela sangueira era do gigante dela e aparava a chuva na macarronada.
Pará! Pará! Piaimã gritava.
- Balança que vos digo! Secundava Macunaíma. Balançou até o gigante ficar bem tonto e então deu um arranco fortíssimo na japecanga. [...] Venceslau Pietro Pietra caiu no buraco berrando cantando:
- Lem lem lem... si desta escapar, nunca mais como ninguém!
[...]
O gigante caiu na macarronada fervendo e subiu no ar um cheiro tão forte de couro cozido que matou todos os tico-ticos da cidade e o herói teve uma sapituca. Piaimã se debateu muito e já estava morre-num-morre. Num esforço gigantesco inda se ergue no fundo do tacho. Afastou os macarrões que corriam na cara dele, revirou os olhos pro alto, lambeu a bigodeira:
- Falta queijo! Exclamou... E faleceu. (ANDRADE, 2015, p. 48/49).

Enquanto os heróis clássicos buscam estratégias e honra nos combates travados com seus adversários, Macunaíma se apresenta de forma oposta a esse modelo, pois para derrotar seu maior inimigo, ele não demonstra nenhum método elaborado, planejado ou um ato de coragem, mas vence o gigante Piaimã por ter mais esperteza e lábia, sendo que o personagem considera o meio mais importante para atingir determinados fins.

É possível aproximar Macunaíma do homem cordial apresentado em Holanda (1995, p. 147), cuja “Vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência”. Esta é uma característica observada através da sua rápida aproximação com pessoas desconhecidas e sua relação de diversão com as mulheres que acaba de conhecer, ou seja, a intimidade presente nas relações interpessoais que mantém com os indivíduos que mal conhece, o que sugere que o protagonista possua certo medo da solidão e dificuldades em manifestar suas emoções.

Nota-se em Macunaíma outro traço marcante da figura do malandro: o gosto pelas mulheres que se configura na artimanha da sedução. Conforme a narrativa, desde sua infância apresenta uma predisposição sexual sem precedentes. Ele “brinca” com as mulheres mais velhas, une-se à Mãe do Mato e tem inúmeras namoradas. Em São Paulo, diverte-se com as prostitutas francesas, demonstrando um comportamento sem vergonha e sem pudor. Inclusive rouba as mulheres de seus irmãos: mesmo sob ameaças do seu irmão Jiguê, Macunaíma satisfaz seus prazeres sexuais com todas as suas esposas – Sofará, Iriqui e Suzi.

E também espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus. Passava o tempo do banho dando mergulho, e as mulheres soltavam gritos gozados por causa dos guaimuns diz que habitando a água doce por lá. No mucamba si alguma cunhatã se aproximava dele para fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara (ANDRADE, 2015, p. 04).

O herói sem nenhum caráter dispõe de uma liberdade sem limites durante sua trajetória na narrativa, desrespeitando pessoas e normas, revelando um contexto em que não há remorsos, arrependimentos ou julgamentos em relação à delimitação de ações boas ou más, o que corrobora com a teoria de Antonio Candido (1993) do universo sem culpa, que diferencia o malandro brasileiro das demais figuras semelhantes, sendo possível reconhecer em Macunaíma traços relevantes dessa personagem enigmática.

Antes que a obra de *Macunaíma* elevasse o malandro à categoria de símbolo, outros escritores procuravam retratar esta figura curiosa que habitava não somente na vida real, mas também no imaginário das pessoas. Um deles foi Afonso Henriques de Lima Barreto, conhecido simplesmente por Lima Barreto, escritor e jornalista brasileiro que possuía um estilo literário considerado fora dos padrões da sua época, com uma linguagem despojada, coloquial e fluente. Escreveu diversos textos jornalísticos, contos, sátiras e romance onde a grande temática estava voltada para as injustiças sociais, pois

retratava a vida do subúrbio, de gente do povo, simples e humilde e dos marginalizados.

Com objetivo de descrever a sociedade escravagista do século XIX, o escritor começou a delinear a obra *Clara dos Anjos* no mesmo período em que contemplava *Isaiás Caminha* (1909). No entanto, o esboço foi primeiramente transformado em conto e publicado em 1920 em *Histórias e sonhos*. Somente em 1922 a história da protagonista que leva o mesmo nome do romance é concluída, ano em que ocorre o falecimento de seu criador. Sendo assim, a obra foi publicada em folhetins entre janeiro de 1923 e maio de 1924, pela Revista Sousa Cruz, sendo impressa em livro somente em 1948, pela Editora Mérito.

O romance é uma profunda crítica e ao mesmo tempo uma denúncia da pobreza, do preconceito racial e do descaso dos governantes com os humildes e a população negra após a escravidão. É neste contexto que a protagonista homônima do romance, uma jovem mulata de dezessete anos, moradora do subúrbio do Rio de Janeiro que “era tratada pelos pais com muito desvelo, recato e carinho, e, a não ser com a mãe ou pai, só saía com Dona Margarida, uma viúva muito séria, que morava nas vizinhanças e ensinava Clara bordados e costuras” (BARRETO, 2005, pp. 18-19), sonha com a possibilidade de um bom casamento como caminho para ascensão social.

A narrativa traz a história de Clara dos Anjos, que se apaixona por Cassi Jones, um rapaz de boa origem e de outra classe social. No entanto, o moço tem uma má reputação e os pais de Clara não querem este romance, afastando os dois jovens. Cassi é descrito como “modinho”. Vivia a encantar e seduzir as “damas com seu irresistível violão” que, segundo o narrador, “era bem misterioso esse seu violão; era bem um elixir ou talismã de amor”. O personagem é apresentado como um sedutor, pois com pouco menos de trinta anos já “contava perto de dez defloramentos e a sedução de muito maior número de senhoras casadas”. (BARRETO, 2005, p. 25/26) Neste viés, o violão passa a ser a representação da formação da má índole de um indivíduo, por isso não era um instrumento muito aceito entre as pessoas, sendo “desmoralizado e que desmoralizava” segundo a visão do narrador.

O personagem Cassi Jones de Azevedo era filho de Manuel Borges de Azevedo e Salustiana Baeta de Azevedo. À princípio, a origem exata do sobrenome Jones não é explicada. O rapaz fazia uso deste desde os vinte e um anos, talvez por achar bonita a conotação estrangeira. Contudo, o narrador eventualmente explica que esse sobrenome tem origem nas crises de vaidade da sua mãe, que se dizia descendente de um Lord Jones que fora cônsul da Inglaterra, em Santa Catarina: “E o filho julgou de bom gosto

britanizar a firma com o nome do seu problemático e fidalgo avô” (BARRETO,2005, p. 25).

Embora Cassi Jones seja de uma pequena família burguesa e possua melhores condições econômicas do que a protagonista Clara dos Anjos, ele é retratado como um típico malandro do subúrbio que nunca “suportara um emprego”, sendo “incapaz para o trabalho assíduo” (BARRETO, 2005, p. 33). Porém, é justamente sua posição social que o diferencia do malandro que vive a margem economicamente e socialmente. Ele é visto como uma figura deturpada e marginalizada perante a sociedade devido a sua conduta considerada imoral, não sendo aceito entre os próprios membros da família por causa de seu comportamento inadequado e ignorância, sendo a sua mãe a única a protegê-lo dos escândalos e das “garras” da polícia.

Mesmo não tendo apreço pelo trabalho, Cassi vestia-se elegantemente, conforme “as modas da rua do Ouvidor”, e suas roupas “chamavam a atenção dos outros”. Os seus calçados também eram chamativos, segundo os padrões exigidos pela moda. Para manter sua elegância, seus vícios e determinados esquemas, ele mantinha uma criação de galos de briga dos quais ganhava um bom dinheiro, por isso ele cuidava daqueles galináceos com tanto zelo, como se observa:

[...] Com os galos, fazia todas as operações possíveis, a fim de ganhar dinheiro; barganhava-os, com “volta”, vendia-os, chocava as galinhas, para venda dos frangos a criar e educar, presenteava pessoas importantes, das quais supusesse, algum dia, precisar do auxílio e préstimos delas, contra a polícia e a justiça. (BARRETO, 2005, p. 33)

Durante a narrativa, Cassi Jones é retratado com todas as más qualidades existentes, um sujeito sem nenhum elo de amizade ou companheirismo possível, sendo que mantinha poucos contatos com alguns indivíduos. Contudo, estes eram ligados ao mundo da criminalidade. Nem mesmo aos “seus pais e às suas irmãs, não o prendia nenhuma dose de afeição, por mais pequena que fosse” (BARRETO, 2005, p. 38), sendo um sujeito individualista que tinha como princípio satisfazer seus próprios desejos. Ao contrário do estigma de que todo malandro é negro, Cassi é descrito como “um rapaz branco sardento, insignificante, de rosto e de corpo” (BARRETO, 2005, p. 25). O romance revela que a malandragem não se trata da cor da pele, da roupa que se veste ou da condição social e econômica, mas que está arraigada em toda a camada da sociedade, “contrapondo-se à voz oficial da cidade que ainda hoje associa a marginalidade ao negro e a malandragem (apenas) ao terno branco” (DEALTRY, 2009, p. 81).

De fato, Cassi não sentia nenhum tipo de sentimentos por ninguém, nem mesmo pela protagonista Clara dos Anjos, de quem obstinadamente fez de tudo para se aproximar, ganhar sua confiança e seu amor. O narrador descreve essa atitude da personagem como:

Cassi não era absolutamente, nem mesmo de forma elementar, um amoroso. A atração por uma qualquer mulher não lhe desdobrava em sentimentos outros, às vezes contraditórios, em sonhos, em anseios e depressões desta ou daquela natureza. O seu sentimento ficava reduzido ao mais simples elemento do Amor - a posse. Obtida esta, bem cedo se enfarava, desprezava a vítima, com a qual não sentia ter mais nenhuma ligação especial; e procurava outra. [...] Era concupiscência aliada à sórdida economia, com uma falta de senso moral digna de um criminoso nato - o que havia nele. (BARRETO, 2005, pp. 81-82)

Realmente, o sentimento de posse é o único conhecido por Cassi, tanto que ele utiliza de todas as estratégias e pessoas conhecidas para atingir seu objetivo: prazer sexual. Logo em seguida, as vítimas são descartadas como se “descartam um lixo”, e ele novamente sai à procura de outras. As moças “que ele desonrava eram de humildes condições e de todas as cores” (BARRETO, 2005, p. 26) que sonhavam com um grande e eterno amor. Ele sabia muito bem escolher suas vítimas, fingia estar apaixonado, escrevia longas cartas apaixonadas que encantavam e fazia florescer o amor nos corações das pobres jovens para depois “consumar os seus horripilantes e covardes crimes; e quase sempre, o violão e a modinha eram seus cúmplices” (BARRETO, 2005, p. 41).

Embora Cassi Jones apresente algumas características do malandro, o mesmo ainda não caracteriza o malandro que permeia o imaginário popular, sendo ele mais um aproveitador de sua situação social, pois o “verdadeiro malandro” seria incapaz de cometer um ato contra a vida de alguém, e Cassi Jones faz isso, ao assassinar o padrinho de Clara para evitar que o mesmo revelasse à moça provas de sua vida desregrada, o que o impediria de concretizar seus planos de conquista.

A protagonista Clara dos Anjos “era de uma natureza amorfa, que precisava de mãos fortes que a modelassem e fixassem. Seus pais não seriam capazes disso”. (BARRETO, 2005, p. 113) Devido à “falsa educação” que recebera dos seus pais e à sua falta de contato com o mundo, Clara não era capaz de pensar um instante sobre o seu destino e sua condição diante de uma sociedade preconceituosa e racista, e assim vivia em um mundo aparentemente seguro, em que acreditava que Cassi fosse um homem digno de confiança, pois frequentava “casas de doutores, de coronéis, de

políticos”, pressupondo que havia nos falatórios “muita inveja dos méritos do rapaz, em que ela não via senão delicadeza e modéstia”. (BARRETO, 2005, p. 67)

A ingênua protagonista, com sua visão romântica, não consegue enxergar os perigos em permitir a aproximação do sedutor. Mas, como o sujeito é esperto, tanto uso faz de suas artimanhas que Clara se deixa seduzir e conseqüentemente termina grávida e abandonada por ele. Sem saber o que fazer, a jovem moça decide acatar a orientação de Dona Margarida e vai à procura da família de Cassi, com intuito de obter ajuda dos mesmos para convencê-lo a se casar com ela. Todavia, ao chegar a determinada casa é humilhada por Dona Salustiana, que não aceita a proposta, julgando que o filho não poderia se casar com “gente daquela laia”. Desta forma, depois de enganada, abandonada e humilhada, Clara toma consciência de que sua condição sociocultural e étnica não representa nada perante aquela sociedade e, aos prantos, diz à sua mãe: “Nós não somos nada nesta vida” (BARRETO, 2005, p. 170).

Um romance que aprofunda a temática que, segundo Antonio Candido, foi inaugurada em *Memórias de um sargento de Milícias*, desponta em 1966 com a publicação da obra *Dona Flor e seus dois maridos*, do escritor baiano Jorge Amado, e que foi muito bem reproduzida pelo cinema, teatro e televisão. A obra não só retrata os costumes da Bahia da primeira metade do século XX, mas também trata de forma bem-humorada e sarcástica questões contraditórias e ambíguas que nos define enquanto povo.

O romance *Dona Flor e seus dois maridos* narra a história dos dois casamentos de Florípedes Paiva, sendo que com o primeiro marido, o boêmio e irreverente jogador Vadinho - ela vive uma paixão avassaladora que lhe desperta os mais ardentes e profundos desejos. Porém, tem que conviver com as diversas traições do marido e a vida desregrada na qual ele vive. Após a morte de Vadinho, Dona Flor encontra a harmonia doméstica e o equilíbrio emocional, amoroso e financeiro através do seu segundo casamento com o tranquilo e metódico farmacêutico Teodoro, sendo este o oposto do primeiro. Quando tudo parece estar bem, Vadinho retorna sob forma de um fantasma para novamente reacende as labaredas do prazer sexual na protagonista, confirmando assim o triângulo amoroso renunciado no título da obra.

O escritor Jorge Amado traz em sua obra uma variedade de personagens, mas sem dúvida o personagem mais rico do romance é Waldomiro Guimarães, vulgo Vadinho. Essa personagem transforma a ideia de vadio e vadiagem em sinônimo de sexo, como demonstra em sua fala: “Vem aqui, Flor, vem deitar junto de mim, vamos

vadiar um pinguinho” (AMADO,1981, p. 324). Ele é visto como um bom sedutor e amante, características essas e dentre outras que o caracterizam como sendo a pura representação do malandro brasileiro que permeia o imaginário popular. Sem uma base familiar, pois sua mãe falecera no seu parto e seu pai o abandonou em um colégio de padres, Vadinho passa a levar uma vida com diversas amantes que “variavam na idade, na posição social e na cor”. Ele “partia para outro corpo de mulher como mudava de mesa na sala de jogo quando o dezessete, seu número, fazia-lhe falseta”, (AMADO,1981, p. 84) sendo o jogo uma de suas verdadeiras paixões.

A protagonista também tem grande importância na vida de Vadinho, pois ela é quem faz “reascender-lhe aquela necessidade antiga de lar, de vida de família, mesa posta, cama de lençóis limpos” (AMADO, 1981, p. 84). Ela havia dado um “novo sabor à sua vida”. Contudo, nota-se uma ambiguidade no comportamento do malandro, pois “nem mesmo no momento de paixão mais alta, de maior doçura familiar, de pensamentos mais domésticos, Vadinho imaginou sequer mudar sua vida, modificá-la, adquirir novos hábitos, regenerar-se” (AMADO,1981, p. 85). Mesmo apaixonado por Flor e com planos de se casar com ela, o malandro não pensa em deixar o seu cotidiano de jogo, de bebedeiras, de arruaças, malandragens, cassinos e castelos. Nem mesmo o seu amor por Flor é capaz de afastá-lo da vida boêmia:

Pela madrugada Dona Flor acordou, o despertador à cabeceira marcava duas horas da manhã. Vadinho não estava na cama, Dona Flor pôs-se de pé, saiu a procurá-lo pela casa. Vadinho sumira, fora arriscar com certeza os cobres dados pelo banqueiro. Na própria noite de núpcias, era demais. Dona Flor chorou suas primeiras lágrimas de casada, rolando no colchão, roída de desgosto, rangendo os dentes de desejo. (AMADO, 1981, pp. 101-102)

A narrativa tem início com a morte do malandro em um domingo de carnaval pela manhã, quando, fantasiado de baiana, sambava na maior animação em um bloco carnavalesco. Os relatos que ocorrem no transcórre da cena são baseados em memórias e histórias posteriores à morte de Vadinho, que são retratadas pela viúva e pelos amigos do falecido. São histórias recheadas de picardia e de carisma, fazendo com que o leitor se encante pela personagem e reforce a teoria do narrador de que Vadinho se tornara uma lenda:

Os importantes recordaram Vadinho entre risos, suas histórias cheias de picardia e de malícia, seus golpes divertidos, suas trampolinagens atrevidas, suas atrapalhões e confusões, e seu bom coração, sua gentileza, sua graça inconsequente. Também os vizinhos assim o lembravam: boêmio sem horário e sem limites. Uns e outros ampliavam a realidade, inventavam detalhes, atribuíam-lhe casos e aventuras, a lenda de Vadinho começava a

nascer ali junto de seu corpo, quase na hora mesmo de sua morte. (AMADO, 1981, p. 24)

O personagem Vadinho é considerado um malandro, irresponsável, caloteiro e não adepto ao trabalho. Mesmo com essas qualidades tidas como desagradáveis, ele consegue manter um elo de amizade e companheirismo com diferentes pessoas da sociedade, transitando com a mesma naturalidade entre o mundo da ordem e da desordem. Vadinho era uma pessoa querida pelos jogadores e pelas prostitutas, íntimo de alguns músicos como os ilustres Dorival Caymmi e Walter da Silveira – amizades que lhe renderam uma serenata à Dona Flor –, além do cantor Sílvio Caldas, que conheceu no Rio de Janeiro e este depois, a passeio pela Bahia, passa um dia na casa de Vadinho. Era amigo de magnatas do governo e através desta relação consegue atender um pedido de Dona Rozilda, mãe de Flor, junto a um funcionário público do alto escalão. Circulava entre os bancários e agiotas a fim de obter empréstimos dos quais geralmente não pagava, embora, certo dia, ao ser chamado por um gerente dos bancos para quitar uma promissória cujo avalista se negava a pagar, para o espanto do gerente e do leitor, o malandro, como andava em uma maré de sorte, acaba liquidando a dívida. Assim era a vida de Vadinho, uma oscilação entre os dois hemisférios, o da ordem e a desordem configurando o conceito abordado por Antonio Candido em *Dialética da malandragem*.

Vadinho era brincalhão, vagabundo, carismático, sedutor, infiel, viciado em jogo e tinha lábia, muita lábia. Ele sabia como persuadir uma pessoa a ceder aos seus encantos e atender aos seus pedidos. Sejam quais fossem os pedidos, as pessoas acabavam por aceitar de bom agrado. Não importava a classe social ou que fosse homem ou mulher, todos acabavam cedendo aos encantos e a lábia do malandro. Dona Flor sabia reconhecer essas qualidades no esposo: “Quando Vadinho estava de veia, não existia ninguém mais encantador e nenhuma mulher sabia resistir-lhe” (AMADO, 2008, p. 24). Não somente as mulheres não sabiam resistir-lhe, mas também os bancários, os agiotas e todos quantos Vadinho pudesse tirar alguma vantagem.

Nota-se em Vadinho diversas características do malandro, contudo, é possível observar a facilidade do mesmo em relacionar-se e de cultivar laços de companheirismo e de afetividade, principalmente com os companheiros de farras e boemia. Esse comportamento fica evidenciado através do fragmento:

Espie... pelo menos espie pela janela... — disse dona Norma a Zé Sampaio, desistindo de arrastá-lo ao cemitério —... espie e veja o que é o enterro de

um homem que sabia cultivar suas relações, não era um bicho- do-mato como você... Era um capadócio, um jogador, um viciado, sem eira nem beira, e, entretanto, veja... Quanta gente e quanta gente boa... E isso num dia de Carnaval... (AMADO, 2008, p. 28).

Uma pessoa apaixonada pela vida, assim era Vadinho. Para ele, “as distâncias não existiam, nem obstáculos de qualquer ordem, para ele tudo era fácil, a vida não tinha impossíveis” (AMADO, 1981, p. 141). Ele debochava das convenções sociais e não obedecia às regras impostas pela sociedade, comportamento que pode ser comparado ao do aventureiro abordado por Holanda em *Trabalho & Aventura* (1995). Consequentemente, como não respeitava regras e não havia limites para ele, algumas de suas ações eram consideradas imprudentes e imorais. Não se importava com o resultado dos seus atos. Deste modo, suas ações se enquadram na perspectiva do universo sem culpa abordada por Candido (1993), onde todos cometem erros, mas não há culpa e ninguém se sente responsável pela sua conduta.

No final do quarto capítulo, o malandro ressurgue na vida de Dona Flor e o seu retorno irá movimentar não somente a vida da protagonista como a dos seus companheiros de boemia. Fica em evidência que em momento algum Vadinho perde suas manias e vícios. Pelo contrário, ele tem as possibilidades ampliadas, pois enquanto espírito, possui o poder de influenciar no resultado do jogo de seus antigos companheiros, sussurrando-lhes palpites, fazendo, por exemplo, com que seu número favorito saia repetidas vezes, causando espanto em todos em volta da mesa e estremecendo ao seu compadre e companheiro inseparável Mirandão, que promete nunca mais voltar a jogar.

Da mesma forma que agia enquanto era vivo, o espírito de Vadinho volta a assediá-las alunas de Dona Flor durante a aula de culinária, causando o maior alvoroço entre o grupo, mas também provoca uma sensação prazerosa, pois mesmo sem vê-lo, as alunas sentem o toque agradável em seus corpos e ficam nervosas por sentirem a presença do malandro. A própria Dona Flor passa a ser assediada por Vadinho, que deseja “vadiar” com ela, porém, temendo desonrar o seu segundo marido e macular seu casamento, Dona Flor tenta resistir ao malandro, que a cerca de todas as formas com carícias e insiste ao dizer que não deseja tê-la à força porque “O degas aqui, meu bem, só quer aquilo que lhe dão e quando é dado de boa vontade, de coração. A pulso, que gosto pode ter senão ruim?” (AMADO, 1981, p. 325). A protagonista até encomenda um despacho de candomblé com intuito de mandar o malandro de volta para o além, o que leva a desencadear uma guerra no mundo astral. Mais tarde, porém, ela acaba não

resistindo às carícias de Vadinho e se entrega aos encantos dele, reacendendo as labaredas da paixão e do prazer sexual que somente ele tinha o poder de despertar em seu íntimo. Deste modo, Dona Flor o salva de ser despachado ao mundo dos mortos.

Mas afinal quem era Vadinho: herói o vilão? O que se percebe é uma dupla natureza no comportamento do malandro, podendo ser considerado um vilão ao ser responsável pelos sofrimentos causados à “mocinha, no caso Dona Flor, esposa dedicada e fiel” (AMADO,1981, p. 31), pelas diversas noites que a deixou em casa para ir às festas, aos cassinos e aos castelos à procura de amantes, por tê-la agredido fisicamente para usurpar o seu dinheiro e gastar no jogo. Mas também se apresenta como herói ao fazer desabrochar a mulher dentro de Dona Flor, fazendo-a conhecer o seu lado sensual e erótico, despertado através do amor e de uma ardente e avassaladora paixão. Contudo, como afirma o próprio escritor Jorge Amado, ficará a cargo de cada leitor tirar suas conclusões se for obstinado em concluir a leitura da obra.

1.4. Pedro Malasartes e Zé Carioca: da cultura popular a cultura de massa

A incorporação da figura do malandro pela literatura brasileira não foi exclusividade do gênero do romance como aborda o sociólogo Marcio Alexandre de Barbosa Lima. É através da literatura oral, de cordel, que o estereótipo do malandro se perpetua no imaginário popular, especialmente no Nordeste do Brasil. Em *Literatura de cordel e uso da mentira* (2011), o autor mostra que ao fazer uso da mentira para preservar sua autonomia, personagens como João do Grilo, de Ariano Suassuna, Canção de Fogo, de Leandro Gomes de Barros, e ainda Pedro Malasartes, dão legitimidade às suas ações por meio de justificativas como matar a fome ou vingar-se de injustiças, tornando-as moralmente valorizadas.

Pedro Malasartes é um personagem famoso em contos populares brasileiros. Em alguns, aparece como um herói humilde que faz justiça. Em outros, é só um malandro que tenta sobreviver. Segundo as versões da crítica literária, suas histórias chegaram ao país através da bagagem dos povos da península Ibérica (Portugal e Espanha) e a menção mais antiga ao personagem é na cantiga 1132 do Cancioneiro da Vaticana, datado do século XIII e XIV.

Na cultura brasileira, Malasartes é um caipira de origem desprivilegiada, sem traquejo social. Um arquétipo do malandro brasileiro que tem liberdade e prazer em desafiar as regras sociais, e para isso ele conta com sua hábil esperteza para satisfazer

seus próprios objetivos. Desse modo, evidencia-se que a linhagem de malandros tem sua origem no período colonial a partir da tradição folclórica ibérica - como o caso de Pedro Malasartes.

O antropólogo DaMatta aponta em seu estudo “Pedro Malasartes e os paradoxos da malandragem”¹⁴ (1997, p. 264), que esta personagem pode ser vista como uma figura do protótipo malandro, pois fica difícil saber o que ele julga certo e errado, justo e injusto, uma vez que age sempre para alcançar seus objetivos sem se importar com a lei social vigente. O autor ainda assevera que Malasartes “é o paradigma do chamado malandro, frequentemente vestido com sua camisa listrada, anel com efígie de São Jorge e sapatos de duas cores, em sua caracterização urbana”.

Na abertura do ciclo de aventuras de Malasartes, Câmara Cascudo registra a descrição do contexto no qual se situam as narrativas:

Um casal de velhos possuía dois filhos homens, João e Pedro, este tão astucioso e vadio que o chamavam Pedro Malasartes. Como era gente pobre, o filho mais velho saiu para ganhar a vida e empregou-se numa fazenda onde o proprietário era rico e cheio de velhacarias, não pagando aos empregados porque fazia contratos impossíveis de cumprimento. João trabalhou quase um ano e voltou quase morto. O patrão tirara-lhe uma tira de couro desde o pescoço até o fim das costas e nada mais lhe dera. Pedro ficou furioso e saiu para vingar o irmão. (CASCUDO, 2004, p. 174)

Desta forma, tem-se início as aventuras de Pedro Malasartes. Através de sua astúcia e malandragens, realça as características não de um herói clássico, mas sim de anti-herói por situar-se entre o interstício da ordem e a desordem, sem preocupar-se com aquilo que seja considerado certo ou errado. O que importa para esse caipira é sanar a dificuldade e sobressair-se bem em qualquer situação, e a estratégia adotada para vencer o fazendeiro da história acima, como em outros casos, é a de seguir “à risca” as regras dadas, subvertendo-as pela interpretação denotada das palavras. Isto ocorre no episódio em que o fazendeiro solicita que Malasartes limpe a roça de mandioca e ele arranca toda a plantação, deixando tudo realmente limpo. Roberto DaMatta, em *Carnavais, malandros e heróis*, reflete sobre esta estratégia:

O que Pedro realiza é sua parte integral no contrato, obedecendo até às últimas consequências as ordens do patrão. Assim fazendo, Pedro Malasartes pode tirar partido do “outro lado” do contrato, conseguindo transformar a desvantagem em vantagem. Se ele e o fazendeiro estavam presos por um contrato impessoal, e se o fazendeiro era velhaco e não respeitava a humanidade de seus empregados, é nesse ponto que Pedro se agarra para realizar sua vingança. Desse modo, Pedro apenas segue todas as ordens, mas

¹⁴ Capítulo do livro *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*.

segue tudo ao pé da letra, derrotando sistematicamente o fazendeiro. Um empregado respeitador e orientado para o código dos favores, da patronagem positiva e das relações pessoais vincadas pela consideração jamais iria pensar em destruir os sagrados bens de produção do seu empregador, e assim seria liquidado por ele. (1997, p. 293)

À primeira vista, seguir uma regra não parece ser algo complicado. Entretanto, para Pedro Malasartes, a compreensão de uma regra, ainda que simples, depende da sua própria interpretação e aplicação. Cabe aqui um recorte para lembrar a referência que os escravos tinham da figura do *trickster*. Em suas histórias ele é representado como uma pequena criatura que supera outra, maior e mais forte, contrariando todas as expectativas, graças ao uso da esperteza em oposição à superioridade física do adversário. Neste viés, pode-se dizer que Pedro Malasartes seria a representação da criatura desvantajada e frágil que triunfa sobre o maior, no caso, o fazendeiro.

Em *Novas aventuras de Pedro Malasartes*, Hernani Donato (2012) reúne doze aventuras dessa figura e as apresenta não somente por intermédio da arte de seguir uma regra, mas também pela esperteza e astúcia. No conto *O Barão Rói-Unhas e o velho criado*, Pedro Malasartes se coloca em defesa do injustiçado. Em suas viagens, ele encontra no caminho um homem já idoso lamentando a ingratidão do seu patrão, ao qual havia dedicado vinte anos de trabalho, mas que o dispensa sem pagar sua remuneração de direito. O criado relata a Pedro que havia uma regra proposta pelo patrão, Rói-Unhas: que o criado nunca poderia se zangar ou deixar de cumprir qualquer de suas ordens, sob pena de perder todos os ordenados já ganhos. No entanto, ele não consegue cumprir somente uma: a de levar a sala para dentro do quarto sem passar pela porta.

Solidário com o sofrimento do homem, Pedro se prontifica a dar uma lição no barão. Logo, apresenta-se como irmão do criado que iria substituí-lo no serviço. O barão, satisfeito com o ar ingênuo que Pedro arranjava para aquele momento, o aceita sob as mesmas condições. Cada ordem dada pelo barão é executada com muita perspicácia por Pedro, o que deixa o patrão muito irritado e, percebendo que lidava com um jovem esperto, trata de livrar-se dele o quanto antes. Então ordena a Pedro que leve a sala para o quarto sem passar pela porta, convicto de que ele não encontraria uma solução, mas o criado obedece até às últimas consequências as ordens do seu patrão:

O rapaz não necessitou que a ordem fosse repetida. Tomou do machado e, debaixo do olhar abismado do barão, fez em pedaços a mesa, as cadeiras, o guarda-comidas, o piano, os quadros, tudo enfim que se encontrava na sala. Em seguida, pela janela aberta, atirou os pedaços para dentro do quarto. (DONATO, 2012, p. 22)

Pedro derrota o barão, cumprindo com muita astúcia a ordem dada, e assim, vinga o velho criado, que recebe o devido dinheiro pelos anos de bons serviços. Para o antropólogo DaMatta (1997, p. 291), a “astúcia pode ser vista como um equivalente do jeito (ou do jeitinho) como um modo estruturalmente definido de utilizar as regras vigentes na ordem em proveito próprio, mas sem destruí-las ou colocá-las em causa”.

Retomando as características do aventureiro apresentado por Holanda (1995), que vê em cada obstáculo um trampolim para seus propósitos, reconhece-se em Pedro Malasartes este espírito aventureiro, uma marca em converter desvantagens em vantagens. Prova disso é o episódio em que ele tira proveito da morte da sua própria mãe, usando o seu cadáver para ganhar dinheiro do dono de um pomar considerado rico e violento, e ainda conseguir um enterro decente para a mulher, o que configura para DaMatta (1997, p. 274) “Sinal de todo bom malandro e de toda boa malandragem”.

Esta figura tão carismática, esperta, astuta e cheia de artimanhas que encanta o mais variado público, ganhou espaço também no cinema em 1960 com o filme *As aventuras de Pedro Malasartes*, tendo no papel principal o ator e cineasta Amácio Mazzaropi. Similarmente, foi personagem da série infanto-juvenil *O sítio do Pica-Pau Amarelo*, produzida pela Rede Globo de 1977 a 1986, baseada na obra de Monteiro Lobato. Em 2017 é lançado o filme *Malasartes e o duelo com a morte*, de Paulo Morelli, onde nosso herói tem que enfrentar a própria morte para fugir da tarefa de substituí-la em seu posto.

O caipira que vive de pequenos golpes cotidianos se caracteriza principalmente por ser “esperto e enganador”, e sua história serve para fornecer alternativas e revelar o bom malandro que consegue lidar com as dificuldades de maneira positiva, passando pelas leis, mas sem pôr em risco o sistema. Para o antropólogo DaMatta (1997, p. 300-301), “Malasartes é um ser da liminaridade, não renuncia completamente a ordem, mas também não fica na plena marginalidade, escolhe o caminho da ambiguidade, nem lá, nem cá, um mestre da inconsistência, o que constitui um paradoxo final desse ser e dos malandros”.

A figura do malandro identicamente atraiu a atenção das histórias em quadrinhos, ou *gibis* ou *comic books*, como são conhecidas. Encantando críticos, recebendo prêmios dados somente para livros da literatura canonizada e ganhando credibilidade como literatura séria, as HQs são consideradas uma das mais criativas e fantásticas manifestações literárias contemporâneas, e para homenagear o país, uma

figura criada fora do Brasil - o papagaio Joe Carioca - conhecido em português como José Carioca, mais tarde assumindo o nome de Zé Carioca¹⁵, passa a ser a figura representativa do malandro carioca.

Entre os anos 1930 e a Segunda Guerra Mundial, houve o que foi chamado “Política de Boa Vizinhança” dos Estados Unidos, que visava uma aproximação cultural e ao alinhamento político entre os países vizinhos da América Latina. No início dos anos 1940, celebridades do cinema estiveram no Brasil como uma espécie de embaixadores da boa vontade. Entre eles, estava o famoso produtor cinematográfico Walt Disney.

Os embaixadores visitaram Manaus, Belém, Rio Grande do Sul e encontraram na cidade maravilhosa, Rio de Janeiro, características imprescindíveis para a criação de uma personagem representada por um papagaio cordial, animal naturalmente nacional, com o nome tipicamente brasileiro e as cores que consistem em nossa bandeira. Tudo isso somado ao samba, carnaval e claro, a “boa malandragem”. Curiosamente, vale destacar que, justamente nesse período em que o personagem Zé Carioca é criado por Walt Disney com características tão peculiares à figura do malandro e que representava o povo brasileiro, o governo Getúlio Vargas tentava apagar da cultura esta imagem considerada um mal para a sociedade.

Conforme a crítica, as versões sobre a origem acerca do personagem Zé Carioca seriam divergentes. Porém, a versão mais provável viria do jeito malandro do violinista José do Patrocínio Oliveira, um integrante da banda que acompanhava Carmen Miranda. Quanto ao figurino, gravata borboleta, chapéu-palmeta e guarda-chuva usado no lugar da bengala. O estilo teria sido copiado do doutor Jacarandá, um conhecido boêmio das noites no Rio de Janeiro. Todos estes elementos resultariam nos filmes *Alô, Amigos* (1942), que marca a estreia de Zé Carioca, e *você já foi à Bahia?* (1944), sendo que no primeiro filme, a personagem é retratada como um papagaio divertido e caloroso que leva Donald para tomar cachaça e dançar samba no Rio de Janeiro.

O papagaio verde, de bico amarelo e olhos azuis, cujas roupas remetem ao folclórico malandro do Rio de Janeiro, aparece nas HQs do *Pato Donald* desde 1950. As histórias vendidas no país foram produzidas nos Estados Unidos por mais de uma década, ganhando sua própria revista em 1961, na qual os enredos abordam as tentativas

¹⁵ A abordagem que trata sobre as personagens Zé Carioca e Pedro Malasartes contém partes de um artigo de minha autoria intitulado **Literatura e História em Quadrinhos: Visões de um Estereótipo Brasileiro** publicado na Revista Científica FAEST - <http://uniserratga.com.br/revista-uniserra/index.php/FAEST/article/view/23>

do papagaio em subir na vida sem fazer esforço, usando só lábia e perspicácia. Em todos os casos, os traços mais marcantes do papagaio em uma visão mais romântica é a malandragem, o bom humor e a hospitalidade, coincidentemente, características do povo brasileiro reconhecidas internacionalmente e que se assemelham à descrição do homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda:

Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o “homem cordial”. A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade. São antes de tudo expressões de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante (HOLANDA, 1995, pp. 146-147).

A partir de 1972, as HQs de *Zé Carioca* começam a ser produzidas por artistas brasileiros, que dão ao personagem uma fisionomia mais aproximada do malandro carioca. Nela, o personagem, já inserido na realidade brasileira, tem suas principais características exageradas, como a malandragem, a preguiça e a aversão ao trabalho - uma mistura de malandrice e malícia, com simpatia e cordialidade, convertendo-se na figura do “bom malandro” presente na cultura brasileira.

A partir dos anos 1990, seguindo a tendência de roupas usadas pelo público alvo do personagem (crianças, adolescentes e jovens), *Zé Carioca* ganha uma nova roupagem, passa a usar tênis, calça jeans, camiseta branca e boné virado para trás. Sua residência é a Vila Xurupita, que fica no Morro do Papagaio, na cidade do Rio de Janeiro. Ele gosta de praia, futebol, samba e feijoada, e adora frequentar lugares finos. Apesar das transformações idealizadas por brasileiros, estes preservam a personalidade do papagaio, que para algumas pessoas são motivos de reprovação, pois, continua malandro e sem escrúpulos, egoísta, desonesto e mulherengo, que não consegue pronunciar a palavra “trabalho” sem um gemido de desgosto.

A personagem *Zé Carioca* surge cumprindo uma função política e a permanência destas características irá suscitar questionamentos quanto ao seu caráter duvidoso, pois, para alguns esses atributos não estão em consonância com o atual período e a cultura nacional vigente, o que corrobora a avaliação feita por Roberto Elísio dos Santos, em *Para reler os quadrinhos Disney*:

Mesmo considerando que a concepção hollywoodiana do país e de seus habitantes contenha elementos folclóricos, idealizados e estereotipados, há

que se perguntar se essa imagem foi inteiramente inventada pelos artistas americanos. A forma “cordial (no sentido que Sérgio Buarque de Holanda emprega) como Zé Carioca é caracterizado no desenho animado foi percebida pelos animadores ou passada a eles, de forma sincera ou não, por brasileiros com quem tiveram contato. Zé Carioca é a personificação do “homem cordial brasileiro”, o “boa praça”, animado, que trata os amigos com efusão e desprendimento. Essas características são mantidas quando da elaboração do Zé Carioca protagonista de narrativas sequenciais impressas (tiras e histórias feitas para comic-books), mas sua personalidade ganha profundidade pelo acréscimo de elementos sociais e culturais do país: nos quadrinhos o papagaio torna-se malandro e participa (como vítima e algoz) das contradições da realidade brasileira. O personagem dos quadrinhos mistura a simpatia e a cordialidade que possui nos desenhos animados à malandragem, à esperteza, que, se não chega a ser crime, tampouco pode ser considerada ética. (SANTOS, 2002, pp. 283-284)

Nesta perspectiva, Zé Carioca poderia ser visto muito mais do que uma simples homenagem ao Brasil, mas carregaria consigo, mesmo que de forma velada, uma visão americana distorcida sobre o povo brasileiro, portanto, assumindo o papel de difusor de uma crítica social por meio de um estereótipo nacional. Contudo, é importante lembrar que na fase americana do personagem, isto é, das HQs produzidas pelos Estados Unidos, o traço marcante de Zé Carioca é a perspicácia. Um papagaio desprovido de bens materiais, sua única “arma” na luta pela sobrevivência diária é envolver as pessoas em seu discurso. Em outras palavras, o personagem faz uso de uma boa lábia para satisfazer suas necessidades imediatas, características que, embora politicamente sejam julgadas como incorretas, mostram com mais romantismo e leveza o modo peculiar utilizado pelos brasileiros para enfrentar os desafios cotidianos.

A partir da década de 70, quando os desenhistas e roteiristas brasileiros assumem a responsabilidade pela produção de novas histórias do papagaio malandro, mesmo tendo o poder de realizar a transformação do personagem, eles mantêm ou acentuam suas características. Sendo assim, poder-se-ia então supor que Walt Disney não foi o único responsável pela criação de um estereótipo negativo do povo brasileiro?

Aproximando Pedro Malasartes e Zé Carioca, verifica-se que ambos foram concebidos por um olhar estrangeiro e são portadores de um caráter híbrido. Cruzaram fronteiras, modificaram conceitos sobre identidade, cultura, diferenças e desigualdades, sustentando a mesma temática: a malandragem. Contudo, se distanciam: um pertence ao meio rural e perambula pelas terras do Ceará até Belém do Pará, e, não podendo ficar sossegado, deixa a casa dos pais, indo “correr” o mundo. Já Zé Carioca é personificado como uma ave domesticada, aclimatada ao meio urbano, especificamente a cidade do Rio de Janeiro.

Mas, eles se distanciam pelas diferentes posturas de malandro, pois, como se verifica, Malasartes justifica seus atos em virtude da vingança contra as condições a que é submetido, não visando a fins materiais, mas evidenciando a esperteza como sua arma. Por outro lado, Zé Carioca procura sobrepujar seus adversários, até amigos, que são enganados aparentemente por pura perversidade ou para provar sua superioridade, como se observa na revista nº #1527 - *O taxi do Zé* (HQ, 1981). Zé Carioca consegue ludibriar o amigo Pedrão para que lhe empreste sua bicicleta para iniciar uma frota de táxi, com a falsa promessa de que os lucros dariam para comprar um carro esporte. Além disto, consegue convencer com sua lábia seu outro amigo Nestor a ser seu sócio, mas que malandramente usa como motorista e ganha uma porcentagem maior nos lucros.

Um ponto de aproximação entre esses personagens tão distintos, porém similares, está relacionado à instituição do casamento. Nos contos recolhidos por Câmara Cascudo (2004), Pedro Malasartes certa vez resolve sair pelo mundo em busca da sua princesa encantada. Ao chegar a tal lugar, logo se enturma com a rapaziada que fica a enamorar a princesa que ali passeia com seu cachorro de estimação. Pedro, experiente e cheio de artimanhas, com a princesa consegue se casar, mas para a infelicidade da moça, com espírito aventureiro, desapegado de tudo, Malasartes resolve seguir estrada e ir embora. Homem malandro, esperto e galante, com a mesma rapidez que entra na vida da princesa, do mesmo jeito se aparta, o que sugere que Pedro aparentemente busca se prender ao convencionalismo do casamento, ao mundo da ordem, entretanto, sua casa é o “mundo” e seu destino é a “estrada”, tornando o mundo da desordem mais atrativo.

Em diversos números das HQs, o personagem Zé Carioca mantém um relacionamento de anos com sua noiva, a personagem Rosinha, filha do milionário Rocha Vaz, que jamais aceitará a união da sua filha com o papagaio caloteiro e folgado. Mas Zé foge do casamento assim como escapa do trabalho ou do “Capeta” e, enquanto puder filar almoço e jantar na casa da namorada, a situação está sob controle para o malandro.

Na revista de nº#2344 – *O Zé vai se casar?* (HQ, 2010), depois de ser motivo de chacota na vila, Rosinha decide deixá-lo. Mas a solução pensada por Zé é comprar uma arma e ameaça de se matar para que ela volte para ele. Uma situação um tanto estranha, pois, o casamento resolveria a situação financeira do papagaio. Mesmo assim, o malandro vem enrolando Rosinha há anos. Assim como Malasartes, Zé Carioca prefere viver no polo da desordem a assumir a instituição do casamento (polo da ordem), ao

contrário do protagonista Leonardo Pataca, de *Memórias de um sargento de Milícias*. Vale ressaltar ainda no âmbito da comparação, o personagem do imaginário nacional Zé Carioca possui a preguiça de Pedro Malasartes misturada à malandragem de Macunaíma, uma mistura tipicamente brasileira.

Além das figuras que aqui foram destacadas, ressalte-se Lalino Salathiel, protagonista de *A volta do marido pródigo*, um dos contos extraordinários de *Sagarana*, de Guimarães Rosa (1946), e os maiores nomes da malandragem nordestina: João Grilo, e seu inseparável companheiro Chicó, do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna (1955). Cumpre destacar o malandro Max Overseas, entre tantos outros que desfilam na *Ópera do malandro*, de Chico Buarque (1978), completando a “lista de suspeitos” da extensa malandragem literária.

CAPÍTULO II

2. UM ARTISTA E SEU TEMPO HISTÓRICO

2.1. Chico Buarque: vida e engajamento literário

Tomar a obra de Chico Buarque de Hollanda como objeto de investigação não é uma tarefa inédita. Muitos trabalhos, acadêmicos ou não, têm se debruçado sobre as inúmeras nuances do extenso e complexo universo buarqueano, seja pelo veio poético, seja pelo comprometimento político ou por sua apreensão do feminino.

A jornada musical e literária buarqueana começou antes mesmo dele nascer, no primeiro encontro entre seus pais, Maria Amélia Alvim e Sérgio Buarque de Hollanda, num baile de carnaval no Jockey Club, do Rio. Pouco depois, os dois se casaram e tiveram sete filhos, entre eles estavam Francisco Buarque de Hollanda, mais conhecido como Chico Buarque que nasceu no ano de 1944, sendo o quarto filho. Ele nasceu em um período marcado por grande efervescência em diversos cenários e segundo Regina Zappa (2011, p. 18) o mundo estava mergulhado nos horrores da Segunda Guerra Mundial, Paris, a Cidade Luz, estava sob o domínio das forças nazistas e Getúlio Vargas declarava a participação do país na guerra.

Foi nesse ambiente que o filho de Maria Amélia e Sérgio veio ao mundo e viveu seus primeiros anos. O pai foi um grande historiador que realizou trabalhos importantes para pensar a formação histórica do povo brasileiro; sendo *Raízes do Brasil*¹⁶ considerado um dos livros mais significativos através do qual criou o conceito do brasileiro como homem cordial, deixando a mensagem de que “a contribuição brasileira para a civilização seria a cordialidade”.

A imagem de Sérgio que ficou na lembrança de Chico é ele sentado na poltrona de seu escritório com os óculos na testa e um livro na mão e em entrevista a Augusto Massi, da *Folha de S. Paulo*, em 1994, conta que por influência da biblioteca do pai começou a ler muito, sobretudo em francês. Muitas foram as influências positivas na vida do artista/escritor¹⁷, uma vez que no lar dos Buarque de Hollanda desfilavam

¹⁶ *Raízes do Brasil* foi publicado pela primeira vez em 1936.

¹⁷ Faremos referência a Chico Buarque como artista, por ele ser produtor de cultura em diversas vertentes (escritor, dramaturgo, compositor entre outras).

nomes consagrados como Manuel Bandeira, Rubem Braga, Antonio Candido, Fernando Sabino, Vinicius de Moraes, entre outros.

Apesar do gosto pela música e pela literatura, Chico decide em 1963 entrar para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, talvez porque fosse um grande admirador do Oscar Niemeyer que também fazia parte do círculo de amizade dos pais. Lá cria um grupo musical por nome de Sambafo, e nesse período compõe a canção “Pedro pedreiro”. Veja o que o artista fala a respeito desse momento, retratando o caráter urbano e popular de suas obras:

Quando entrei na Faculdade de Arquitetura, São Paulo novamente se transfigurou aos meus olhos. As universidades, a Rua Maria Antônia, os sonhos políticos, as frustrações, a profissão, o tijolo, o pedreiro, o engenheiro. São Paulo vista de dentro. As longas noites paulistas e o violão entrando em cena. E foi aí que eu encontrei a fonte do meu samba urbano, cheirando a chaminé e a asfalto. É, portanto, sem receio que confesso que *Pedro Pedreiro* espera o trem num subúrbio paulista, *Juca* é cidadão relapso do Brás, *Carolina* é a senhorita da janela na Bela Vista e a banda passou, por incrível que pareça, no viaduto do chá, em clara direção ao coração de São Paulo”.¹⁸ (MENESES, 1982. p. 20)

No ano de 1965, aceita o convite para musicar *Morte e vida Severina*, poema de João Cabral de Melo Neto; a peça estreia em São Paulo em 1966 e um ano depois recebe na França o 1º lugar no Festival Internacional de Estudantes, em Nancy, com a presença de Chico Buarque que traz os louros na volta para casa junto com o pessoal do Tuca (Teatro da Universidade Católica de São Paulo).

No primeiro Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, no ano de 1966, Chico vence com a canção “A banda”; o sucesso foi tão arrebatador que nos primeiros dias foram vendidos mais de cinquenta mil discos e alguns meses depois de vencer o festival, o artista/escritor declara à revista *Fatos e Fotos*: “Tenho a impressão de que vivi cinquenta anos em cinco” (1966 apud ZAPPA, 2011, p. 137).

Os dois anos seguintes a produção musical foi intensa obrigando Chico a trancar sua matrícula na faculdade e a viver da música e para completar o momento de efervescência artística, ele escreve a peça *Roda-viva* (1968) que abre sua estreia no cenário da dramaturgia, no entanto, ela chega a ser classificada de “escandalosa” pela revista *Veja*, em seu número de maio de 1973; o que mudaria a imagem de bom moço que Chico inspirava até então.

Em 1970 quando retorna ao país depois de uma temporada na Itália e encontra o

¹⁸ Cf.: discurso proferido por Chico Buarque, na Câmara Municipal de São Paulo, quando lhe foi conferido o título de Cidadão Paulistano, em 1967. (Jornal da Tarde, 29/12/67.)

Brasil mergulhado na ditadura, nesse momento compõe “Apesar de você”, uma manifestação crítica ao regime militar que oprimia, cassava e censurava; a canção é bem aclamada pelo público, menos pelos censores que a deixam passar despercebida pela censura prévia. Somente depois de vender mais de cem mil cópias do disco que inclui também a música “Cálice” foi que censuraram a canção; o disco foi retirado das lojas e até a fábrica da gravadora foi fechada, porém era tarde demais, a música já tinha virado uma espécie de hino de resistência ao regime militar.

Em 1973 em parceria com Ruy Guerra, a peça teatral *Calabar* começa a ser produzida e a narrativa irá retratar o Brasil Colônia, tendo como protagonista Domingos Fernandes Calabar que prefere ficar ao lado dos invasores holandeses contra a Coroa portuguesa. Na peça, os autores abordam a questão da lealdade e da traição, todavia, a crítica literária acredita que a obra seja uma menção à conjuntura política brasileira daquele período; diante desta perspectiva, *Calabar* sofreria a pior censura de todas as obras do artista.

Diante das perseguições e das proibições, Chico inventa em 1974 o personagem-compositor Julinho de Adelaide para driblar os censores e assim conseguir realizar o seu trabalho; através desse personagem Chico Buarque grava duas canções “Acorda amor” e “Jorge maravilha” que passam sem grandes problemas pela censura distraída; mas essa experiência dura pouco tempo, pois o artista acaba tendo sua verdadeira identidade revelada.

No final de 1974, com intuito de fugir da censura, Chico escreve a obra *Fazenda-modelo*, escrita com muito humor e sofisticada ironia. A obra é classificada como uma “novela pecuária”, onde os personagens são bois e vacas pertencentes a uma fazenda; o artista apresenta uma sociedade alegórica de bois que perde sua liberdade e seu estado natural; através dessa analogia ele faz uma crítica ao bordão “ame-o ou deixe-o” que se espalhou pelo Brasil e servia de alicerce para uma sociedade autoritária e conservadora.

No ano seguinte escreve juntamente com Paulo Pontes a peça *Gota d’água* (1975) uma tragédia greco-carioca, inspirada em *Medeia*, de Eurípides, transformada em “tragédia urbana em forma de poema”, sendo um grande sucesso de público e de crítica, levando Chico a ganhar o prêmio Molière de melhor autor teatral.

Inspirada nas obras *A ópera do mendigo* (1728) de John Gay, e *A ópera dos três vinténs* (1928) de Bertolt Brecht, Chico lança *Ópera do malandro* em agosto de 1978; a versão buarqueana como descreve Regina Zappa (2011, p. 322) se passa na Lapa, no

Rio de Janeiro, com seus “bordéis, agiotas, contrabandistas, policiais corruptos e os empresários inescrupulosos”.

No ano de 1991, o artista/escritor volta de corpo e alma a trilhar os caminhos da criação literária e publica a obra *Estorvo* que abre espaço para uma prática que se aperfeiçoaria com o passar dos anos. O romance é descrito da seguinte forma:

O narrador-protagonista é um homem atônito que parece não ter vontade própria e é levado pelos acontecimentos desencadeados pelo toque da campainha do seu apartamento, sendo que pelo olho mágico ele vê um homem que não deveria ter visto, mas sente pavor e urgência em fugir dele, não sabe por que nem para onde; como numa espiral, o personagem volta sempre aos mesmos lugares, como se insistisse em recuperar uma memória que foge, junto com ele, na medida em que foge de si mesmo. (ZAPPA, 2011, p. 390)

Em 1993, Chico voltava ao palco com o disco “Paratodos” e declara que quando termina um livro, músicas novas já estão fervilhando na sua cabeça, ansiosas para ganhar o mundo; foi assim com o CD “As cidades” (1998) lançado anos depois de escrever o livro *Benjamim* (1995); uma narrativa situada entre a contemporaneidade e a ditadura, narrada em flashback, tendo como parágrafo inicial o desfecho da obra.

Benjamim, o personagem protagonista que intitula a obra é fuzilado, entretanto, no intervalo tem a oportunidade de revisitar os melhores e piores momentos da sua vida, rememorando os amigos, a carreira brilhante e a namorada, Castana Beatriz, que morreu por sua culpa, em meio à ditadura, porém, décadas depois se apaixona por Ariela Masé, que entre teorias e cálculos, descobre ser a filha da antiga namorada e talvez por isso lute tanto para acolher a mesma, passando de um amor sensual a um amor paternal.

A literatura começou a ocupar um tempo quase tão amplo quanto o da música na vida de Chico e o próximo livro a ser publicado é *Budapeste* no ano de 2003 e conforme a escritora Regina Zappa (2011, p. 399), o autor jamais visitara a cidade no lugar em que a narrativa transcorre e que “a história trata-se de José Costa um escritor de livros de encomenda que ganha fama através da assinatura de outros em suas obras, sendo que ele escreve tanto em português, quanto em Hungaro”. A obra *Budapeste* vendeu 105 mil exemplares em três meses no Brasil e foi lançado em quase toda a Europa, recebendo o prêmio Jabuti (o mais importante prêmio literário do Brasil) de melhor Livro de Ficção de 2004, virando filme nas mãos de Walter Carvalho.

No ano de 2009, Chico publica *Leite derramado*, retratando a saga da família Assumpção na versão de Eulálio, um senhor idoso, internado em um hospital que narra seguidamente para a sua filha e as enfermeiras a sua história e a trajetória decadente de

sua base familiar, apresentando fatos históricos do Brasil e da mentalidade burguesa incrustada na política brasileira, bem como seus traumas e suas aventuras. A obra vendeu, até setembro de 2011, seguidas reimpressões e muitas foram às críticas e os elogios a respeito da mesma, sendo considerado o Melhor Livro do Ano e levando também o prêmio Jabuti e o Casa das Américas, de Cuba.

Para compreender a obra *O irmão Alemão* (2014), faz-se necessário retornar ao passado do pai do artista/escritor; Sergio Buarque de Holanda morou em Berlim por dois anos como correspondente de *O Jornal* e foi neste cenário que aconteceu uma aventura amorosa entre o brasileiro e Anne Ernst, da qual resultou um filho, Sergio Ernst, que o pai jamais conheceu. Chico só soube da história em 1967, quando estava na casa do poeta Manuel Bandeira em companhia de Vinicius de Moraes e Tom Jobim e o poeta pernambucano deixou escapar algo sobre aquele “filho alemão do seu pai”.

Transcorridas quase cinco décadas, decide tomar o assunto como matéria para o novo livro, então surgiu à necessidade de saber o que se passara com Sergio Ernst, por motivos afetivos e literários. Com o auxílio de alguns amigos conseguiram traçar o destino do “irmão alemão” com descobertas surpreendentes, todavia o irmão Sérgio já havia falecido e quem se encontrou com Chico Buarque foi sua esposa. A obra *irmão alemão* reproduz ficcionalmente essa pesquisa real, mas não é um relato histórico, o autor usa a realidade como fonte da ficção.

Músico, compositor, cantor, dramaturgo, escritor, Chico Buarque é dono de uma incrível trajetória; autor de mais de 400 canções, lançou aproximadamente 80 discos – entre eles álbuns solo, em parceria com outros músicos e compactos. Adélia Bezerra de Meneses em sua obra *Desenho mágico - poesia e política em Chico Buarque* (1982) descreve o artista como um alquimista verbal, pois suas obras revelam uma paixão pela palavra:

Para ele, a palavra guarda sempre um valor de música: vira canção. E na canção - palavra cantada - mais do que na poesia, ela é corpo: modulada pela voz humana, portanto carregada de marcas corporais; carregada de valor significante. [...] Há em toda a sua obra uma intenção consciente - expressa, aliás, no Prefácio a *Gota d'Água*, que ele fez junto com Paulo Pontes - de revalorizar a palavra, recuperando para ela tudo o que de cortante, de incisivo, de penetrante, ela perdera, nas práticas de atenuação em uso na vida social. (p. 203)

O artista/escritor não valoriza as palavras apenas em sua melodia, mas também em suas obras literárias, revestindo-as do seu poder deflagrador, buscando sua fonte na “boca do povo”; Chico é um dos maiores nomes da música brasileira, na qual as letras

sempre foram destaques e não há como não reconhecer que é também um dos grandes escritores do país.

2.2. Panorama teatral de Chico Buarque

Na década de 1970, Chico esteve mais envolvido com a dramaturgia, produziu *Calabar* (1973), *Gota d'água* (1975) e *Ópera do Malandro* (1978), exceto *Roda-viva* que foi escrita em 1968; e é justamente no teatro que o compositor mostra seu lado mais contestador, voltado para a denúncia e análise da realidade social brasileira, ainda que nem todas as suas peças se ambientem no período em que foram elaboradas.

Percebe-se uma característica importante em Chico Buarque: o mesmo lança mão da revisão do passado a fim de apurar os acontecimentos do presente, exemplos *Calabar* e *Ópera do malandro* que retratam outro período histórico diferente daquele do qual foi produzido. A pesquisadora Adélia Bezerra de Menezes (1982, p. 175) corrobora com essa hipótese ao afirmar que “[...] Chico se volta, nas suas peças, para o passado, não será para mergulhar nele, mas para entender melhor o presente”.

Para compreender melhor o panorama teatral de Chico Buarque propõe-se a análise de quatro peças produzidas pelo artista em ordem cronológica, portanto, inicia-se com *Roda-viva* (1968) e finaliza-se com a peça *Ópera do Malandro* (1978).

Em 1968, o Brasil estava em seu quarto ano de regime militar e já demonstrava sinais de como seriam os próximos anos, muitos sentiam os reflexos de um governo autoritário e perseguidor e mesmo diante desse clima, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, as peças *O rei da vela*, de Oswald de Andrade e *Roda-viva*, de Chico Buarque, causaram um grande impacto no meio intelectual do país, pois apresentava uma nova proposta de teatro que permitia uma interação com o público, onde exigia o engajamento na luta contra a ditadura militar brasileira. O discurso de Gabriel da Cunha Pereira (2015), em sua obra *Imaginando o Brasil* retrata bem essa aproximação dos atores com os espectadores e a posição de engajamento em relação à ditadura:

Este tipo de teatro procurou levar o público à ação política, fazendo-os perceber, pelo insulto, que sua inação era responsável pela permanência do regime militar no país. *Roda-viva* tentou ‘comover’ a classe média para a luta armada, mostrando-lhes que não deveria ser tarefa apenas da classe operária (que no Brasil nunca pegou em armas) fazer a revolução. (PEREIRA, 2015, p. 40).

A peça *Roda-viva* retrata a vida de um cantor por nome de Benedito Silva que

almeja alcançar o sucesso e para isso realiza um pacto com um anjo em troca de 20% de todos os lucros; assim que começa a despontar no mundo artístico, para manter sua popularidade e acompanhar a moda do americanismo ele troca seu nome para Ben Silver, porém, ainda não satisfeito com sua imagem, logo o protagonista cria uma nova aparência, torna-se então Benedito Lampião, o “senhor” legítimo da música brasileira, com isso aumenta o seu sucesso o que lhe garante um convite para fazer carreira nos Estados Unidos.

Então se passa uma temporada fora do Brasil, mas seu sucesso chega ao fim obrigando seu retorno ao país de origem, todavia, os brasileiros o consideram um traidor por ter se vendido ao imperialismo americano e passa a despreza-lo, porém, o Anjo usando de sagacidade propõe-lhe cometer suicídio e morrer como um mártir. A peça finaliza com Juliana, viúva de Benedito Silva, tornando-se uma estrela à moda *hippie* que perpetuará a lembrança do protagonista e iniciando um novo ciclo promocional, ou seja, a roda-viva continua a girar.

A peça dilapida o sistema do *show business* e expõe o artista que vende a alma ao diabo; o protagonista depois de ter sido usado e abusado pela máquina da televisão é triturado e jogado fora. Em uma das cenas, integrantes do coro, no papel de fãs em transe, despedaçam um fígado de boi cru, simulando a devoração do corpo do *pop star*, “cena esta que causou repugnância em parte da plateia que foi atingida pelo sangue espirrado do palco” (PEREIRA, 2015, p. 59).

A peça representa, portanto, a sociedade formada com a chegada e emergência da televisão, em que o público se alimenta e deseja ter a mesma vida dos seus ídolos, mantendo um fascínio e uma histeria por tudo quanto os cercam, tendo-os como agentes transformadores do mundo. Ainda segundo Pereira (2015, p. 52), a peça narra o modo como “à televisão com seu poder de alienação, oprime o seu público, impedindo-o de pensar, de ter suas próprias conclusões, aspirações e sonhos”.

O texto havia sido liberado pela censura sem muitos problemas, algumas adequações foram necessárias devido aos cortes de palavrões, mas foram introduzidos tantos outros por Martinez Corrêa; em uma entrevista publicada no programa da peça *Roda-viva*, o diretor afirma que a obra teatral serviria para que o público conhecesse “os outros rostos de Chico”, pois afinal, deveria impedir que se “solidificasse a imagem de um compositor tão jovem e que ainda poderia ter muito a dizer e a fazer em prol da nação”. (PEREIRA, 2015, p. 41)

A peça foi considerada ruim pela crítica literária, contudo, foi um sucesso de

público e teve duração de dez meses desde sua estreia, porém, nas temporadas de São Paulo e Porto Alegre, a companhia acabou sendo alvo do CCC (Comando de Caça aos Comunistas), cenários e materiais da peça foram destruídos e atores espancados; sendo a peça proibida de ser encenada em todo território nacional.

Apesar do estado de tensão causado pela proibição de textos e pelos inúmeros cortes aos quais os originais e montagens eram submetidos pela censura, o teatro insistia em resistir e Chico mesmo sendo alvo de perseguição não estava indiferente a essa situação, dando início a peça *Calabar, o elogio da traição*, escrita juntamente com Ruy Guerra. A peça começou a ser elaborada em agosto/setembro de 1972 e só foi terminada no ano seguinte devido aos vários cortes, sendo acrescentados e retirados textos seguindo à vontade da censura, até o ponto de não haver condições de estreia; somente em 1980 foi possível a sua encenação com trechos que antes tinham sido suprimidos.

A análise que se segue diz respeito à sua primeira versão de 1973, onde a ação da peça se desenrola no Brasil Colônia do qual o personagem principal Domingos Fernandes Calabar é considerado um traidor porque prefere ficar ao lado dos invasores holandeses contra a Coroa portuguesa; mesmo depois de realizadas diversas pesquisas sobre a história do protagonista, tudo o que os portugueses e os holandeses escreveram não fora suficiente para chegar a uma conclusão, se ele passou para o lado dos holandeses por dinheiro, por ambição, por idealismo ou por algum outro motivo.

O personagem Calabar não aparece na peça senão pela voz dos outros, mas torna-se um símbolo quando morto; sobre essa perspectiva, no ensaio literário *Chico sob a ótica internacional*, os autores descrevem bem essa estratégia utilizada por Chico e Ruy Guerra.

[...] O fato de Calabar nunca aparecer em cena reflete a mensagem de que, historicamente, ele é “invisível” no sentido de ficar ao lado daqueles que têm sido ignorados pela História. Ao mesmo tempo, ele também representa os desaparecidos, aqueles que, tendo lutado por causas progressistas, foram rotulados como traidores e assassinados pelo regime (FERNANDES, 2004. p. 221).

A ideia de pátria e a traição eram duas questões que inquietavam os autores na época que escreveram a peça; embora a traição seja tema presente nas obras teatrais do artista/escritor, entretanto, é com *Calabar* que a temática ganha força e nome pela primeira vez. Em entrevista ao DCE (Diretório Central dos Estudantes) da PUC - Rio, Ruy Guerra demonstra certa confusão de quem começa a descobrir o seu próprio percurso criador, deixando em evidência o questionamento: “a traição vem antes de

Calabar ou Calabar traz a preocupação da traição”?

Ruy Guerra: Antes de *Calabar*, a gente se preocupou mais com a traição; parece que Calabar veio com preocupação da traição. E a traição é um negócio que a gente pode bater em muitos níveis. Pode bater num nível inteiramente metafísico. Pode bater num nível inteiramente circunstancial. Pode bater num nível ideológico. E é evidente que, para nós, não interessa discutir a traição de forma absoluta, porque a traição é um tema filosófico. Eu acho que a traição é um negócio que está patente no mundo moderno: o conceito de traição, o conceito de fidelidade. (...) Então a traição... ou a fidelidade, hoje, é um negócio que você encontra em todas as áreas de comportamento. Se você quer debater num nível pessoal, você encontra um conceito de traição. Então, a partir daí, colocamos a matéria. É difícil, portanto, de ver a gênese da coisa: se a gente buscou Calabar para debater a traição, ou se o Calabar justamente nos proporcionou o debate. Não é, pois, uma ideia primeira a partir da qual você desenvolve. É um conjunto de coisas. (BUARQUE, 2000. pp. 10-11 apud PEREIRA, 2015, p. 96)

A peça apresenta diversas personagens ricas em detalhes e cada qual tem seus próprios conflitos e interesses; elas atuam questionando e refletindo sobre as verdades e os valores pré-estabelecidos ora por Portugal ou Espanha, ora por Holanda. As personagens vivem em um sistema submisso, lutando por autonomia e liberdade, em uma tentativa de romper com a sociedade opressora, procurando frestas que lhe garantam meios de resistência e muitas vezes chegam a trair-se; sendo assim, a peça apresenta como matizes a ambiguidade e a ambivalência do brasileiro sob a forma de transgressão e resistência, pois ao mesmo tempo em que o indivíduo é um traidor, ele também trai a si mesmo e é um desterrado¹⁹, um despatriado, pois, o autor (PEREIRA, 2015, p. 77) sugere que a “ideia de pátria e traição caminha junta e ao mesmo tempo uma é causa e consequência da outra”.

A canção principal de *Calabar* aponta para o problema de identidade brasileira vivido naquele período, representando a dominação portuguesa e a vida dos brasileiros sem identidade própria, desterrados em sua própria terra natal; a canção é cantada pelo personagem Mathias de Albuquerque, brasileiro de nascimento, mas que oscila entre pertencer ao Brasil e a Portugal e acredita ser possível “deixar de ser um estrangeiro em sua própria terra, caso o Brasil adquira características lusitanas” (PEREIRA, 2015, p. 84), conforme se percebe no fragmento da canção *Fado Tropical*:

Oh, musa do meu fado,
Oh, minha mãe gentil,
Te deixo, consternado,
No primeiro abril.

Mas não sê tão ingrata,

¹⁹Expressão utilizada por Sérgio Buarque na obra *Raízes do Brasil* em 1936.

Não esquece quem te amou
E em tua densa mata
se perdeu e se encontrou.

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal.
(BUARQUE, 2000. p. 40 apud PEREIRA, 2015, p. 85)

Na canção Mathias tortura-se por não pertencer a Portugal, no entanto, ele não nasceu lá, mas também não consegue ter sentimentos de ligação ao Brasil e não se identifica com nenhum elemento da cultura brasileira, sendo assim, é impossível a criação de vínculos afetivos através de qualquer laço unificador. Portanto, entende-se que a ambivalência e a ambiguidade são frutos do contexto brasileiro e que segundo Solange Ribeiro de Oliveira (2011), “a teimosa ambiguidade do conceito malandro está na ambivalência diante de nossa própria identidade nacional, manifestada pela dialética entre o ser e não ser o outro”; diante desta perspectiva, pode se afirmar que o ser humano sofre do transtorno de ansiedade em ser ou não malandro.

Para o personagem Mathias, o modo de agir, pensar e falar do brasileiro gira em torno da traição; segundo ele, o brasileiro vive entre sorrisos, mas ao mesmo tempo trapaceia, isto é, demonstra ser ingênuo e conformista com a situação em que sobrevive, porém, é esperto e resistente visando somente atingir seus objetivos; características essas associadas à figura do malandro. É importante destacar um diálogo entre Mathias e frei Manoel do Salvador que constata a assertiva:

MATHIAS (garfo no ar com bacalhau). Terra engraçada, esta. Em nenhuma outra parte verás tantos sorrisos. Tantos sorrisos e tantas trapagens. Muito engraçada, esta guerra. Tantas raças, tantos idiomas, mas só se entendem claramente as palavras da traição. (leva o bacalhau à boca). Magro!

FREI. O quê? Eu?

MATHIAS. O bacalhau... Magro, insosso e mofado! (Afasta o prato).
(BUARQUE, 2000. p. 39 apud PEREIRA, 2015, p. 84)

O personagem Henrique Dias é outro exemplo dessa relação ambivalente e ambígua. Ele é um negro que longe da sua terra, trava uma luta contra gente da sua própria “raça” para favorecer aqueles que o escravizara; ele é um capitão do mato que tem a função de castigar, perseguir e capturar os escravos, aqueles considerados seus irmãos de sangue. Não obstante sua situação social, o personagem chega ao extremo de desejar ser senhor de muitos engenhos e escravos, como se observa em um diálogo com Bárbara:

BÁRBARA: Senhor de muitos engenhos e com seus próprios escravos.

DIAS: Por que não? A minha dinastia começa comigo mesmo. E lhe garanto que filho meu não vai conhecer chibata nem humilhação. Meus filhos vão ser quase iguais aos brancos (BUARQUE, 2000. pp. 61-62 apud PEREIRA, 2015, p. 89)

A ambiguidade e a ambivalência dessa personagem se revelam em sua condição servil, onde para galgar uma posição privilegiada dentro do seu grupo, o mesmo acaba traindo a sua gente e assumindo um papel de carrasco; semelhantemente almeja ter uma vida como a dos senhores de engenho, logo, se vê seduzido pela classe dominante e se deixa corromper pelo poder; um negro querendo ser branco que valoriza os costumes daqueles que o escravizara.

Mas quem irá mergulhar até ao fundo no mundo da traição é a viúva Bárbara que conduzirá a trama da peça até ao fim e, com objetivo de entender o seu homem viverá a traição de maneira muito concreta, manterá relações com Anna de Amsterdam, a prostituta que viera com as tropas holandesas para o Brasil e sobretudo, se entrega ao homem que traiu Calabar, denunciando-o aos portugueses, pois, talvez estar com o homem que traiu Calabar seja a maneira encontrada de estar mais perto dele.

Ao lembrar o pícaro, é possível correlacioná-lo aos personagens de *Calabar* que aprendem e tiram proveito das experiências vivenciadas; como aponta Candido (1993, pp. 22-23), “[...] passando de amo a amo o pícaro vai-se movendo, mudando de ambiente, variando a experiência e vendo a sociedade no conjunto”. É exatamente o que acontece às personagens, começam lutando pelos portugueses, também servem aos espanhóis e aos holandeses; a cada amo e a cada nova situação, as personagens aprendem um pouco mais sobre a sociedade na qual vivem.

No ano de 1975, Chico Buarque e Paulo Pontes dão início a uma nova peça, apesar dos inúmeros cortes efetuados pela censura é montada *Gota d'água*, sendo considerada uma das peças mais importantes com a qual ganhou o prêmio Molière de melhor autor teatral, mas em protesto contra a censura da época que proibira peças de vários autores, Chico não comparece à cerimônia de entrega dos prêmios.

A peça é uma tragédia greco-carioca, escrita em forma de poemas com mais de quatro mil versos, sendo a maioria decassílabos e inspirada em *Medeia*, de Eurípides, transformada em tragédia urbana, adaptada ao contexto social, cultural, ideológico e econômico brasileiro, mais precisamente, à cidade do Rio de Janeiro, na década de 1970.

No ensaio literário *Chico sob a ótica internacional*, os autores descrevem a

narrativa de forma bem subjetiva:

Assim como nos primeiros trabalhos de Chico Buarque, traição e injustiça são temas predominantes em *Gota d'água*. Jasão um sambista popular, se apaixona e planeja casar-se com Alma, a filha de Creonte, proprietário de um conjunto residencial para família de baixa renda. Ao fazer isso ele abandona sua amante, Joana, e seus dois filhos para tornar-se membro da burguesia, traindo assim ambos, sua amante e sua classe social. Alma e seu pai, temendo Joana por seu ciúme e seu poder como “macumbeira”, querem que ela saia do seu conjunto residencial. Quando um grupo de amigos de Joana protesta contra seu despejo, Creonte consegue acalmá-los ao prometer perdoar suas dívidas, construir playground, um campo de futebol e instalar telefones públicos para eles. Joana se vê só e abandonada e, num ato de vingança, como Medeia antes dela, envenena os dois filhos e a si mesma. (FERNANDES, 2004. p. 222)

No texto introdutório da peça *Gota d'água*, os autores relatam as principais preocupações ao escrever a peça e consegue transpor essa angústia de forma visível à obra; e o pesquisador Gabriel da Cunha Pereira (2015, p. 109) consegue expor a ansiedade dos autores em revelar “a experiência capitalista que vinha se implantando no Brasil de forma impiedosa e seletiva, o sumiço do povo da cultura produzida no Brasil; e por fim “a palavra deixou de ser o centro do acontecimento dramático” para dar lugar ao corpo do ator, aos adereços e à luz”.

O Enredo da peça apresenta duas histórias simultâneas, uma de origem passional, cuja narrativa retrata o abandono da personagem Joana que sendo traída pelo marido Jasão de Oliveira irá arquitetar o seu plano de vingança; outra de caráter social em que representa o cotidiano de uma comunidade pobre do subúrbio carioca na década de 70, conhecida pelo nome de Vila do Meio Dia. Em uma releitura é possível observar de forma manifesta e por vezes nas entrelinhas, o retrato histórico de uma sociedade injusta, imersa nas relações do capital, na qual a assimetria do poder predominante é o fator cotidiano.

Como forma de representar a realidade brasileira no período ditatorial, pode-se dizer que Creonte Vasconcelos é a personificação do capitalismo e simboliza o governo opressor como também o poder de exploração da burguesia para com a classe oprimida; proprietário dos imóveis do conjunto habitacional e de diversos outros bens, o personagem ostenta sua riqueza aos habitantes da Vila do Meio-Dia, colocando-se como grande benfeitor que luta “pelo bem geral da coletividade”, dessa forma, mantém os moradores em condições subservientes.

Orientado pelas ideias de Jasão em “produzir uma esperança/ de vez em quando pra coisa acalmar/ e poder começar tudo de novo”, (BUARQUE, 1981, p. 29 apud

PEREIRA, 2015, p. 134) o ambicioso imobiliário perdoa todas as prestações atrasadas dos seus inquilinos e faz algumas benfeitorias na vila, bem como, convida a todos os moradores para o casamento da filha, exceto Joana, porém, toda essa aparente “bondade” tem um objetivo por trás, que é enriquecer cada vez mais à custa do povo pobre e humilde daquele lugar; diante deste contexto, a comunidade que até então se mostrava preocupada com a situação de Joana que se via ameaçada em perder sua casa e juntamente com seus filhos serem expulsos da vila, é seduzida pelo dinheiro de Creonte; dessa forma, sobressaem-se os interesses individuais mesmo que isto signifique total submissão.

Em sua visão elitista, Creonte define o povo pobre como “porco”, “relaxado”, “alma de marginal”, “malandro”, “folgado”, “negligente”, indivíduos que “só fazem filhos e feitiçaria”(BUARQUE, 1981), no entanto, é perspicaz para saber tirar dele sua riqueza e usufruir de seus talentos, sendo Jasão um exemplo dessa prática, constituindo-se como um dos personagens mais importantes dentre os agentes da trama social; ele é a representação do indivíduo dotado de talento que se sobressai em relação aos demais, sendo aproveitado pela grande indústria cultural e conduzido a se tornar parte de uma sociedade burguesa.

De acordo com a narrativa buarqueana, Jasão uniu-se a Joana uma mulher quatorze anos mais velha, durante essa união que durou dez anos, ele compartilha suas principais experiências e molda-se para a vida adulta; contudo, ao perceber que as vantagens da relação chegaram ao fim e almejando melhorar de vida e conseguir patrocínio para o seu samba que coincidentemente leva o título “Gota d’água”, passa a relacionar-se com a filha de Creonte, a jovem por nome Alma. Seu futuro sogro que também tem intenções de obter algum benefício dessa relação, além de realizar o desejo da filha em casar-se com o sambista, como também financia a música de Jasão, pois dessa forma, além de conseguir obter lucros com o patrocínio, o imobiliário passa a ter o sambista como aliado para controlar a revolta dos moradores que estavam inconformados com as péssimas condições de moradia e com os juros abusivos a que eram submetidos.

Jasão é muito ambicioso e almeja sem dúvidas em assumir o lugar do sogro, dessa forma, se deixa corromper pela hegemonia da classe dominante representada pela figura de Creonte e trai sua companheira juntamente com seus amigos do conjunto habitacional, porém, ele tem conhecimento de que seu samba é fruto de sua convivência na periferia, por isso mantém os laços de amizade com os moradores da vila; sendo

assim, passa a transitar entre dois mundos, oscilando entre o universo de sua origem e o mundo luxuoso no qual está prestes a ingressar.

Nesse viés, Jasão pode ser visto pela caracterização do malandro tradicional abordado por Antonio Candido em *Dialética da malandragem* (1993) com seu samba e sua conversa transita com facilidade entre as camadas sociais distintas, consegue lidar com Creonte e também com os moradores da Vila do Meio-Dia sem embaraço, ele compreende os dois universos e consegue tirar vantagens de ambos, demonstrando sinal de todo “bom malandro e de toda e qualquer boa malandragem”(DAMATTA, 1997, p. 274).

O personagem Jasão é um ser de entremeio, demonstrando habilidade de transitar entre a periferia e a classe média sem jamais criar raízes em nenhum dos lados; da mesma forma, troca de amo conforme suas necessidades - antes era Joana que lhe sustentava, agora passa a ser Creonte, como forma de ascensão social. Casa-se com a jovem Alma para tirar proveito da situação e com isso, lesa Joana que perde sua casa e morre ao final da tragédia; ele é astucioso, demonstra capacidade de transitar entre os dois mundos, sem de fato pertencer a nenhum deles, conseqüentemente, assegura o seu lugar de destaque demonstrando ser mais esperto dos que os indivíduos que o cercam. Ao recordar o pícaro, percebe-se que Jasão também troca de amo como lhe convém, porém, este não possui uma condição servil como acontece ao primeiro, pelo contrário, Joana, Creonte e Alma é que servem ao malandro.

Enquanto Jasão vem aprofundar a temática da traição iniciada em *Calabar*, a personagem de Joana é quem irá representar de maneira mais esmagadora a população excluída socialmente, enquanto Bárbara de *Calabar* é a voz dos desaparecidos, Joana é a dos abandonados pelos poderosos. Ela é uma presença marcante dentro da narrativa e uma figura de poder ameaçador para Creonte que teme a sua religião (devota do candomblé), mas também, por ser ela a porta-voz das contestações dos moradores da vila, questionando o seu poder, o valor das prestações das casas e as péssimas condições de moradia a que todos estão submetidos. Contudo, a mesma se encontra sozinha, traída de todos os lados e impossibilitada de exercer seus direitos de morar em sua própria casa, devido as altas taxas de juros, pode ser afirmar que a casa já estava praticamente quitada e, até aqueles que julgavam sensibilizados pela sua situação ficam fascinados pelas benfeitorias realizadas por Creonte, sendo assim, ela somente enxerga uma alternativa: vingar-se.

A princípio, o plano é matar a noiva com quitutes envenenados no dia do

casamento, porém, Creonte não deixa a filha abrir o pacote por medo de ser macumba; não conseguindo concretizar sua estratégia, Joana trama um plano audacioso com objetivo de ferir fatalmente o seu ex-marido por tê-la abandonado e permitir que seu futuro sogro a expulse juntamente com seus filhos de sua casa, sendo assim, ela assassina os dois filhos e logo em seguida comete suicídio. Em meio à festa de casamento, Egeu que era padrinho de um dos filhos de Joana e Jasão, entra silenciosamente com o corpo de Joana nos braços e deposita-o junto aos pés de Creonte e Jasão, expondo a eles a verdadeira tragédia, da qual terão que conviver em meio à ambição, dinheiro e nova vida.

Para DaMatta (1997, p. 260), o herói popular “ é aquele que, pela renúncia de tudo e de todos, ganha o direito sagrado e final de exercer, num estado social superior aos seus inimigos, a sua vingança”; assim, ao renunciar à sua vida e à de seus filhos, Joana exerce sua vingança sem que por isso seja mal vista, seu ato é justificado pelos moradores da vila, segundo o código moral deles toda pessoa tem o direito de ter um teto:

Egeu: [...] O seu chão é sagrado
Lá você dorme, lá você desperta,
Pode andar nu, cagar de porta aberta,
lá você pode rir, ficar calado,
lá você pode tanto querer bem
quanto querer mal a qualquer mortal
Você é Papa, Rei, Deus, General,
sem ter que depender de “Seu” ninguém.
(BUARQUE, 1981, p. 132 apud PEREIRA, 2015, p. 119)

Somente quando Joana se vê sem alternativa para restaurar a justiça do mundo que havia perdido que ela apela ao crime, justificado como “bom”, pois lhe restaura uma ordem social considerada e julgada como correta. A sua vingança incontestavelmente afeta o outro, mas para isso, precisa renunciar e trair o seu amor de mãe, como se percebe nos versos: “É só assim que eu posso te ferir, Jasão? É essa a dor que você não suportaria?” (BUARQUE, 1981, p. 157 apud PEREIRA, 2015, p. 123) Dessa forma, nota-se o tema da traição presente desde a primeira peça de Chico Buarque, sendo que Joana se trai, portanto, para ferir o outro, ou seja, uma traição justificada.

Entre *Gota d' água* e a próxima peça de Chico Buarque há uma distância de menos de três anos e neste curto espaço de tempo uma nova configuração mundial começa a despontar; o presidente Ernesto Geisel era favorável a uma abertura política

que culminaria na devolução do poder aos civis, mas em sua visão essa abertura deveria ser lenta, gradual e segura, dando início à chamada redemocratização do Brasil, mas os militares continuavam a agir e a desafiar a política de abertura, sendo que ainda persistiam as perseguições, as torturas, os assassinatos àqueles que lutavam em prol do fim da ditadura militar.

Em 1977, é instituído o divórcio no Brasil, dando sinais de que a sociedade vinha lentamente se modificando; os ideais *hippies* começavam a ganhar espaço e a ser percebido como ato político e para solidificar mais essas mudanças, o filme *Os embalos de sábado à noite*, marcavam uma nova geração, na qual a festa começava a ser vista como militância, onde as demandas do coletivo cedem espaço às do indivíduo; é nesse contexto que Chico Buarque escreve *Ópera do malandro*, estreando em 1978.

A peça *Ópera do malandro* é baseada na *The beggar's opera* de John Gay, peça de 1728, traduzida em português como *Ópera dos Mendigos*, e na *Die Dreigroschenoper*, conhecida em português como *A Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill em 1928. Chico Buarque declara à revista *Isto É* em agosto de 1978, ocasião da estreia da peça, que o trabalho “tem a estrutura da peça de Gay, o enfoque crítico de Brecht, mas é essencialmente brasileiro”; segundo Chico, se Gay retratou sobre a boca de lixo de Londres, a versão buarqueana aborda a malandragem carioca no submundo da cidade do Rio de Janeiro, mas especificamente no bairro da Lapa, local conhecido como o reduto da boemia e malandragem, por onde transitava o estereótipo do malandro tradicional, afamado por seu modo de vestir e falar.

A peça aborda o malandro brasileiro ou no que essa figura se transformou após as modificações políticas que ocorreram no país no período do governo Getúlio Vargas; a partir do seu título, a obra traz diversos entendimentos acerca da construção e transformação do malandro e, obviamente são múltiplos os malandros que desfilam pela *Ópera*, sendo possível destacar João Alegre como a representação do malandro tradicional com seu típico traje: chapéu de lado, paletó branco, camisa de seda e sapatos bicolores; assumindo um papel de autor fictício da peça, do qual é interpretado pela crítica literária como a figura do artista nacional que perde espaço em tempos de importação cultural.

Similarmente, será através da cativante companhia de João Alegre que o público contemplará as transformações sociais, culturais e econômicas que o malandro irá sofrer no seu percurso, bem como, a forma da qual chegará ao fim a genuína e tradicional malandragem, dando espaço a um novo malandro, porém, não mais aquele

marginalizado e excluído do mundo do trabalho, mas regularizado e profissionalizado obedecendo aos moldes da moderna sociedade brasileira.

O pesquisador Gabriel da Cunha Pereira em sua pesquisa acerca do Teatro de Chico Buarque, descreve de forma objetiva o enredo da peça:

O enredo da peça é sobre uma mulher chamada Terezinha Duran, filha do gigolô Fernandes de Duran, a qual se casa às escondidas com Max Overseas, na verdade, Sebastião Pinto. Os pais, indignados com o casamento da filha, chantageiam o inspetor Chaves, obrigando-o a assassinar Max. Amigo de infância da vítima, Chaves tenta persuadir Duran a mudar de ideia. A questão passa por uma série de conflitos de interesses e só se resolve quando Duran e Max decidem unir-se numa nova empreitada: a produção do nylon tropical. (PEREIRA, 2015, p. 149)

Com a trama principal, intercalam-se outros conflitos como a luta pelo poder, a legalização do contrabando, a corrupção policial, chantagens e manifestações públicas. Um dos envolvidos em todo esse esquema é o protagonista Max Overseas, um contrabandista de mercadorias que chegam à Baía de Guanabara, sendo que entre os produtos que comercializa, há um alto número de importados que nem fazem parte da realidade brasileira, assim como a do próprio grupo, como nota-se em seu casamento com Teresinha, sendo que alguns dos convidados desconhecem o que está comendo:

Teresinha: Posso servi-lo, inspetor Chaves?
Chaves: Quero um bocado daquele pudim de morango.
[...]
Teresinha: Onde é que tem pudim de morango, Max?
Chaves: Aquele lá no canto, cor-de-rosa-caceta.
Teresinha: Ah, o salmão.
[...]
Barrabás: Esse queijo tá estragado ou alguém peidou?
Geni: Isso é camembert, ô, ignorante!
General: E essa meleca, que é isso?
Geni: É caviar, quadrúpude.
(BUARQUE, 1978, pp. 73-74)

Durante a narrativa, percebe-se um grande fascínio pela supremacia norte-americana e essa valorização também está representada através dos nomes dos contrabandistas que trabalham para o protagonista Max que são substituídos pelas características dos produtos que comercializam, ou seja, General Electric é o comerciante de aparelhos eletroeletrônicos, seu nome verdadeiro é Geraldino, Phillip Morris, vendedor de tabaco é na verdade Felipe, apelidado de Filipinho Mata-Rato, Big Ben e Johnny Walker comercializam relógios dessa marca, são conhecidos pelo inspetor Chaves, respectivamente, pelos apelidos de Benê Mesbla e Joãozinho Pedestre. A

própria Teresinha, ao descobrir que o verdadeiro nome de Max é Sebastião Pinto tem um ataque de histeria e quase não se casa:

Teresinha: Sebastião Pinto? Ah, não, de jeito nenhum, eu estou aqui pra me casar com Max Overseas!

Max: (Puxa Teresinha): Não faz diferença, Teresinha...

Teresinha (Mais alto): Como não faz diferença? Por acaso Overseas é igual a Pinto? E Sebastião? Sebastião é horroroso!

[...]

Teresinha (Histérica): E eu, como é que fico? Vou virar Teresinha Pinto? Deus me livre! Isso é uma humilhação! (BUARQUE, 1978, pp. 71-72)

Como um negociante contrabandista, cabe ao protagonista Max conhecer o mercado estrangeiro e saber como lidar com as transações; para impor respeito e garantir credibilidade nesse ramo, um dos estratagemas usado foi substituir o nome brasileiro por outro importado, por isso, ele aceita sem pestanejar quando sua noiva lhe diz que se casará somente com Max Overseas e não com Sebastião Pinto. Assim como algumas personagens de *Calabar*, Max também troca de nome e vive uma vida que não lhe pertence, sendo seduzido pela hegemonia americana. Destaca-se aqui que essa personagem, assim como outras que compõem a peça musical, é rica em detalhes e merece uma exposição minuciosa de suas características, sendo que para tal propósito destinar-se-á um capítulo à parte às personagens.

A obra *Ópera do Malandro* foi publicada em um período que a censura, a violência e o exílio eram as grandes constantes para os agentes contrários à forma de governo no país. Mesmo que seu autor tenha usado outro período como pano de fundo ficcional, ou seja, a década de 1940, a mesma apresenta possibilidades de reflexão sobre o cotidiano no Brasil; ainda que a peça tenha sido escrita em 1978 ela possui grande relevância na atualidade, parece que foi escrita há pouco tempo, uma vez que esta condição de atualidade e de tratar das mazelas sociais a torna tão contemporânea e conflitante.

Corrupção e injustiça são temáticas que nunca caem de moda, prova dessa afirmação é a peça de teatro produzida há 290 anos, que começa na Inglaterra com John Gay, passa pela Alemanha através de Brecht e, finalmente chega ao Brasil com Chico Buarque. A saga tem início em 1728, o dramaturgo inglês decide lançar uma peça situada no submundo em torno da prisão de Newgate Londres; a *Ópera dos Mendigos* é protagonizada por ladrões, prostitutas, policiais corruptos e um magnata do crime e a narrativa ataca o status quo da política, da instituição do casamento, passando pelo

espírito empresarial e ainda contém uma série de investidas direcionadas ao governo da época.

Dois séculos depois, em 1928, o dramaturgo Bertolt Brecht procurava ideias para a peça que iria reinaugar o Theater am Schiffbauerdamm e sua amiga Elisabeth Hauptmann lhe chamou a atenção para obra de John Gay, que ganhara nova popularidade na Inglaterra e que acabava de ser traduzida para o alemão, dessa forma surge a *Ópera dos Três Vinténs*. Os adaptadores mantiveram a trama básica e os nomes das personagens, como optaram em preservar o famoso *happyend*, para não deslizar para a tragédia e nem frustrar o público pagante; todavia, os autores são mais categóricos em sua sátira sócio-política e tem a esperança de conscientizar e revolucionar a sociedade.

E a peça de John Gay continua permitindo novas releituras, sendo que 250 anos após a criação da *Ópera do Mendigo* em Londres, Chico Buarque teve a capacidade de provar quão atual continuava a temática e a concepção de John Gay. Em 1978, a ditadura podia estar menos violenta, porém ainda seguia alerta aos seus “inimigos”, dessa forma ao transportar as óperas de Gay e Brecht para um contexto nacional, Chico Buarque cautelosamente situou a ação quase quatro décadas antes, durante a Segunda Guerra Mundial e ao regime de Getúlio Vargas.

Ao que tudo indica coincidentemente o contexto histórico é bastante semelhante ao cenário da década de 70, exemplificando, o país era governado por decretos-lei, os desmandos do governo através da censura, a dependência econômica com os Estados Unidos, o processo de redemocratização, as manifestações populares e estudantis pelo fim do Estado Novo e a volta da democracia. Luís Werneck Vianna (1978, p. 13) faz referência a esse momento no prefácio da obra *Ópera do malandro* ao dizer: “Hoje, nessa hora parda de transição para a democracia, defrontamo-nos com problemas semelhantes ao de 45”.

Através do processo de distanciamento o autor consegue despistar o duro olhar da censura que ainda apresentava sinais de vida, bem como, aprofunda sua crítica social a todos os valores da sociedade revelando seu descontentamento com a atual forma de governo. O que se percebe durante a narrativa são retratos da injustiça, da exploração, da prostituição, da falsidade, da corrupção, da malandragem entre outras temáticas que são visíveis na obra.

Embora *Ópera do malandro* tenha sido lançada em 1978, a obra de Chico Buarque continua bem atual, pois trata de um contexto semelhante com o existente em

que a exploração dos menos favorecidos está visível aos olhos da sociedade que permanece estática a essa situação, a prostituição é uma das atividades que mais cresce no país, envolvendo diversas pessoas e setores da sociedade, inclusive inúmeras crianças e os produtos importados continuam em alta, ganhando, sobretudo, um aparato legalizado: a internet.

De fato se percebe que malandragem sempre esteve presente em todas as camadas da sociedade, sendo muitas das vezes vista como algo bom e vantajoso, e na história recente do país, a corrupção tem sido frequentemente flagrada e exposta para a sociedade, sendo que seus praticantes na maioria das vezes conseguem escapar impunes, contudo, não se pode confirmar que malandragem seja sinônimo de corrupção.

Se delinear o percurso teatral de Chico Buarque desde sua peça de estreia, percebe-se que a traição não será a única temática abordada, mas como artista sempre procurou ficar atento aos desdobramentos políticos e sociais do país, buscando dar voz aos excluídos da sociedade, defendendo os seus direitos, retratando as mazelas originárias de ambientes opressivos e suas consequências para uma nação.

2.3. A fortuna crítica de *Ópera do Malandro*

Chico Buarque dispõe de um conjunto de obra amplo e diversificado em vários campos artísticos como música, literatura, teatro e cinema, e através da leitura dessas obras, pode-se dizer em uma alegoria, que se lê o Brasil sobre diversos aspectos, pois suas obras apresentam uma temática bastante complexa, fala-se a respeito dos marginalizados, da posição da mulher na sociedade e da situação política do país no período militar.

Devido à sua ampla produção, inúmeros estudos são significativos, principalmente quando é objeto de dissertações e teses. Realça-se a peça *Ópera do Malandro* como objeto deste estudo, do qual irá analisar a transformação do malandro através de seus personagens e contexto histórico. De forma a nortear as reflexões, foram realizadas pesquisas bibliográficas que trazem informações a respeito da obra e que oferece subsídios de sustentação para a pesquisa.

A *Ópera do Mendigo* de John Gay foi a obra que inspirara o dramaturgo alemão Brecht e por sua vez também a Chico Buarque, portanto, é o trabalho precursor e original que gerou a sua desconstrução e releituras. Às vésperas da estreia da *Ópera do malandro*, Chico fala a revista *Isto É* em reportagem de Maria Amélia Mello, que na

verdade não havia feito adaptação, mesmo sendo baseado em um texto europeu, o resultado é um produto genuinamente brasileiro, conforme explica o próprio artista:

[...] o trabalho tem a estrutura da peça de Gay, o enfoque crítico de Brecht, mas é essencialmente brasileiro”. Se Gay escreveu sobre a Boca do Lixo de Londres, a versão buarqueana se dá na Lapa, no Rio de Janeiro, revelando os “bordéis, os agiotas, os contrabandistas, os policiais corruptos, os empresários inescrupulosos, partindo de uma linguagem urbana, corriqueira e vulgar (HOLLANDA, 1978).

A questão das transformações empregadas nas releituras das obras reaparece na entrevista de Chico dada a Ligia Coelho em *A Última Hora*, de 26/07/78:

Não se trata de uma adaptação. É uma variação em torno do mesmo tema. [...] O que a nossa peça faz é pegar uma carona da leitura que Brecht fez em cima do espetáculo de John Gay. O Brecht enfocou o capitalismo do início do século, enquanto que nós enfocamos o capitalismo no Brasil [...] do Estado Novo pra cá, ou seja, nos últimos trinta anos. Além disso, o nosso é um espetáculo rigorosamente carioca. A linguagem é inteiramente diferente do espetáculo de Brecht e as situações acabam sendo novas em função disso.

Em outra entrevista, dessa feita para Dienei Dayse em *O Dia*, de 15/10/1978, o autor acrescenta dados sobre o material utilizado para a composição da *Ópera*:

Havia uma proposta de se fazer uma versão há anos atrás da *Ópera dos Três Vinténs*. A história dessa peça é muito interessante, porque apesar de ser uma das peças mais famosas de Brecht, nunca conseguiu emplacar no Brasil. O Luis Antônio Martinez Correa me mostrou a *Ópera dos Mendigos*, em cima da qual Brecht fez a dos Três Vinténs. Depois eu vi o filme Getúlio Vargas de Ana Carolina. Li o *Teatro em sua Realidade*, de Bernard Dort. Com as memórias de Madame Satã e com a amizade e o testemunho de Grande Otelo, escrevi, então, a *Ópera do Malandro*.

Na mesma época por ocasião da estreia, uma reportagem de Maria Amélia Mello da revista *Isto É*, intitulada *Chico Buarque e sua ópera que revive a Lapa dos anos 40*-questionava o artista sobre o porquê de localizar a *Ópera do malandro* durante o período do Estado Novo:

Chico: Tivemos uma série de motivos para situar o texto em 40. Aachamos que há uma coincidência entre o momento em que a gente está vivendo e aquela época. Entre 43, quando se vislumbrava o fim do Estado Novo, e 78 há muitas semelhanças. Um outro motivo foram os problemas que a gente ia ter de enfrentar com a censura se nos fixássemos nos dias de hoje. Ao colocarmos um chefe de polícia ou policiais em cena, em plena década de 70, alguém poderia se sentir caricaturado ou ofendido. [...] Essa “concessão” que estamos fazendo, na verdade, em não situar o texto hoje, não representa uma frustração. Colocamos tudo direitinho, como a gente realmente quer fazer. Os anos 40, a decadência da Lapa, da malandragem, da “época de ouro do samba”, a invasão do capital estrangeiro. E a cada dia sentimos mais esta aproximação entre o fim do Estado Novo e a crise que atravessamos. (HOLLANDA, 1978).

O Brasil estava em processo de abertura política, mas ainda vivia sob a vigilância dos militares em que não havia liberdade de criação que permitisse criticar abertamente o regime, então, escrever sobre a Era Vargas foi uma das maneiras que Chico Buarque encontrou para driblar a censura e criticar a situação vigente: o regime militar. Para a *Ópera do Malandro*, optou por um distanciamento épico, ou seja, outro período da história do país é utilizado como pano de fundo para sua trama; dessa forma o espectador, sentindo-se um estranho frente às ações que visualiza, percebe que a história e todos os elementos que a compõem, estão a serviço de uma ideia, de uma denúncia.

Ainda sobre a gênese da Ópera, o diretor Martinez Correa comenta - em uma entrevista intitulada *Os maus costumes castigados pela sátira*, de 26/07/1978 em *O Globo* - o resultado das transformações operadas no material utilizado como suporte na construção da *Ópera*:

[...] as condições humanas são as mesmas, só que no hemisfério sul. [...] Em 250 anos, as coisas ficaram mais intensas [...]. A *Ópera do Malandro* se passa na década de 40, no Estado Novo. Na história de Brecht, o personagem Peachum explora e mendicância. Na *Ópera* o personagem equivalente - Duran - explora a prostituição. Duran trabalha apoiado pelas leis trabalhistas com as suas prostitutas. Ele as explora terrivelmente, mas tudo em cima das leis trabalhistas. A peça: não é só uma junção da peça de John Gay com a de Brecht [...]. É mais uma peça brasileira do que a junção dessas duas [...]: uma estética brasileira ufanista do Estado Novo. [...] A gente quis fazer a peça à brasileira, mais no sentido operístico da coisa, adequando à nossa realidade, porque no Brasil não tem uma tradição disso.

O diretor da peça ressalta que é no campo cultural que se encontra o ponto alto da paródia feita por Chico, sobretudo através da genial transformação do poeta/mendigo inglês na figura do malandro de que não se encontra equivalente em Brecht:

[...] Ao mesmo tempo que é uma peça, é um show, e os arranjos estão muito bonitos, todos baseados nos arranjos da década de 40, no tempo da política de boa vizinhança, entre Brasil e Estados Unidos. Tanto é que o Macheath nessa peça é o Max Overseas, o contrabandista que traz todos os produtos norte-americanos para cá. A peça se passa no tempo de Carmen Miranda nos Estados Unidos, no tempo do Walt Disney. É o retrato de uma era, a do “Alô amigos”, com o Zé Carioca (América do Sul) e com o Pato Donald. As três Américas.

Como o texto dramático é uma intertextualidade de duas outras obras, muitos trabalhos comparativos eliminam toda a riqueza singular de uma adaptação ou de uma “variação”. Para Ruy Castro, em *Só Deus sabe até onde o Chico acertou*, reportagem para revista *Isto É* no mesmo ano de estreia, destaca:

A *Ópera do malandro* segue de perto a *Ópera dos três vinténs*, que também seguia de perto, mas só anedoticamente, a *Ópera do mendigo*, de John Gay. Na anedota, as três peças são uma só e contam a mesma história de exploradores e explorados convivendo em "harmonia" de praxe no palco capitalista. Mas, como Gay escreveu a sua em 1728, Brecht adaptou-a em 1928 e a de Chico é de 1978, isso equivale a pelo menos 250 anos de capitalismo decadente contados por esta mesma história. Tanto o capitalismo como a peça têm resistido, e será preciso algo mais que o teatro para acabar com um ou com outro, por mais que a fulminante veia satírica de Gay tenha incomodado a sociedade inglesa do século XVIII ou que Brecht venha sacudindo as estruturas deste século, as quais também insistem em resistir. Simples adaptação? Os bandidos e prostitutas de Gay vêm passando por várias camas em todos esses anos sem alterações fundamentais. Brecht ateu-se à trama original, pouco mexendo nos personagens, mas desintegrou de tal forma a estrutura da peça que acabou criando uma peça nova. Chico fez o contrário, manteve a estrutura de Brecht e "traduziu" os personagens de Gay. Mas suas adaptações mal feriram o esmalte do original. (CASTRO, 1978)

Segundo Ruy Castro, a *Ópera do malandro* segue de perto a *Ópera dos três vinténs* de Bertolt Brecht e a *Ópera do mendigo*, de John Gay. Na anedota, as três peças são uma só e retratam a mesma história de exploradores e explorados convivendo em "harmonia" de praxe no palco capitalista, sendo a primeira apenas uma simples adaptação que mal conseguiu arranhar o esmalte do original. O crítico ainda sugere que as adaptações realizadas pelo dramaturgo brasileiro não se tornaram originais e, por conseguinte, não impressionaram o público e nem a crítica.

Mesmo que a obra seja considerada uma adaptação explícita e declarada, não se deve vê-la como uma cópia simples sem valor. Normalmente, as adaptações são estruturadas de forma a incluir novas informações, distinguindo-se das obras que foram referências, no entanto, muitos críticos não entendem essa lógica. O teatrólogo Sábado Magaldi também seguiu essa visão comparatista e escreveu a crítica “Chico Buarque frustra uma esperança”, onde diz que:

Chico adaptou para o Rio de Janeiro de 1943 (e, no espetáculo paulista, de 1945) uma história que tinha seu elemento natural na Londres subterrânea de mendigos, ladrões e prostitutas, como o outro lado de uma corte de monarcas todo-poderosos que executavam ou, à última hora, num ato de suprema clemência, concediam a graça a um condenado, outorgando-lhe inclusive um título de "nobreza hereditária". No Brasil, muita gente tem sido executada, mas não à vista do público e numa cena "oficial", que Chico não soube transpor para as nossas condições. A *Ópera do malandro* segue passo a passo os modelos, muitas vezes simplificando-os sem emprestar-lhes uma ideia ou uma observação de valia. Sinto falta, por exemplo, do ressentimento delirante da Jenny pirata da versão brechtiana, que inspirou a música estupenda de Kurt Weill. Chico não achou o equivalente para muitas das explosões de um anarquismo demolidor e saudabilíssimo. Talvez para não repetir as trouvailles de Brecht-Weill, Chico resolveu os problemas com menos brilho. (MAGALDI, 1979)

O crítico segue o mesmo pensamento ao do anterior, de que o artista apenas transpõe as reproduções de Gay e de Brecht, seguindo fielmente os modelos dos outros dramaturgos, sem acrescentar-lhe uma ideia de importância. O pesquisador observa que o valor musical da ópera é uma verdadeira obra-prima, mas que faltou uma dinâmica interna entre os diálogos e a música, o que tornou o conjunto algo pesado e cansativo, e conclui que o autor brasileiro decepcionou aqueles que acreditavam em seu potencial na dramaturgia.

O jornalista e crítico teatral Jefferson Del Rios também descreve sua decepção em seu artigo para a *Folha de São Paulo*: “Chico Buarque desafina na Ópera do Malandro”. Diz ele:

[...] O problema é que a "Ópera do malandro", excetuando-se algumas músicas bonitas, não tem força dramática, poder satírico ou capacidade de envolvimento humorístico-musical. Todas as situações, piadas, correrias, palavrões e surpresas repetem o que foi visto com maior ou menor felicidade em outras peças brasileiras e estrangeiras. A história é longa demais, os personagens dialogam cansativamente e o humor não rende. [...] A "Ópera" se arrasta naqueles cenários pesados e pouco funcionais que não formam uma linguagem visual voltada para a leveza ou a graça rude do musical. [...] O teatro, malandro ou de protesto (ou ambas as coisas ao mesmo tempo), tem que sambar, pegar fogo e arrastar o espectador. Incendiar corações e cabeças, perdurar na memória como uma lembrança quente e fortíssima. A "Ópera" não passa por estes caminhos. (RIOS, 1979)

De acordo com o crítico, a *Ópera do Malandro* - texto e espetáculo seriam apenas mais um empreendimento artístico malsucedido se o autor não fosse Chico Buarque de Hollanda. Segundo ele, criou-se uma expectativa em torno do autor; parece haver impossibilidade psicológica em se aceitar que desta vez, o trabalho não ficara bom. Ainda ressalta que Chico ao escrever *Calabar* não teve a oportunidade do teste de palco e *Gota d' água*, apesar de alguns defeitos, foi uma boa surpresa que agradara ao público, mas que definitivamente a *Ópera* foi um fracasso.

Vale aqui ressaltar que a peça também recebeu elogios por ocasião da sua estreia, uma reportagem sem assinatura da revista *Veja* recebia a ópera sob aplausos e mencionava os vários cortes a que foi submetida pela censura vigente:

Ao longo de seus 34 anos de vida, Chico Buarque de Hollanda tornou-se um dos símbolos vivos da nacionalidade: sambista de primeira, letrista acima de todas as suspeitas, músico em pacto de intimidade constante com toda musa inspiradora. Em suma, um malandro verde-amarelo capaz de todas as proezas e de quem o público, divertido, tudo espera. [...] É assim que a *Ópera do malandro*, estreada na quarta-feira passada no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro, para uma sala lotada e ansiosa, marca um novo e audacioso salto de Chico em busca dos grandes espaços do palco, dos recursos de cenografia, da recriação visual de um Brasil que palpita em suas canções mas que não cabe

mais nos limites do som estereofônico tocado em 33rpm. Censurada por completo no primeiro momento, ligeiramente podada num segundo, esta quarta subida de um texto de Chico Buarque ao palco era esperada como a revelação de um profeta visionário. (VEJA, 1978).

Com o passar do tempo, a crítica amadurece a leitura do texto dramático buarqueano e novas releituras proporcionam à obra o reconhecimento de sua importância no âmbito literário. Adélia Bezerra de Meneses é pioneira em estudar academicamente a obra de Chico Buarque na citada tese premiada *Desenho Mágico* (1982) que trata do lirismo e da política nas canções e peças teatrais do artista/escritor.

Com relação à *Ópera do malandro* a autora comenta que a obra assume um papel de destaque, uma vez que o texto, bem como suas músicas criticam vários setores sociais, como a burguesia, o proletariado e a instituição do casamento:

Mas será realmente com as canções da “Ópera do Malandro”, de 1978, que Chico Buarque agudizará sua crítica social. Partirá da dessacralização da cultura, a desespirtualização da mulher e do amor, a utilização da obscenidade e da linguagem da podridão como tentativa de ruptura com o universo lingüístico do “establishment”, para os torneios parodísticos. Chico empreenderá aí uma crítica radical e desesperada a todos os valores da sociedade. Mostrará, nas suas canções, a falsidade e o mascaramento burgueses em vários níveis. (MENESES, 1982. p. 183)

A autora afirma que a *Ópera do Malandro* é sobrecarregada de críticas a uma cultura burguesa enraizada na sociedade, trazendo em seu texto vários questionamentos às relações de exploração impostas aos menos favorecidos em uma estrutura capitalista, que cria nas classes baixas um desejo oculto de “subir na vida”, de ascender à alta sociedade. Aborda também a dessacralização da mulher e do amor, traz a luz “*temas tabus*” como a prostituição e a bissexualidade, e ainda registra a luta de classes oriunda da injustiça social e o ataque à malandragem existente nas instituições políticas e sociais brasileiras.

Ao longo do tempo, Adélia Bezerra continuou a publicar artigos e ensaios sobre vários aspectos da produção do artista, até que resolve uni-los em uma única obra, abordando a temática do feminino que levou o nome de: *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque* (2000). Com mais da metade do seu cancionário dedicado à mulher, o poeta ingressa, seja por meio de um eu lírico feminino, seja por meio de um eu lírico masculino, em um terreno minado de contradições.

As mulheres são retratadas como figuras do cotidiano com suas características e seus estigmas, distanciadas da perfeição de um mundo utópico; a autora afirma que nas canções de Chico Buarque, e em particular nas canções da *Ópera do Malandro*, a crítica

social surge de forma bastante incisiva, quando desmistifica a espiritualidade romântica do amor burguês, o casamento e o amor materno/paterno: exemplificando com as canções “Meu amor”, “Terezinha”, “Pedaço de mim”, “O casamento dos pequenos burgueses”, “Viver do amor”, entre outras.

Dentre os trabalhos sobre Chico Buarque, destacam-se as obras *Chico Buarque: Perfis do Rio* (1999) e *Para seguir minha Jornada: Chico Buarque* (2011), ambas de Regina Zappa. Na primeira biografia encontra-se o artista enquanto sujeito comum e agente produtor de cultura, através de suas músicas, peças teatrais e literatura em geral. A segunda não é exatamente uma biografia, mas reconstitui a maioria dos passos fundamentais de sua vida, com detalhes sobre suas obras, fotos, reportagens, documentos e depoimentos inéditos sobre o autor desde a década de 60 até os anos 2000.

Para homenagear os 60 anos de Chico Buarque, o escritor Rinaldo de Fernandes organiza a obra *Chico Buarque do Brasil* (2004) na qual ensaístas, jornalistas, ficcionistas e poetas abordam os vários aspectos de sua obra, numa espécie de balanço de sua atividade artística. Nessa obra inclui-se o artigo “Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas”, de Nelson Barros da Costa, abordando o fenômeno da paratopia²⁰ que pode ser classificada como paratopia de identidade, espacial e temporal.

O autor apresenta esse fenômeno com riqueza de detalhes nas canções de Chico e destaca a mais conhecida das categorias paratópicas do autor: a figura do malandro, trabalhada em diversos momentos de sua obra musical e dramaturgic. Exemplifica a paratopia da malandragem com duas canções sendo “A volta do malandro” (1985) e “Homenagem ao malandro” (1977) que faz parte da peça *Ópera do malandro*.

Destaca-se também a obra *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay - uma leitura transcultural* (2011) de Solange Ribeiro de Oliveira, que oferece uma contribuição para o estudo do malandro, construção arquetipicamente brasileira ligada à representação de nossa identidade cultural. A autora faz o rastreamento do percurso histórico do malandro que remonta ao primeiro Código Penal republicano destacando a complexa construção da imagem do malandro, que entrelaça, em associações contraditórias, explorados e exploradores, representantes da ordem e da marginalidade.

²⁰ Segundo Mainguenu (2001) a pertinência ao campo literário não é a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localidade paradoxal denomina-se paratopia.

Na obra *Imaginando o Brasil: o teatro de Chico Buarque e outras páginas* (2015), Gabriel da Cunha Pereira apresenta uma proposta de leitura de quatro peças teatrais do artista: *Roda-viva*, *Calabar*, *Gota d'água* e *Ópera do Malandro*. O autor lança um novo olhar sobre o compositor, vendo-o como produtor de cultura e autor de teatro, engajado não só contra a opressão do regime militar, como também atento a temas culturais e individuais, relativos ao gênero, à etnia, à politização do prazer e do corpo.

Destacam-se algumas dissertações e teses: *Artes, manhas e artimanhas do malandro na literatura dramática brasileira* (2006), de Gilberto Rateke Junior que aproxima *O noviço*, de Martins Pena e *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, contextualizando-as a partir de leituras de outras peças com a mesma temática e mesma época de produção. *Ópera do malandro como documento histórico para análise do conceito de malandragem em Chico Buarque* (2010), de Tiago Xavier dos Santos, analisa o percurso da figura do malandro na sociedade brasileira, desde seu surgimento até a sua transformação na Era Vargas.

A tese de Rafael Torres Correia Lima, intitulada *A carnavalização em Ópera do malandro: diálogos (inter) semióticos* (2017) têm por objetivo focalizar múltiplos aspectos de carnavalização na peça e no filme homônimo de Ruy Guerra, verificando de que maneira a personagem é construída e desconstruída através das canções que fazem parte do texto dramático. Por fim, *A malandragem na construção da Ópera do malandro de Chico Buarque: uma análise literária e musical* (2008), de Valéria Cristina Gomes Garcia, realiza uma análise estrutural da obra em seus componentes histórico, literário e musical, revelando as várias ambiguidades quanto à construção do malandro, ao seu percurso histórico e a sua transformação, enfatizando as canções “Malandro” e “Malandro nº 2”.

Em síntese, é possível perceber que a obra *Ópera do malandro* possibilita o entrelaçamento interessante de temas atuais e que tem muito a contribuir na compreensão da formação do ser humano enquanto indivíduo, contudo, constata-se que uma temática se sobrepõe às demais, ou seja, a figura do malandro ou as malandragens.

CAPÍTULO III

3. A TEATRALIZAÇÃO DA HISTÓRIA - UMA ÓPERA SOBRE O MALANDRO

De acordo com Oliveira (2011), *Ópera do Malandro* estreou no Teatro Ginásio no Rio de Janeiro, em 26 de julho de 1978, trazendo ao palco a figura do malandro - representante de um símbolo da cultura brasileira que permeia o imaginário, desempenhando ora a função de herói, ora de vilão. Com algumas modificações, o texto foi publicado no mesmo ano pela Livraria Cultura Editora; em 1986, inspirou o filme homônimo de Ruy Guerra e também gerou três discos contendo as canções da peça e trilha sonora do filme.

A peça é estruturada em dois prólogos, dois epílogos, um *intermezzo* e dois atos, sendo o primeiro composto por três cenas e o segundo por sete cenas. Para relembrar, seguem as personagens da peça por ordem de apresentação: o produtor/Duran, Vitória, João Alegre, Fichinha, Teresinha, Geni, Max, Johnny Walker, Barrabás, Big Ben, General Electric, Phillip Morris, Chaves/Tigrão, Juiz, Lúcia, Dorinha, Shirley, Jussara e Mimi.

Conforme indicativos de Regina Zappa (2011), a narrativa se passa no Rio de Janeiro, ambientada no submundo da prostituição e do tráfico, na década de 40, e move-se através do conflito entre Duran e Max. O primeiro é um proxeneta, dono de alguns prostíbulos que ele chama de butique e as prostitutas são chamadas de funcionárias. Max, por sua vez, contrabandeia mercadorias vindas do exterior e distribui no mercado local, além de manter outros negócios ilegais.

Esses mesmos indicativos mostram que o conflito inicial entre os personagens se dá porque o protagonista Max e seus capangas constantemente se aproveitam das prostitutas agenciadas por Duran sem realizar o devido pagamento pelos serviços e para agravar a situação, Duran recebe a notícia que sua filha Teresinha se casou às escondidas com o contrabandista. Revoltado com o casamento, Duran ordena ao delegado Chaves com quem mantém alguns negócios ilícitos para matar Max, entretanto, este foi padrinho de casamento do protagonista e muito amigo desde a infância, dessa forma, não tem forças para executar a ordem dada por Duran.

Na mesma linha de análise do pesquisador Lima (2017), Duran estará ciente da covardia do delegado e diante disto planejará uma passeata a ser realizada pelas

prostitutas com o intuito de denunciar o policial por corrupção e desacreditar Max e seus planos perante a sociedade; diante de tais circunstâncias Chaves resolve prender Max, mas não tem coragem de matá-lo. Dessa forma, a passeata é iniciada invadindo a delegacia onde estão as personagens; o que aparenta ter um final trágico acaba com um acordo em comum entre os envolvidos, ou seja, “uma união em prol do capitalismo onde cada personagem terá uma função a fim de obter sucesso financeiro e social”.

Segundo Oliveira, o dramaturgo Chico Buarque discute a malandragem não só na figura do malandro ambivalente, mas também nas representações da mulher e do homossexual (2011, p. 114). Dessa forma, ele cria vários tipos de malandro, possibilitando diferentes conotações à palavra. Na *Ópera*, o malandro não é um, mas vários, cada qual com características e intensidades diferentes; neste contexto, pretende-se analisar as personagens Duran, Max, Chaves, Terezinha e Geni, pois, elas representam a malandragem institucionalizada na sociedade brasileira; e representando o malandro tradicional da Lapa, do morro e do subúrbio carioca, encontra-se João Alegre que “goza de palpável prestígio nas chamadas rodas de malandragem da noite carioca”. (BUARQUE, 1978, p. 19).

Antonio Candido (2006, p. 84) afirma que a ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra. É o que se verifica na peça de Chico Buarque, pois, a *Ópera do malandro* é uma obra dramática que faz parte da literatura brasileira e servirá para compreender a trajetória ou a transformação pela qual passou a figura do malandro na sociedade, representada no personagem malandro tradicional João Alegre e no malandro criminoso Max Overseas.

3.1. Diferentes perfis do malandro

Durante percurso desta pesquisa, evidencia-se que o malandro é um tipo bem conhecido na sociedade e nos diversos campos culturais, sendo reconhecido na literatura brasileira por seus atributos de anti-herói (GONZÁLEZ, 1988) e de características marcantes como a astúcia e a esperteza. “O malandro é aquele que oscila entre a ordem e a desordem” (CANDIDO, 1993, p. 36), sendo que nessas esferas ele sobressai no modo de ganhar a vida, na relação com as mulheres e nas artimanhas utilizadas para levar vantagens nas diversas situações.

Na análise da *Ópera do malandro*, nota-se que a malandragem faz parte do cotidiano das personagens, cujas características revelam que elas estão preocupadas em levar vantagem nas diversas situações, com objetivo de alcançar sucesso, ascensão social, poder e lucro, revelando uma ação que oscila entre o bem e o mal.

Para exemplificar, no primeiro ato, cena 1- aparece Duran falando ao telefone com Chaves e cobrando do chefe de polícia a sua dívida e questionando sobre as prostitutas que são encaminhadas por ele ao prostíbulo. A primeira frase é muito interessante e significativa, tendo em vista o contexto da narrativa quando Duran diz: “É isso mesmo, tem que dar um basta nessa malandragem! No dia em que todo brasileiro trabalhar o que eu trabalho, acaba a miséria!”. (BUARQUE, 1978, p. 27)

Duran considera-se um empresário que cumpre as leis trabalhistas; ele afirma que paga salário mínimo, carteira assinada, ampara e cuida de suas funcionárias e faz investimento em acessórios necessários ao bom desenvolvimento do trabalho, fato que se comprova através de sua postura com a nordestina Fichinha que chega à procura de emprego, conforme se observa no fragmento:

[...] É, infelizmente, minha cara Fichinha, eu já estou com os quadros completos. São mil quatrocentas e trinta e duas funcionárias com carteira assinada, salário mínimo, assistência médica e oito horas de trabalho. [...] Olha Fichinha, eu sei que vou fazer asneira, mas o teu caso me comoveu. O que tem chegado de conterrânea tua ultimamente, não é brincadeira. Eu vou admitindo, até por uma questão de patriotismo. (BUARQUE, 1978, p. 31)

Esse é um malandro que apresenta características específicas com relação à exploração da mulher, concretizando a sua sobrevivência por meio de negócios ilícitos; o personagem afirma que está querendo ajudar as funcionárias, mas cobra taxa de inscrição de Fichinha, aspecto que se observa em [...] “Você faz um teste, trabalha umas noites e, se aprovar, passa a funcionária efetiva. Mas primeiro tem que pagar a taxa de inscrição”; e ainda cobra porcentagens em cima do trabalho e dos acessórios: [...] “Sobre cada dez mil-réis que você receber, a agência cobra cinco de comissão, certo? [...] E mais dez por cento pelos acessórios”. (BUARQUE, 1978, pp. 31-32)

Nessa direção, o protagonista contrata as mulheres para trabalhar em suas casas noturnas dentro das normas da lei trabalhista, afirmando que sua “bíblia é a Constituição da República e as leis trabalhistas seu breviário” (BUARQUE, 1978, p. 149). Significa que as mulheres são contratadas por Duran sob um acordo pré-estabelecido: com carteira assinada, direitos e deveres garantidos pelas leis trabalhistas e ajuda de custo para maquiagem, perfumaria e outros acessórios.

Conforme contextualiza o historiador Fernando Antônio Novais (1998), o contexto histórico no qual a obra está inserida é possível identificar no discurso de Duran referente às leis trabalhistas traços da Política de Trabalhismo do governo Getúlio Vargas; ao assumir a chefia do governo provisório em 1930, apoiado pelos militares, Vargas realiza diversas reformas sociais significativas, sendo considerada a mais importante a reforma da legislação trabalhista que seria sistematizado mais tarde, em 1943, com a Consolidação das Leis do Trabalho.

No contraponto entre a história e a ficção, percebe-se mais uma vez como Duran se beneficia das leis trabalhistas quando apresenta as condições do contrato de trabalho que suas “funcionárias” assinam quando são empregadas por ele, em que, além de constarem todos os descontos pelos acessórios, ainda encontra-se uma cláusula muito interessante sobre o “seguro” da empresa. Observemos o trecho abaixo:

DURAN:

A cláusula quarenta e seis reza o seguinte: o locatário obriga-se a manter o imóvel em perfeito estado de conservação e higiene. O locador tem direito a indenização por quaisquer danos causados em sua propriedade, tais como os provocados por furto, roubo, saque, depredação, incêndio, terremoto, etc. Tá certo? Todo mundo ouviu? (BUARQUE, 1978, p. 93)

Nessa fala, Duran apresenta uma cláusula às prostitutas Dorinha, Shirley, Mimi e Doris, após uma depredação do imóvel causada pelo bando de Max Overseas; a cláusula aparece no contrato em letras tão minúsculas para que passe despercebida a condição de trabalho a que se submetem as prostitutas. Diante dessas condições de trabalho apresentadas às suas funcionárias, Duran jamais sai no prejuízo, pois nessa relação, elas sempre estão em débito com o patrão.

O governo Getúlio Vargas era conhecido como “pai dos pobres”, contudo, para a pesquisadora Garcia (2008, p. 34) essa metáfora é irônica, porque na verdade, preocupado em acelerar o processo de industrialização, o governo promulgou uma legislação trabalhista que estava mais a serviço da expansão capitalista do que da proteção dos trabalhadores e, por conseguinte, mostra-se inócua em razão de a maioria dos empregadores encontrarem meios de ludibriar os trabalhadores e a justiça; percebe-se a legalidade como um véu denso que esconde atrás de si toda a situação de exploração.

De acordo com as reflexões do antropólogo DaMatta (1997) em “O mito de Malasartes²¹”, o contrato de trabalho é um indício de uma relação honesta entre

²¹ Capítulo da obra **Carnavais, Malandros e Heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro.

empregador e empregado. Ao analisar as relações trabalhistas entre Duran e as prostitutas, esse contrato se torna maléfico porque o salário que recebem os trabalhadores é todo absorvido pelas cláusulas do contrato que preveem os gastos com os acessórios e com o “seguro” da empresa; um contrato que tem o intuito de lesar a parte trabalhadora e beneficiar o empregador, tornando impraticável para as “funcionárias”, pois favorece o interesse do patrão. Para Duran, o importante não é o trabalhador enquanto pessoa, mas sim o trabalhador como fonte de lucro e utiliza os meios legais (ordem) para obtê-lo, tornando-se além de malandro um mau patrão, uma vez que, “faz prevalecer em suas relações com seus empregados não a proteção, o favor, ou a consideração, mas as ligações impessoais e legais dos contratos”. (*Ibidem*, 1997, p. 287)

O personagem Duran demonstra-se astuto e perspicaz em seus negócios, sempre no intuito de obter vantagens; inclusive até com relação à sua filha Terezinha ele tem uma visão lucrativa, quando almeja casá-la com alguém da alta sociedade e que possa garantir o nome da família nos melhores círculos sociais, conquistando assim, a ascensão social.

DURAN:

Teresinha é nosso maior investimento, Vitória! Ninguém aqui criou essa menina pra mulher de malandro não! O que a gente aplicou nela, é pra futura mulher de ministro de Estado, pelo menos. E quando ela arrumar um ministro de Estado, que o traga pela porta da frente e me apresente a ele, entendido? (BUARQUE, 1978, p. 38)

Percebe-se a perda dos valores morais em substituição ao lucro/dinheiro. O casamento visto na sociedade como uma união baseada no amor passa a ser profanado por Duran quando almeja um casamento à filha com fins lucrativos e, conseqüentemente, ascensão social. Marshall Berman (1986, p. 107) analisa as transformações de valores na sociedade capitalista, mostrando que tudo e todos têm seu valor de mercado que formas de honra e dignidade são incorporadas ao mercado e ganham etiquetas de preço, logo, se tudo tem seu valor, nada mais é intocável e tudo pode ser profanado; o dinheiro tem a capacidade e o poder de profanar o que é sagrado; essa visão pode ser percebida nas ações de Duran e demais personagens da obra.

Na cena abaixo, ao descobrir que sua filha se casou às escondidas com seu rival Max, o malandro astutamente planeja uma passeata para acontecer no dia primeiro de maio, com intuito de obrigar o inspetor Chaves a dar um fim na vida do seu inimigo.

DURAN:

Depois de amanhã é o primeiro de maio, certo? Dia do trabalhador. Dia de desfile, estádio repleto, chefe da nação. Pois então as nossas trabalhadoras vão aproveitar o feriado para desfilar no estádio de São Januário. Ah, vai ser um espetáculo e tanto! Porque as nossas funcionárias normalmente são discretas. [...] E os cartazes vão denunciar a corrupção nos serviços públicos, a insegurança do proletariado, a ameaça ao cidadão comum! O pânico da população civil! Coitado do Chaves. (BUARQUE, 1978, pp. 86-87)

Cabe destacar, a partir da citação acima, que essa data era muito explorada por Getúlio Vargas para ideologicamente valorizar e festejar o trabalhador brasileiro; inclusive é feita uma alusão ao estádio São Januário na canção de Wilson Batista, período em que se combateu duramente a figura do malandro, sendo a música um dos instrumentos utilizado para esse intuito.

Em sequência, é possível perceber que a próxima personagem a ser analisada é um malandro que está envolvido em diversos conchavos com aqueles a quem deveria combater, sendo ele um representante da lei: inspetor de polícia Chaves, também conhecido pelo apelido Tigrão. Verifica-se que o nome do delegado remete a um instrumento cuja função serve para abrir ou fechar portas e cadeados, sugerindo que o personagem tem o poder de possibilitar tanto o acesso quanto a restrição em variados contextos.

Assim como seu nome apresenta uma relação de poder, semelhantemente o seu apelido destaca a mesma combinação, o que corrobora com o raciocínio do pesquisador Lima (2017, p. 31) que faz uma análise do apelido do inspetor Chaves, vulgo Tigrão. Este nome faz alusão ao tigre, um animal conhecido por ser caçador muito feroz; o nome no grau aumentativo intensifica as características do personagem, transformando-o em perverso, temido e perseguidor. Percebe-se no decorrer da *Ópera do malandro* que o nome Chaves é usado pela alta classe e o apelido Tigrão é utilizado pelos de classe inferior, marginalizados, com exceção de Max, que o trata das duas maneiras, o que evidencia o grau de intimidade entre eles. Observemos:

MAX:

Deixa eu te apresentar a Teresinha. Este é o inspetor Chaves, meu amor, o nosso padrinho.

MAX:

Olha aí, continua o mesmo. Ele sempre deu em cima das minhas garotas, Teresinha. Mas essa não, Tigreza, essa eu vi primeiro. (BUARQUE, 1978, p. 62)

O inspetor mantém uma relação de negócios ilícitos tanto com Max quanto com Duran, beneficiando-se de ambas as situações, conforme se identifica em:

CHAVES:

É, eu sei que o momento é impróprio. Mas é que justamente hoje o meu outro sócio telefonou e meu deu um aperto. Se Tu não me paga, eu não posso pagar a ele. Também não posso chegar pra ele e dizer que tô duro porque o meu sócio contrabandista joga tudo no cassino e não me paga o combinado. (BUARQUE, 1978, p. 65)

O malandro faz uso do aparato da ordem para prover meios aos seus “sócios” continuarem a agir na prática da ilegalidade; para Duran, ele encaminha mulheres para a prostituição, enquanto para Max, faz “vistas grossas” para o contrabando; verifica-se ao longo da peça que a corrupção da polícia é uma marca constante, constituindo a face da malandragem legitimada pelo Estado e Chaves representa a figura do malandro profissionalizado por meio da instituição.

CHAVES:

É bom. Tu tá trabalhando à vontade, na maior liberdade, e se tiver juízo faz fortuna. Agora, eu tô colaborando contigo e preciso ver o meu, né? Tu não tem telefone, não tem residência fixa e eu não sou puta de praia pra ficar te catando em cabana de pescador. Não posso me expor desse jeito. (BUARQUE, 1978, p. 66)

No trecho:

CHAVES:

Me acredita, Duran! Botei todas as patrulhas pra caçar aquele desgraçado. Toda a força pública, bombeiro, cachorro, fuzileiro naval, DIP, tudo. Vasculhei os covins, fechei os cassinos, invadi as pensões, bloqueei as estradas, parei os trens, interditei o Santo Dumont, o serviço de barcas, e nada! A esta altura ele já deve estar longe... (BUARQUE, 1978, p. 152)

O inspetor passa a ser chantageado por Duran e, para não ser desmascarado perante a sociedade, ele faz uso de seu poder enquanto representante da lei e utiliza de todos os meios lícitos para cumprir o desejo do seu sócio. O inspetor Chaves é aquele malandro que transita pelos polos da ordem e da desordem (CANDIDO, 1993), pratica seus atos ilícitos, contudo, usa a lei e sua posição para prender aqueles que supostamente infringem as regras da sociedade, como aparece na seguinte cena:

MAX:

Vem cá. Esse aí não é o juiz do meu casamento?

CHAVES:

Era. Foi denunciado pelo teu sogro. No começo eu pensei que fosse só picuinha do Duran, talvez porque ele registrou o casamento em livro oficial. Mas eu, como inspetor, tenho a obrigação de mandar investigar o objeto da denúncia. Pegamos o homem, investigamos, investigamos, e não é que o sujeitinho confessou cada crime mais criminoso que o outro? Confessou uns crimes que eu nem sabia da existência. Eta juizinho subversivo, sô. (BUARQUE, 1978, pp. 132-133)

Nota-se que aquela “boa” malandragem apresentada nos heróis de ficção como em Leonardo Pataca, Pedro Malasartes e Macunaíma, ou até mesmo nos malandros reais da história do final do século XIX e início do século XX, está descaracterizada de suas características originais. É o fim da antiga malandragem e o início da malandragem de “gente grande”, como demonstra a fala de Teresinha: “Sangue novo! A nova civilização! É claro que os malandrinhos, os bandidinhos e os que acham que sempre se dá um jeitinho, esses vão apodrecer debaixo da ponte.” (BUARQUE, 1978, p. 170)

A personagem Teresinha é a herdeira da cadeia de meretrício explorada por seu pai; seu nome faz lembrar o título da antiga cantiga de roda, *Teresinha de Jesus* que, segundo Oliveira (2011) evoca a vivência da mulher inexperiente e frágil da sociedade patriarcal, da qual necessita da proteção masculina. Mas a Teresinha retratada por Chico Buarque não tem semelhanças com a ingênua mocinha da cantiga de roda; ela é batizada de malandrinha e contemplada como uma representação feminina da malandragem, no sentido de exploração. Oliveira ainda afirma que

[...] na peça, Teresinha aperfeiçoa os métodos primitivos de exploração capitalista adotados pelo pai e pelo marido. Da contravenção artesanal, ela os direciona para as negociatas internacionais, o furto em escala industrial, com sofisticados métodos modernos. A Teresinha empresária inverte a imagem da mocinha ingênua da cantiga de roda, afastando-se também da figura da tradicional mulher do malandro. (*Ibidem*, p. 120)

Vale ressaltar o comentário de Vianna na apresentação da *Ópera do malandro*, quando se refere ao comportamento da personagem durante a Era Vargas: ela “[...] aparenta maturidade e domínio de si para enfrentar riscos e situações ainda não vividos, impondo ao seu pai e ao seu marido novos padrões de conduta”. (1978, p. 14)

A peça apresenta Teresinha como uma mulher segura de seus atos, que enfrenta a vontade de seus pais, impondo-se diante deles, e que similar ao pai, gosta de levar vantagem em tudo e deseja um casamento rentável que lhe garanta uma boa vida, assim a descreve sua mãe Vitória, conforme se observa no fragmento:

VITÓRIA:

Você tá subestimando a cabecinha da tua filha, Dudu. Eu que falo com ela, e muito, sei que ela não há de aceitar proposta de casamento sem estar muito bem coberta. Aliás, ela gosta muito de imitar essas moças de sociedade que saem no jornal de domingo. Teresinha gosta de levar vantagem em tudo. Já disse e repito, Duran: ela é a tua cara! (BUARQUE, 1978, pp. 38-39)

Essa personagem demonstra ser forte, racional, de mentalidade empreendedora e com uma vocação comercial que a faz acreditar que os negócios de seu marido são um

meio rápido de enriquecimento. Enquanto Max está preso, Teresinha aproveita a oportunidade astutamente para comandar os negócios e os capangas de seu marido, mostrando sua frieza e visão capitalista ao cuidar dos papéis que colocam a empresa criada por ela na legalidade. Observemos que na citação abaixo, há comprovação do aspecto em análise.

TERESINHA:

[...] Tá todo mundo precisando duma coisa nova, mais aberta, mais limpa e arejada. Tá na cara que tem que mudar tudo e já! Tem que abrir avenidas largas, tem que levantar muitos arranha-céus, tem que inventar anúncios luminosos, e a MAXTERTEX faz parte do grande projeto. Você devia se orgulhar, Max, porque nisso tem um pedaço do teu nome e um pouquinho do teu espírito... (BUARQUE, 1978, p. 170)

Na mesma linha de raciocínio, percebe-se que com a concretização do empreendimento da MAXTERTEX, os pais de Teresinha esquecem a rivalidade com o genro e a possível entrada na alta sociedade em troca do capital que a nova empresa oferece e aderem ao plano da filha, apoiando o casamento a que tanto se opuseram, de modo que o diálogo abaixo colabora na elucidação dos fatos.

VITÓRIA:

Só tenho um único
Breve reparo
A tão preclaro
Genro viril
É o esquecimento
Do sacramento
Afinal
Só se casou
Só no civil

DURAN:

Minha filha, eu desejo pedir teu perdão
[...]
Não sei como fui pra você tão durão
Tão mandão, tão sem coração, tão malvado assim
(BUARQUE, 1978, pp. 185-187)

Uma personagem com traços muito complexos e características peculiares que se destaca na peça é o contrabandista *gay* Genival, conhecido como Geni, integrante da quadrilha de Max Overseas e que pratica o contrabando de joias e perfumes. Ele afirma ser “plurissexual”, “nem veado nem machão” (BUARQUE, 1978, p. 156), que nutre uma obsessiva paixão pelo seu chefe.

De acordo com Oliveira (2011), Geni é um malandrógino, pois, concentra a malandragem tanto em suas características físicas, quanto em suas ações, ou seja, é o homem que não é homem, ou a mulher que não é mulher; ora prostituta, ora

contrabandista, constituindo o quadro geral da desordem. A pesquisadora Garcia (2008) complementa que a malandragem de Geni se faz presente tanto em seus atos, suas ações, quanto em suas características físicas intrínsecas à sua existência; são as malandragens endógena e exógena, a ordem e a desordem centralizada em um único tipo.

No diálogo abaixo, pode-se analisar essa personagem multifacetada que irá revelar o esconderijo de Max para o inspetor Chaves e Duran; num primeiro momento passa a informação afirmando que “deixou escapar”; porém, Max consegue fugir e dessa vez por conhecer bem os passos de seu chefe, Geni negocia a informação tirando vantagem da situação.

GENI:

[...] Lembra ontem à tarde, quando eu deixei escapar pra vocês que o Max tava no puteiro dos Arcos?

[...]

Eu ontem dei uma informação, sem querer mas dei, e vocês nem agradeceram.

[...]

Eu tô exausta de desculpas. Agora eu quero é quarenta contos de Duran e trinta e cinco do inspetor que aliás acabam de passar a cinquenta pra indenizar a ofensa física.

DURAN:

Toma o cheque e diz logo o endereço.

GENI:

É Rua do Catete, 194. A Renascença, Móveis e Decorações.
(BUARQUE, 1978, pp. 155-164)

Aparentemente, Geni não denuncia Max por dinheiro, fica em evidência durante a narrativa que é o ciúme que o leva trair seu chefe, pois apesar de eventuais ligações homossexuais, o contrabandista parece desprezar o travesti, tendo preferências pelas mulheres e despertando no malandrão um ciúme enfurecido, conforme afirma Oliveira (2011). Seja qual for o motivo da delação, sua ação o aproxima da característica do “mané” retratado na canção de Bezerra da Silva (1999), pois o verdadeiro malandro, mesmo sob tortura ou pressão legal, jamais entrega os companheiros, ele não é “cagueta” ou “dedo-duro”.

Em conformidade com a pesquisadora Rosa (2008), tal comportamento não indica que há solidariedade entre os malandros, mas que esse é o único momento em que os malandros compartilham o mesmo pensamento e talvez seja mais uma confirmação de um artifício para manter as regras formuladas por eles, contribuindo assim para a sobrevivência da malandragem.

3.2. Max Overseas: o malandro criminoso

Outro exemplo da figura do malandro no texto dramático é o protagonista Sebastião Pinto, conhecido como Max Overseas, um personagem que idealiza sua ascensão social através do seu trabalho, no entanto, vive à margem da sociedade que o despreza mediante sua condição social. Pode-se perceber a constituição da imagem do protagonista enquanto malandro através de seu comportamento e consolidada a partir da percepção que os demais personagens têm a seu respeito.

Em uma primeira análise segue-se a concepção que o proxeneta Duran tem do seu rival, partindo de informações levantadas logo após o casamento de Terezinha quando a mesma vai até a casa dos pais com o objetivo de arrumar as suas coisas e ir morar com o marido. O pai não se comunica diretamente com a filha, ele se reporta a sua mulher Vitória com a finalidade de que ela repasse a fala para Terezinha e utiliza de termos grosseiros para denegrir a imagem de Max, como se observa no fragmento.

Vitória, assim que você se refizer, diga à sua filha que ela tá proibida de se encontrar de novo com aquele *canalha!*

Esse capitão nunca trabalhou na vida. É *ladrão!*”

Diga à tua filha que eu não faço acordo com *marginal*. E diga também pra ela dizer ao *marginal* que vai ser muito difícil arrancar um tostão de mim. (BUARQUE, 1978, pp. 81-87).

A etimologia da palavra “canalha” está relacionada à pessoa vil ou reles, ou seja, que tem pouco valor, insignificante e digna de desprezo; por sua vez, “ladrão” é aquele que furta, rouba, logo, não é merecedor de confiança, e finalmente a palavra “marginal” tem especificamente dois sentidos: o primeiro é o de uma pessoa que vive à margem da sociedade como um indivíduo excluído socialmente; e o segundo aspecto reporta a um criminoso e delinquente (LIMA, 2017, p. 75). Ao considerar os significados das palavras, percebe-se que Duran não tem interesse em quebrar a barreira hierárquica que o separa de Max e, por isso, não quer fazer acordo com o malandro, julgando-o como desqualificado para seus negócios e para casar-se com sua filha.

Ao tomar conhecimento de que o inspetor Chaves e Max são amigos desde a infância, Duran visualiza mais uma característica do malandro que é a de transitar livremente pelo campo da ordem e da desordem, ou seja, ele é o tipo que transita entre os dois mundos do lícito/ilícito, sempre atuando no limiar entre o que se pode e o que

não se deve fazer; sujeito que vive num espaço social intermediário em que a ordem não se integra, porém, ele também não pode renuncia-la; uma abordagem em que o crítico Antonio Candido (1993) descreve com precisão em seu ensaio *Dialética da malandragem*. O protagonista Max, mesmo sendo um contrabandista, consegue manter esse elo entre os dois mundos, mantendo relações de trabalho e de amizade com representantes da lei, no caso o inspetor Chaves e o Comodoro como mostra o fragmento abaixo.

DURAN:

[...] Todo mundo sabe que o indivíduo é contrabandista, fabrica licor francês no Grajaú, dá desfalque até no banco dos réus, quebra as minhas butiques e no domingo tá lá faceiro no Iate Clube, de braços com o Comodoro. Ninguém tem costas quentes assim de graça. (BUARQUE, 1970, p. 86)

Na linha de raciocínio da ordem e desordem, nota-se que Max pratica diversas atividades ilícitas, desde contrabando, arruaça e falsificação de bebidas, e ainda engana e trapaceia até mesmos outros criminosos, pois a expressão “dá desfalque até no banco dos réus” é uma alusão ao lugar onde se sentam os criminosos julgados perante a justiça e o termo “réu” refere-se ao indivíduo que cometeu algum tipo de crime; todavia, essas atividades ilegais não o impedem de transitar no ambiente considerado da ordem, representado através da figura do Comodoro, um oficial da marinha. Essa postura coloca o malandro dentro da abordagem que Costa (2004) faz com relação ao conceito de paratopia, um ser deslocado que não tem um lugar comum no âmbito da sociedade, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar.

Em “o Max nunca pagou uma puta na vida dele. Tem é muita puta que paga pra dormir com ele” (BUARQUE, 1978, p. 43), cabe apontar que Max Overseas não apresenta somente traços de um malandro criminoso, mas se revela um sedutor romântico e desejado pelas mulheres conforme descreve a personagem Geni. Nota-se, através da fala de Geni, que seu patrão até recebe pagamento para ficar com as mulheres e que jamais pagou puta alguma, sendo assim, essa característica o distancia do pícaro retratado anteriormente, sendo que este último tem a particularidade de servir e não de ser servido. Nessa direção, a imagem do malandro como uma pessoa sedutora e romântica se dá pela forma de tratamento que Max dispensa às mulheres que o cercam, despertando simpatia, desejo, amor e interesse por sua pessoa, tal como se pode comprovar no trecho abaixo.

MAX:

Mas que lindo nome, Margareth. Você deve ser parenta da princesinha da Inglaterra, não é não?

[...]

Mas a Fichinha não vai ao desfile, né mesmo, Margareth? (*Dá-lhe um beijo na boca; sua mão direita apalpa os seios de Fichinha, enquanto Geni lê a mão esquerda; chega Shirley com uma taça*) Ah, Shirley, meu amor, eu sabia que você não ia se esquecer do meu daiquiri. (*Abre a boca e Shirley despeja um gole*)

[...]

Genival, todas as mulheres da minha vida são muito importantes. (*Dá um longo beijo na boca de Fichinha e acaricia as coxas de Shirley*) (BUARQUE, 1978, pp. 118-119)

Mais adiante, conforme citação a seguir, Geni novamente descreve com mais objetividade a característica sedutora de seu patrão, no entanto, percebe-se que essa sedução está mais inclinada para induzir o mal ou ao erro, ou seja, “enganar arditosamente através de promessas e encantos” conforme descreve Aurélio (1986); o protagonista consegue atrair, fascinar com estratégias que encantam as mulheres, porém, seu único objetivo é tirar vantagem como se perceberá na narrativa.

Então o Max marcou encontro esta tarde com a menina. Aliás, não sei o que ele viu naquela biscatinha. Mas enfim, ele é tão novidadeiro! E, ao mesmo tempo, o Max é um metódico. O primeiro encontro com uma mulher tem que ser sempre no mesmo lugar. Diga-se de passagem que é um lugar maravilhoso. Muito bem decorado, espaçoso, confortável, cheio de tapetes, almofadas, coisa e tal. Enfim, a mulher passa horas inesquecíveis com o Max. Porque ele é insaciável. Dá uma, muda de cama, dá outra, muda de cama, ele não para quieto. E nessa agitação toda, consegue ser romântico, tão romântico... (BUARQUE, 1978, p. 160)

Ao analisar o adjetivo “novidadeiro”, pode-se aferir que Max possui a personalidade do aventureiro descrito por Holanda (1995), tendo em vista que o termo significa ser uma pessoa que gosta de coisas, acontecimentos e pessoas novas, mas ao mesmo tempo, Geni o descreve também como uma pessoa metódica, posicionando-o justamente em uma ação de entremeio, uma vez que, o conceito “metódico” possibilita entendê-lo como uma pessoa que segue determinada ordem, segundo seus próprios métodos, portanto, ele se concretiza como uma figura paratópica, revelando com notoriedade sua flexibilidade e adaptabilidade em circular por diversos caminhos conforme sua necessidade. No texto, é possível comprovar a habilidade do malandro ao usar a estratégia da sedução com as mulheres e como um bom sedutor, Max lança mão de juras amorosas e prantos para livrar-se da prisão, tentando seduzir a ingênua Lúcia, a filha do delegado que com astúcia promete fazê-la digna de seu bem maior: a vida.

MAX:

E eu prefiro morrer nos teus braços a viver nos braços de outra.

LÚCIA:
Que lindo! Repete, vá!

MAX:
Prefiro morrer nos teus braços a viver nos braços de outra.

LÚCIA:
Tu é poeta pra caramba, hein?

MAX:
Mas eu quero te dever mais do que já devo. Quero te dever a própria vida.
Me solta, Lúcia, me solta!
(BUARQUE, 1978, p. 145)

Do mesmo modo, no trecho:

LÚCIA:
Quero os meus trinta contos! Meus não, do papai!

MAX:
É claro, faço questão de te entregar tudo. Chega de fazer favor e receber desaforo. Só que tem que me tirar daqui, porque tá tudo no City Bank. Eu não sou irresponsável de andar com dinheiro dos outros no bolso.
[...]

LÚCIA:
Max, você tá com jeito de quem vai me enganar...

MAX:
Deixa disso, baby, você sabe que eu sou louco por você. Quem já deitou contigo não esquece, minha pombinha de veludo. Se eu pudesse, comia você agora mesmo, com grade e tudo. (*Agarra Lúcia*) Abre a porta, Lúcia. Eu te desejo! Lúcia, amor de pica é amor que fica!
(BUARQUE, 1978, pp. 136-138, grifos do autor)

Averigua-se que Max deve dinheiro à Lúcia e que além da sedução, ele utiliza da mentira para ludibriar e enganar a filha do inspetor para atingir seu objetivo de fugir da cadeia. E como Max associa a sedução à praticidade do malandro, induz a ingênua Lúcia a completar “a boa ação” com o furto do dinheiro paterno, tal como vê-se em “rápido, rápido. Eu também te adoro, quero e venero. Ah, Lúcia, quando apanhar as chaves, aproveita e pega uns dois contos do teu pai, que eu vou precisar pro táxi. Rápido, vai!” (BUARQUE, 1978, p. 146)

Em “Juro Lúcia, se há uma coisa que eu não posso perder é esse meu filho. O primogênito, o herdeiro, o Max Júnior!” (BUARQUE, 1978, p. 135), o espectador toma ciência de que Lúcia está esperando um filho de Max. Entretanto, deve-se constar que Shirley havia feito sete abortos, cujo pai era o Max, como comprova parte do diálogo com Duran: “Não vem Shirley Paquete. Você não! Esse Max já te emprenhou sete vezes e eu gastei um dinheiro em aborto”! (BUARQUE, 1978, p. 90)

Ainda assim, não há elementos que comprove que esse malandro sinta remorso ou culpa diante da situação, ou que irá mudar perante a essa nova paternidade; dessa forma, relaciona-se a teoria de Antonio Candido (1993) que foca a questão do universo sem culpa, o qual circula o malandro. Todo o discurso à Lúcia é um estratagema para escapar do cárcere; tal atitude se estreita também ao pensamento de Marshall Berman (1986) com relação ao homem e a mulher moderna, segundo o qual estes “podem muito bem ser levados ao nada, carentes de qualquer sentimento de respeito que os detenha; livres de medos e temores, estão livres para atropelar qualquer um em seu caminho, se os interesses imediatos assim o determinarem”. (p. 111)

Como bom malandro, Max detém o poder do discurso e ele se baseia em artimanhas que objetivam alcançar propósitos e interesses próprios. Como demonstração desse comportamento, pode-se tomar o trecho de sua visita às prostitutas quando elas estão confeccionando faixas e cartazes para a passeata com os dizeres. Desse modo, temos em “Morte aos contrabandistas”, “Abaixo a corrupção/ Max e Chaves na prisão” (BUARQUE, 1978, pp. 117- 121). É interessante lembrar que a passeata é artimanha de Duran que usa as prostitutas para atacar Chaves e por extensão provocar Max; todavia, como observado nos fragmentos abaixo, o malandro bom de lábia faz uso do discurso para reverter a situação em seu favor e visa persuadir as mulheres a se rebelarem contra o patrão.

MAX:

Posso dar umas sugestões? Que tal “abaixo a exploração”? O Duran vai adorar. “Abaixo a escravidão!” “Abaixo o monopólio da cafetinagem.”

[...]

“Abaixo os pelegos!” “Por uma associação livre!” “Por melhores condições de trabalho!” “Dignidade para trepar!” Vamos falar claramente, meninas. Vocês querem que eu me dane, né? E por quê? Porque o Duran quer que eu me dane. E por quê? Porque ele não tem condições de enfrentar uma concorrência. Então, bastou ele ouvir falar que eu tava comprando a Taverna da Glória pra ficar com o cabelo em pé!

[...]

Eu acho que vocês adorariam trabalhar no meu cabaré. Quer dizer, pensando bem, não sei... É, acho que vocês devem mesmo continuar com o Duran. Lá no meu café-concerto vocês não iam se sentir à vontade. Ia lotar daqueles turistas americanos que são uns milionários muito chatos, muito velhos, bebem muito, falam alto. [...] Espera aí, cadê o meu embrulho? (*Pega o embrulho e abre*) Pode ser que a gente não se veja mais... (*Tira uma meia de náilon e estica*) Já viu isso, Dorinha? Não se usa outra coisa no mundo civilizado. (*Dorinha toca a meia timidamente*) Pode ficar. É tua!

TODAS:

Eu também quero!

MAX:

Calma, tem pra todo mundo!
(BUARQUE, 1978, pp. 122-123, grifos do autor)

Vale considerar que diante do contexto histórico da prostituição abordado por Beauvoir (1970), as mulheres que ocupavam essa posição eram condenadas à margem da sociedade, reduzida a uma semiescavidão por aqueles que a dominavam e não tinham nem sequer a liberdade de se indignar. Para o homem, a prostituta passa a ser visto como um objeto sexual capaz de libertar o seu lado mais obscuro e repulsivo, contudo, será sempre tratada como uma infame e relegada à posição de serva. Desde a Grécia antiga, notam-se marcas de humilhação e exploração em relação a essas mulheres, sendo que para serem identificadas pela sociedade, elas deveriam usar um vestido de tecido “sarapintado”, enfeitadas de flores e tingir os cabelos com açafrão, além disso, o dinheiro que recebiam destinava-se parte aos sacerdotes e a manutenção deles; evidenciando que a exploração dessas mulheres vem acontecendo ao longo da história.

Retomando a trama ficcional, o protagonista reconhece que a passeata pode lhe trazer problemas e astutamente procura alterar as posições do jogo ao tentar fazer com que as prostitutas substituam seu alvo por outro, no caso: Duran. A artimanha do malandro ocorre sob duas formas: primeiramente presenteando a todas com meias de nylon, produto considerado a sensação do momento e posteriormente lança mão da promessa de que elas ascenderiam do prostíbulo ao cabaré; segundo o pesquisador Gilberto Rateke Junior (2006, p. 93), trata-se de um jogo legítimo de interesses, de dois malandros que se enfrentam como num tabuleiro de xadrez, no qual as prostitutas são simples peões no lance de cada jogador.

Outra característica do malandro observada por Terezinha e que desperta atenção é quanto ao vocabulário utilizado por Max; no momento em que seu pai Duran comunica que o inspetor Chaves irá completar o serviço de eliminar o seu esposo, ela revela que este foi seu padrinho de casamento e complementa: “[...] Ele e o Max são amigos de infância. Jogam biriba, bebem no mesmo copo, falam as mesmas gírias e torcem pro Vasco da Gama.” (BUARQUE, 1978, p. 86) Nota-se que há uma afinidade entre os dois e principalmente uma linguagem entre os malandros, pois “falam as mesmas gírias”, há uma espécie de identidade própria, um código restrito e produzido a partir desse universo.

Pode-se afirmar, portanto, que existe uma língua peculiar que liga todos os malandros; nesse viés, é importante fazer alusão aos estudos de Mikhail Bakhtin que

diz: “A língua, enquanto meio vivo e concreto onde vive a consciência do artista da palavra, nunca é única” (2014, p. 96), e ainda assegura que

cada época histórica da vida ideológica e verbal, cada geração, em cada uma das suas camadas sociais, tem a sua linguagem: cada idade tem a sua linguagem, seu vocabulário, seu sistema de acentos específicos, os quais, por sua vez, variam em função da camada social, do estabelecimento de ensino e de outros fatores de estratificação. [...] Deste modo, em cada momento da sua existência histórica, a linguagem é grandemente pluridiscursiva. Deve-se isso à coexistência de contradições sócio-ideológicas entre presente e passado, entre diferentes épocas do passado, entre diversos grupos sócio-ideológicos, entre correntes, escolas, círculos, etc. Estes “falares” do plurilingüismo entrecruzam-se de maneira multiforme, formando novos “falares” socialmente típicos. (BAKHTIN, 2014, pp. 97-98)

Segundo o estudioso, a língua é um meio vivo e concreto e que cada época histórica, toda geração e qualquer idade tem seu vocabulário específico, variando em função da camada social, do próprio meio que cerca o indivíduo, por isso, a linguagem é pluridiscursiva e que estes “falares” do plurilingüismo se cruzam formando novos falares típico que incorporam na sociedade, assim como as gírias se tornaram parte do universo do malandro.

Max Overseas é um malandro internacionalizado, fato comprovado através da substituição do seu nome Sebastião Pinto por um de origem estrangeira; certamente, a escolha do nome tem relação com seus negócios, pois “Max” vem de Máximo, nome original do latim que significa “o de maior estatura”, por extensão pode também lhe ser atribuído o significado “o que agrada ou bem impressiona as pessoas”; já o nome “Overseas” pode ser analisado da seguinte maneira: “over” significa “além” e “seas” oceanos, logo, aglutinando as duas palavras, tem-se como conclusão “além dos oceanos”, ou seja, além dos mares, além das fronteiras. Nota-se que ao final da trama ele se lança em transações além-mar, ultrapassando as fronteiras, inclusive da legalidade, espalhando a sua malha de negócios, agora legais, com o proxeneta Duran e o delegado Chaves.

Na peça de Chico Buarque, além de Max são várias as personagens que se enquadram como malandras, mas em acepções e intensidades diferentes. A pesquisadora Oliveira (2011) denomina essas várias figuras contraditórias e multiformes em “falso” ou “mau” e de “verdadeiro” ou “bom” malandro. Na perspectiva da pesquisadora, encaixam-se como “falsos” malandros os personagens Duran, Terezinha, Chaves, Max e seus comandados, porque eles são representantes, respectivamente, da exploração industrial e comercial aliados à corrupção.

Cabe ao personagem João Alegre, sambista/poeta/compositor, encarnar o “verdadeiro” ou “bom” malandro, aquele no sentido positivo, que exibe criatividade e vocação para a liberdade e para a sobrevivência, visto como símbolo de resistência e de liberdade, imagem do povo brasileiro e da identidade nacional. O personagem assume a função de denunciar, de criticar e de revelar o descontentamento social de uma grande maioria de excluídos, bem como, mostrar para a sociedade a transformação da malandragem que deixa de ser característica de um povo que habita o subúrbio e passa a atuar em outros espaços sociais que outrora lhe era negado, tornando-se uma malandragem institucionalizada; será esse personagem carismático que irá apresentar a verdadeira temática da peça.

3.3. João Alegre: o canto do malandro

Como se percebe na peça, há múltiplos malandros. Alguns pesquisadores, como Oliveira (2011) por exemplo, defendem a visão de que o típico malandro idealizado por muitos sofreu uma transformação e, de acordo com as mudanças na sociedade, este se evoluiu ou adequou-se ao meio; por outro lado, há aqueles que são denominados de “falso” ou “verdadeiro” malandro. Ao pensar na malandragem institucionalizada e profissionalizada, encontram-se na obra os personagens Max, Terezinha, Duran, Vitória, Chaves e Geni; no entanto, ao considerar a malandragem tradicional da Lapa, do morro e subúrbio cariocas, existe o personagem João Alegre que adentra ao palco “vestido de malandro carioca”. (BUARQUE, 1978, p. 19)

Sugestivamente, Garcia (2008) aponta que Chico Buarque coloca João Alegre cumprindo duas funções na peça: a primeira como representante do artista nacional incorporado no compositor/sambista e segundo como personagem/autor-fictício da sua ópera, em uma estrutura conhecida nas artes em geral como *mise-en-abîme*, termo em francês que significa *cair no abismo*, ou seja, abordar uma narrativa que contém outras narrativas dentro de si e aparecem de formas encaixadas.

Para compreender melhor como acontece a transformação do malandro tradicional em um marginal, no sentido de criminoso ou em um proletário, bem como a substituição da malandragem tradicional pela malandragem estrutural, o estudo irá proceder à análise através dos dois prólogos e o epílogo do epílogo, sendo que os prólogos são constituídos por duas canções: “O Malandro” e “Homenagem ao

Malandro”, já o epílogo do epílogo é composto pela canção que encerra a peça “O Malandro N.º 2”, as três canções são cantadas por João Alegre em ritmo de samba.

No primeiro prólogo, de cortinas fechadas e “luz sobre João Alegre que batuca numa caixinha de fósforo”, ele canta “O malandro”, canção que serve de abertura da peça (BUARQUE, 1978, pp. 21-23). Essa canção é entoada por um eu lírico onisciente, isto é, o próprio João alegre que de forma sucessiva, mostra várias ações desencadeadas por uma malandragem do típico malandro; a partir dessa canção, pode-se acompanhar em João Alegre aquilo que Gouveia (2004) denomina de análise da “autoconsciência do malandro”, onde ele tem lucidez sobre o alcance internacional da malandragem, faz crítica à impunidade em cadeia e sabe que o único punido será ele mesmo.

A letra menciona primeiramente o malandro caloteiro que a partir de uma ação aparentemente pueril, desencadeia uma série de outras ações, passando pelo produtor, o usineiro, os pequenos intermediários até chegar aos exportadores e eventuais importadores, o elo mais forte da cadeia, conforme o ponto de vista de Oliveira (2011) inicia-se então a reversão da ação, passando novamente por todos os seus elos até chegar ao último, à parte mais fraca da corrente: o malandro. No fragmento:

O malandro/ Na dureza
Senta à mesa/ Do café
Bebe um gole/ De cachaça
Acha graça/ E dá no pé

O garçom no/ prejuízo
Sem sorriso/ Sem freguês
De passagem/ Pelo caixa
Dá uma baixa/ No português

O galego/ Acha estranho
Que o seu ganho/ Tá um horror
Pega o lápis/ Soma os canos
Passa os danos/ Pro distribuidor

Mas o frete/ Vê que ao todo
Há engodo/ Nos papéis
E pra cima/ Do alambique
Dá um trambique/ De cem mil réis

O usineiro/ Nessa luta
Grita puta/ Que pariu
Não é idiota/ Trunca a nota
Lesa o Banco/ Do Brasil

Nosso banco/ Tá cotado
No mercado/ Exterior
Então taxa/ A cachaça
A um preço/ Assustador

Mas os ianques/ Com seus tanques
Têm bem mais o/ Que fazer
E proibem/ Os soldados
Aliados/ De beber

A primeira estrofe da canção traz informação acerca de um malandro que supostamente está passando por dificuldades, seja financeira ou pelo seu modo de viver, pois o substantivo “dureza” adquire significado de penúria, ou estado do que resiste à pressão e, conforme Lima (2009), essa canção retrata o esfacelamento do típico malandro que sucumbe ao processo da industrialização do país. Nessa direção, o texto:

[...] mostra a decadência desse elemento que sucumbe às mudanças impostas pela rápida industrialização do país. Os versos dessa canção denunciam a situação de precariedade de sua existência sem dinheiro, mas ainda fiel aos velhos princípios da malandragem, aplicando pequenos golpes, saudoso dos tempos áureos da Lapa, de um Rio de Janeiro que estava deixando de existir, cedendo lugar à urbanização e à ascensão de uma burguesia que passaria a utilizar os elementos da malandragem, de forma elaborada e organizada, dentro dos preceitos do capitalismo. (*Ibidem*, p. 24)

Na canção, identifica-se a trajetória da malandragem disseminada em todos os setores da sociedade, onde todos que praticam algum tipo de fraude são considerados como malandros cujo objetivo é usufruir de alguma vantagem mediante golpes praticados contra aqueles que estão em um patamar superior. É o malandro que “acha graça” da situação e “dá no pé”, o garçom que pratica um pequeno roubo no caixa, o dono do estabelecimento que repassa os prejuízos ao distribuidor, o usineiro que também detém da malandragem e não quer ser enganado, então, resolve “truncar a nota”, ou melhor, deixa de fazer pagamento ao Banco do Brasil que, por sua vez, não quer ser desvalorizado e aumenta o preço da cachaça.

Seguindo o raciocínio de Oliveira (2011), apesar do aumento do preço da cachaça os ianques não são afetados, pois, ao invés de diminuir o consumo, resolvem proibi-la, todavia, a proibição se limita somente aos “soldados aliados”, o que significa que estão subordinados aos ianques por uma espécie de pacto e como resultado dessa obediência ocorre o fortalecimento da ordem e da hierarquia. Não ocorrendo à venda da cachaça, inverte-se o esquema da malandragem, cada um dos prejudicados põe-se a reverter à alta do preço para as instâncias inferiores até chegar à figura situada no último nível socioeconômico: o malandro, como se comprova através da continuação da canção:

A cachaça/ Tá parada
Rejeitada/ No barril
O alambique/ Tem chique

Contra o Banco/ Do Brasil

O usineiro/ Faz barulho
Com orgulho/ De produtor
Mas a sua/ Raiva cega
Descarrega/ No carregador

Este chega/ Pro galego
Nega arreglo/ Cobra mais
A cachaça/ Tá de graça
Mas o frete/ Como é que faz?

O galego/ Tá apertado
Pro seu lado/ Não tá bom
Então deixa/ Congelada
A mesada/ Do garçom

O garçom vê/ Um malandro
Sai gritando/ Pega ladrão
E o malandro/ Autuado
É julgado e condenado culpado
Pela situação
(BUARQUE, 1978, pp. 21-23)

Diante de toda pressão sofrida do elo considerado mais forte, o dono do estabelecimento não suporta e congela “a mesada do garçom”; este por sua vez, sendo prejudicado, “vê / Um malandro / Sai gritando / Pega ladrão”. A pesquisadora Garcia (2008) chama a atenção para o artigo indefinido “um” que antecede ao vocábulo malandro, isto é, o garçom não necessariamente chamou de ladrão o mesmo malandro que foi beber um gole de cachaça e “deu no pé”, mas um malandro qualquer que perambula pela rua, porém, isso não tem importância porque na concepção da sociedade todo malandros é igual e dessa forma, qualquer um serve para pagar pelo seu prejuízo.

Por fim, o malandro é preso, julgado e condenado pela situação, ou seja, a condenação recai sob o elemento considerado mais fraco e que por um dado momento, desestabilizou todo um contexto econômico. Segundo Gouveia (2004) João Alegre demonstra nesta canção a plena consciência de uma malandragem não mais marginal e excepcional, mas institucionalizada e sem fronteiras, onde todos procuram lesar a alguém e a sociedade, mostrando que a malandragem está generalizada, com uma maleabilidade que transita nos espaços da ordem e da desordem, tornando-se cada vez mais ambígua e de difícil distinção.

O ponto de vista de Gouveia é pertinente, tendo em vista que na atualidade o termo malandro tornou-se muito volátil. A malandragem está presente em todas as camadas sociais e diante de uma sociedade moderna e competitiva que cresce a cada dia num ritmo acelerado, as pessoas mudam suas vidas e sentem necessidades de criar

novos bens de consumo, sendo que para alcançar seus objetivos acabam desrespeitando alguma regra ou norma estabelecida, todavia, muitas ações tornaram-se tão corriqueiras que são contempladas como algo “normal”, ou seja, uma prática legitimada pelo tempo. Diante desse fator é que se deve a inconsistência do termo malandro, pois, vai depender muito mais do contexto em que é dito, do que propriamente de um significado fixo.

O segundo prólogo, de cortinas fechadas e luz sobre ele, sempre batucando na caixinha de fósforo, João Alegre canta “Homenagem ao Malandro” (BUARQUE, 1978, pp. 103-104). Essa canção possibilita a análise sob dois ângulos: a primeira é examiná-la como desdobramento da música “O Malandro” ou analisar de maneira autônoma, entretanto, como o objetivo é constatar a uniformidade, o diálogo entre as três canções interpretadas por João Alegre, então verificar-se-á sua composição como uma sequência da anterior.

Para Garcia (2008, p. 43), a volta do autor/fictício ao palco é retomada por uma busca do “malandro tradicional [...] como se ele nos dissesse que nesse momento deveria entrar uma canção que homenageasse o malandro, mas que ele não conseguiu por não encontrar mais essa figura em nosso cenário”, tornando a canção uma espécie de saudação ao antigo malandro. Lima (2009, p. 26) soma à discussão ao afirmar que João Alegre não somente canta de forma saudosista a antiga malandragem que ele mesmo constata que “não existe mais”, como traça a forma que a malandragem foi desfigurada enquanto forma de resistência e tornou-se, nas mãos da burguesia, mais uma aliada da corrupção, todavia, ao usar o termo “desfigurar”, o autor sugere que a essência do malandro não morre, mas há uma transfiguração do malandro nacional, tradicional e genuíno.

Esses dois pontos de vista dialogam entre si, uma vez que os pesquisadores reconhecem que não é possível encontrar aquele malandro Lapeano, o boêmio, o amante e sedutor, apaixonado por samba e pela vida, valente, mas sobretudo, de atitudes pueril; essa figura não se encontra mais no seu reduto, todavia, a malandragem conhecida como um dos seus principais estratagema é deformada e passa ser uma grande aliada da burguesia, espaço em que se percebe a atuação de um novo ou adaptado malandro, contudo, há de se conciliar a ideia de Lima (2009) de que o malandro até tenha se transfigurado ou se adaptado ao meio, porém, a essência do verdadeiro malandro jamais morrerá.

O samba “Homenagem do malandro” faz menção a diversos tipos de malandros a começar pela “nata da malandragem” dos grandes dias da Lapa, bairro bastante

conhecido do Rio de Janeiro principalmente entre 1930 e 1940. Segundo dados do jornalista Noronha (2003), a ascensão do bairro nesse período se deu pelo fato da indústria do entretenimento está concentrada no eixo Lapa-Praça Tiradentes, ali se aglomerava os teatros de revista, cafés-concerto, cafés-dançantes e as casas mais sofisticadas conhecidas por cabaré; essa região se tornaria o reduto preferido não somente dos malandros, mas por lá desfilavam figurões da alta sociedade, intelectuais, músicos e compositores famosos como Donga, Noel Rosa, Wilson Batista entre outros que gostavam de fazer as tradicionais rodas de samba que adentrava pela madrugada. Por muito tempo a Lapa serviu de fonte de inspiração para os compositores do samba malandro, o que favoreceu indiretamente a chegada da Era de Ouro da Malandragem. Nesse reduto frequentava todo tipo de pessoas e malandros, mas principalmente poderia ser encontrada nesse ambiente a nata da malandragem, ou seja, os melhores desse grupo se reuniam nesse local em específico, o que colabora o fragmento abaixo.

Eu fui fazer
Um samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais
Eu fui à Lapa
E perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais.

Agora já não é normal
O que dá de malandro
Regular, profissional
Malandro com aparato
De malandro oficial
Malandro candidato
A malandro federal
Malandro com retrato
Na coluna social
Malandro com contrato
Com gravata e capital
Que nunca se dá mal.

Mas o malandro pra valer
- não espalha
Aposentou anavalha
Tem mulher e filho
E tralha e tal
Dizem as más línguas
Que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central.
(BUARQUE, 1978, pp. 103-104).

A canção ressalta o desaparecimento do malandro tradicional e a metamorfose sofrida por essa personagem emblemática no decorrer das transformações sociais. O eu

lírico vai buscar na Lapa o “verdadeiro malandro”, mas afirma que ele não existe mais, no entanto, deixa transparecer que este se pulverizou aos espaços costumeiros, transferindo-se aos mais inusitados ambientes e que no lugar daquela tal malandragem se instituiu o “malandro regular, profissional/ malandro com aparato de malandro oficial/ malandro candidato a malandro federal/ malandro com retrato na coluna social” (BUARQUE, 1978) e termina ironizando os tempos atuais em que o malandro trabalha e anda de trem na Central.

Essa canção funciona como um prenúncio do que acontecerá ao malandro, isto é, a morte do malandro ou o desaparecimento da malandragem tradicional que já não poderá mais conviver com uma nova ordem social, a do capitalismo. Torna-se perceptível que o malandro atual não mais se identifica pela sua vestimenta, pelo falar macio, o andar enviesado, pela sedução, doravante, a nova malandragem está em harmonia com os novos tempos e o malandro passa a frequentar espaços na sociedade que outrora não lhe eram permitidos, como exemplo, o meio político; assim, percebe-se que ele não é um ser anônimo ou um ser sem espaço físico e social, mas subentende-se que exerce influência financeira e social, praticando inclusive atos ilícitos, pois como mostra o eu lírico ele “nunca se dá mal”.

Na concepção de Lima (2009), a última estrofe aponta o que aconteceu com o verdadeiro malandro, o que leva a acreditar que ele acabou tendo o mesmo destino do operário do samba “Bonde São Januário”, de Wilson Batista, ou seja, “trata-se do sujeito que perdeu o bonde da história por não perceber que a verdadeira malandragem passou a ser operada pela burguesia sedenta por enriquecer-se mediante grandes falcatruas, sendo assim, o que lhe resta é adequar-se ao meio de subsistência dos chamados otários”.

Entretanto, essa situação não é confortável e causa vergonha ao sujeito lírico, uma vez que resistir ao trabalho do homem livre, conforme desta Holanda (1995), era um código de honra do malandro, uma forma de resistência à opressão das classes favorecidas; essa vergonha, como aponta Garcia (2008) é evidenciada através do verso “Não espalha”, momento em que a voz do poema pede a cumplicidade do leitor para que o fato não se torne público, ou melhor, para que não se espalhe o fato de que agora o malandro já não pode mais manter seu código de ética.

Abordar a temática da classe social no Brasil é confirmar a existência de uma relação de desigualdade entre elas, ou seja, na prática há sempre uma exposição de dominação entre uma e outra classe. Essas desigualdades são constituídas por elementos

econômicos, políticos e culturais, sendo que a classe privilegiada é aquela que detém de melhores condições dentro desses segmentos, de forma que ela se sobrepõe a classe menos favorecida, isto é, a dominação não ocorre somente no âmbito econômico, mas politicamente e socialmente o que provoca uma série de conflitos e constantes lutas de classes. Prova disso, são as greves e reivindicações por melhores condições de trabalho, contudo, a greve é apenas um dos aspectos que evidenciam a resistência, pois, essa prática pode ser detectada na literatura, cinema, televisão e outros movimentos artísticos.

Sob uma perspectiva diferente quanto à última estrofe de “Homenagem do malandro”, o pesquisador Lima (2017) aponta que a informação dada de que o malandro trabalhe pode não ser verdadeira e sugere a possibilidade de ser uma blasfêmia contra o malandro, uma vez que é utilizada a expressão “Dizem as más línguas” e o termo “más” pode ser interpretado como algo errado ou calúnia, portanto, torna-se inconcebível finalizar as considerações com relação ao malandro. As considerações de Lima são importantes na interpretação do texto, tendo em vista que, a origem do malandro demonstra uma aversão ao trabalho, sendo que o mesmo vivia de pequenos expedientes ou do seu talento, especificamente, a música e a capoeira, portanto, acredita-se que realmente seja uma calúnia contra aquele que não se submetia ao trabalho formal, considerado símbolo de opressão da classe dominante.

Antes de prosseguir para a última canção da peça, fara-se um breve apontamento quanto ao segundo prólogo, especificamente a cena sete, onde entra no palco a passeata comandada por João Alegre e ele assume a posição de representante de classe e, como tal, não quer trair os companheiros e para isso recusa-se a prosseguir com o final da peça já ensaiado, sob aplausos do grupo. Então, Duran, na qualidade de produtor, não vê outra saída senão em despedi-lo, lamentando que esse seja o fim de uma carreira tão promissora, assim sendo, João Alegre é chamado na administração para formalizar a rescisão de contrato.

Enquanto ele e Duran encontram-se na administração, não se sabe o que se passa lá dentro, o que ocorre é somente uma fala do personagem General dando uma pista de que “estão umedecendo a pata” (BUARQUE, 1978, p. 179) de João Alegre, isto é, está sendo subornado; contudo, as prostitutas e os demais capangas acreditam na sua fidelidade e aguardam o resultado. Novamente entram no palco Duran e Vitória, as luzes se apagam e Vitória pede música ao maestro. Inicia-se agora, o “Epílogo ditoso” e logo de início, João Alegre entra sentado ao volante de um conversível, um ostentoso

símbolo de *status* nos anos 40; uma situação bastante significativa dentro do contexto e que abre um leque de possíveis interpretações.

Após a Segunda Guerra Mundial, o Brasil viu a necessidade de ampliar o processo de industrialização do país, sendo que a Europa não tinha condições de exportar produtos industrializados, pois, o continente encontrava-se devastado pelo confronto armado. Dessa forma, houve a inserção de diversas empresas derivadas de países industrializados ligados aos setores da indústria química, eletroeletrônica e automobilística no Brasil, fazendo com que produtos importados inundassem o país, desde artigos mais simples como aos mais luxuosos, a exemplo, o carro conversível que se tornou um símbolo de liberdade e poder.

O setor automobilístico alcançou tanto prestígio no país, que até o presidente Getúlio Vargas aderiu à onda dos importados adquirindo dois modelos *Rolls-Royce*²², sendo em 1941 um modelo fechado e em 1947 um conversível, sendo que este último foi usado pela primeira vez numa cerimônia pública em 1º de maio de 1953 durante as comemorações do Dia do Trabalho, em Volta Redonda. Curiosamente, o autor Chico Buarque coloca o personagem João Alegre sobre um veículo com as mesmas características usado pelo governo em uma data semelhante ao do período ficcional, fazendo com que alguns interprete a participação do personagem como uma rendição ao mercado capitalista, assumindo a nova conduta regida pela burguesia; uma ação idêntica a do personagem Benedito Silva de *Roda-viva* que se vende ao mercado capital; o mesmo tema se encontra em *Gota d'água* na figura de Jasão que também trai sua classe por causa do deslumbre causado pelo capital; sugestivamente esse poderia ser o final do malandro, uma vez que o epílogo ditoso significaria o encerramento da peça.

Nota-se que a malandragem de João Alegre pode caracterizá-lo tanto como herói ou vilão; herói ao resistir e fazer acontecer a passeata, mudando o final combinado e vilão ao supostamente trair sua classe aparecendo na próxima cena em um carro conversível. Os dois momentos mostram que o autor/fictício é um malandro que primeiro defende seus princípios e depois esquece em troca de um bem material – um personagem que oscila entre o mundo da ordem e da desordem; mas, ele volta ao palco naquele que é abordado como o *gran finale* da peça: o Epílogo do epílogo para cantar o “Malandro nº 2”, com intuito de mostrar a situação do típico malandro frente à nova ordem capitalista.

²² Para saber mais sobre ler: **A história do Rolls-Royce da Presidência da República.** (PENTEADO; RIBEIRO, 2018)

A temática da morte é bem presente na canção “O malandro nº 2” e tratada por alguns críticos como o fim da genuína malandragem e seu representante. Em conformidade com Lima (2009), a música ressalta a morte do malandro como o fim de um universo regido pela boemia e marginalidade e que, por outro lado, é ampliado pela malandragem presente em determinados setores da sociedade, cruel e excludente. Isso significa que

O malandro nº 2” é a canção na qual ocorre a morte desse sujeito pertencente a esse mundo boêmio e marginal, mundo este que foi substituído por uma malandragem semelhante a um grupo organizado composto de políticos, de policiais corruptos, de gente da alta sociedade, etc. É também nessa canção que surgem as expressões e imagens mais grotescas, cujo intuito seja talvez despertar o ouvinte para a violência existente no Brasil, de certa forma, assimilada como algo natural por um grande contingente populacional marcado pela exclusão social e econômica, entretanto soando estranhamente a outra parte da população bem alimentada, que está no rol dos incluídos pela sociedade brasileira, que desfruta do Brasil de cartão postal, das facilidades tecnológicas, agindo desonesta e agressivamente para manter este *status quo* de miseráveis de um lado e gente riquíssima do outro. (*Ibidem*, p. 29).

Na visão do pesquisador, a canção traça o surgimento de dois mundos paralelos: do malandro *versus* grupo organizado, além de “despertar o ouvinte para a violência existente no Brasil que é absorvida como algo natural por parte da população excluída”. Nesse sentido, “O Malandro N.º 2” dialogará com as duas primeiras canções, sugerindo que o personagem experimentará novas mudanças. A canção “O malandro nº 2” é estruturada em seis estrofes, contendo quatro versos cada uma. Como mencionado anteriormente, ela narra a continuação das primeiras canções abordada, então, dar-se início ao malandro que se encontra desprezado pela sociedade. Observemos:

O malandro / Tá na greta
Na sarjeta / Do país
E quem passa / Acha graça
Na desgraça / Do infeliz

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 Mane
O malandro / É um presunto
De pé junto / E com chulé

O coitado / Foi encontrado
Mais furado / Que Jesus
E do estranho / Abdômen
Desse homem / Jorra pus

O seu peito/ Putrefeito
Tá com jeito/ De pirão
O seu sangue/ Forma lagos
E os seus bagos/ Estão no chão

O cadáver/ Do indigente
É evidente/ Que morreu
E no entanto/ Ele se move
Como prova/ O Galileu
(BUARQUE, 1978, pp. 191-192)

Garcia (2008) destaca que o malandro dessa canção é um anônimo, um marginalizado qualquer que de certa forma “atrapalha” a burguesia. Esse ponto de vista leva a crer que não se trata do mesmo malandro que causou o prejuízo para o garçom e para a cadeia capitalista, ao sair do bar sem pagar a cachaça, pois se recorda que foi autuado, julgado e condenado “um” malandro qualquer; isso porque no mundo dos marginalizados, todos são considerados iguais e culpados por atrapalhar a vida em sociedade.

No primeiro momento, depara-se com um malandro que está em condições de decadência e humilhação, pois se encontra abandonado na “sarjeta do país” e os que passam por ele não demonstram nenhuma benevolência, pelo contrário, ainda “acham graça na desgraça do infeliz”, o que causa certo estranhamento porque sugere que o malandro não desfruta mais do carisma e simpatia de outrora.

Na segunda estrofe, a canção menciona que o personagem não morreu e que “tá de coma”, indicando um estado momentâneo de paralisia e que também tem “hematomas”, percebe-se que há uma atividade orgânica presente no corpo, o que reforça a ideia de que o malandro não está morto e acabado, que seu organismo está em funcionamento, portanto, ainda em estado de resistência.

Mesmo com as informações de que o corpo está vivo, a terceira estrofe mostra que o rosto do personagem está repleto de “moscas”, dando-lhe um aspecto de morto e de abandono. O eu-lírico compara a situação do sujeito à da “birosca/ Do Mané”, referenciando a imagem do rosto a um lugar desprezível e desmoralizado, o que desqualifica o ambiente e o seu proprietário e sugere a incapacidade do malandro. Mas esse esforço em ser manter vivo, supostamente é eliminado quando é apresentada a expressão “presunto” que se refere a uma pessoa que morreu de forma assassinada e tendo o seu corpo desprezado em um local imundo. Com relação aos versos desta canção, Lima em seus estudos *Malandros de antanho e malandros de gravata e capital* (2009, p. 30), tece a seguinte crítica:

A violência perpetrada contra o malandro dessa canção revela-se estarrecedora, transformando-o em vítima de alguma espécie de órgão repressivo do Estado, tentando ocultar, muitas vezes, a institucionalização dessa violência sob um véu de forte censura e repressão [...] sendo que a palavra “presunto” era, e ainda é, uma gíria comumente atribuída às pessoas mortas e abandonadas em terrenos baldios por essas milícias paramilitares ou por elementos que faziam parte dos órgãos repressores do governo militar da década de 1970. Trata-se, como deixam evidentes os versos, de uma execução sumária.

Na quarta estrofe há uma comparação entre o malandro e Jesus, ocasionalmente relacionada à quantidade de furos que ambos tiveram em seus corpos e num primeiro momento, pode se dizer que somente o malandro é digno de compaixão, talvez pelo fato de ter mais furos que o próprio Jesus, por isso a expressão utilizada de “coitado”. No entanto, é importante fazer alusão aos estudos de Mircea (1992) ao afirmar que o homem moderno se reconhece como o único sujeito e agente da história, rejeitando todo e qualquer apelo à transcendência, ou seja, ele só se constrói na medida em que se dessacraliza e dessacraliza o mundo. O homem se tornará pleno e livre somente quando estiver desmistificado e tiver matado o último Deus, sendo assim, é possível compreender através do verso um distanciamento entre o malandro e a figura de Jesus, demonstrando que esse Ser Supremo perdeu a sua essência de sagrado.

Na análise de Lima (2017), João Alegre continua a detalhar o corpo do malandro na quinta estrofe e diz que “O seu peito / Putrefeito” e os “seus bagos/ Estão no chão”; antes o “peito” que era visto como marca de valentia, dignidade e poder está “putrefeito”, ou seja, totalmente infectado, apodrecido e degradado e, similarmente, os “seus bagos/ Estão no chão”, destituídos de seu valor, pois, simbolizam a vida e a nobreza, mas estão em um lugar reles que remete à vulgaridade, revelando a decadência que chegou o malandro.

Menezes, uma das mais importantes investigadoras da produção buarqueana, destaca que as palavras e expressões moscas, chulé, pus, peito putrefeito, sangue, coma, hematoma, cicatriz, presunto de pé junto caracterizam como “semântica da decomposição”, demonstrando que a típica malandragem está perdendo seu espaço social, como um corpo em decomposição perde o espaço que ocupa no universo (1982, p. 189). O apontamento da crítica é interessante para compreendermos como a tradicional malandragem foi perdendo seu espaço lentamente ao longo do tempo e de forma gradativa, passando por diferentes fases, assim como se dá o processo da decomposição, até destruir toda massa corpórea do universo, neste caso, de modo metafórico houve um exato momento da morte da malandragem, a sua decomposição

até extinguir as suas verdadeiras raízes.

A última estrofe descreve o corpo do personagem como “indigente”, o que o coloca em uma posição de rebaixamento e insignificância, não obstante, o termo “evidente que morreu” reforça que o corpo está de fato aniquilado. Mas a expressão “no entanto ele se move” desperta a atenção porque aquele que parecia ter sido aniquilado de vez, volta a ser mover, todavia, o pronome “ele” pode se referir ao cadáver de forma figurada, não se tratando do corpo especificamente, mas de um signo, no caso a “malandragem”.

Para Lima (2007), essa constatação será provada por Galileu, sendo este o próprio Galileu da história que conseguiu provar que a terra não era estática, mas que se movia ao redor do sol; da mesma forma em que se pensa que a representação da malandragem é estática por fazer-se presente no corpo do malandro, com base no estudo de Galileu, constata-se que o signo da malandragem não é inerte, mas que se move mesmo com a morte física do personagem, já que é uma representação abstrata.

E, finalmente, encerra-se a canção e João Alegre “vai saindo, assobiando e batendo na caixinha de fósforos” (BUARQUE, 1978, p. 192), através de assobios e batuque ele parece revelar seu desprezo e escárnio para aqueles que acreditaram na morte do malandro e da malandragem, pois, como se constata através da canção, o malandro pode até deixar de existir em sua natureza física, todavia, a sua existência simbólica sempre estará representada pela malandragem que se tornou absoluta e eterna.

Avaliar a contribuição de Chico Buarque através da trama ficcional é reforçar seu engajamento político na luta por uma sociedade melhor; e ao recriar o universo da malandragem ele apresenta duas subcategorias de malandro. A primeira é aquele que se apresenta à margem da sociedade, porém com uma visão mais romântica e humorada; o segundo é voltado a cair mais à subversão vivendo à margem da contravenção, dessa forma, o autor revela dois paralelos o declínio da genuína malandragem e a ascensão da malandragem institucionalizada, todavia, destaca-se que a construção dessa personagem se deu durante o período da ditadura militar que teve vigência de 21 anos, em resposta a esse sistema surge um personagem insubmisso as imposições de um governo autoritário, alguém que com “jeitinho”, carisma e lábia resiste à ordem e sabe tirar vantagem das desvantagens, deixando como exemplo sua habilidade de viver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ópera do Malandro é uma peça teatral que discute problemas socioculturais, políticos e existenciais da sociedade brasileira da década de 1970, potencializando as contradições provocadas pelo capitalismo. O texto reforça a posição empenhada de Chico Buarque quanto à análise e representação da sociedade brasileira daquele período, que vivia os efeitos do Ato Institucional nº 5, Ato esse que estabeleceu a censura como organização política no país. O personagem malandro funciona como um ponto chave para identificar as fragilidades do sistema político-econômico vigente, assim como estabelece o trânsito entre as classes sociais, cuja drenagem de renda ocasionava uma escandalosa disparidade entre a classe privilegiada e o operário. Isso quer dizer que o rico ficava cada vez mais rico e o pobre levado à condição de miserabilidade.

Alguns pontos de vista sobre o malandro precisam ser recuperados nestas considerações finais. O primeiro é Frazão (2003) ao afirmar que no Brasil colonial o estereótipo do malandro cabia tanto aos portugueses quanto aos escravos, ou a quaisquer indivíduos cujas ações fossem consideradas desonestas, enganadoras e desordeiras; traços encontrados em heróis populares como Pedro Malasartes - personagem admirada pela astúcia e esperteza, embora de comportamento pouco honesto.

A abolição da escravatura e as reformas urbanísticas do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX são elementos fundamentais na construção do “malandro ideal”, personificado no indivíduo liberto, vestido de terno branco, camisa de seda, sapatos bicolores, chapéu panamá e navalha no bolso; este passa a ser visto como uma espécie de anti-herói das classes populares, contudo, não é aceito pela sociedade e passa a ser um elemento excluído socialmente.

A segunda concepção que se pode trazer a estas considerações é de DaMatta (1997), ao apontar que o malandro adquire traços arquetípicos similares aos do *trickster*, uma figura ardilosa, cômica, pregadora de peças, cujo comportamento é pautado de boas e más ações, “ora atuando em benefício dos homens, ora prejudicando-os, despertando sentimentos de admiração e respeito, às vezes, de indignação e temor”. Todavia, ao utilizar Pedro Malasartes como “paradigma do chamado malandro”, o antropólogo faz opção por um “tipo ideal” de *trickster*, diferentemente daquele vestido com sua camisa listrada, ou de terno branco, anel com efígie de São Jorge e sapato duas cores. Toma-se, portanto, o malandro como figura nacional, cuja habilidade se

configura em permanecer nos interstícios do domínio social, equilibrando-se entre a ordem e a desordem. Nessa perspectiva, o malandro não é somente um indivíduo visto segundo os padrões institucionais, mas uma figura constantemente elevada à categoria de mito por sua aura de intocabilidade e seu “espírito aventureiro”, o que lhe permite em determinados momentos ser alçado à condição de “herói da nossa gente”.

Analisando os contextos, pode-se afirmar que foi no campo da arte, mais especificamente no samba, que o malandro construiu seu caminho como uma forma de resistência e de sobrevivência da sua identidade. Esse gênero musical torna-se um elemento diferenciador da malandragem, onde pela primeira vez essa personagem passa a falar por si, e não mais através de relatos mediados por intelectuais. Segundo a historiografia da música popular, foi nessa época que o samba carioca ensaiou seus primeiros passos, a salvo da perseguição promovida pela polícia. Mas ao mesmo tempo em que o malandro frequenta a alta classe, levando seu talento e sua música, ele se encontra em uma posição ambígua, deslocado do mundo da ordem e da desordem, uma figura paratópica que não se encaixa em nenhuma destas esferas, não tendo um lugar definido na sociedade.

A figura do malandro, sem dúvida, faz parte da cultura brasileira e respalda-se em grande parte no “jeitinho”, sendo esse um recurso de esperteza utilizado por indivíduos de pouca influência social ou socialmente desfavorecidos, o que não impede que o recurso seja utilizado por indivíduos mais bem posicionados socialmente, como na canção “Homenagem ao malandro” de Chico Buarque. Pode-se dizer que a malandragem constitui um sistema simbólico que se manifesta na literatura, na música e nas narrativas folclóricas, em que o malandro é uma solução parcial para a contradição existente entre a ordem e a desordem, entre o trabalho e a vadiagem.

Em alguns momentos, a figura do malandro manifesta-se como uma espécie de “herói” popular, admirado pelos seus atributos peculiares; em outros, revela aquilo que há de pior em nossa cultura. Torna-se crucial trazer à tona o pensamento de Dealtry (2009) que considera o termo malandro muito volátil e depende do contexto em que é dito. Para a pesquisadora, “Malandro pode ser o sujeito que foi esperto no momento certo, aproveitou uma boa oportunidade e, assim, tem um caráter elogioso” (p. 12). Dealtry (*Ibidem*) conclui que também pode ser o contrário, quer dizer, aquele sujeito trapaceiro, espertalhão, beirando a criminalidade.

No início do século XX, houve uma grande euforia com o processo de industrialização que ocorreu no país, pois, muitos acreditam na possibilidade de o

crescimento econômico atender a demanda da população. Entretanto, a industrialização fortalecida a partir do governo de Vargas não conseguiu absorver toda a mão de obra e, apesar das promessas políticas de melhoria de qualidade de vida da população, as mudanças ocorridas nos modos de produção em quase nada interfere na situação social e econômica dos mais pobres, mantendo sempre um número de excluídos.

Com a instauração do Estado Novo, sua ideologia enfatizava principalmente a ideia de reconstrução da nação pautada na ordem, na obediência à autoridade e na aceitação das desigualdades sociais, juntamente com a política de valorização do trabalho. O governo vigente defendia o direito e dever do homem para com a sociedade e o Estado, balizada em uma tarefa moral que se convertia no ato de servir a pátria. O ócio, portanto, é trair a pátria. Esse pensamento configura a posição do malandro na sociedade naquelas décadas do século passado.

O malandro, portanto, não era uma figura bem vista por aqueles que elaboravam a propaganda política a favor do trabalho e da modernização do país. Diante disso, o confronto com a malandragem/malandro não se deu apenas no âmbito ideológico, já que o Estado se utilizou da repressão para eliminar a imagem desse indivíduo considerado nocivo ao desenvolvimento da sociedade. Aqueles que não se enquadravam dentro dos parâmetros estabelecidos deveriam ser combatidos, pois estariam cometendo um crime e, por isso, sujeitos à prisão. De certo modo, a política da era Vargas foi um duro golpe ao “bom” e “verdadeiro” malandro que permeava o imaginário popular brasileiro. Todo esse contexto é crucial para que se possa compreender a peça *Ópera do Malandro*, pois, Chico Buarque procede a uma análise com bisturi à sociedade da época. Por isso, o texto, com sua linguagem impactante, constitui uma provocação em aberto de um drama que não é apenas individual, mas coletivo.

A *Ópera do malandro* foi produzida no período em que o Brasil vivia sob a ditadura militar. Ainda que o país o caminhasse para um processo de redemocratização e houvesse um abrandamento na vigilância que o governo promovia à produção artística, fazia-se necessário tomar certos cuidados. Por isso, a narrativa se passa em meados da década de 1940, sob a ditadura de Getúlio Vargas e o cenário representado é a Lapa, no Rio de Janeiro, reduto da boemia e da malandragem. As características do malandro estão visivelmente incorporadas nos personagens Duran, Chaves, Max Overseas, Terezinha, Geni e João Alegre e, com eles, caminham problemáticas que envolvem a exploração das mulheres, a violência contra as minorias, corrupção, miséria e a própria solidão humana.

Chico Buarque fortalece a imagem do malandro como uma das figuras mais enigmáticas que surgiu no campo da ficção brasileira, inicialmente com Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícias*, passando pelo herói sem nenhum caráter de *Macunaíma*, pelo astucioso Pedro Malasartes até chegar ao “malandro regular, oficial” que conta com todo o aparelhamento institucional, pois, “perde a nostalgia do sujeito marginal e, conseqüentemente, adquire-se a certeza de que no Brasil as ‘mandragens’ não estão restritas a certas camadas sociais” (DEALTRY, 2009, p. 154).

No mundo ficcional de *Ópera do malandro* foi possível evidenciar características do indivíduo brasileiro, sua esperteza, o “jeitinho” e a criatividade para gerar o benefício próprio que, às vezes, atinge a tênue linha entre a mandragem e a marginalidade. Percebe-se que as questões abordadas se mantêm tão atuais quanto na época em que a obra foi produzida, já que nos dias de hoje há muitos mandros que se equilibram na “corda bamba da vida” para conseguir o ganha-pão, assim como outros que optaram pela clandestinidade e ganharam outro nome: marginais, por exemplo.

No Brasil contemporâneo, muitos engratados têm sido considerados os mandros oficiais, para os quais a lei continua sendo uma “mãe”. Lembremos Aristóteles quando afirma que “a arte imita a vida”, bem como Oscar Wilde ao considerar que “a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida”. Ou ainda como aponta Garcia (2008, p. 48), “somos tão previsíveis em nossa mesquinhez que é necessário aparecer um João Alegre batucando em uma caixinha de fósforo para nos mostrar o que acontece por trás dos bastidores”.

Chico Buarque procede à ficcionalização da história, pois assim como a cidade e seus habitantes, a figura do malandro foi se modernizando e se moldando ao contexto ao seu redor. Isso significa dizer que o tempo e os espaços mudam e com eles os mandros e a mandragem; é por isso que cada época sociocultural, política, econômica e existencial influencia na performance de indivíduo. Nessa direção, definir o malandro não é tarefa simples, principalmente, porque ele se constitui em personagem múltiplo, não pertencente ao mundo da ordem nem da desordem, afinal “no mundo da mandragem, o que conta é a voz, o sentimento e a improvisação. No universo da mandragem, é o coração que inventa as regras” (DAMATTA, 1997, p. 265).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2010.
- AMADO, Jorge. **Dona Flor e seus dois maridos**: história moral e de amor. 35ª ed. Rio de Janeiro, Record, 1981
- ANDRADE. Mário de. **Macunaíma**. Coleção mestres da literatura. 1. ed. São Paulo: Ótima Editora, 2015.
- ARBOLEYA, Valdinei José. Macunaíma: um homem cordial e um malandro nacional. *In*: 18ª Jornada de Estudos Linguísticos e Literários, 18, Marechal Cândido Rondon, 2015. **Anais [...]** 18ª Jornada de Estudos Linguísticos e Literários, Unioeste, Marechal Cândido Rondon, 2015.
- AURELIO. Buarque de Holanda. J.E.M.M. Editores. **Dicionário de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.
- BARRETO. Lima. **Clara dos Anjos**. Coleção clássicos da língua portuguesa. Curitiba: Avenida Gráfica e Editora, 2005
- BATISTA, Wilson. **Bonde São Januário**. Rio de Janeiro: Victor, 1940. Disponível em: <www.letras.mus.br/wilson-batista/259906/>. Acesso em: 05 maio 2018.
- BATISTA, Wilson. **Lenço no pescoço**. Rio de Janeiro: 1933. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/jorge-veiga/lenco-no-pescoco.html>>. Acesso em: 05 maio 2018.
- BEAUVOIR. Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. São Paulo: Difusão Européia, 1970.
- BRASIL. **Constituição Brasileira de 1937**. Direitos Humanos. Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br/direitos/brasil/leisbr/1988/1937.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2018.
- BUARQUE, Chico. **A volta do malandro**. Rio de Janeiro: Marola Edições Musicais, 1985. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/chico-buarque/85830/>><acesso em 05 maio 2018>. Acesso em: 20 nov. 2019.
- _____, Chico. **Roda-viva**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- _____. **Ópera do Malandro**. São Paulo: Círculo do livro, 1978.

- _____. **Chico Buarque de Hollanda: literatura Comparada.** São Paulo: Abril Educação, 1980.
- _____. **Gota d' água.** 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981.
- _____. **Calabar: o elogio da traição.** 24. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.** 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOECKEL, Cristina. Autor de 'Olhos coloridos' conta que música surgiu de caso de racismo. *In: G1 Rio de Janeiro*, 20 nov. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/11/autor-de-olhos-coloridos-conta-que-musica-surgiu-de-caso-de-racismo.html>>. Acesso em: 20 nov. 2019.
- BOTOSO, Altamir. Romance picaresco e malandro: a consagração do anti-herói. **Revista Trama.** Vol.12, nº 25. p. 205-235, 2016.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade.** 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. **Dialética da malandragem.** *In.* O discurso e a cidade. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CAPELATO, Maria H. R. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo.** São Paulo: UNESP, 2009.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil.** 13 ed. São Paulo: Global, 2004.
- COSTA, Nelson Barros da. **In: FERNANDES. Rinaldo (org). Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas.** Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandro e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- DEALTY, Giovanna Ferreira. **No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- _____. **Malandros, folgados e valentes: aproximações entre Noel Rosa, Wilson Batista e Marcelo D2.** IPOTESI, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, p. 115-123, jul./dez. 2011.

- DONATO, Hernâni. **Novas aventuras de Pedro Malasartes**. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos, 2012.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- 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.
- FRAZÃO, Rosenberg Fernando de Oliveira. **Malandragem e ordem social**: um estudo da autoridade malandra através do samba e da literatura. 301 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco: Recife, 2003.
- GARCIA, Valéria Cristina Gomes. **A malandragem na construção da Ópera do malandro de Chico Buarque**: uma análise literária e musical. 136 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – UNESP: Araraquara, 2008.
- GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GERMANO, Douglas. **Jogo de Ronda**. 04 junho 2007. Disponível em: <<http://douglasgermano.blogspot.com/2007/06/jogo-de-ronda.html>>. Acesso: 22 nov. 2019.
- GONZÁLEZ, Mario Miguel. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. **Leituras de literatura espanhola**: da Idade Média ao século XVII. São Paulo: Letraviva: FAPESP, 2010.
- GOUVEIA, Arturo. A malandragem estrutural. *In*: FERNANDES, Rinaldo de. **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p. 187-204.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JUNIOR, Gilberto Rateke. **Artes, manhas e artimanhas do malandro na literatura dramática brasileira**: astúcia, sedução e criminalidade em O Noviço e Ópera do malandro. 143 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão, 2006.
- LEAL, Ana Christina Darwich Borges. **Na corda dos bambas: tradição e modernidade na construção social da malandragem**. 1.ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2018.
- LIMA, Marcio Alexandre Barbosa. A literatura de cordel e o uso da mentira. **Emblemas - Revista do Departamento de História e Ciências Sociais**. UFG/CAC. V.8, n.2.229. p. 229-262- Jul/dez. 2011.

- LIMA, Marcos Hidemi de. Malandros de antanho e malandros de gravata e capital. **Boitatá - Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**. nº 7, jan./jun. 2009.
- LIMA, Rafael Torres Correia. **A carnavalização em Ópera do malandro**: diálogos (inter) semióticos. 189. f. Tese (Doutorado em Letras – Linguagem e Cultura) – UFPB, 2017.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. Hucitec: São Paulo, 1982.
- NORONHA, Luiz. **Malandros**: Notícias de um submundo distante. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2000.
- NOVAIS, Fernando A. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- OLIVEIRA, Rafael. **Cabelo Afro e Identidade Negra no Brasil**. S.d. Disponível em: <<http://escoladosruralis.blogspot.com/2014/04/cabelo-afro-e-identidade-negra-no-brasil.html>>. Acesso em: 20 nov. 2019.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **De mendigos e malandros**: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay: uma leitura transcultural. 2.ed. Curitiba, PR: CRV, 2011.
- ORTIZ, Renata Baum. **Do malandro ao marginal**: as personagens de Plínio Marcos e Mario Bertolotto. Porto Alegre, 2013.
- PEREIRA, Gabriel da Cunha. **Imaginando o Brasil**: o teatro de Chico Buarque e outras páginas. 1. ed. Curitiba: Appris, 2015.
- POKULAT. Luciane Figueiredo. **Um olhar sobre o romance malandro**. 153 f. Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões. Campus Frederico Westphalen. 2009.
- QUEIROZ, Renato da Silva. O herói trapaceiro: reflexões sobre a figura do trickster. Tempo Social. **Revista Sociologia**. USP. São Paulo. p. 93-107, 1991.
- QUEIROZ, Lya Rakel Elouf. **Cantando a resistência**: uma análise da Ópera do malandro, sob a perspectiva do teatro épico de Bertolt Brecht. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Piauí, 2016.
- ROCHA, Gilmar. Navalha não corta seda: estética e performance no vestuário do malandro. **Revista Tempo**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 20, p. 121-142, 2006.
- ROSA, Maria Eneida da. **O malandro brasileiro**: do fascínio ao rancor. 217.f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 2008.

ROSA, Noel, **Rapaz Folgado**. Rio de Janeiro: 1933. Disponível: <<https://www.vagalume.com.br/aracy-de-almeida/rapaz-folgado.html/>>. Acesso em: 05 maio 2018.

ROSENFELD, Anatol. **Texto /Contexto**. São Paulo, Perspectiva, 1976.

SANTOS, Ernesto Joaquim Maria dos. **Pelo Telefone**. Rio de Janeiro: 1917. Disponível: <<http://www.rankbrasil.com.br/Recordes/Materias/OLvH/PrimeiroSambaGravadoNoBrasil/>>. Acesso em: 01 julho 2019.

SANTOS, Tiago Xavier dos. **A Ópera do malandro como documento histórico para análise do conceito de malandragem em Chico Buarque**. 127. f. Dissertação (Mestrado. Educação. Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie: São Paulo, 2010.

SANTOS, Roberto Elisio dos. **Para reler os quadrinhos Disney**: linguagem, evolução e análise de HQs. São Paulo: Paulinas, 2002.

SGORLA, Kristian. O personagem Zé Carioca e a autocrítica de um estereótipo nacional. **Revista Trama**. Vol.12, nº. 25, p. 177-204, 2016.

SILVA, Alexander Meireles da. A subversão pela trapaça: o trickster em Huckleberry Finn. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**. v. VI, nº XXII - Jul /set 2007. Universidade Unigranrio

SILVA, Bezerra da. **Malandro é malandro, mané é mané**. Atração, 1999. Disponível: <<https://www.letras.mus.br/bezerra-da-silva/44558/>>. Acesso em: 05 maio 2018.

TRIGO, Salvato. **Ensaio de literatura comparada afro-luso-brasileira**. Lisboa: Veja, 1986.

VAGALUME. **Cadê Ioiô**. S.d.1. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/fundo-de-quintal/cade-ioio.html/>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

VAGALUME. **Pra alegria eu peço bis**. S.d.2. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/fundo-de-quintal/1588176/>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos. **Revista Crás: Quadrinhos Brasileiros e Indústria Editorial**. Ano 3 – nº 2. jan./jul. 2010.

WIKIPEDIA. **Noel Rosa**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Noel_Rosa>. Acesso em 15 agosto 2019.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque**: Perfis do Rio. Relume Dumará: Prefeitura, 1999.

_____, Regina. **Para seguir minha jornada**: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.