



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - UFBA
ESCOLA DE TEATRO – ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

FABRÍCIO MATHIAS CASTELLO BRANCO

**DA LAPA AO PELOURINHO: ONDE VIVE A MALANDRAGEM? O
SURGIMENTO DO PERSONAGEM MALANDRO E SUA COMPARAÇÃO
NAS OBRAS DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS, DE JORGE AMADO, E A
ÓPERA DO MALANDRO, DE CHICO BUARQUE**

Salvador

2023

FABRÍCIO MATHIAS CASTELLO BRANCO

DA LAPA AO PELOURINHO: ONDE VIVE A MALANDRAGEM? O
SURGIMENTO DO PERSONAGEM MALANDRO E SUA COMPARAÇÃO NAS
OBRAS DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS, DE JORGE AMADO, E A ÓPERA
DO MALANDRO, DE CHICO BUARQUE

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Artes Cênicas, da
Universidade Federal da Bahia, como parte
dos requisitos para a obtenção do título de
Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Gil Vicente Tavares.

Salvador

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

CASTELLO BRANCO, FABRÍCIO MATHIAS
DA LAPA AO PELOURINHO: ONDE VIVE A MALANDRAGEM? O
SURGIMENTO DO PERSONAGEM MALANDRO E SUA COMPARAÇÃO
NAS OBRAS DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS, DE JORGE
AMADO, E A ÓPERA DO MALANDRO, DE CHICO BUARQUE /
FABRÍCIO MATHIAS CASTELLO BRANCO. -- Salvador, 2023.
187 f. : il

Orientador: Gil Vicente Barbosa de Marques
Tavares.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) -
- Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro,
2023.

1. Malandro. 2. Malandragem. 3. Teatro. 4.
Literatura. 5. Dramaturgia. I. Tavares, Gil Vicente
Barbosa de Marques. II. Título.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



TERMO DE APROVAÇÃO

Fabício Mathias Castello Branco

"Da Lapa ao Pelourinho: Onde vive a Malandragem? O surgimento do personagem malandro e sua comparação nas obras Dona Flor e seus Dois Maridos, de Jorge Amado, e A Ópera do Malandro, de Chico Buarque"

Dissertação aprovada com recomendação à publicação, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 19 de outubro de 2023.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Gil Vicente Barbosa de Marques Tavares (Orientador)

Documento assinado digitalmente
gov.br PAULO HENRIQUE CORREIA ALCANTARA
Data: 24/10/2023 15:58:35-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara (PPGAC/UFBA)

Documento assinado digitalmente
gov.br PAULO RICARDO MERISIO
Data: 20/10/2023 11:15:25-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Paulo Ricardo Merisio (UNIRIO)

Em memória de meu pai, Carlos Alberto
Castello Branco, malandro demais para ser
mané e mané demais para ser malandro:

- Popozão, está tudo pago.

AGRADECIMENTOS

Às forças divinas, compreendidas em todos os seus nomes: Deus, Exu, Tupã e qualquer outra nomenclatura que abrace a miscigenação religiosa de nossa terra.

À São Miguel Arcanjo, São Jorge, Nossa Senhora das Graças, Nossa Senhora da Cabeça, Ogum, Oxum e Dona Helena Duarte Mathias (Santa Mulher que se fez minha vó).

Ao meu irmão, Felipe, primeira fonte de intelectualidade a quem observei quando pequeno e tentei seguir seus passos. Ao meu já citado pai, Carlos Alberto, a quem a intelectualidade não interessava, mas lhe sobrava o afeto que aprendeu a dar.

À Lilica, minha mãe. Amor maior e supremo que pude encontrar nessa vida e que me educou, curou, protegeu, investiu, torceu, amparou e esperou por esse título.

Aos meus ancestrais apagados, familiares perdidos, raças silenciadas, credos proibidos e histórias que não me foram contadas, mas me cobram em lembrança sanguínea.

Ao avô, bisavô e tataravô malandro. Nomes proibidos de serem ditos por todo sofrimento causado às suas mulheres.

À Jorge Amado e Chico Buarque por inspirarem a cabeça do moleque sonhador, ávido por suas leituras.

Ao meu orientador. Prof. Dr. Gil Vicente Tavares, pela parceria, paciência e influência intelectual e provocativa. E, sobretudo, por ter aceito essa orientação, assumindo um projeto após a aposentadoria de meu primeiro orientador.

Ao meu primeiro orientador por ter se aposentado.

À Prof^ª. Dr^ª. Patrícia Vallin, por ter me apresentado o livro “Acertei no Milhar” de Cláudia Matos, responsável por dar novo direcionamento a minha pesquisa.

Ao amigo Rohan Baruck que me ajudou a elaborar o projeto de pesquisa aprovado na seleção do PPGAC/UFBA.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, por financiar esta pesquisa e permitir que eu me dedicasse exclusivamente a ela.

Aos componentes da banca de qualificação e defesa (Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara e Prof. Dr. Paulo Ricardo Merisio) pelas suas valiosas e atentas contribuições e pelo pontual olhar como artistas, professores e escritores.

Aos colegas do PPGAC que me acompanharam nas aulas e nos bares, e me apresentaram a Salvador que se tornou morada e inspiração, em especial a Any Orozco, Catarina Lopes, e as “Sereias da Academia” Adenilson Argolo, Fernanda Silva, Kátia Letícia e Veridiana Andrade.

À memória de Simão Cunha, amigo de orientação que se tornou estatística da violência urbana e não chegou a obter seu título.

Aos/as professores/as pelas trocas e aos técnicos que nos deram suporte.

Aos amores passados e futuros.

E por fim, mas não menos importante, a Seu Zé Pelintra, que me trouxe e me levou em segurança até que essa escrita ganhasse um ponto final.

Obrigado.

RESUMO

A partir de uma provocação urbana surge o questionamento acerca do típico personagem na dramaturgia nacional. Existe tal interlocutor, capaz de dar uma identidade a produção teatral de um modelo a ser replicado? A pesquisa se propõe a responder o questionamento através de um extenso aprofundamento literário, buscando desde os primeiros registros até o desaparecimento de tal personagem. O malandro é o centro dessa dissertação e toda sua trajetória desde seu surgimento em uma Península Ibérica até sua perfeita inserção nos trópicos. Cooptado pelo comportamento brasileiro, sua difusão será amplamente abordada pelo teatro e pela literatura. Através de registros de sua circulação, identificam-se duas cidades como sendo ocupadas por sua figura. Nomeadamente, Rio de Janeiro e Salvador, cidades onde essa investigação se aplica através da observação cotidiana e inserção boêmia. A ocupação de duas cidades litorâneas de comportamentos distintos lega ao malandro a região portuária, onde toda sua possibilidade de ação se dá em excelência. Entendido como pessoa em um primeiro momento, sua transformação em personagem é inerente ao seu imaginário popular. Ganhando alcunha de adjetivo, a malandragem é narrada em modelos que se tornam clássicos na literatura, subindo aos palcos segundo a transformação social das ruas. Como crônica urbana, as dramaturgias produzidas inserem o malandro como provocador de conflitos e articulador, alheio a uma balança maniqueísta. Observando as variações políticas o malandro se transforma e se adapta para manter sua existência. Diante da exemplificação de diferentes autores, percebemos o declínio do personagem até seu definitivo desaparecimento. Provando ser o típico representante da dramaturgia nacional, dois exemplos são citados para a sugestão de um modelo de malandragem compreendida entre os ambientes de atuação. A saber, público e privado se tornam as esferas onde os personagens Vadinho de Jorge Amado e Max Overseas, de Chico Buarque eternizam a conduta arquetípica, justificando todo o aprofundamento dessa pesquisa.

Palavras-chave: Malandro. Malandragem. Teatro. Literatura. Dramaturgia. Personagem. Boêmia.

ABSTRACT

From an urban provocation arises the questioning about the typical character in the national dramaturgy. Is there such an interlocutor, capable of giving an identity to the theatrical production of a model to be replicated? The research proposes to answer the question through an extensive literary deepening, searching from the first records until the disappearance of such a character. The malandro is the center of this dissertation and its entire trajectory from its emergence in an Iberian Peninsula to its perfect insertion in the tropics. Co-opted by Brazilian behavior, its diffusion will be widely addressed by theater and literature. Through records of his circulation, two cities are identified as being occupied by his figure. Namely, Rio de Janeiro and Salvador, cities where this investigation is applied through everyday observation and bohemian insertion. The occupation of two coastal towns with different behaviors bequeaths the port region to the malandro, where all his possibilities for action take place in excellence. Understood as a person at first, his transformation into a character is inherent in his popular imagination. Gaining the nickname of an adjective, malandragem is narrated in models that become classics in literature, taking to the stages according to the social transformation of the streets. As an urban chronicle, the produced dramaturgies insert the malandro as a provocateur of conflicts and articulator, oblivious to a Manichean balance. Observing political variations, the malandro transforms and adapts to maintain his existence. Faced with the examples of different authors, we perceive the decline of the character until his definitive disappearance. Proving to be the typical representative of national dramaturgy, two examples are cited to suggest a model of malandragem understood between the acting environments. Namely, public and private become the spheres where the characters Vadinho by Jorge Amado and Max Overseas by Chico Buarque perpetuate the archetypal conduct, justifying all the deepening of this research.

Keywords: Malandro. Malandragem. Theater. Literature. Dramaturgy. Character. Bohemia.

SUMÁRIO

| | | |
|------------|---|-----------|
| 1 | INTRODUÇÃO..... | 10 |
| 2 | A SAIDEIRA – DA LAPA AO PELOURINHO: ONDE VIVE A MALANDRAGEM? | 19 |
| 2.1 | O pícaro | 20 |
| 2.2 | Pedro Malasartes | 25 |
| 2.3 | Aventureiro x trabalhador | 28 |
| 2.4 | Cordialidade malandra | 32 |
| 2.5 | O jeitinho | 35 |
| 2.6 | Relação com o trabalho. | 41 |
| 2.7 | A vadiagem | 44 |
| 2.8 | O Malandro carioca..... | 47 |
| 2.8.1 | Perseguição urbana | 49 |
| 2.8.2 | Boêmia | 52 |
| 2.8.3 | Expressões artísticas | 54 |
| 2.8.4 | Indumentária | 55 |
| 2.8.5 | Personalidades malandras | 60 |
| 2.9 | O Malandro baiano..... | 63 |
| 2.9.1 | Perseguição urbana | 64 |
| 2.9.2 | Boêmia | 66 |
| 2.9.3 | O homem de ganho | 69 |
| 2.9.4 | Indumentária | 71 |
| 3 | A DERRADEIRA – O SURGIMENTO DO PERSONAGEM MALANDRO | 75 |
| 3.1 | Personagens | 76 |
| 3.1.1 | Teatro X Literatura | 78 |
| 3.1.1.1 | <i>O Trickster.....</i> | <i>81</i> |
| 3.1.1.2 | <i>Pedro, o demônio familiar.....</i> | <i>83</i> |
| 3.2 | O teatro malandro | 85 |
| 3.3 | A dialética da malandragem | 88 |
| 3.3.1 | Leonardo, o sargento de milícias | 90 |
| 3.4 | O romance malandro..... | 93 |

| | | |
|--------------|---|------------|
| 3.4.1 | Macunaíma, o herói sem caráter | 94 |
| 3.5 | Exu | 96 |
| 3.5.1 | A Macumba | 99 |
| 3.6 | O corpo malandro | 104 |
| 3.7 | O samba malandro | 107 |
| 3.7.1 | A transformação do malandro no início do século XX | 109 |
| 3.7.2 | O malandro regenerado..... | 112 |
| 3.7.3 | A mulher malandra | 114 |
| 3.8 | A transformação do Malandro na Dramaturgia | 117 |
| 3.8.1 | João Grilo, o personagem malandro pernambucano..... | 120 |
| 3.8.2 | Bibelot, o personagem malandro carioca..... | 123 |
| 3.8.3 | Bonitão, o personagem malandro baiano..... | 127 |
| 4 | A SIPIQUEIRA – A COMPARAÇÃO DOS PERSONAGENS MALANDRO NAS OBRAS DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS, DE JORGE AMADO, E AÓPERA DO MALANDRO, DE CHICO BUARQUE | 134 |
| 4.1 | A rua e a casa | 137 |
| 4.1.2 | O malandro doméstico X o malandro público | 142 |
| 4.1.2.1 | <i>O malandro doméstico</i> | <i>145</i> |
| 4.1.2.2 | <i>O malandro público.....</i> | <i>147</i> |
| 4.2 | Vadinho, o malandro doméstico | 148 |
| 4.3 | Max overseas, o malandro público..... | 158 |
| 5 | CONCLUSÃO | 173 |
| | REFERÊNCIAS..... | |

1 INTRODUÇÃO

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

(Chico Buarque do Holanda, 1978)

Preza que todo bom contador de história precisa se retirar antes que a história termine. Desse jeito se provoca no ouvinte a curiosidade e a conseqüente vontade por sua continuação. Não se sabe quem inventou tal regra. Sequer se sabe se tal regra é verdadeira. Ouvi de alguém, que me contou por outro alguém, e talvez chegue até o primeiro bom contador de história.

A história que introduz esta pesquisa se encontra nesse ponto. Sem o menor compromisso com a verdade, pode ou não ter acontecido. Em se tratando de verdade, pode ser que tenha ocorrido em qualquer cidade, de preferência banhada pelo mar, de preferência nas cercanias do porto, de preferência numa mesa de bar.

Imagine que tenha sido no Rio de Janeiro, mais precisamente em um boteco qualquer da Lapa, reduto da boêmia carioca, habitado por personagens que engrandecem o imaginário de perfis urbanos. Imagine que parado ali, entre um cálculo de cabeça da conta a ser paga e o elevado nível etílico em minhas veias, me vejo abordado por um desses personagens que talvez em estado sóbrio jamais cruzariam comigo.

Um homem, elegantemente trajado, com seu reluzente sapato, terno branco e chapéu panamá, atravessa a rua em minha direção e retira seu chapéu colocando-o em minha cabeça. O susto logo dá lugar ao estranhamento ao me deparar com tão caricata figura que, pelo enrolar de sua língua, parece balbuciar em um dialeto mesclado entre raízes caboclas e africanas. O sujeito olha fundo em meus olhos e afirma categoricamente: “A gente se conhece”.

Pronto. Basta tal afirmação para ganhar a confiança de um atento interlocutor, que procura vasculhar em suas memórias de onde havíamos nos encontrado

anteriormente. A enigmática figura usa de metáforas incompreensíveis para falar de minha vida. Aborda meu passado e arrisca meu futuro. Parte dizendo que eu preciso procurá-lo e se perde em meio a uma multidão de desconhecidos.

O sujeito leva meu copo de cerveja. A bem da verdade, já não queria mais. Até minha embriaguez já se dissipava ao perceber que havia esquecido de perguntar seu nome. Ora, como poderia procurá-lo sem sequer saber de quem se tratava?! Exclamo em voz alta voltando à mesa. Os companheiros de boêmia estranham meu comentário. Pergunto se eles viram o que aconteceu. Ninguém viu. E mais, parecem não acreditar no que digo, fazendo troça do álcool que naquele momento percorria minhas veias.

Se o encontro se deu, não se tem testemunhas. Se a história é verdadeira, tampouco se sabe. Mas surge daí a motivação para uma investigação sobre esse personagem anônimo, tão presente no imaginário nacional, capaz de protagonizar histórias que ainda hoje se adjetivam pela razão de sua conduta: a Malandragem.

O Malandro é, portanto, o personagem central dessa investigação. Notória figura do nosso conhecimento popular, ele se imortalizou em meio ao inconsciente coletivo e assume seu papel de destaque em uma identidade tão confortavelmente nacional, que ganhou ares de adjetivo em sua conduta social, a dita Malandragem.

É assim que é descrito por da Matta (1986) quando diz: “O malandro, portanto, seria um profissional do jeitinho e da arte de sobreviver nas situações mais difíceis.” (DA MATA, 1986, p.104). Tal afirmação parece, desde o início, redimir ao nosso protagonista de qualquer julgamento quanto a sua conduta, sobretudo, em campo dramático, no qual mocinhos e bandidos são facilmente descritos baseados em arquétipos clássicos que provêm do teatro.

Desde os primórdios narrativos gregos, as desventuras épicas narradas traçam a jornada do herói como modelo ainda hoje a ser seguido pelos adeptos da escrita clássica. É o que sintetiza Campbell (1997), quando afirma: “Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes.” (CAMPBELL, 1997, p.103).

Longe de um protagonismo heroico, nosso objeto de estudo é, portanto, um ser indefinido entre o bem e o mal. Questionável demais, por sua conduta ética, para ser herói, é por demais cordial para se enquadrar no perfil de vilania. Aliás, é a tal cordialidade do malandro que personifica um traço marcante de nossa conduta, conforme dita Sérgio Buarque de Holanda (1967): “Por meio de semelhante

padronização das formas exteriores da cordialidade, que não precisam ser legítimas para se manifestarem, revela-se um decisivo triunfo do espírito sobre a vida. Armado dessa máscara, o indivíduo consegue manter a supremacia ante o social.” (HOLANDA, 1967, p.44).

E é essa supremacia social que garante ao Malandro sua sobrevivência, a capacidade de adaptar-se e valer-se de pequenos ajustes sociais para enquadrar-se em um cenário adverso, como ressalta Da Matta (1986): “O malandro se vale de artifícios pessoais muito criativos, de histórias e de certos “expedientes”, para tirar vantagem da situação complicada, valendo-se da astúcia ou da desonestidade.” (DA MATTA, 1986, p. 86).

Na tentativa de enquadrar esse personagem em um padrão ainda não definido claramente, surgem duas obras que norteiam essa dissertação e a motivação para a transposição dos meus brindes, que se faziam nas ruas da Lapa carioca, para as ruas do Pelourinho baiano. Quando a delimitação do objeto de estudo é proposta, surge em minha memória literária a lembrança de dois Malandros que perfazem o estereótipo clássico da figura. Falo de Max Overseas, protagonista da dramaturgia de Chico Buarque em “A Ópera do Malandro”, e Valdomiro, ou Vadinho, primeiro marido de Florípedes no romance de Jorge Amado “Dona Flor e seus Dois Maridos”.

O primeiro, personagem teatral, inspirado na Ópera dos três vinténs de Bertolt Brecht, ganha ares tropicais e – apesar de se valer em sua trajetória de artifícios ilegais, sendo um notório contrabandista – é remido pelo amor à Terezinha, mulher que assume a manutenção de seus negócios. O segundo, saído da literatura, apesar de também vestir o estereótipo do personagem, possui uma postura agressiva com seu par romântico; sua controversa remissão pelo amor se dá pelos galanteios póstumos praticados à sua viúva.

Semelhantes e diferentes, ambos possuem posturas irregulares e são perdoados por suas relações amorosas. Entretanto, o principal ponto que os difere são suas condutas domésticas e públicas, visto que esses personagens agem de maneiras diferentes quando estão em casa e quando estão na rua. Tal apontamento fica ainda mais claro se entendemos a concepção de Da Matta (1997) que afirma: “De fato, a categoria rua indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que casa remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares.” (DA MATTA, 1997, p. 85).

Trata-se, portanto, de modelos diferentes da dita Malandragem. Dois modelos que saíram das páginas para ganhar a tela em meu imaginário infantil, enquanto

telespectador escondido, das reprises do cinema nacional, proibidas para minha faixa etária.

Ora, uma pesquisa como essa não poderia se limitar aos becos cariocas. Era, portanto, preciso atravessar as fronteiras geográficas e trilhar os caminhos ainda não percorridos dos becos soteropolitanos. Contudo, não bastava apenas a delimitação geográfica para a pergunta que se propunha nesta empreitada. Não seria suficiente comparar dois personagens da produção textual nacional. Era necessário investigar se a suspeita adquirida naquela mesa de bar seria real. Surgiria então o questionamento que nortearia essa dissertação: Seria o malandro o típico personagem da dramaturgia nacional? E mais: Existe um arquétipo desse personagem a ser considerado?

A metodologia utilizada, além da vivência urbana adquirida ao longo do tempo, pelas ladeiras baianas, se baseia na análise e comparação de textos, bem como na identificação de fatores semelhantes em muitos personagens que ocupam lugares de destaque na dramaturgia brasileira. Esse fator é apontado desde os contos ibéricos que foram herdados por nossa colônia e ainda hoje neles se inspiram, a exemplo de um tal “Pedro Malasartes”, personagem que, como diz seu nome, é artífice das “artes malas”, porém se propõe a ser um reparador das injustiças sociais que o acercam.

Através de seu trabalho, Pedro desenrola um fio de equiparação aos padrões que tendem a tirar proveito de seus funcionários. Em sua saga de herói – nesse caso de caráter questionável – o Malasartes parte em uma viagem tirando proveito dos mais ricos e protegendo aos pobres. “Trata-se de um personagem que cuja marca principal é saber converter todas as desvantagens em vantagens, sinal de todo bom malandro e de toda e qualquer boa malandragem.” (DA MATTA, 1997, p.112)

Oriundo de uma tradição além mar, o personagem perde seu lugar em nossa cultura, pelo exercício contínuo de um ofício, o que se difere do entendimento do Malandro nacional concebido por Antônio Cândido (1989), que diz que a malandragem é um: “[...] modelo construído desde o final do século XIX, onde a abolição da escravidão cria uma massa de escravos libertos, que após longo tempo de serviços prestados, se esquivam do trabalho e desenvolvem formas alternativas de sustento, dedicando-se ao jogo e à capoeira.” (CÂNDIDO, 1989, p.69).

Tal afirmativa parece preconceituosa se delimitarmos a malandragem apenas aos negros forros. É dizer, a qualquer um é dado o benefício do ócio que, em contraposição ao registro de uma sociedade cristã, é malvisto quando se espera que o homem produza, mesmo desconsiderando as diferenças sociais e as suas necessidades individuais.

Dito isso, iniciamos essa mesa mencionando tais pontos em um capítulo intitulado “A SAIDEIRA”. Neste será levantada a discussão do surgimento do termo “malandragem” e como ele se torna sinônimo de elogio e insulto ao mesmo tempo. Partindo de uma origem ibérica, o capítulo narra o surgimento do personagem Pícaro, que encontra no romance *Lazarillo de Tormes* seu primeiro registro. A obra surge como uma resposta literária ao surgimento do capitalismo, com uma sociedade em transformação que oprime os desvalidos e os obriga a driblar as situações de fome, através de sua itinerância e criatividade de caráter questionável.

Assim também se dá com a travessia de Malasartes pelo oceano que, em meio aos contos coloniais, se enquadra tão bem no imaginário brasileiro. Adaptado e transferido, o personagem ganha sua própria assinatura, sendo associado à imagem do matuto esperto e trava uma batalha pela justiça social, diretamente ligada à prática do trabalho e dos constantes abusos cometidos pelos patrões que, em posição de privilégio social, valiam-se sobre os menos favorecidos.

A relação com o trabalho é amplamente debatida no capítulo, uma vez que o entendimento nacional é fortemente influenciado pelo olhar enviesado do estrangeiro. É dizer: nossa forma de entender o trabalho é diferente e o Malandro é a melhor personificação da relação entre trabalho e vadiagem atribuída ao povo brasileiro.

Também abordamos a raiz africana do personagem e a imagem criada em suas religiões (como o candomblé e a umbanda), identificando-o como um ser mítico que se enquadra em um resgate identitário, expresso esteticamente e em suas atitudes, o que confere ao malandro, suas particulares e denominações um molde específico, replicado diversas vezes além dos terreiros em que tal entidade se manifesta. Para LIGIERO (2002):

“[...] o malandro – de sapato, terno e chapéu – não se veste como branco, é negro que mostra sua própria elegância. Pois o malandro, tornado santo, não é apenas o que engana e o que se apropria do que é do outro para seu proveito e projeto pessoal, mas o que quer redefinir as regras de um jogo que lhe são injustificadamente desfavoráveis.” (LIGIERO, 2002, p. 101).

É nesse jogo injusto entre a reparação social e a dificuldade de inserção em um país de extrema desigualdade que o personagem se apresenta em nosso cenário dramático.

A abordagem segue com a sondagem do cenário em duas cidades, Rio de Janeiro e Salvador, como sendo pontos facilitadores para o surgimento do personagem e das

aventuras vividas por ele. O capítulo se encerra com a referência a estas localidades, as quais ocuparam lugar de capital federal, com grande relevância em suas zonas portuárias. Nestas ocorrem o grande fluxo de entrada e saída de pessoas e negociações, ambiente propício para o surgimento do submundo habitado pelo protagonista desta pesquisa.

É ainda nesse capítulo que percebemos que a política urbana e a perseguição às classes menos favorecidas se torna responsável pelo surgimento do Malandro e pela criação de uma identidade própria. Ele desenvolverá sua forma de andar, falar, se vestir e até mesmo de produzir sua arte. As cidades do Rio de Janeiro e de Salvador serão os dois pontos de registro de um comportamento que, anos depois, será associado ao comportamento do próprio brasileiro.

Mergulhando no desenvolvimento do tema e convidando o leitor a uma segunda rodada, surge o segundo capítulo, “A DERRADEIRA”, em uma tentativa de aprofundamento e seguimento da comparação proposta na investigação. É nessa dose que começa a surgir a definição do Malandro como personagem dramaturgico. Antes mesmo da comparação entre os dois nomes que norteiam essa escrita, encontramos os primeiros registros de personagens na literatura e na dramaturgia que servirão como base para o desenvolvimento de um personagem nacional.

Tendo a dramaturgia brasileira nascida das práticas religiosas dos jesuítas, é na literatura que o Malandro brasileiro dará o seu primeiro passo, chegando a ganhar sua própria Dialética. Em contraposição ao chamado *trickster* europeu, o malandro brasileiro surgirá através de um certo Sargento de Milícias, que servirá como norteador de um modelo que, ainda hoje, reverbera em qualquer pesquisa que se proponha a estudar a Malandragem. Cândido (1989) define a Dialética da Malandragem e desfolha um modelo de conduta que nos abraça ao dizer que: “O malandro é aquele que oscila entre a ordem e a desordem.” (CÂNDIDO, 1989, p. 80).

Apontando múltiplos exemplos, o segundo capítulo identifica semelhanças e diferenças que abordam o contexto histórico em que as obras citadas foram produzidas. A tentativa de definir uma identidade nacional a ser proposta aponta uma dificuldade de traçar o entendimento maniqueísta sobre os protagonistas, visto que há uma indefinição da conduta dos personagens em suas diferentes atitudes entre rua e casa.

É nesse capítulo que surge a problematização do conceito de herói nacional e nossa abertura à capacidade de nos enquadrar no tal “jeitinho brasileiro”. Para Barbosa (2006) “[...] o jeitinho detecta o seu centro na nossa dificuldade de lidar com um

princípio burguês fundamental, tal seja: o da igualdade de todos perante as normas, base da isonomia jurídico-política, descoberta e instituída pela mentalidade revolucionária no Ocidente Europeu.” (BARBOSA, 2006, p. XXII).

Esse comportamento desenvolvido por nós dá uma maior maleabilidade nas relações humanas, diminuindo a rigidez das normas, as quais funcionam em outros países e ganham certa elasticidade na conduta social brasileira. Tal ponto atravessa a linha tênue entre o favor e a corrupção, assim como a conduta do Malandro, que rascunha sua trajetória entre a máxima de que seus fins justificam seus meios.

Através da figura de Macunaíma, tão incensada como símbolo de um movimento modernista nacional, abordaremos a trajetória do “herói sem nenhum caráter” e sua mistura racial em um caldeirão cultural, no qual a miscigenação caracterizará o povo brasileiro. Assim também se dará em relação à fusão religiosa, variando entre o cristianismo europeu, a pajelança indígena e os rituais africanos que ganharão na figura de EXU um legítimo representante do comportamento malandro.

Os primeiros registros artísticos levarão a Malandragem a ocupar significativa parte do comportamento nacional. Através do samba o Malandro dará os seus primeiros passos rumo à transformação de sua conduta e gradual aceitação de sua figura pelo imaginário coletivo. Seguindo a linha dessa rodada, que se utiliza dos registros históricos para justificar a existência do personagem, a Malandragem se enquadrará aos padrões de um Estado Novo, no qual o trabalho ganha sua relevância sobre a ociosidade tão defendida pelo Malandro.

A remissão do Malandro servirá como o ponto mais relevante na análise dos nomes escolhidos, como comparação do capítulo seguinte. Max Overseas e Vadinho, que identificam a dramaturgia nacional típica, ganharão uma rodada só deles, mas terão suas condutas como personagens motivadores das tramas justificada pela figura da Mulher Malandra. Será esta que fará a ponte entre a remissão do Malandro registrada nos sambas da época e a consequente dramaturgia que se apresentará em exemplos.

Prova disso está na conclusão de “A DERRADEIRA”, que demonstrará como, em um espaço menor que uma década, a produção dramaturgica nacional registrará a transformação do personagem, partindo do ardiloso *trickster* ao criminoso propriamente dito. Através dos exemplos retirados de três célebres obras de nossa dramaturgia, veremos que o malandro performará nas obras de Ariano Suassuna, Nelson Rodrigues e Dias Gomes, o declínio natural que anteciparia o desaparecimento, enquanto figura mítica do submundo compreendido entre os cenários já mencionados.

Por insistência e aprofundamento ao tema, a terceira dose dessa mesa será “A SIPIQUEIRA”, na qual todo o material mencionado até aqui servirá como base para entendimento e enquadramento dos dois personagens em comparação. É nesse capítulo que entenderemos como a comparação entre dramaturgia e literatura se justifica, bem como notaremos a impossibilidade histórica de dissociar os registros literários do personagem. Além disso, para o entendimento do perfil do malandro traçado, perceberemos que as esferas sociais serão amplamente debatidas a partir da delimitação entre rua e casa.

Através da marcação dos espaços poderemos entender que a atuação dos dois personagens será assim definida pelo âmbito onde exercem sua malandragem, alterando entre as esferas públicas e privadas. Nomeadamente, é dizer que a malandragem de Vadinho se enquadrará como uma malandragem doméstica, em oposição à malandragem de Max Overseas, enquadrada como a malandragem pública.

Ambos exercerão suas ações conforme todo o desenvolvimento e o arquétipo estudado durante as doses anteriores, mas terão suas atitudes justificadas em cenários distintos, nos quais cada esfera delimitará seu campo de atuação. O exercício da malandragem será observado nos casos onde se sobressai no ambiente doméstico e, por consequência, se dará seu insucesso no ambiente público. O mesmo ocorrerá com o personagem quando obtiver maior destaque na esfera pública, não alcançando a mesma desenvoltura entre as paredes de sua própria casa.

Aliado ao campo de atuação dos personagens e ao desenrolar de sua trama, teremos duas figuras de extrema relevância que definirão os caminhos a serem trilhados pelos Malandros em questão. Serão suas companheiras que possibilitarão o exercício de sua Malandragem e o conseqüente sucesso ou infortúnio de suas empreitadas. Conforme apresentado na rodada anterior, a Mulher Malandra e a Mulher de Malandro serão responsáveis pelo maior esclarecimento do processo de evolução desses sujeitos e da definição de suas condutas, uma vez que será através da vivência com suas parceiras que se dará o principal exercício da malandragem.

Por fim, citaremos o conseqüente declínio que antecede ao desaparecimento do Malandro, enquadrando o nosso protagonista em um ambiente nostálgico e apressando o desfecho dessa dissertação a uma conclusão anunciada desde que a primeira dose dessa pesquisa foi servida. Levantando-me da mesa, deixo que a história reverbere em seu caminho natural entre os leitores dessas páginas, apresentando a conclusão, sem deixar de agradecer a quem motivou essa investigação.

É com sua permissão de alongar essa mesa, que apresento a exposição das ideias presentes no texto que segue.

Um brinde!

2 A SAIDEIRA – DA LAPA AO PELOURINHO: ONDE VIVE A MALANDRAGEM?

Alta noite se avança e, antes que a conta se aproxime, alguém decide se levantar da mesa. Ele sabe o tanto que consumiu, mas conta com a benevolência dos que têm mais. Calcula por alto as doses que bebeu – sempre arredondando para baixo, desconsidera os petiscos, afinal ele só deu uma mordiscada. E os dez por cento do garçom? Ora, é opcional! Ele paga a sua parte e parte sem olhar para trás. Pronto! Alguém acaba de utilizar dos artifícios da malandragem para mais uma noite entre seus convivas.

Não se assuste, não foi por mal. Nenhum dos remanescentes da mesa irá julgá-lo em particular. Quiçá jamais se preocuparão em descobrir quem foi que deixou de pagar o que devia. Provavelmente, tentarão aliviar a capacidade matemática de todos os presentes, uma vez que a alegria do encontro é infinitamente superior ao indesejado fardo contábil. A noite segue às mil maravilhas. Novas garrafas são dispostas à mesa, que em uma fração inversamente proporcional vai, gradualmente, se vendo mais vazia de gente.

Sobramos nós. Você eu sentados à mesa. Herdamos uma conta maior do que ditava nossa consumação e nosso bom senso, e nos tornamos coadjuvantes de uma cena inesperada. Somos os otários. Os que contracenam com os protagonistas malandros e facilitam suas ações para que toda essa dramaturgia possa existir. Presenciamos o desenrolar da malandragem, atividade tão comum em nossa identidade nacional que ganhou posto de adjetivo. Alternando entre o insulto e o elogio, a malandragem se desenrola como forma de convivência urbana e se executa entre dois ou mais indivíduos, de modo que uma das partes vale-se sobre a outra em benefício próprio ou de terceiros.

Diretamente ligada ao vocábulo malandro, a malandragem pode, em princípio, carregar um sentido semântico negativo, significando o ato, a qualidade ou o modo de vida daquele que a pratica. A carga negativa advém do fato de estar embutido no seu conceito a lesão ou danos a terceiros. O ato da malandragem supõe um sujeito que pratica (o malandro) e um paciente que sofre (a vítima ou o otário, dependendo do caso). O engano, a trapaça e o prejuízo são os motores mais comuns de uma ação malandra.

Goto (1988) observa que:

No imaginário da sociedade nacional, [a malandragem] costuma sintetizar certos atributos considerados específicos ou identificadores do brasileiro: hospitalidade e malícia, a ginga, a finta, o drible, a manha e o jogo de cintura muito apreciados no futebol e na política, a agilidade e a esperteza no escapar de situações constrangedoras ligadas ao trabalho e à repressão o “jeitinho” que pacifica contendas, abrevia a solução de problemas, fura filas, supre ou agrava a falta de exercício de uma cidadania efetiva. (GOTO, 1988, p. 11).

Contudo, também encontramos na malandragem uma atitude de sobrevivência, fazendo da esperteza a busca pela regularização de uma situação de injustiça social, em que os menos favorecidos procuram driblar as formas impostas por um grupo privilegiado, alternando a balança e provocando assim uma equiparação entre as partes. A malandragem, como é conhecida, é artifício da inteligência, precisa de sagacidade para trabalhar nas brechas. Ela desorganiza para poder organizar e, apesar de se tratar de ações individuais, ela preza por uma saída coletiva.

Costa (2015) compreende que:

Na condição de uma sociedade mestiça (cujos sujeitos possuem identidades flutuantes), para o aproveitamento do discurso do poder a nosso favor, um primeiro passo é aceitar os estereótipos. Aproveitando-os favoravelmente e transformando-os de algo desconfortável em vantajoso. Para tirar proveito da situação, é preciso assumir uma postura mais crítica em relação aos modelos: deixar de pensar a malandragem e a preguiça com mal-estar e encará-las como formas possíveis de (re)organização social-rebeldia. (COSTA, 2015, p.151).

É nesse caminho que seguiremos. Transformaremos algo desconfortável em vantajoso. O estrago já está feito. A conta já nos pertence. Podemos nos revoltar com o ocorrido ou pedir a SAIDEIRA e nos aprofundar sobre o que presenciamos diante dessa mesa. A segunda opção é por minha conta, enquanto prolongamos essa dose, permita-me visitar o personagem a que esse capítulo se debruça: o Malandro.

2.1 O Pícaro

Ao buscar as raízes do personagem malandro, nos deparamos com definições que atravessam o oceano em busca dos primeiros traços que incidem sobre suas ações. A primeira figura que se assemelha em comportamento é o Pícaro. Na língua portuguesa, na grande maioria dos dicionários, ao procurarmos esse termo, encontramos

um substantivo e adjetivo masculino que remete àquele que é esperto, ardiso, astuto, ladino que tem atitudes burlescas, ridículas, quem engana e/ou faz travessuras. Se buscarmos a palavra no universo literário, encontramos suas primeiras aparições em uma Península Ibérica que se mescla ao nosso passado colonial.

É o movimento literário espanhol que rascunha os primeiros aparecimentos da picaresca clássica, surgindo em meados dos séculos XVI e XVII e fazendo uma crítica bem-humorada à Espanha em seus aspectos culturais, sociais e econômicos. A história nos mostra que o século XVI representou para a Espanha uma sucessão de vitórias e fracassos. É nesse momento que inicia seu declínio após um período de crescimento econômico e territorial que eleva o reinado Espanhol de Carlos V a uma grande potência Europeia. Segundo Botoso (2010): “Enquanto em outros países, como França e Inglaterra, o rei aliou-se à burguesia para consolidar o absolutismo, o Rei Espanhol reprimiu as aspirações burguesas em seu país e favoreceu a nobreza com distinções”. (BOTOSO, 2010, p.1).

Assim, uma Espanha enraizada em suas tradições fechou-se enquanto o continente europeu avançava através do crescimento do capitalismo. Logo, por falta de incentivos, a sociedade espanhola sucumbiu e uma enorme crise enfraqueceu a economia, principalmente, afetando os menos favorecidos. A nobreza espanhola e a camada eclesiástica, por sua vez, cada vez mais enraizadas em seus caprichos, enxergavam o trabalho como “[...] uma atividade desonrosa e, além do mais, associada a mouros e por extensão a judeus, recriminados pela prática de usura” (BOTOSO, 2010, p.2).

Assim, a riqueza se concentrava na mão dessas duas camadas e, sem investimentos para produção e movimentação da economia, apenas uma parte da população trabalhava. Botoso (2010) ressalta que, diferentemente dos nobres e eclesiásticos, os judeus e os mouros já possuíam uma mentalidade burguesa, trabalhando em busca de melhores condições. No entanto, com a criação da Santa Inquisição¹, os trabalhadores de origem moura e judaica foram presos e seus bens confiscados, estes foram utilizados para bancar os desmandos da Igreja e da Nobreza.

¹ Segundo a Congregação para Doutrina da Fé a Santa Inquisição foi um grupo de instituições dentro do sistema jurídico da Igreja Católica Romana, cujo objetivo era combater a heresia, blasfêmia, bruxaria e costumes considerados desviantes. Violência, tortura, ou a simples ameaça da sua aplicação, foram usadas pela Inquisição para extrair confissões dos hereges.

Assim foi iniciada uma sucessão de guerras que terminariam na derrocada da sociedade, gerando miséria e pobreza extrema.

É nesse cenário que surge uma Guerra Santa², levando a Espanha ao seu declínio. Surge a figura do “cristão-puro”, (o que, em uma livre referência se aproximaria ao nosso contemporâneo “cidadão de bem”³), com o objetivo de livrar a nação dos infiéis, compreendidos entre judeus e mouros – principais agentes responsáveis pela movimentação da economia.

Após sua expulsão do território, a Espanha se vê imersa em dívidas incalculáveis como soldo de suas guerras e a nação, que fora uma potência anteriormente, torna-se uma vitrine de aparências da decadente nobreza que ostenta joias e riquezas em um universo de fachada explorando o que havia restado de sua economia. Para a população mais humilde restavam apenas migalhas e a mendicância como saída para a sobrevivência, como aponta Botoso (2010).

Esses seres marginalizados acabaram por se transformar em vagabundos, mendigos e delinquentes, por necessidade, para poder sobreviver. Em tal contexto, todos os pobres, pedintes, indigentes, fossem ou não delinquentes, passaram a receber a designação de pícaros. (BOTOSO, 2010, p. 4).

O Pícaro surge, então, como a consequência da luta pela sobrevivência e pela subsistência contra a injustiça social. Da sociedade para a literatura, o ponto de partida desse novo protagonista social era a fome. Nascido de origem indigna, o Pícaro clássico inicia sua trajetória ainda criança, na condição de órfão ou abandonado pelos pais, o que o faz projetar sua esperança em um amo. Com fome, frio e sozinho, busca a ascensão a partir da atividade servil.

Sua primeira aparição é mencionada no Romance “Lazarillo de Tormes” de autoria desconhecida. De acordo com Gonzalez (1988), é nesse romance que se encontra a base para as demais narrativas do gênero.

² Guerra causada por diferenças entre as religiões. São Tomás de Aquino desenvolveu estes critérios, e os seus escritos foram usados pela Igreja Católica Romana para regulamentar as ações dos estados europeus.

³ Segundo Leandro Karnal, O “mito do homem cordial”, costumeiramente mal interpretado, acabou virando o mito do “cidadão de bem amável e simpático”. Pena que isso seja uma mentira. “O homem cordial não pressupõe bondade, mas somente o predomínio dos comportamentos de aparência afetiva. O brasileiro se obriga a ser simpático com os colegas de trabalho, a receber bem a visita indesejada e a oferecer o pedaço do chocolate para o estranho no ônibus. Depois fala mal de todos pelas costas, muito educadamente.

A história de Lázaro é iniciada pela apresentação de seu seio familiar: é filho de um moleiro ladrão falecido numa expedição militar e vê sua mãe amancebar-se novamente com seu padrasto, outro ladrão que usa os roubos para sustentar a família. Quando este vai preso, sua mãe se vê obrigada a abandonar o menino e, assim, Lázaro é entregue a um cego. Dessa maneira, o menino conhece a fome, fato que representa o seu despertar para as dificuldades da vida. A partir dessa situação inicial, o personagem cria consciência que precisará usar de sua astúcia para sobreviver.

Não é difícil encontrar personagens correlatos em nossa literatura e dramaturgia. Mais adiante abordaremos alguns deles, como Leonardo, protagonista do romance “Memórias de um Sargento de Milícias”, do romântico Manuel Antônio de Almeida. Leonardo é visto como o primeiro personagem em proximidade ao Pícaro Espanhol. Para Gonzalez (1988), a herança picaresca clássica pode ser muito bem percebida nesse romance. Segundo o autor, o malandro carioca, presente na narrativa como personagem principal, relembra traços marcantes do Pícaro. Contudo, o autor ressalta que algumas diferenças fundamentais entre o nosso malandro e o Pícaro espanhol faz surgir o que ele define como “neopícaros”, de ampla permanência na literatura nacional.

Gonzalez (1988) aponta ainda que o pícaro é a paródia do processo de ascensão dentro de uma sociedade burguesa, cujos valores indicam que o parecer prevalece sobre o ser. Assim sendo, do começo ao fim, ele finge ser o que não é, denunciando uma sociedade cujo comum denominador é a hipocrisia. Conforme o autor:

A pseudo-autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração das suas aventuras é a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça, e nessa narração é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro. (GONZALEZ, 1988, p. 22).

Entretanto, Gonzalez (1988) assevera que, tradicionalmente, o Pícaro é um ser itinerante, considerando que o princípio da viagem chega a ser entendido como base da estruturação do romance picaresco. É dizer: a mobilidade do pícaro é um dos principais pontos de diferenciação com o nosso malandro, uma vez que uma de suas identificações é a ocupação de um determinado espaço urbano. Veremos adiante que algumas regiões propiciam a ocorrência de suas ações e possíveis contravenções. O malandro a que nos referimos é “o barão da ralé”, conforme cita Chico Buarque em uma de suas canções compostas para o espetáculo abordado posteriormente. Segundo Santos (2017):

Como tem uma vida baseada na mentira, na trapaça e no roubo, [o pícaro] é uma figura que sempre vive na itinerância, precisando se deslocar sempre e assumir uma nova máscara. Uma vez que necessita estar sempre em movimento para poder configurar suas novas estratégias de sobrevivência. Junto a uma nova clientela, que será alvo de sua picardia. São personagens individualistas que vivem em situações miseráveis, lutando sempre pela subsistência. Dessa maneira, a itinerância torna-se uma característica muito forte nesse tipo de personagem, uma vez que precisa sempre se deslocar por conta de suas ações. (SANTOS, 2017, p.32).

Nesse sentido, Botoso (2010) afirma que “[...] estes personagens jamais se fixam durante o percurso da narrativa, seja por suas más ações, que fatalmente o conduzem à rua, pelo próprio prazer que encontram no nomadismo da vida picaresca.” (BOTOSO, 2010, p.33). No campo mais extenso das diferenças entre os dois tipos notamos que, tratando-se do pícaro, ele sempre será o protagonista, o promotor da ocasião para instituir o mundo fictício. De acordo com Goto (1988):

O personagem nasce ingênuo e é a “brutalidade da vida” que “aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa”. Abandonado, sofre e enfrenta “o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das “picardias”. Reduzido à condição de servo, “passando de amo a amo, o pícaro vai-se movendo, mudando de ambiente, variando a experiência e vendo a sociedade no conjunto”. Esta experiência o conduz a “essa espécie de aprendizagem que amadurece e faz o protagonista recapitular a vida à luz de uma filosofia desencantada”. Experiência e aprendizagem que se traduzem, finalmente em insensibilidade e oportunismo “Curtido pela vida, acuado e batido, ele não tem sentimentos, mas apenas reflexos de ataque e defesa. Traindo os amigos, enganando os patrões, não tem linha de conduta, não ama e, se vier a casar, casará por interesse, disposto às acomodações mais foscas, como o pobre Lazarillo”. A “meta suprema” do malandro espanhol” é agradar os “superiores” e ele termina sempre “ou numa resignada mediocridade, aceita como abrigo depois de tanta agitação, “ou mais miserável que nunca, no universo do desengano e da desilusão que marcam fortemente a literatura espanhola do século de Ouro”. (GOTO, 1988, p.18).

Desse modo, o pícaro se tornará raiz para o surgimento do personagem malandro, que dará seus primeiros passos nos registros teatrais europeus, para ser cooptado por uma identidade transformadora no cenário nacional posteriormente. Reduzindo suas desventuras e sua itinerância, ele se valerá, por exemplo, da criação do protótipo da esperteza do matuto e, na busca da autodefesa e da sobrevivência, será imortalizado no conhecimento popular através dos registros orais de seus feitos.

2.2 Pedro Malasartes

Atravessando as fronteiras ibéricas, encontramos em Portugal os primeiros vestígios de alguns contos picarescos que se adaptaram ao contexto brasileiro facilmente. Falamos de Pedro Malasartes, personagem que carrega no nome as picardias de sua conduta, camuflada pelas “artes malas”.

Advindo de uma tradição oral e, igualmente, sem registros de autoria, a permanência de sua tradição longínqua e peninsular, atesta que a sobrevivência de sua narrativa é menos decorrente de uma preocupação com o registro filológico e muito decorrente de condições da estrutura social. O que, por um lado, justifica a continuidade d'além mar, de contos que carregam sua hereditariedade e permanecem com seus modelos de caráter. Tais contos atravessam o oceano e encontram na cultura brasileira um lastro que lhes permite permanecer e serem recriados.

Desse modo, da Matta (1978) aponta que, em relação ao mito de Malasartes, o que chama mais atenção é o estilo narrativo marcadamente solto, sublinhado por inúmeros episódios livres, combinados em uma ordem dependente do narrador.

Tais relatos – que definem o caráter do herói e do meio em que opera – vão de situações nas quais Pedro engana pessoas em posições sociais de poder e prestígio até a venda de fezes a um ricoço, passando por situações muito mais ambíguas em que o limite entre a sagacidade e a ofensa se confunde. A exemplo disso, o momento em que induz um poderoso fazendeiro ao assassinato, o uso de um cadáver para obter lucro, incluindo ainda a destruição consciente e programada de bens de consumo e produção alheios, propriedade particular de um grande patrão. Conforme da Matta (1997):

Então, não há dúvida alguma de que estamos diante de um “herói sem nenhum caráter”, ou melhor, de um personagem cuja marca é saber converter todas as desvantagens em vantagens, sinal de todo bom malandro e de toda e qualquer boa malandragem. Pedro Malasartes nos diz como transformar a morte e o cadáver em algo vivo e positivo, ganhando dinheiro e tirando partido de sua própria perda e dor. E ainda nos ensina a aceitar a relação entre “merda e dinheiro”, na profunda equação que diz ser o dinheiro (e a posição social que lhe corresponde) podre e disponível com as fezes que, como sabemos, Pedro vende a um ricoço burro, curioso e convencido. Na linguagem moderna do Brasil, Pedro Malasartes, acima de ser um herói sem caráter, é um subversivo, perseguidor dos poderosos, para quem sempre leva a dose de vingança e destruição que denuncia a falta de um relacionamento social mais justo entre o rico e o pobre, além de revelar o código moral que deve pautar o relacionamento entre fortes e

fracos, fundado sobretudo no envolvimento e respeito moral entre ricos e pobres”. (DA MATTA, 1997, p. 287-288).

A divisão episódica apontada por Da Matta (1997) pode também ser entendida em certa continuidade itinerante, na qual suas ações encadeadas dão a entender que as aventuras narradas seguem um deslocamento de espaço e tempo. Sua história é um caminho constante e repleto de peripécias, que pode ser fragmentado em vários episódios. Isso possibilita que a disseminação via tradição oral não perca sua fidelidade, uma vez que cada “causo” contado é finalizado em si, sem compromisso de continuidade ou qualquer outro objetivo específico aparente, a não ser o lúdico.

Malasartes é a própria alegoria da malandragem e parece só querer afirmar seu caráter picaresco. Seus ingredientes são o humor, a obscenidade, a falta de limites e até mesmo certa crueldade. Tais atitudes demonstram que a crueldade ou a malícia, além da sensualidade e amoralidade também estão presentes nas camadas populares, refutando qualquer tentativa de sacralizar e inocentar as camadas mais humildes como vítimas sociais do sofrimento. A reação do personagem em suas desventuras demonstra a capacidade de movimentação da classe e afasta a tese de “povo ingênuo, vítima da sociedade injusta”.

Costa (2015), aponta que esse personagem é um tipo caracterizado como sujeito do mundo rural, não só porque tais narrativas são encontradas em maior número e com mais vitalidade, quanto mais afastados dos centros urbanos, mas por causa do preconceito em relação a essas populações, em grande parte, pobres e analfabetas. Diferente do Malasartes, o malandro urbano costuma ser mais elegante, de fino trato (como veremos adiante), ele sabe se comportar no meio chique e até passa por um deles, sem precisar parecer submisso, como faz aquele.

Assim, seja na Península Ibérica, seja no Brasil, Malasartes é um sujeito irreverente, um contraventor, que não se deixa abater pela força dos poderosos. Ele é tão popular que suas histórias constituem um ciclo. Ainda hoje, é um texto muito difundido na Espanha e em Portugal. No Brasil, ele sobreviveu adaptando-se ao contexto socioeconômico e cultural há cinco séculos. Silvio Romero registra em “Contos populares do Brasil” uma versão de Sergipe. Câmara Cascudo informa em nota, em “Contos tradicionais do Brasil”, que há um personagem em uma cantiga do Cancioneiro da Vaticana, no século XV. Miguel de Cervantes de Saavedra, autor do século XVII,

escreveu a comédia “Pedro de Urdemales” (assim é conhecido o Malasartes na Espanha), inspirado na tradição popular.

Para Da Matta (1984), “Pedro Malasartes foi capaz de realizar uma série de transformações impossíveis ao homem comum.” (DA MATTA, 1984, p. 106). É assim que o personagem supera a exploração econômica e política do seu trabalho, condenando o fazendeiro que o espoliava. Pedro consegue transformar a imobilidade da miséria em uma venturosa vida de viajante sem pouso ou casa, situação em que pode sempre enxergar tudo e ganhar novas experiências. Ele é capaz de proezas incríveis, como explorar os ricos, vender merda como se fosse riqueza e levar a honestidade ao meio de pessoas desonestas.

Como todo bom malandro, Pedro sabe usar o poder dos fracos. E este é o poder de obedecer e, por isso mesmo, destruir a opressão pela obediência malandra, oportuna e sagaz. Nesse jogo, os oprimidos por um sistema de coisas e valores, no embate com os poderosos não vencem pela força física, o que não possuem, nem pela força da lei e do Estado, que os excluem, mas utilizam-se da esperteza, ainda que seja da inversão dos valores.

É desse modo que em um dos contos, Malasartes e seu irmão apresentam duas condutas diferentes, uma honesta e o outro desonesto. Sendo seu irmão vítima de um contrato de trabalho abusivo, acaba vivendo uma situação adversa, de desequilíbrio de forças com o patrão. Em contrapartida, Pedro vinga as humilhações sofridas pela honestidade familiar quando, obedientemente, dá cabo da colheita, do cachorro, da esposa e causa mais uma série de infortúnios ao patrão, que tenta repetir consigo o acordo firmado com o irmão inocente.

Consiste no acordo, a obrigação de trabalhar de graça e atender todas as suas ordens, sem questionar e somente ao final (caso suportasse) receber pela jornada do trabalho ou perder uma tira de couro de suas costas, caso não concluísse o trato. Em síntese, trata-se do mito do poder tão absoluto (o poder do patrão) que acaba totalmente vulnerável (como ocorre nas ditaduras). Tão vulnerável que corre o sério risco de ser destruído por uma obediência cega e capaz de tomar todas as ordens.

Nas narrativas de seus contos populares, tanto na tradição ibérica quanto na brasileira, as ações do herói flutuam diante de um código moral próprio, ao conseguir alcançar seus objetivos, desafiando as regras sociais. Apesar de ocupar o outro lado do poder, este enfrenta com suas armas e ameaça a estrutura hierárquica. É assim que

Malasartes ganha a aposta com o patrão e redime seu irmão do sofrimento e da humilhação. De acordo com da Matta (1986):

Suas aventuras nos indicam que a vida contém sempre o bom e o mau, o lado humano e o desumano estando misturados de modo irremediável em todos e tudo. Assim, Pedro Malasartes, como todos os malandros, talvez nos diga que é preciso tomar consciência desses dois lados para poder escolher uma vida humanamente digna” (DA MATTA. 1986, p. 106).

Cabe, no entanto, ressaltar, que até aqui o trabalho se torna o principal fator de deslocamento do personagem e se planifica como cenário fundamental para a execução de suas peripécias. Os contos ibéricos encenam as relações hierárquicas e de trabalho nas sociedades de classes. Trabalho implica em ordem, disciplina e indica o lugar social do indivíduo, porém o malandro, nosso personagem de estudo, foge ao modelo dessas relações. Isso o torna, apesar de deslocado socialmente, diferente no campo da execução de suas ações.

Adiante, falarei sobre como o malandro aprende a usar a sua esperteza o seu *savoir vivre* para escapar das malhas do trabalho regular e disciplinado, que o impediriam de circular livremente em seu território e cerceariam a sua tão prezada liberdade.

2. 3 Aventureiro X trabalhador

O historiador Sérgio Buarque de Holanda foi quem melhor se debruçou sobre o valor do trabalho na sociedade brasileira. Para ele, nas formas de vida coletiva dois princípios regulam e se combatem diversamente nas atividades humanas, os tipos do aventureiro e do trabalhador. Segundo ele, essa distinção é proveniente desde as sociedades rudimentares, nas quais existia a divisão entre os povos caçadores ou coletores e os lavradores. O primeiro grupo tinha na mira, no esforço da caça e no objetivo final toda a relevância, chegando a dispensar todos os processos intermediários. Seu ideal era colher o fruto sem plantar a árvore. Segundo Holanda (1995):

Esse tipo humano ignora as fronteiras. No mundo tudo se apresenta a ele em generosa amplitude e, onde quer que se erija um obstáculo a seus propósitos ambiciosos, sabe transformar esse obstáculo em trampolim. Vive dos espaços ilimitados, dos projetos vastos, dos horizontes distantes. (HOLANDA, 1995, p. 44).

O grupo dos trabalhadores, por sua vez, era o grupo que enxergava a dificuldade a vencer e não o objetivo a alcançar. Todas as possibilidades eram medidas diante do esforço lento, pouco compensador e persistente. Eles sabem tirar do insignificante o máximo proveito e encontram real sentido nisso. Seu campo visual é, naturalmente, restrito. A parte é maior do que o todo. Assim, conforme Holanda (1995):

Existe uma ética do trabalho, como existe uma ética da aventura. Assim, o indivíduo do tipo trabalhador só atribuirá valor moral positivo às ações que sente ânimo de praticar e, inversamente, terá por imorais e detestáveis as qualidades próprias do aventureiro – audácia imprevidência, irresponsabilidade, instabilidade, vagabundagem – tudo, enfim, quanto se relacione com a concepção espaçosa do mundo, característica desse tipo. (HOLANDA, 1995, p. 44).

Olhando para as nossas memórias de uma recente história, confrontamos dois mundos, de um lado, uma civilização que vivia aos moldes mais primitivos; de outro, uma sociedade de classes mercantilista e cristã, de cultura ocidental; que se encontram através da brutalidade da colonização europeia, aqui principalmente sob a responsabilidade portuguesa.

Ao destinar o foco da atenção para as relações de trabalho descritas nos textos sobre a América e o Brasil dos séculos XVI e XVII, é possível entender a visão da malandragem e da preguiça como mitos produzidos por esse choque cultural. As representações da preguiça do nativo que ali observam, se sustentam em diversos textos de cultura, inclusive, nos contos populares de tradição ibérica que são aqui recriados e transmitidos.

Os registros das relações de trabalho na literatura de viajantes do século XVI e XVII trazem uma visão paradisíaca da terra brasileira e estão relacionados às utopias medievais e à literatura de utopia, em que se projetava uma relação ideal de trabalho. Na fundação da cultura nacional brasileira, convivem o ideal utópico da terra de abundância, riquezas e a divulgação da ideia de que o nativo seria indisciplinado e pouco apto ao trabalho.

Como exemplo de texto historiográfico científico cito o “Tratado da terra do Brasil: História da Província Santa Cruz que Vulgarmente chamamos Brasil” (1576), de Pero de Magalhães Gândavo, que descreve a fertilidade e abundância da terra do Brasil. Neste, se descreve a topografia, a fauna, a flora, a vida e costumes dos nativos que se parece conhecer bem de perto.

Há também nesse texto uma descrição do clima e das qualidades da terra, que imperaram por muito tempo na cultura brasileira. A ideia do clima influenciou as atitudes das pessoas e “contaminou” os estrangeiros que se fixaram aqui. Gândavo (1576) relata que o clima e a alimentação seriam os responsáveis pelo amolecimento, mas logo se corrige, afirmando que isso é só enquanto são recém-chegados à terra, depois, recobram o ânimo e ficam “[...] bem dispostos como se aquela terra fora sua mesma pátria” (GÂNDAVO, 1576, n.p).

Nessa visão, Holanda (1995) apresenta um detalhado panorama da visão do colonizador incluindo seu estranhamento e sua capacidade de adaptação:

“Não cabia nesse caso, modificar os rudes processos dos indígenas, ditados pela lei do menor esforço, uma vez é claro, que se acomodassem às conveniências da produção em larga escala. Instrumentos, sobretudo passivos, nossos colonizadores acimaram-se facilmente, cedendo às sugestões da terra e dos seus primeiros habitantes sem cuidar de impor-lhes normas fixas e indeléveis. Mesmo comparados aos castelhanos, destacaram-se eles por esse aspecto. Na maior parte das suas possessões da América, o castelhano raramente se identificou a tal ponto com a terra e a gente da terra: apenas superpôs-se com frequência, uma e outra. Entre nós o domínio europeu foi em geral, brando e mole, menos obediente a regras e dispositivos do que a lei da natureza. A vida parece ter sido aqui incomparavelmente mais suave, mais acolhedora das dissonâncias sociais, raciais e morais. Nossos colonizadores eram, antes de tudo, homens que sabiam repetir o que estava feito ou o que lhes ensinara a rotina. Bem assentes no solo, não tinham exigências mentais muito grandes e o céu parecia-lhes realidade excessivamente espiritual, remota, póstuma, para interferir em seus negócios de cada dia”. (HOLANDA, 1995, p. 52).

Porém, se a descrição da terra e do nativo, a princípio, foi filtrada pelo olhar de encantamento, que comparava o Novo Mundo ao Éden, é importante frisar que, em algum momento de nossa história, ela foi substituída pela depreciação da mão de obra nativa. A inicial visão positiva, paradisíaca e de viver sem trabalho foi modificada para justificar a dominação e maus tratos por parte dos poderosos. Assim, dentre choques de sistemas simbólicos e conflitos bélicos, tanto na literatura sobre o Brasil quanto na tradição popular, a imagem do nativo e da terra brasileira passa a ser relacionada à ideia de preguiça e paraíso.

Conforme Hobsbawn (1984), quando certos discursos se cristalizam na cultura, deixam de ser questionados e, de tão repetitivos, tornam-se verdades. Assim, a descrição dos nativos pelo olhar do colonizador, em situação de poder, resultou na construção dos

estereótipos do malandro e do preguiçoso, tão presentes ainda hoje. Sabe-se que a veiculação desses discursos no período colonial tiveram dupla função: desvalorizar a mão de obra nativa e justificar a domesticação ou, melhor dizendo, dominação.

Percebe-se que os mitos da malandragem e da preguiça foram construídos pouco a pouco, impulsionados por esse movimento de defesa dos interesses dominantes. A partir de referências mais gerais existentes no imaginário e na cultura do conquistador, o trabalhador nativo (e depois o negro) é interpretado e rotulado por seu modo de vida, de acordo com os interesses particulares já citados. Esse discurso obedece à lógica da discriminação para dominar e, com o passar dos anos, é organizado e reorganizado em função disso. Desse modo, Costa explica que:

A sedimentação desses estereótipos na cultura brasileira se relaciona ao estabelecimento, aqui, do sistema escravagista. Inicialmente, os índios, e depois os negros, foram tratados pelos epítetos de malandro e preguiçoso, popularizando-se essa imagem da mão de obra nativa, para justificar as precárias condições de trabalho que lhes eram impostas. Com essas mesmas denominações são identificados também os homens livres e os de baixa condição social. (COSTA, 2015, p. 47).

Historicamente, é o trabalhador (nativo ou mestiço) que é subjugado, quando o comportamento da classe dominante que segue esses mesmos modelos, visto que o colonizador que para aqui veio valorizava muito mais a aventura e a exploração do que o trabalho. A construção de tais discursos é, portanto, uma estratégia dos grupos dominantes para facilitar as relações de poder e obter vantagens no trato com os dominados.

A maior parte dos homens que colonizaram essa nação não eram letrados. Eram, em sua maioria, aventureiros, pertencentes às camadas populares, de formação rude e movidos pelo desejo de melhorar de vida e adquirir autonomia. Segundo Holanda (1986), em “O extremo Oeste”, esses homens não se embrenhavam no sertão à procura de ouro e riquezas (assim fazem crer muitos historiadores), mas era a caça a índios para a mão de obra escrava seu principal objetivo. Encontrar ouro significava trabalhar para a coroa, enquanto capturar e negociar escravos significava trabalhar de modo independente, além de ter quem os servisse.

Antonil (1982) faz um retrato esclarecido do modo de vida na colônia e do comportamento dos senhores de engenho.

[...] o ser senhor de engenho é título a que muitos aspiram, porque traz consigo o ser servido, obedecido e respeitado de muitos. E se for, qual

deve ser homem de cabedal e governo, bem se pode estimar no Brasil o ser senhor de engenho quanto proporcionalmente se estimam os títulos entre fidalgos do reino. (ANTONIL, 1982, p.78).

Em uma cadeia de repetição, os preconceitos surgidos sobre os nativos atravessam os tempos e chegam aos dias de hoje. Comunidades e regiões com mais números de descendentes de negros e índios, ainda hoje, são depreciadas com a repetição de tal discurso. É o que acontece, por exemplo, com o mito da preguiça baiana. A colocação pode ser simpática, aparentemente, ainda associada à ideia paradisíaca, e à festa (carnaval, samba e futebol), no entanto, a discriminação se faz presente e merece ser questionada.

Exercendo um olhar relativizante, podemos virar pelo avesso a questão das descobertas coloniais e enxergar o lado do nativo. O fato é que as imagens ali construídas foram repetidas e solidificadas ao longo dos anos, sempre de acordo com a conveniência da classe dominante. Imagens inventadas que permaneceram. Assim, entre a invenção e a trapaça foi-se tecendo o imaginário nacional.

2.4 Cordialidade Malandra

Poderíamos entrar em uma cruzada acerca do olhar do colonizador em relação ao nosso comportamento e até mesmo negar a alcunha da malandragem, dando-lhe o mesmo peso a que fomos por tanto tempo medidos. No entanto, é bem mais interessante entender que, na condição de uma sociedade mestiça (cujos sujeitos possuem identidades flutuantes), para o aproveitamento dos discursos do poder a nosso favor, um primeiro passo é aceitar os estereótipos, aproveitando-os favoravelmente e transformando-os de algo desconfortável para vantajoso. Temos a aceitação de tais estereótipos para passar além deles, adotando a maleabilidade e um ritmo próprio de trabalho (a preguiça nada mais é que respeitar o próprio ritmo de produção). Dessa forma, de acordo com Costa (2015):

A grande malandragem de nossos heróis é não querer provar nada para ninguém, evitando polemicas, fingir aceitar e até confirmar no discurso o poderio do outro, mas agir nas brechas, abrindo fendas. Na contramão da história, delineia-se um projeto político e (utópico) de baixo para cima. (COSTA, 2015, p.151).

É dessa maneira que o nativo brasileiro impõe sua cultura e com sua malemolência originária é capaz de alterar as relações sociais e fazer-se valer sem a

necessidade da força. A exemplo, Holanda (1995) destaca o olhar de um observador da Filadélfia que tentava exercer suas virtudes econômicas em nossas terras e comparava nossa habilidade comercial em relação aos espanhóis:

[...] tudo se pode exigir e tudo se pode receber e esse tipo de intercuro penetra as diferentes relações sociais. Quando se quer alguma coisa de alguém, o meio mais certo de consegui-lo é fazer desse alguém um amigo. O método aplica-se inclusive aos casos em que se quer prestação de serviços e então a atitude imperativa é considerada particularmente descabida. O resultado é que as relações entre patrão e empregado costumam ser mais amistosas aqui do que em outra qualquer parte. (HOLANDA. 1995, p.133).

São as relações entre nativos e estrangeiros fundamentadas em uma célebre definição, imortalizada na obra de Holanda, acerca de nosso comportamento, a qual, durante muitas décadas, serviu como identidade comportamental do povo brasileiro: somos o que ele chamou de “homem cordial”.

Já disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o “homem cordial”. A lhanza 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 legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. Na civilidade não há qualquer coisa de coercitivo – ela pode exprimir-se em mandamentos e em sentenças” (HOLANDA. 1995, p. 146).

Nesse sentido, a emotividade brasileira não possui apenas a raiz em si, trata-se de um assentamento cultural de permanência e sobrevivência entre tantas nações que, em uma tentativa de aculturação em um vasto e rico território, viu-se adaptando-se e dando um jeito comum para povoar e dominar a região.

Segundo Campos (1966), a instituição do jeito viceja muito antes de aqui se fixar. Aponta-se sua presença nos países latinos, mais do que nos anglo-saxões, porque, nos primeiros, as relações feudais perduraram por mais tempo, quer no domínio jurídico, quer no econômico. O feudalismo, como indica o autor, é um regime de profunda desigualdade jurídica, em que a lei, a rigor, só é aplicável ao servo e aos vassalos, porém sendo extremamente flexível para o barão e o soberano. Estes se governam por relações voluntarísticas; aqueles por fórmulas impositivas.

A outra causa que propiciaria o florescimento do jeito nos países latinos, concerne à diferença de atitudes entre estes e os anglo-saxões, no tocante às relações entre a lei e o fato social. Para o inglês, a lei é uma cristalização do costume. A *common law* é uma coletânea de casos e precedentes, não um sistema apriorístico e formal de relações. A lei magna da Inglaterra nunca foi escrita e a norte-americana restringiu-se à apenas algumas páginas. Para os latinos, no entanto, o direito civil é um sistema apriorístico e formal de relações. As constituições são normativas e regulamentares, criando um descompasso entre a norma e o comportamento e, dessa feita, uma permanente tensão institucional. Assim, o descumprimento da lei é uma condição de sobrevivência do indivíduo e de preservação do corpo social sem um atrito constante.

Por fim, Campos (1966) cita a causa religiosa. Nos países latinos, onde se predomina a religião católica, o dogma é rígido e intolerante. E se, a longo prazo, o catolicismo tem demonstrado surpreendente plasticidade para se adaptar à evolução dos povos e das instituições, a curto prazo, segundo o autor, pode gerar intolerável tensão institucional que, não fosse a válvula de escape do “jeitinho”, arriscaria a perturbar o funcionamento da sociedade.

O homem cordial, apontado por Buarque (1995) é, portanto, um sobrevivente, um alternante das imposições de superioridade e um utilizador de sua cordialidade como exercício de poder. Segundo o autor, é através desse comportamento que o indivíduo consegue manter sua supremacia ante o social e sua polidez implica uma presença contínua e soberana. Em concordância com Holanda (1995):

Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência – e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no “homem cordial”: é a forma natural e viva que se converteu em fórmula. Além disso, a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, pela resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções. (HOLANDA, 1995, p. 147).

Notamos, portanto, que as alternâncias e ajustes no comportamento social são indícios de uma perceptível dificuldade de lidar com um princípio burguês fundamental, qual seja: o da igualdade de todos perante às normas, base da isonomia jurídico-política, descoberta e instituída pela mentalidade revolucionária no Ocidente Europeu. Tal dificuldade está localizada no conflito velado ou aberto entre o sistema de relações

sociais hierarquizados – que não será tomado como recurso de poder ou mesmo percebido como um problema político – e as leis positivas e universais que caracterizam o Brasil enquanto nação.

Dessa maneira, a capacidade adaptativa e a esperança de uma totalidade harmoniosa e concreta é tomada pela cordialidade e transmitida até por aqueles que se aventuram a por aqui passar. Isso é claramente descrito por Pero Vaz de Caminha, no momento final de sua carta histórica, fundadora do nosso modo de ser, depois de dar ao Rei as maravilhosas notícias da terra brasileira. Ali, naquele pedaço terminal e naquela hora de arremate, Caminha arrisca malandramente pedir um favor em troca, da seguinte forma:

E nessa maneira, Senhor, dou aqui a Vossa Alteza conta do que nesta terra vi. E, se algum pouco me alonguei, Ela me perdoe, pois o desejo que tinha de tudo vos dizer, mo fez por assim pelo miúdo. E pois que, Senhor, é certo que, assim neste cargo que levo, como em outra qualquer coisa que de Vosso serviço for, Vossa Alteza há de ser de mim muito bem servida, a Ela peço que, por me fazer graça especial, mande vir da Ilha de São Tomé a Jorge de Osorio, meu genro – o que dela receberei em muita mercê”. (CAMINHA, 1500, n.p)

E conclui Caminha, como até hoje manda o nosso figurino da malandragem: “Beijo as mãos de Vossa Alteza. Deste Porto Seguro de Vossa Ilha de Vera Cruz, hoje, sexta-feira, primeiro dia de maio de 1500. Pero Vaz de Caminha.” (CAMINHA, 1500, n,p). Estava sacramentada a cordialidade do “jeitinho brasileiro”.

2.5 O jeitinho

É Roberto Da Matta (1986) quem dá a definição mais adequada sobre o malandro:

O malandro, portanto, seria um profissional do “jeitinho” e da arte de sobreviver nas situações mais difíceis. Aqui, também temos esse relacionamento complexo e criativo entre o talento pessoal e as leis que engendram – no caso da malandragem o uso de “expedientes”, de “histórias” e de “contos do vigário”, artificios pessoais que nada mais são que modos engenhosos de tirar partido de certas situações, igualmente usando o argumento da lei ou da norma que vale para todos. (DA MATTA, 1986, p. 104).

Essa definição que orienta a investigação desse personagem que, tão repetidas vezes, aparece em nossa criação literária e teatral e merece ser o foco de um estudo, especificamente para entender sua origem e a razão da possibilidade de tornar-se o

personagem da identidade nacional. Através da definição de sua trajetória histórica, podemos entender seu surgimento e sua tão fácil adaptação em nossa cultura nacional.

O jeito de se encaixar em nossa conduta está diretamente atrelado ao jeito de se adaptar ao cotidiano de sua existência. Sendo o malandro o profissional do “jeitinho”, nada mais conveniente que encaixá-lo e dar o seu devido destaque às brechas que uma sociedade mestiça e amplamente receptível pode liberar, isso para a aceitação de um símbolo unificador de tais costumes. Seu estudo indica que, antes de ser um acidente ou mero aspecto da vida social brasileira, coisa sem consequência, a malandragem é um modo possível de ser. Algo sério que tem suas regras, espaços e paradoxos.

Da Matta (1986) explica o que é o “jeito” a que tanto nos referimos:

É sobretudo, um modo simpático, desesperado ou humano de relacionar o impessoal com o pessoal; nos casos – ou no caso – de permitir juntar um problema pessoal (atraso, falta de dinheiro, ignorância das leis por falta de divulgação, confusão legal, ambiguidade do texto da lei, má vontade do agente da norma ou do usuário, injustiça da própria lei, feita para uma dada situação, mas aplicada universalmente etc.) com um problema impessoal. Em geral o jeito é um modo pacífico e até mesmo legítimo de resolver tais problemas, provocando essa junção inteiramente casuística da lei com a pessoa que a está utilizando. (DA MATTA, 1986, p. 101).

É essa capacidade de relacionar o impessoal ao pessoal que cria uma das mais significativas identidades apontadas pelo estrangeiro ao se identificar com o comportamento brasileiro. O que pode ser pensado como nossa identidade nacional é personificado no malandro, dando-lhe uma constituição “paralegal”. O jeitinho se torna, assim, sinônimo da malandragem. Sua definição vai de um polo positivo ao negativo, com uma área ambígua no centro, na qual ambas as categorias se inserem. Barbosa (2006) aponta que dentro dessas categorias há uma interseção entre dois mundos diferentes: o legal, honesto e positivo com o ideal, desonesto e negativo.

Para existir “jeitinho” é preciso haver uma escolha social, um peso social atribuído a esse tipo de mecanismo. Só há jeito, como categoria social, quando há valor, isso é, o reconhecimento, a classificação de uma determinada situação como tal; e, mais, quando nos utilizamos dessa instituição para definir o estilo de uma determinada população lidar com certos problemas. No Brasil, o jeitinho, além de caracterizar uma situação específica, é elemento de identidade social. Isto é, utilizamo-nos dessa instituição para definir o nosso “estilo” de lidar com determinadas situações. (BARBOSA. 2006, p. 19).

As determinadas situações às quais a autora se refere podem ser múltiplas, facilmente adaptadas e interpretadas individualmente. É dizer: o “jeitinho” se tornou modo de atuação nacional, deixando de pertencer apenas à conduta de um personagem para se inserir no comportamento coletivo, ganhando outros significados e sinônimos que se enquadram mediante o cenário e a ocasião.

O “jeitinho” se torna o “quebra-galho” e a malandragem, o “jogo de cintura”, a “ginga”, entre outras expressões. Basta que exista a “boa vontade” para que se dê tal fenômeno. Portanto, a diferença que se pode estabelecer entre os segmentos sociais em relação ao jeito está ligada mais à sua magnitude do que à sua incidência. Desse modo, para que exista o jeito, é preciso saber pedir. A maneira de falar, de “pedir o jeito” é considerada o elemento fundamental para a sua concessão.

Assim, o modo “simpático” ao qual Da Matta (1986) se refere anteriormente será o objeto fundamental para a obtenção do jeito empregado. Aqui se desdobra um dos outros notórios artifícios da malandragem: o charme.

Além da maneira de falar, o charme e a simpatia desempenham papéis importantes, tanto para quem pede como para quem concede o jeito. Vejamos: pelo que já foi dito, parece que, se alguém deseja obter um “jeitinho”, terá de ser simpático, pois se agisse de forma contrária, estaria barrando as suas chances de sucesso, visto que um dos ingredientes fundamentais da situação é se relacionar de forma positiva com quem se pede. (BARBOSA, 2006, p. 49).

Notamos que a maneira de falar é um aspecto determinante porque, para se obter o jeito, é necessário antes de mais nada um bom “papo” e saber pedir. É preciso ser simpático, cordial, mostrar necessidade ou até mesmo humildade, mas jamais arrogância ou autoritarismo. Dinheiro ou *status* podem ajudar, mas não serão suficientes. Tudo pode ser posto a perder se a maneira de falar se mostrar impositiva ou grosseira. Um jeito pode ser facilmente negado com a resposta “Eu até faria, se ele (a) tivesse pedido de outra maneira.”.

Para o malandro, não há domínios em que não seja possível se dar um jeito. De imediato, é sempre possível dar-se um jeito em qualquer situação que envolva vida familiar, sexual, emocional, financeira, entre outras questões. Só há limites quando se envolvem os fatores biológicos, nesse caso não há como temporizar, como demonstra a expressão popular: “Na vida só não há jeito para a morte.”.

Havendo a ocorrência do jeito, é preciso entender que quem o confere e quem o recebe estarão em situações iguais. Isso não significa a ausência de reciprocidade ou

de um código de valores (como ocorre com o favor) nas situações do jeitinho. O que acontece, nesse caso, é que a reciprocidade criada é de um outro tipo. Ela não tem um objetivo definido como no favor; é inteiramente difusa. Qualquer pessoa pode receber a retribuição de um jeitinho que não foi concedido por ela. A noção é de que não há necessidade de um grau de conhecimento entre as partes envolvidas e a concessão do jeitinho possa ser retribuída indiretamente em uma ocasião futura. “Hoje é ele, amanhã pode ser eu”.

Barbosa (2006) assim determina as principais distinções entre o jeitinho e o favor:

Enquanto eu posso pedir um jeito a um desconhecido, favor não se pede a qualquer um. Implícita na premissa anterior, existe a ideia de que determinados assuntos e situações requerem confiança por parte de quem pede e, portanto, é necessário conhecer com quem se está tratando. Relacionada também à distinção entre favor e jeito, está a ideia de que o favor não envolve a transgressão de alguma norma ou regra preestabelecida, enquanto o jeitinho envolve quase sempre algum tipo de infração. Essa última distinção está correlacionada à rigidez do discurso sobre o jeito. Quanto mais condenatório desta instituição paralela ele for, mais enfatizará seu aspecto de transgressão. Quanto menos negativo, menos atenção dará a esse aspecto. Um último ponto a ser mencionado é o de que o favor seria um comportamento mais formal, enquanto o jeitinho, mais informal, e que o ciclo de relacionamento que envolve as pessoas no favor seria mais longo do que o jeito. (BARBOSA, 2006, p. 43)

Seria o jeitinho brasileiro, então, uma maneira especial de lidar com situações imprevistas, resolver alguma coisa no “sufoco”, o que ilustra essa nossa complexa relação com o não, seja este da forma que for. A malandragem, assim, não é simplesmente uma singularidade inconsequente de todos nós, ou a revelação de cinismo e gosto pelo grosseiro e pelo desonesto. É muito mais que isso. Conforme Da Matta (1986):

De fato, trata-se mesmo de um modo – jeito ou estilo – profundamente original e brasileiro de viver, e às vezes sobreviver, num sistema em que a casa nem sempre fala com a rua e as leis formais da vida pública nada têm a ver com as boas regras da moralidade costumeira que governam a nossa honra, o respeito e, sobretudo, a lealdade que devemos aos amigos, aos parentes e aos compadres. Num mundo tão profundamente dividido, a malandragem e o “jeitinho” promovem uma esperança de tudo juntar numa totalidade harmoniosa e concreta. Essa é a sua importância, esse é o seu aceno. Aí está a sua razão de existir como valor social”. (DA MATTA. 1986, p. 107).

Mesmo com o autor afirmando nossa dificuldade de cumprimento das leis formais da vida pública, não se pode entender o nosso jeitinho como uma incapacidade

nacional de seguir regras ou uma tendência à burla da justiça. Nosso sistema judicial é passível de diferentes interpretações e nossa aplicabilidade é relativa quando recorremos a ditados como “Aos inimigos a lei, aos amigos tudo.”. A aplicação impessoal da lei, torna-se apenas direcionada a quem não cabe em um restrito grupo de conhecidos.

O jeito seria a resposta e a tentativa de uniformização das leis drásticas e difíceis de serem rigorosamente acatadas que possuímos. Acabamos por abrir exceções ao autoritarismo social praticado. É nesse ponto que se aplica a maleabilidade e a desconfiança aos decretos universalizantes. Essa desconfiança, entretanto, gera sua própria antítese, que é a esperança permanente de vermos as leis serem finalmente implementadas e cumpridas. Julgamos, desse modo, que a sociedade pode ser modificada pelas boas leis que algum governo venha, finalmente, estabelecer e fazer cumprir.

É preciso afirmar que o jeito, tão habilmente desenvolvido pelo povo brasileiro, é uma resposta combativa entre leis que devem valer para todos e relações que, evidentemente, só podem funcionar para quem as tem. Seu resultado é um sistema social dividido e até mesmo equilibrado entre duas unidades sociais básicas: o indivíduo (o sujeito das leis universais que modernizam a sociedade) e a pessoa (o sujeito das relações sociais, que o conduzem ao polo tradicional do sistema).

Dessa forma, Da Matta (1997) nos explica que:

Do mesmo modo, o malandro recobre um espaço social igualmente complexo, no qual encontramos desde o simples gesto de sagacidade, que afinal pode ser feito por qualquer pessoa até o profissional dos pequenos golpes. O campo do malandro 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. (DA MATTA, 1997, p. 282).

Cabe dizer que, para o detentor e defensor do jeitinho, assim como a distinção do favor, existe a da corrupção. Apesar de parecer tênue essa diferença, Barbosa (2006) nos ajuda ao entendimento positivo do jeitinho, definindo os principais critérios para o esclarecimento de suas discrepâncias:

Uma outra característica do discurso positivo é a pouca associação que estabelece entre jeito e corrupção. A ênfase é colocada unicamente nas relações entre as pessoas. O jeito não é percebido como um elemento institucional, mas pessoal. Ele envolve simpatia, boa vontade, charme,

otimismo, modo de pedir, maneira de falar e outros fatores que nada têm a ver com os desmandos e ineficiências institucionais, nem com a quebra de normas legais. Se isso ocorre, é uma das mil possibilidades em que o jeito pode aparecer, embora ele seja mais amplo e abrangente. (BARBOSA, 2006, p. 66).

Nesse sentido, o que caracteriza a passagem de uma categoria para outra é muito mais o contexto em que a situação ocorre, bem como o tipo de relação existente entre as pessoas envolvidas, do que propriamente uma natureza peculiar a cada uma. Não são categorias de contornos tão nítidos como seria de supor. Não existe um elemento definidor de limites entre um e outro. Sabe-se que o jeito se distingue de outras categorias afins, mas também é correto afirmar que “Jeitinho demais leva à corrupção.”.

A autora sugere que uma boa forma de entender e distinguir tais categorias é pensá-las como dois polos opostos, indo do positivo ao negativo, no qual estaria a categoria favor na extremidade positiva e a corrupção na extremidade oposta. No meio, o jeito que é visto tanto de uma perspectiva negativa como positiva. Da Mata (1997) corrobora ao afirmar que:

É no espaço formado entre esses dois polos francamente contrários que sistemas como o nosso engendram o campo social da malandragem. E é também ali que fazemos nascer os Pedros Malasartes e todos os nossos despachantes, essas figuras que se doutoraram nas práticas das leis, em suas consequências cotidianas, determinadas não mais pelos altos ideais em que foram inspiradas, mas por sua confusa e complexa aplicação aos casos concretos. O despachante, como Pedro, tem a função de pessoalizar a regra geral, válida em tese para todos, nos casos em que ela deve, merece ou simplesmente tem de ser pessoalizada, pois não se trata de um “indivíduo qualquer”, mas de um “filho de família”, ou no caso em consideração de um Malasartes. Mas o paradoxo de tal sistema é que o caminho aberto pelo pessoalismo e pelo jeitinho que a ele corresponde só conduz ao rompante jurídico desenfreado, com todas as suas conhecidas consequências: falta de confiança, excesso exegético, zelo desmedido e falso pela coisa pública, enfim, tudo o que coloca o indivíduo como um criminoso em potencial e que o leva de volta aos braços do sistema pessoal, do jeito e do despachante. Fica assim fechado o primeiro círculo a que as aventuras de Pedro Malasartes nos conduzem. Pois seu caso e sua história servem para fornecer alternativas, mas também para revelar o bom malandro, o safadão que consegue passar por baixo de todas as leis – e da lei maior que é a lei da exploração do trabalho individual – mas que nunca se pode fixar e viver como todo mundo”. (DA MATTA, 1997, p. 312).

O jeito se torna, assim, o nivelamento de uma balança social, na intenção de adaptação dos papéis em uma sociedade desigual, na qual a exploração da mão de obra tende ao favorecimento de uma elite improdutiva. Ao lançar mão do “jeitinho”, a lei se

torna flexível e a discrepância ao direito a ela ganha maleabilidade frente à uma massa de trabalhadores que se veem usurpados diante de uma relação unilateral.

2.6 Relação com o trabalho

É a exploração do trabalho e sua operação e prática em solo nacional que vai definir outra relevante faceta do nosso personagem. Partimos de um entendimento da visão do estrangeiro em relação a atividade produtiva encontrada em nosso território. Nesse aspecto, a literatura contribuiu significativamente nessa empreitada. Na literatura brasileira, dois momentos são especialmente marcantes: o indianismo, que retoma a visão paradisíaca dos cronistas, promovendo o índio a herói, perfeitamente encaixado no ideal do bom selvagem, a exemplo de Perí e Iracema; e o modernismo, que propõe a ruptura com esse ideal ao considerar o índio-negro Macunaíma um preguiçoso malandro. Falaremos mais sobre ele na próxima rodada.

O projeto modernista critica o ideal nacionalista do século anterior, faz um retrato cômico e melancólico do herói nacional. É possível perceber que, ainda hoje, é comum encontrar a ideia do índio preguiçoso. Nas discussões sobre remarcação de terras, é muito comum encontrar o comentário: “Para que índio quer terra se não quer trabalhar?” A organização social indígena de um tempo antes da dominação da lógica capitalista é, assim, considerada um “defeito”.

Gândavo (1576), no seu “Tratado da terra do Brasil & História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil”, registra o homem da terra como o índio que se rebela contra o colonizador e oferece perigo – é o que impede a exploração e o progresso. Segundo o escritor, os escravos índios são indisciplinados, rebeldes e fogem com frequência, ao contrário dos negros: “[...] escravos da Guiné: estes são mais seguros que os índios porque nunca fogem e nem têm pra onde” (GÂNDAVO, 1575, n.p.).

As relações étnicas são cruciais para o entendimento do olhar do mestiço tomado pelo estrangeiro. Segundo Balandier (1993), o mestiço simboliza uma forma de inteligência que combina sagacidade, senso de oportunidade e experiência acumulada. Do mesmo modo que as leis de uma sociedade igualitária e liberal não admitem o “jeitinho”, ou o “mais ou menos”, as relações entre grupos sociais não podem admitir a intermediação.

E o mulato⁴ é, precisamente, essa possibilidade que é definida nesses sistemas como imoralidade. Em nossa trajetória histórica três grupos étnicos se difundem em um mesmo território, convivendo em uma tentativa de harmonização e adaptando-se, ao mesmo tempo em que mantem suas tradições. Se de um lado, ao índio é dado o peso da preguiça, ao negro, acostumado a tantas horas de trabalho forçado, é cobrado um maior engajamento produtivo.

Contudo, cinco décadas após sua emancipação, os escravos vivenciavam a pobreza que veio junto com a liberdade conquistada, sem nenhum recurso compensatório pela violência da diáspora forçada. Conforme Ligiero (2002): “Como consequência viu-se o quadro social de abandono nas principais ruas das grandes cidades brasileira, onde os ex-cativos, sem teto, sem trabalho e sem dinheiro, passaram a viver depois da assinatura da Lei Áurea.” (LIGIERO, 2002, p. 106).

Percebemos que o trabalho em nosso sistema é concebido como castigo. E tem sua razão: o “batente”, forma alternativa a que nos referimos a ele, também indica obstáculo que temos que cruzar, ultrapassar ou tropeçar. A palavra trabalho deriva do latim *tripliare*, que significa castigar com *tripaliu*, um instrumento que, na Roma antiga, era um objeto de tortura, consistindo uma espécie de canga usada para suplicar escravos.

À frente, veremos as principais distinções entre a casa e a rua no universo do malandro, mas cabe ressaltar que a casa é entendida como lugar onde não deve haver trabalho (curiosa e erroneamente, não tomamos o trabalho doméstico como tal, mas como “serviço”, até mesmo prazer ou favor) e a rua, na qual o trabalho duro é visto no Brasil como algo bíblico. Esse olhar é diferente da concepção Anglo-Saxã, que equaciona trabalho (*work*) como agir e fazer, de acordo com sua concepção original. Além disso, no Brasil, se perdura a tradição católica romana e não a tradição reformadora de Calvino, que transformou o trabalho como castigo numa ação destinada à salvação.

O trabalho tem uma forte relação com a identidade e com a forma de inserção social. É o que coloca o indivíduo em algum lugar na sociedade: ou de empregado ou de

⁴ Usado anteriormente como determinação racial, o termo tem origem depreciativa, pois seu surgimento define um animal mestiço e passou a ser usado, segundo o dicionário Houaiss, a partir do século XVI como analogia para se referir a filhos de mãe branca e pai negro ou vice-versa. Ou seja, compara-se um animal mestiço com um ser humano que descende de brancos e negros.

patrão. O malandro ou o preguiçoso, desafia essa ordem, ainda que sua exclusão seja apenas revelada pela ótica do outro.

Segundo Kovarick (1987), em “Trabalho e Vadiagem, a origem do trabalho livre no Brasil”, para os homens livres e pobres (brancos, negros ou mestiços), trabalhar para alguém significava a forma mais aviltada de existência, uma vez que a produção disciplinada era feita por escravos. Não sendo senhores de terras, nem escravos, os trabalhadores ficavam à margem de um sistema que era calcado na exploração e não passavam pela “escola do trabalho”.

A resposta à dificuldade de inserção social e pouco retorno do resultado do trabalho em uma sociedade desigual é a atitude da malandragem, que altera o entendimento e modifica o jogo quando decide que sua força de produção vale mais que o sacrifício não reconhecido. É essa atitude que altera a balança social e quebra a hierarquia, incomodando ao privilegiados. Assim, Da Matta (1997) argumenta:

De fato a vadiagem e a astúcia (a malandragem) podem ser traduzidas sociologicamente como a recusa de transicionar comercialmente com a própria força de trabalho. Ou seja, de pôr sua força de trabalho no mercado, já que isso implica – graças à demonstração de Marx – a apresentação da própria pessoa moral nesse mercado. É precisamente isso que é dito nesta narrativa. Em outras palavras, os malandros preferem reter para si, sua força de trabalho e suas qualificações. O vadio, assim é aquele que não entra no sistema com sua força de trabalho e fica flutuando na estrutura social, podendo nela entrar ou sair ou, ainda, a ela transcender. (DA MATTA, 1997, p. 305).

Ao não se submeterem às condições desumanas impostas pelos senhores sem perspectivas de melhora, esses homens formavam uma população móvel, que se acomodava às condições de sobrevivência. Trabalhavam apenas para viver e, muitas vezes, aceitando serviços ilícitos para o mesmo patrão que os desprezava. Em uma mudança de paradigma, se predomina a rejeição ao trabalho, haja vista, que ele de nada servia como mecanismo de ascensão social, pelo contrário, depreciava o indivíduo. O ócio, longe de ser um traço negativo, significa a colocação das bases de um tipo de organização social que rejeita a sociedade industrial. Na América, uma utopia aos olhos dos colonizadores e colonizados.

Mais tarde, a desvalorização da mão de obra nacional se agrava ainda mais com a chegada dos imigrantes, e acentuam-se os estereótipos negativos do vadio e do malandro. Este, contudo, ressignifica a vadiagem ao atravessar os espaços urbanos e

ganhar seu espaço no campo das artes. A depender do ponto de vista, a atividade intelectual também passa a ser entendida por vadiagem e seu exercício como ócio.

Do mesmo modo, o trabalho do pescador que fica horas na praia esperando o momento certo para entrar no mar, o que exige ciência e cautela, pode parecer vadiagem. E o que dizer dos vendedores que perambulam pelas ruas apregoando coisas? Todas essas formas de trabalho daqueles que se recusam ou não puderam ter patrão foram e ainda são tidas como ociosidade ou preguiça.

Notamos que, o Malasartes ibérico preferia continuar sua vida de andanças, logros e aventuras – em sua existência social individualizada – a ficar preso a criados, gados e bens de produção. Desse modo fatalmente se recriaria a opressão do velho fazendeiro. O nacional, por sua vez, que é tido como o preguiçoso, já que seu costume contemplativo do caipira, do “amarelo”⁵, confirma a questão étnica e não escapa ao preconceito. Quando sua história é contada nesta terra, o matuto, o mestiço e o caboclo desenvolvem sua conduta malandra e improvisam nas brechas deixadas pelo patrão.

2.7 A vadiagem

No dicionário de Termos Literários de Massaud Moisés, o Pícaro é descrito como um habitante das classes mais pobres, filho de pais pobres de baixa ou nenhuma instrução; em sua grande maioria, não são honrados; por conta dos diversos percalços da vida, caem na vagabundagem. Entre suas ocupações, ainda afirma o professor Moisés, estão o pedir esmolas, o trato com caminhantes, mascates e viajantes, além do exercício de toda sorte de enganos e intrigas que farão parte de sua sobrevivência na sociedade. Se ao pícaro lhe sobra esperteza, lhe falta ambição: não há um premente desejo de enriquecimento, de acúmulo de riqueza, mas de sobrevivência e boa vida, desde que relativamente fácil e burladora.

Não é de se surpreender que em um cenário de tamanha opressão social, surjam caminhos como formas alternativas para a sobrevivência dos agentes envolvidos. Fenômenos como a mendicância e a vadiagem aparecem como resultado de um capitalismo que nasceu defeituoso. Enquanto predominava o regime escravocrata, esses eram considerados comportamentos patológicos; com a introdução das relações capitalistas no tecido urbano, a rigidez e a perseguição aos mais pobres se assevera,

⁵ Termo xenofóbico que faz referência à mestiçagem que ocorre no Nordeste e ao aspecto doentio das pessoas que vivem com patologias endêmicas.

como a desocupação de territórios, com o objetivo de reorganizar o perímetro urbano. Tal planejamento levava em conta os convulsionados movimentos migratórios e de assentamento populacional pelos quais o Rio de Janeiro é o primeiro exemplo desse período de transição.

Depois da demissão em massa causada pela Lei Áurea em 1888, uma massa de escravizados libertos é inserida na sociedade, se integrando na paisagem, nas favelas e nas ruas. Surge uma paradoxal república escravocrata que tem como expressão máxima de sua modernidade o operário de salário mínimo; o processo paradoxal pelo qual o racismo enrustido na racionalidade burguesa contamina, em sua eficiência discreta, gente de toda a cidade; e uma redefinição da exploração e da exclusão, na qual o mesmo sucesso individualizado na indústria cultural não se propaga. Resultando que, para muitos, a realidade é o gueto.

Na busca pela sobrevivência, novos empregos surgem, ocupando as cidades e a mudança econômica devido à circulação de novos personagens na configuração urbana. Noronha (2003) ambienta o surgimento de um novo grupo adaptando-se às novas configurações das cidades e focando na capital, Rio de Janeiro:

Ao lado de gente que vendia o que produzia ou oferecia serviços de porta em porta, de pedreiros, ferradores, alfaiates, tecelões, costureiras, baleiros e ambulantes de toda sorte, o espetáculo cotidiano das ruas também era composto de ciganos, de fraque e chapéu mole, uma espécie de proto-malandro, vendendo artigos furtados ou de segunda mão, e os verdadeiros malandros estrelando uma constelação de profissões exóticas, vivendo nas margens das grandes fábricas, da pequena indústria artesanal característica da cidade, do baixo comércio. Subsistiam das sobras das ruas, como os caçadores, que viviam de apanhar gatos para esfolar-lhes a pele e vender nos restaurantes como coelhos; os trapeiros, que catavam retalhos e trapos pelas ruas para repassar a uma pseudo-indústria de reciclagem ou vender para lustradores de móveis; os selistas passavam o tempo perto das charutarias procurando nas calçadas selos de maços de cigarro ou anéis de charuto para repassá-los aos falsificadores; e os ratoeiros, personagens típicos das esquinas da Cidade Nova à Gamboa, que corriam as ruas comprando ratos da população para revende-los aos agentes da diretoria da Saúde Pública”.(NORONHA, 2003, p. 63-64).

Seria esse o espaço ideal para o surgimento de um personagem que, com seu deboche aos ditames do modo de produção contemporâneo e seu abraço à marginalidade, reinventa a modernidade à sua maneira e se transforma numa espécie de herói e mártir dessa resistência. Além disso, demonstra um acintoso desprezo pela nova ordem. O malandro é um ser da fronteira, da margem. Ele não pode ser classificado

como operário bem comportado, nem como criminoso comum: não é honesto, mas também não é ladrão, é Malandro.

Sua mobilidade é permanente e dela depende para escapar, ainda que passageiramente, às pressões do sistema. A poética da malandragem é, acima de tudo, uma poética da fronteira, da carnavalização à ambiguidade. O malandro é, portanto, um indivíduo marginalizado socialmente, que está fora da ordem estabelecida e que, ao mesmo tempo, procura tirar partido dessa ordem a qualquer custo, como os Pícaros. A ficção que o consagra como protagonista reinventa no plano poético essa condição.

Para Goto (1988):

A malandragem brasileira é, de fato um traço peculiar da forma de ser nacional, expressa em gestualidades diversas como o “jeitinho” a safadeza, a ascensão social com pouco esforço. O tipo que a encarna, na vida social e na esfera da cultura, é obviamente, o malandro. É importante acrescentar, no entanto, que ela cobra vigor ao ser encarada como “um espelho de liberdade dado aos mais talentosos. [...] o que faz supor, para o malandro, uma vitalidade própria. Essa espécie de “talento”, aliás é o que não falta ao nosso anti-herói que, “desenvolvendo travessuras num mundo aberto ou aproveitando as brechas de um mundo fechado, tem na malandragem o exercício e a “expressão de uma liberdade, efetiva ou anunciada” (GOTO, 1988, p. 105 e 107).

Botoso (2017) complementa: “Ela, por assim dizer, garante a sua liberdade, desvia-o do trabalho e permite-lhe a sobrevivência no universo do ócio”. (BOTOSO, 2017, p. 22).

Assim, o malandro encontra nas expressões culturais o lastro de sua liberdade e a possibilidade de exercer seu ofício. No campo das artes, alguns casos de vadiagem e preguiça adquirem certo charme e ares de estilo de vida. É o caso de Dorival Caymmi que, aos olhos de muitos, tornou-se um baluarte da preguiça baiana. Assumindo-se como preguiçoso, representante da “malemolência” e baianidade, Caymmi (e seus seguidores) usufrui do privilégio de, pelo menos publicamente, trabalhar em seu próprio ritmo, adquirindo respeitabilidade por ser representante de algo maior que ele.

Outro personagem semelhante é João Ubaldo Ribeiro que, em ocasião de sua posse à Academia Brasileira de Letras, foi retratado em uma charge de fardão, bermudas e chinelo, tomando água de coco. Por inúmeras vezes Ubaldo foi associado à ilha de Itaparica, que foi o grande laboratório para escrever a maior parte de sua obra, em especial o célebre “Viva o Povo Brasileiro”, mas sua vida na ilha é, geralmente, mais associada à sua estada de *buon vivant* do que a seu trabalho.

Veremos na dose adiante que boa parte da sustentação da imagem da Bahia idílica, que ostenta o caráter dúbio da preguiça no imaginário nacional, por grande parte, é fruto de uma divulgação promovida pela notabilidade de figuras baianas como Dorival Caymmi, João Ubaldo e Jorge Amado. Contudo, para que sua expressão da malandragem fosse possível, um caminho de sobrevivência e criatividade por parte de uma geração malandra anterior foi traçado. Isso se desenvolveu em um cenário no qual a rigidez e a perseguição a qualquer maleabilidade à norma imposta era de extrema pressão contra a resistência ao sistema que se apresentava.

2.8 O Malandro carioca

Foi no caldeirão em que fermentaram as origens da tragédia social que se abateria sobre as cidades que, anos depois, surgiu o personagem malandro. Este foi consagrado pela crônica e atingiu o seu apogeu como uma espécie de herói da metrópole moderna. Ao mesmo tempo, símbolo da transgressão e modelo de um certo estilo da cidade, virou um dos ícones da cultura nacional, a ponto de transcender o seu próprio desaparecimento anos mais tarde.

O registro de seu surgimento é dado por Noronha (2003) como datando do início do século XX, na cidade do Rio de Janeiro:

O malandro tal como o conhecemos, que só podia ter aparecido no Rio, na verdade existiu num certo Rio, numa época que vai do nascimento da metrópole moderna brasileiro, do fim do século XIX aos primeiros anos do século XX, até o Brasil do Estado Novo, no mundo da Segunda Grande Guerra. E existiu também uma geografia específica: ele não desfrutou da Copacabana Princesinha, não conheceu as garotas de Ipanema, não esteve nos saraus dos endinheirados do Flamengo ou de Botafogo, seu ambiente ficava entre a Avenida Central, a Avenida Beira-Mar, nos limites do Passeio Público, da Rua da Glória, dos Armazéns do Cais do Porto, nos arredores da Praça Onze e da Zona do Mangue e da Cidade nova, por entre ruas estreitas e as favelas incipientes dos morros do Estácio, de São Carlos, da Providência e da Mangueira, com aparições cantadas também para os lados de Vila Isabel e dos subúrbios. Quando se fala destes lugares nesta época, fala-se do olho do furacão. Nascido do meio de um choque de urbanidade – o da criação da cidade maravilhosa da belle époque – e praticamente exterminado ao longo das ondas seguintes, até as transformações que a cidade sofreu no período da prefeitura de Henrique Dodsworth, nos anos 40, e sob o impacto cultural e político do período de Getúlio Vargas, o malandro é como um arquetípico produto carioca da modernidade. (NORONHA. 2003, p. 35).

A delimitação de espaço e tempo atribuída pelo autor reflete além de um cenário histórico que coincidiu para o surgimento de nosso personagem, mas também nas condições geográficas de uma cidade que naquele momento, além de ser a capital do país, tinha uma constante circulação de pessoas que transitavam pelo porto. O porto – assim como veremos ao transportar o Malandro para a Bahia – é região onde transita a malandragem e opera a boêmia; conduta desenvolvida e particularizada por ele.

A possibilidade de agir como malandro se dá em todos os lugares. Mas nos arredores do porto, certamente, ela é privilegiada. O malandro é concretizador da boêmia e o sujeito especial da boa vida, daquela existência que permite desejar o máximo de prazer e bem-estar, com um mínimo de trabalho e esforço. Como dito anteriormente, é um personagem nacional e seu papel social é atrelado ao momento em que achamos que a lei pode ser esquecida ou, até mesmo, burlada com classe ou jeito.

Devemos lembrar que, para existir o malandro, é preciso que exista o otário ou mané. Como coadjuvantes de nosso personagem, eles são indivíduos que, inadvertidamente, são induzidos ao erro. Portanto, estes configuram-se como potenciais presas de suas traquinices. Desse modo, o audacioso percurso da malandragem é impelido em grande parte por seu projeto de enganar.

O Porto, como lugar de entrada de estrangeiros e demais tipos desavisados, é região ideal para a oportunidade e conseqüente proliferação de um grupo que criativamente dá seu jeito de sobreviver. Mesmo sendo encarado por suas vítimas como oportunista e predador, é nesse contexto que surgem outras potencialidades para o nosso personagem, “[...] como a postura de jogador e suas disposições e atributos de lutador refinado, de artista da vida, de animador cultural, de arrimo na crise e, assim, de protolíder comunitário”. (LIGIERO, 2002, p.17).

Nesse sentido, Ligiero (2002) argumenta:

Acredito que o malandro não deva ser dissociado de uma cultura carioca desenvolvida nas primeiras décadas do século XX que se articulava com o mundo das escolas de samba do divertimento noturno, do jogo do bicho, da capoeiragem e da própria macumba – atividades proscritas e constantemente perseguidas e combatidas pela polícia da antiga capital da república. Os integrantes desse seletivo grupo de negros e mestiços espertos e descolados e naturalmente oprimidos e maltratados como os demais trabalhavam como músicos ou mesmo artistas no circo, no teatro de revista, no rádio, e até no cinema da chanchada em seus primórdios. Disputaram um jogo social em que eram intermediários entre a sua comunidade negra e pobre e a

elite euro-brasileira que controlava a política, a indústria dos discos e do divertimento e os meios de comunicação. (LIGIERO, 2002, p. 105).

Ao encontrar seu campo de atuação esse sujeito sentir-se-á confortável em performar sua conduta livremente, diante de uma sociedade que o observa com certo distanciamento, admirando e temendo sua figura. Assim, no Rio de Janeiro, se deu a maior possibilidade de proliferação da malandragem, consequência disso é a imortalidade mítica do malandro. Além disso, mesmo oriundo de maiores distâncias, será a sua capacidade adaptativa e seu bom humor que o farão atravessar o tempo e o espaço na memória coletiva da capital do país.

Com toda a extensão da criatividade do novo personagem urbano, o malandro é imediatamente absorvido pela arte, aparecendo nas crônicas publicadas, nos jornais que circulavam no Rio de Janeiro da época. Dessa forma, não era difícil encontrar referências a ele em flagrantes do cotidiano, reinventando o carioca da *Belle Époque*, na literatura já comprometida com os ditames do realismo e do naturalismo e, sobretudo, na música popular, enquanto surgia a mais completa tradução cultural do momento que a cidade vivia: o samba.

2.8.1 Perseguição urbana

No cenário do Rio de Janeiro, negros, mulatos, brancos, desempregados ou dândis niilistas eram expulsos da normalidade pelas regras de uma nova sociedade que os criou e, ao mesmo tempo, os perseguia. No contexto da virada do século, surge a identidade do malandro transitando na zona da sombra entre as luzes feéricas dos novos tempos, representada pelas novidades da Avenida Central e pela escuridão da vida nas favelas (recém surgidas) e nos guetos. O personagem assume, então, a postura do marginal, dando as costas a toda possibilidade de integração para abraçar o estilo de vida regrado por normas próprias.

O período de desenvolvimento urbano e industrial transformou profundamente a vida das populações afrodescendentes. A diáspora afro-baiana surgiu pela primeira vez em representatividade numérica trazendo sua vivência de antiga capital para a nova capital. Uma massa negra e mestiça acompanhou o fluxo migratório em direção ao Rio, expandindo-se a partir da Gamboa e da Zona portuária da cidade.

As primeiras favelas proliferaram, empurrando para os morros os migrantes e acolhendo os moradores dos antigos cortiços derrubados pelas reformas que se apresentariam. É nesse contexto que surgem as primeiras escolas de samba, transformando o carnaval carioca numa festa afro-brasileira. Se a rua é o palco da modernidade o malandro se torna o protótipo do *entretainer*, o personagem espetáculo, o artista do cotidiano, fazendo do jogo da viração uma autêntica forma de arte.

De acordo com Noronha (2003)

A cidade desde meados do século XIX, vinha sofrendo vários surtos de industrialização, que mesmo esporádicos já vinham criando, antes da abolição da escravatura, um quadro de mudança no perfil da mão-de-obra. A população crescia num ritmo que a dobrava a cada duas décadas, e com isso aumentava a multidão de gente sem profissão definida, como vendedores ambulantes, carregadores ou prestadores de serviços variados exercendo suas artes a céu aberto, no que constituía a chamada viração. Esse inchaço populacional forçou a expansão da cidade para áreas novas, como a do Mangue, que foi aterrada em torno de um canal que ia da Praça Onze até a Ponte dos Marinheiros, nas proximidades da Praça da Bandeira e à sombra do Morro da Mangueira. O ponto ia se instalando no litoral da Saúde, da Gamboa e do Valongo, em cujos charcos surgiria a Cidade Nova, que incluía o Estácio, o Catumbi e o Rio Comprido. A ocupação desta área, iniciada em 1865, foi quase instantânea com um aproveitamento do espaço desorientado e descontrolado em lotes e terrenos estreitos e fundos. Ainda nesta época, o trabalho de drenagem e aterro dos pântanos permitiu a ocupação dos terrenos que ficavam no antigo caminho de mata porcos, a freguesia que compreendia a região de Santana, São José, Sacramento e boa parte da Lapa. A área era procurada pelos sub-empregados do fim dos impérios, atraídos pela proximidade do centro, uma vez que quase não existiam transportes coletivos rápidos e a maioria da população andava a pé. Em menos de 50 anos, esta região se tornaria o berço da cultura carioca”. (NORONHA, 2003, p. 36-37).

Mas novamente a hierarquia das cidades com sua postura truculenta e desigual decide por pressionar contra qualquer expressão de liberdade urbana e, em uma política higienista baseada em modelos europeus, parte contra o *habitat* da malandragem. Os decretos promulgados pela gestão de Pereira Passos, especialmente no começo de seu mandato, atingiram os mais variados espectros da vida carioca. Sob a bandeira do saneamento e modernização da metrópole, ele proibiu o entrudo⁶, primo distante do

⁶ Era um tipo de brincadeira de carnaval, possivelmente trazido pelos portugueses da Índia. Sendo a principal manifestação do Carnaval do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX. Os participantes que saíam às ruas em grupos jogavam nas pessoas ovos e bolas de cera cheias de água (limões de cheiro).

carnaval, dando ordem de prisão para quem jogasse de suas janelas sobre transeuntes os líquidos, pós, estalos, confetes e demais artefatos que compunham a festa.

O então prefeito, assim como todos os prefeitos e chefes de polícia do período, perseguiu sistematicamente a prática do candomblé e demais cultos religiosos de origem africana. Também investiu contra serenatas e a boemia (um sujeito podia ser detido simplesmente por carregar um violão à rua) e tornou passível de prisão o hábito de urinar fora dos mictórios ou de cuspir na calçada. Crianças foram proibidas de soltar pipas para não embarçar os novos cabos elétricos, assim como balões e fogueiras das festas de São João foram banidos para evitar acidentes. Conforme Noronha (2003):

Autoritário e completamente distante da realidade das ruas, o projeto político de modernização do Rio vai por o aparelho do estado inteiro voltado para o combate às manifestações organizadas das classes baixas, desistindo de incorporá-las para investir ao isolamento. Assim, ao mesmo tempo que disciplina o comércio ambulante e tira os cães vadios das ruas, o governo vai rezar pela cartilha do darwinismo social, eliminar as casas populares do centro e perseguir o candomblé, a capoeira, o maxixe das gafieiras, os violões e os seresteiros, o jogo e a prostituição. Legislando, advertindo, proibindo e condenando, com maior ou menor intensidade aqui e ali, de tempos em tempos, o mundo oficial moveu uma guerra surda contra o universo de signos que compunha o mundo do malandro carioca. Nem nos anos 20, quando a leva de intelectuais modernistas que tanto apreciava a vida na Lapa levantou a bola da importância do casamento entre tradição e modernidade, o ímpeto esmagador arrefeceu. Tanto fizeram que, um dia, conseguiram. (NORONHA, 2003, p.102).

Diante de tanta perseguição, não é de se estranhar que o surgimento do malandro seja ainda mais resistente, conferindo a sua capacidade adaptativa à diversos fatores o que, numa tentativa de sobrevivência, se tornou a sua própria assinatura. Sua figura se adapta ao falar, ao vestir e ao andar, também se digna ao pertencimento de atividades artísticas e da própria contravenção. Ao malandro passou a pertencer a capoeira, o jogo, o cabaré, o flerte, o maxixe, o samba, a “macumba” e qualquer outra atividade que fosse considerada indigna e passível de afastamento dos grandes centros, diante de uma sociedade que tentava se afastar de uma identidade nacional e se tornar higienizada, aos moldes europeus.

2.8.2 Boêmia

Enquanto isso, no Centro do Rio de Janeiro, em uma área compreendida entre a praça Tiradentes, Cinelândia e Lapa, proliferavam “sociedades esportivas” ou “dançantes” que dispunham de diversos tipos de arsenal para a jogatina ou, em termos mais técnicos, “conjuntos de instrumentos para a tavolagem de salão”. No começo da década de 1930, a vida noturna na cidade era tão intensa que a capital se transformou em um centro de “delícias urbanas”. A associação entre jogo, dança, bebida e mulher, intensamente alardeada pelo repertório da malandragem era, portanto, uma contingência histórica que o malandro, por sua filosofia de vida, tratou de levar a sério. Segundo Noronha (2003):

De qualquer forma, a incipiente indústria do entretenimento carioca, concentrada primeiro nas gafieiras da Cidade Nova e nos cafés-concerto e mais tarde, nos cabarés, gafieiras e teatros do eixo Lapa-Praça Tiradentes, virou fonte de trabalho para os desocupados da Cidade Nova, das favelas dos morros do Estácio à Mangueira, de Vila Isabel e dos Subúrbios. As portas estavam se abrindo para músicos, cantores, palhaços, dançarinos e também para garçons, cozinheiros e seus ajudantes, serventes, auxiliares de palco e leões de chácara. Essa inclusive era a profissão preferida dos malandros valentões, como Flores, Meia-noite, Miguelzinho, Boi e o próprio Madame Satã. Ao mesmo tempo que permitia a fermentação de uma cultura, se não brasileira, ao menos carioca, a nascente indústria do entretenimento do Rio favoreceu indiretamente a chegada da era de ouro da malandragem, que floresceu comendo pelas beiradas desse mingau”. (NORONHA, 2003, p. 78).

O autor acima citado ambienta o espaço ocupado pela malandragem e cita os personagens reais que escreveram o que ele chama de “Era de Ouro”, período compreendido entre as três primeiras décadas do século XX. Falarei na próxima dose quem são e quais foram as contribuições desses personagens para a criação do arquétipo que será rascunhado posteriormente. Cabe, contudo, esmiuçar a configuração de tais espaços que faziam da região o epicentro da cultura de entretenimento à época.

Sodré (2005) conta que, situado na Rua do Livramento, no bairro da Saúde, existia o Café dos Marinheiros, Estivadores, Serventes de Pedreiro e “profissionais da vadiagem”. Tratava-se de um Cabaré que ele define como: “[...] meia dúzia de mesas, um choro, um balcão de mármore e uma lâmpada elétrica, eis tudo. Lá dentro um bafio de álcool. Não tem orquestra, mas possuem um violão. E o destino ainda lhe deu a mulata [...]”.

O tipo de empreendimento logo se tornou um sucesso e, como o seu funcionamento também era alvo de perseguições, o malandro encontra nesse tipo de lugar a oportunidade de fazer seus ganhos, por vezes, até oferecendo segurança para o local. As relações amorosas eram praticadas em seu interior, mesmo que, a princípio, não fossem totalmente assumidas como atividade fim. O cabaré era mais um espaço de convivência do que a prática legitimada da prostituição. Mas engana-se quem acredita que o nosso personagem usufruía dos serviços locais, como aborda Noronha (2003):

[...] mas um malandro autentico jamais admitiria pagar por uma mulher. Ao contrário, ele é que devia receber delas. O que vivia de explorar mulheres gostava de dizer que dava “cobertura” a elas, ou seja, fornecia um tipo de proteção. Em troca de uma parte dos rendimentos de uma prostituta, ou mesmo associado às cafetinas que gerenciavam as casas de tolerância, o malandro mantinha afastados os clientes violentos, os inconvenientes, os marginais, os caloteiros e os policiais mais difíceis. Uma variante deste tipo de viração era a estia, uma gratificação paga pelos cidadãos de uma área estabelecida em troca de proteção. O malandro que vivia da estia costumava receber sua clientela vestido à caráter, invariavelmente sentado numa mesinha de algum botequim estrategicamente situado em sua área de proteção. (NORONHA, 2003, p. 84).

A citação acima é de grande importância por dois motivos: o primeiro, pela semelhança a uma prática que, ainda hoje, vigora em regiões do Rio de Janeiro que se encontram abandonadas pelo estado e foram inseridas em um mapa de proteção da Milícia, atual braço armado paralegal, o qual se digna a cobrar valores mensais em troca de proteção e concessão de serviços ilegais para os moradores (como a assinatura de televisão à cabo e botijões de gás, que são destinados de maneira ilegítima). O segundo motivo é pela exploração da mulher por parte do personagem, que é fator relevante a ser discutido adiante, servindo como um dos pontos de comparação entre os malandros presentes nas narrativas de Jorge Amado e Chico Buarque.

De fato, falar do malandro é falar de seus envolvimento amorosos. Em toda sua trajetória de sedução e convencimento pela lábria, é natural imaginar que suas atividades também se estendem ao universo das conquistas sexuais. O malandro é assim compreendido como mulherengo:

Se a conquista lhe interessa somente pelo prazer, naturalmente vai deixar no caminho muitas mulheres à sua espera – donzelas, viúvas ou casadas. Viver cada momento intensamente, gozar as delícias do aqui e agora em pensar nas consequências. Poderíamos definir esses pensamentos como axiomas de uma filosofia afroexistencialista, não

fosse o existencialismo em sua natureza materialista; e o existencialista portanto, um ateu por excelência. Esse princípio individualista do nosso personagem de certa forma se amplia no arquétipo do conquistador barato brasileiro, que muitas vezes, mesmo não tendo o fôlego de um mestre-sala, após o segundo chope adquire uma autoconfiança napoleônica e ante a primeira que encontra pois não pode ir para casa antes de alguma conquista – dar um amasso ou arrastar alguém é o seu waterloo diário. (LIGIERO, 2002, p.124).

Assim, além da rua e de suas possibilidades de conquistas diárias, os cabarés e pequenos espaços de encontros alternativos são locais perfeitos para a efetivação de suas conquistas diárias. O malandro se enlaça entre as coxas das mulheres e demonstra pelo gingado e pela dança sua capacidade de acasalamento.

2.8.3 Expressões Artísticas

Uma das principais formas de expressar-se e ocupar os espaços públicos é demarcar seu território através da expressão artística. Assim também se deu com a dita malandragem que, diante de uma indiscriminada perseguição, via-se impelida a ocupar os redutos que lhe eram permitidos com a sua própria representação. A música, o jogo e até a dança misturam-se para demonstrar a existência do malandro e sua malemolência diante das adversidades cotidianas. Sua agilidade, elegância e sensualidade são exibidas através de seu corpo, indagando entre os observadores a provocação de sua habilidade sexual. Nesse sentido, Noronha (2003) discorre que:

O maxixe, que antes de virar gênero musical era uma coreografia usada para acompanhar o tango brasileiro mostrou-se um tipo de dança ligado às classes baixas, da malandragem, dos habitantes do submundo noturno carioca. Criado nas gafieiras da cidade nova, cheio de sensualidade e praticado com perfeição por mulatas de tirar o chapéu (como a escultural Faruska, que terminava suas apresentações num alucinante parafuso), o maxixe foi povoando o imaginário sexualmente reprimido da classe média e acabou tornando-se obrigatório em diferentes salões para além dos limites da praça onze, mesmo não sendo considerado um divertimento familiar e sofrendo com as perseguições promovidas pela patrulha moral dos reformistas. Não faltou até quem afirmasse ter ouvido o maxixe soando no convés do barco do amotinado João Candido, na revolta da chibata em 1910. Espalhado do cais do porto até a praça Tiradentes, o maxixe das gafieiras dominou a noite carioca até ser destronado definitivamente pelo samba”. (NORONHA, 2003, p. 76).

A música serviu como um registro da crônica urbana nas mudanças sociais que aconteceram rapidamente no início do século XX. Assim como o maxixe descrito pelo autor, o estilo musical desaparecido não era o único a figurar o cotidiano daquele grupo de frequentadores da noite carioca. O samba, que adiante será descrito como principal registro do processo de transformação do personagem, resiste ainda hoje e foi o principal canal para enaltecer e até denunciar as atividades malandras ocorridas na cidade.

Não era raro observar o surgimento de canções nas quais os malandros se declaravam, enalteciam a vadiagem e até mesmo desafiavam desafetos através de suas letras. Em quase todos os sambas da época, falava-se de alguém que não obedecia às regras sociais, que trocava o dia pela noite e que se deixava levar pelo prazer da música, quase sempre inspirado por uma musa. Em muitos versos da época era comum observar um aspecto romântico. Ligiero (2002) ressalta que:

Xangô da mangueira em entrevista ao jornalista José Carlos Rego relembra a roda de batucada dos antigos malandros do Rio de Janeiro, a que teve oportunidade de assistir quando era criança. Ele diz acreditar que essa batucada começou a ser notada nos anos 30. Entre os grandes difusores da brincadeira estavam os carroceiros, em sua maioria negros, que se concentravam na antiga praça onze de julho, em torno de “uma balança onde os malandros vinham sambar”. Enquanto aguardavam a pesagem dos seus carregamentos, dedicavam-se a esse entretenimento. Formavam uma roda, dançavam e cantavam caxambus, jongos, lundus ou macumba, quase sempre acompanhados de pequenos atabaques, pandeiros e ganzás. (LIGIERO, 2002, p. 65).

Além da expressão musical pelo samba e pelo maxixe, o corpo do malandro tinha assinatura, gingado e maneira de encarar próprios, de se notar e se fazer notar. Seu corpo também se dedicava à capoeira, prática vinda da Bahia de um modelo híbrido entre dança e luta, de forte expressão e que obteve forte inserção na cidade carioca. A capoeira era praticada em lugares abertos, porém escondidos, pois logo cedo os senhores de escravos e feitores descobriram o perigo nos golpes certos e a questionável associação de seus nomes (dizia-se que perna era foice e braço era facão).

Diferente de Salvador, praticava-se a capoeira em reuniões, nos dias de folga, sempre regada a cachaça. Após a abolição, seguiu associada às rodas de marginais e prostitutas e, em pouco tempo, passou a ser perseguida e combatida veementemente pela polícia. No entanto, sua presença era marcante em festas populares religiosas e/ou profanas que contavam sempre com a presença de negros. De acordo com Costa (2015):

Praticada pelos afro-brasileiros como um jogo, uma forma de divertimento que disfarçava uma luta perigosa, a capoeira parece não ter deixado de ser praticada em momento algum de sua história, apesar da repressão policial violenta que sofreu. Ao contrário, ganhou força enquanto sinal de resistência e de descoberta da negritude. Em um momento seguinte, firmou-se como luta e mesmo praticada entre negros, não havendo combate direto entre o oprimido socialmente e o seu opressor, o combate simbólico estava estabelecido: jogar capoeira significava afirmar-se como negro, herdeiro da tradição africana e fazer frente e resistência aos valores sociais do branco. (COSTA, 2015, p. 76).

Perceba que, ao falarmos anteriormente do corpo malandro, um dos aspectos de maior notabilidade que foi apontando em sua conduta é a sua capacidade de adaptação e seu “jogo de cintura”, o que também é chamado de ginga na arte da malandragem. No “jogo de cintura” ou na ginga está presente o modo de defesa autenticamente brasileiro, que consiste em deixar a força adversária passar, livrando-se dela com um simples (mas preciso) mover do corpo.

Toda capoeira seja, angolana ou regional, tem determinado número de golpes e toques e, principalmente, a ginga. Sem esta, não há capoeira, vale ressaltar também que a interpretação pessoal de cada capoeirista é decisiva na conservação ou inovação do jogo. É o estilo pessoal que marca o bom capoeirista. Entretanto, assim como todas as tentativas anteriores de se expressar culturalmente, a capoeira também foi alvo de uma perseguição pública, mesmo que em menor efeito do que na capital baiana, sua prática se tornou proibida na cidade, como aponta Noronha (2003):

A capoeira, prática banida oficialmente pelo código penal de 1890, assim como a malandragem, é usada na crônica da cidade como sinônimo direto de crime e perturbação da ordem. Logo que as primeiras fotografias começam a ser usadas pela imprensa diária, as colunas policiais se tornam especialistas em publicar imagens tipo mundo cão, em que os populares mortos são exibidos de maneira dramática, vítimas de esartejamentos e tiros por transitarem em ambientes escusos, imorais. O maxixe e a modinha, e logo o samba desde cedo não são considerados coisa de família. Numa cidade cujo clima tem comumente temperaturas de mais de 40 graus, chega-se ao cúmulo de tentar impor uma lei que tronava obrigatório o uso de paletó para andar pelo Centro de Pereira Passos. Será debaixo deste tiroteio que a moderna cultura carioca que tem o malandro como um de seus ícones vai se formatar. (NORONHA, 2003, p. 104)

Diante de tanta perseguição e sendo cada vez mais impedido de agir e transitar na cidade do Rio de Janeiro, o malandro, com o seu “jogo de cintura” tantas vezes

sublinhado, tende inventivamente a encontrar seu espaço para transitar livremente e agir em liberdade. Seu momento é o carnaval. Durante a festa, tudo se passava como se a lei se afrouxasse e a sociedade fosse capaz de, finalmente, inventar um espaço onde rua e casa se encontrasse. Nesse período, a comemoração tem aspectos públicos (como o desfile e os grupos formais), permitindo um conjunto de gestos (e ações sociais) que, em geral, só se realizava em casa. Para Da Matta (1997):

Chama a atenção, nesses desfiles, a inversão constituída entre o desfilante (um pobre, geralmente negro ou mulato) e a figura que ele representa no desfile (um nobre, um rei, uma figura mitológica) e, ainda, a participação de toda a sociedade inclusiva, seja como juiz, seja como torcedor. Essa teatralização salienta o caráter domesticado da transmutação de pobre em nobre, quando realizada em momentos programados, como ocorre no carnaval. Assim, os ricos (dominantes) não são vistos como ricos (inclusive com suas gradações e variados instrumentos de dominação: dinheiro, poder repressivo, símbolos de status que oscilam etc.), mas como nobres. Se fossem olhados como ricos (ou seja, burgueses,) seriam satirizados e o desfile provavelmente perderia seu caráter domesticado, sinal de fato de uma trégua entre dominados e dominantes. (DA MATTA, 1997, p. 59).

Essa elasticidade confere à população uma maior permissividade durante o período em que a festa justifica qualquer arbitrariedade praticada. Dessa forma:

Tais relativizações tendem a incidir sobre o canto, a dança, a alegria e a brincadeira, área que deixada aberta para os malandros e rigorosamente codificada no carnaval. Não há dúvidas de que temos aqui mecanismos de compensação, mas também não existe dúvida de que o mundo da malandragem e do carnaval é rico em potencialidades e inovações. Ele não está numa posição única, inteiramente definida. Não é nem uma função exclusiva, nem parte das forças da mudança e da igualdade como princípio de justiça social. Está no meio termo, e provavelmente serve aos dois lados. Mas será certamente nesse mundo que a criatividade popular se exerce plenamente. (DA MATTA, 1997, p.178).

Além disso, ainda hoje, o símbolo do carnaval brasileiro é o malandro, isto é, o personagem deslocado. De fato, este não cabe nem dentro da ordem nem fora dela: vive nos interstícios, entre a ordem e a desordem, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora, quanto dos que estão dentro do mundo enquadrado nas normas.

Segundo Bakhtin (1942), o carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. Nele, é a própria vida que representa e, por certo tempo, o jogo se transforma em vida real. Ao viver essa segunda vida, o sujeito estabelece novas relações sociais que são verdadeiramente humanas com seus semelhantes, abolindo as diferenças

hierárquicas. Ao contrário, as festas oficiais, por exemplo, têm por função apenas consagrar e fortalecer o regime em vigor. Da Matta (1997) afirma que a simples criação de uma festa como o carnaval já é suficiente para indicar o cenário malandro em um universo individualizado, percebido por uma sociedade hierarquizante à procura de mais liberdade e criatividade. É dizer: “No carnaval a malandragem tá liberada!”, é o período no qual a fantasia vira identidade, a rotina fechada se abre completamente e se misturam as diferentes camadas da sociedade brasileira. Segundo Da Matta (1997):

[...] sabemos que os heróis do carnaval, isto é, os tipos que denunciam aquele período como “carnavalesco” são marginais de todos os tipos. Seja porque estão situados nos limites do tempo histórico, como gregos, romanos e aristocratas de samba, lamê e cetim; seja porque estão situados nos pontos extremos das nossas fronteiras, como as havaianas, as baianas, os chineses e os legionários, seja porque estão escondidos pelas prisões pela polícia e por nossa ingenuidade, pois aqui temos todos os marginais, como se no carnaval a sociedade brasileira abrisse suas partes internas, seus porões sociais. (DA MATTA, 1997, p. 275-276).

O autor afirma ainda que, através de um olhar externo, se quisermos reunir todos em uma só categoria social durante o carnaval, enxergaríamos todos como malandros:

Não porque tenhamos de tomar e situar o mundo dos romanos, gregos, chineses, havaianos como um mundo de malandragem, mas precisamente porque daqui, do asfalto, da avenida, em pleno ritmo de samba e verão brasileiros, eles estão totalmente deslocados. E o malandro é um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se. (DA MATTA, 1997, p. 276).

O carnaval é, então, o momento de salvo conduto, no qual a as diferenças entre as classes ficam suspensas durante o período de festa. É durante o Reinado Momesco que fantasia e realidade se mesclam em um só estado, podendo o malandro circular livremente, sem os ávidos olhares de julgamento sobre sua conduta social e o enquadramento do seu lugar enquanto personagem urbano. Ao contrário, suas expressões artísticas passam a ser legitimadas através da sua música, sua dança e até da sua vestimenta, que se tornou símbolo público, ganhando a chancela de fantasia e habitando o imaginário de todos os adeptos à folia.

2.8.4 Indumentária

A individualidade da indumentária é um dos pontos mais relevantes quando se pensa no malandro. Ela, que antes era um figurino legítimo de nosso personagem e hoje se tornou fantasia, que primeiro vem à mente quando falamos dele. O paletó branco e o chapéu panamá são a sua assinatura. Ligiero (2002) explica que, mais do que uma escolha aleatória, a vestimenta do malandro tem fundamentos consistentes e afirmação de uma identidade que transcende sua ancestralidade.

O terno de linho branco, por exemplo, é um forte signo do personagem, por ser vistoso, de caimento perfeito, largo e próprio para a capoeiragem. Lutar sem sujá-lo era uma forma de mostrar habilidade e superioridade no jogo de corpo. Reafirmando uma identidade nacional, o malandro, ao contrário dos trabalhadores da época, não usava a casimira que tentava imitar o hábito dos ingleses, o que demonstra sua sensatez, dado o clima úmido dos trópicos.

Observe que, no gesto de desenvolver um figurino próprio, a dignidade do negro subestimado e subalternizado é enaltecida pela capacidade de criação de sua própria identidade. O malandro cria, então, a sua própria moda e, pela sua elegância, encontra uma espécie de passe livre para frequentar algumas rodas de intelectuais e artistas. A elegância de valores da tradição africana é adaptada à dúbia modernidade do *bas-fond* carioca. De sapato, terno e chapéu, ele não se veste como branco, é o negro que mostra a sua própria elegância. Ele não é apenas aquele que engana e que se apropria do que é do outro para seu proveito pessoal, mas aquele que redefine as regras de um jogo que lhe são injustificadamente desfavoráveis. Assim, Ligiero (2002) argumenta:

Por que razão o terno é sempre branco e a gravata e os outros detalhes são vermelhos? O terno branco era uma preferência dos malandros, símbolo de elegância e status, como veremos mais adiante. No entanto, a cor branca, assim como a navalha, apresenta simbolismos próprios da cultura afro-brasileira, tanto na tradição Iorubá como na Congo-Angola. Na tradição Iorubá, o vermelho, o branco e o negro forma a cor do axé “a energia vital”, verdadeira presença de Deus na forças e formas da natureza, assim como no interior dos seres humanos. Dessa forma o branco representaria: a origem de toda matéria e de todas as cores numa só. [...] branco portanto encerra o princípio criador e procriador. [...] o preto é do carvão, do ferro e, portanto, da terra. É a matéria em sua forma receptiva, simboliza o princípio feminino, o útero da natureza onde a vida morre, fermenta e nasce novamente [...] o vermelho, para os iorubas, é considerado a suprema presença da cor pois assinala a potencialidade do que existe e está para existir. Na tradição congo-angola, as cores básicas são quatro

e não três. Elas representam os quatro momentos do sol em torno da terra, bem como os caminhos do ser humano pelo planeta: preto, vermelho, branco e amarelo. Dessas, sem dúvida, o branco, que simboliza o encontro com a morte, com o mundo dos ancestrais, e o vermelho, a forte ligação com a energia vital solar. (LIGIERO, 2002, p. 58-59).

Dessa maneira, ao assumir uma vestimenta própria, o malandro reafirma a sua identidade, respeitando suas raízes e orgulhando-se de quem é. Ou seja, a atitude impressa em seu figurino é a demarcação territorial de sua presença e a assinatura de sua conduta. Para ele, sua indumentária é símbolo de orgulho ao transitar assumindo seu devido lugar na esfera pública.

2.8.5 Personalidades Malandras

A indumentária do malandro é fator tão marcante para a definição de sua identidade, que o modelo foi copiado diversas vezes e é até descrito como usual nos personagens que analisaremos adiante. O guarda-roupa malandro foi tão bem incorporado no imaginário coletivo, que sua representação ganhou as páginas internacionais conferindo ao seu estereótipo sinônimo de brasilidade. É dessa forma que nasce o personagem Zé Carioca, retratado em desenhos no Rio de Janeiro e na Bahia, no clássico “Você já foi à Bahia”, estrelado por Aurora Miranda, irmã de Carmem Miranda.

Em 1940, Walt Disney fez uma viagem ao Brasil, como parte da “política da boa vizinhança” criada pelo governo norte americano, para pesquisar um novo personagem tipicamente brasileiro. Zé Carioca usa terno branco, gravata borboleta, fuma charuto e usa um guarda-chuva como bengala; tem uma maneira gingada de andar e um jeito irônico que foram realmente captados da alma do nosso malandro. Ligiero (2002) complementa:

Na ocasião, foi levado com sua equipe de desenhistas para conhecer a escola de samba da Portela. Naquela noite, reuniu-se as figuras mais importantes do mundo do samba: Cartola, Paulo da Portela, Heitor dos Prazeres entre outros. Conta-se que Paulo – falante e elegante – foi quem realmente impressionou Walt Disney e inspirou a criação do personagem Zé Carioca. Na ocasião, o sambista não estava todo de branco, tinha apenas o paletó nessa cor, mas foi o suficiente, pois essa peça passou a ser a marca de Zé Carioca. Eu suspeito de que a gravata-borboleta do Zé Carioca tenha sido inspirada na de Heitor dos

Prazeres, que usava sempre e que está presente em outra foto do encontro. Mas por que Walt Disney teria escolhido o papagaio para representar o malandro carioca? Na cultura brasileira, o papagaio é conhecido como o mais tagarela e safado de todos os bichos, sobre o qual se contam diversas piadas. (LIGIERO, 2002, p. 107).

A escolha do papagaio deve-se, em parte, por essa ave simbolizar o Brasil nas cores de sua plumagem e estar associada ao nosso país desde os tempos coloniais, além disso, pela popularidade das piadas de papagaio. Zé Carioca representa o tipo simpático, bom de papo, irresponsável e que nunca perde a pose. É um malandro urbano ou suburbano. Sem dúvida, o estereótipo latino empregado no personagem ajudou a consolidar o modo pelo qual o brasileiro é conhecido no exterior.

Assim como os nomes que compunham a nata do samba e serviram de inspiração para o rascunho da internacionalização do modelo malandro, no Rio de Janeiro, algumas personalidades fizeram fama por condutas controversas em meio a contendas urbanas e histórias míticas imortalizadas. O mais famoso era Madame Satã, homossexual assumido, sua personalidade ganhou fama por ser malandro e como mandava a conduta, driblar o preconceito e qualquer tentativa de subjugamento. Madame definia o malandro e seu ambiente de forma muito clara:

[...] malandro era quem acompanhava as serenatas e frequentava botequins e cabarés e não corria de briga, mesmo quando era contra a polícia. E não entregava o outro. E respeitava o outro. E cada um usava a sua navalha, cuja melhor era a sueca que custava 1.500 reis. Apelido da navalha era pastorinha. E fiz amizade com Noel Rosa e Heitor dos Prazeres e Cartola e Nelson Cavaquinho e Chico Alves e Benedito Lacerda e mais Jararaca e Ratinho, e ainda Aracy de Almeida, que era uma grande jogadora de sinuca. Ela jogava no café Nice lá na Avenida Rio Branco na turma do Reis e Carne Frita. (DURST, 1985, p.18).

Nesse seleto clube da malandragem, destacaram-se figuras artísticas que escreveram grande parte da trajetória cultural da época. Entre eles, o palhaço Benjamim de Oliveira, o músico e cantor Eduardo das Neves, Du chocolate (criador da companhia negra de revistas), Ismael Silva, Heitor dos Prazeres e, mais tarde, grande Othelo. Porém, somente os bambas conseguiram realmente se transformar em nomes exemplares e imortais; nessa categoria, o destaque maior coube ao compositor de samba, que se tronara uma figura emergente diante da demanda musical criada pela então nova indústria fonográfica.

Além dos já citados temos Paulo da Portela, Cartola, Geraldo Pereira, Noel Rosa e Moreira da Silva, entre outros. Examinando a vida e a obra de alguns deles, podemos concluir que a moda e o comportamento expressivo do bamba articulavam, portanto, uma estética própria, na qual se destacavam, não somente a luta e o animador cultural, mas o líder comunitário, o poeta e o compositor. Aquele que comungava valores tanto na tradição africana quanto da modernidade, revelando-se sobretudo um inovador.

As personalidades malandras ganharam destaque pelo alcance de sua produção artística em uma cidade fervilhante e ávida pela novidade. Assim, nasceu o conhecido reduto da malandragem, imortalizado até os dias de hoje e destaque dessa investigação: a Lapa. Noronha (2003) a descreve da seguinte forma:

Na malha desordenada de cabarés, prostíbulos e antros de jogo, a Lapa desta época reunia os dois mundos de uma cidade que começava a se partir. Nas mesas das casas noturnas, já chamadas de cabarés, encontravam-se lado-a-lado intelectuais, artistas em decadência, sambistas, desordeiros de variados graus, jornalistas, policiais, militares, funcionários públicos, comerciantes de variados tamanhos, burgueses, dândis, mocinhas espevitadas vindas dos bairros chiques em busca de aventuras, prostitutas, taxi-girls (dançarinas profissionais que cobravam por dança para ser par), garçonetes e a nata da malandragem. A maioria dos cabarés e cafés-concerto abria por volta das 22 horas, normalmente indo até 4 horas, poucos chegando às 5 horas. Nos horários de pico, de umas 23:30 horas até perto da hora de fechar, era muito difícil conseguir lugar. O largo ficava intransitável, fervilhando. O burburinho ininterrupto era ouvido pelas ruas até o sol sair. O período de apogeu do bairro começa por volta de 1915, mas vai ser a partir de meados dos anos 20 que ele vai se afirmar como o epicentro de um Rio hedonista, voraz, rápido, embriagado, falante. A partir da segunda metade dos anos 30, começa a decadência, acentuada dos anos 40 em diante. Mas aí era todo um mundo que descia pelo ralo. (NORONHA, 2003, p. 83).

Não é de se surpreender que esta rodada, que tem início em uma mesa de bar, tenha nascido diretamente nesse lugar. A Lapa, apesar de não ser exatamente o lugar da malandragem contemporânea, guarda sua tradição e a boemia remanescente. O malandro tal qual era conhecido já não existe mais. Já a sua lenda sobrevive como um sujeito de andar gingado, que usa chapéu panamá, paletó branco, largo e desabotoado, camisa e gravata de seda em cores vivas, calça larga de boca estreita e sapato de bico fino. Que subsiste sem emprego fixo ou profissão, na ilegalidade do jogo, da prostituição e de pequenos golpes cotidianos, que luta capoeira, maneja a navalha e frequenta tanto terreiros quanto cabarés.

2.9 O Malandro baiano

Apesar de ser amplamente divulgado como originário da malha urbana de uma cidade que se expandia como o Rio de Janeiro, é preciso destacar que Salvador havia ocupado o posto de capital por séculos anteriores e seu porto fora o primeiro a ser aberto para a entrada e saída de estrangeiros.

Assim como apontado anteriormente, o Porto é o ambiente ideal para a proliferação da malandragem, sobretudo em um cenário onde, durante o tempo de vigência, a extração e contrabando de ouro e pedras preciosas vigoraram em um Brasil colonial. Simultaneamente, o negro, ainda escravizado, tinha sua cultura e qualquer forma de expressão, não apenas proibida, como também castigada. A malandragem já existia, apesar de possuir menos atributos e não ser compreendida com tal.

A tradição africana que se adapta tão perfeitamente na região da Bahia – até mesmo em função da maior concentração de escravos traficados durante o império – é pela primeira vez tomada como fator de influência na definição do arquétipo malandro. Se seu surgimento é fruto de um comportamento de pressão europeu, enquadrado em solo nacional e adaptado pela relação indígena com o trabalho e a produtividade, a transcendência de sua existência se dá em raízes africanas que protegem sua conduta pela primeira vez, depois de tanto sofrimento e perseguição.

O malandro baiano, assim como o malandro carioca, nasce da perseguição e do gesto de se esquivar. No entanto, a sociedade que o envolve se difere por costumes ainda mais distantes que a emergente sociedade carioca, que se esmerava em dar seus primeiros passos rumo à uma modernização europeia. Ainda no século XIX, Salvador se via ocupada nos espaços urbanos, tomada por brincadeiras nas ruas, compreendidas entre sambas de roda, lundus e capoeiragem, praticada por negros que se dedicavam à ela. Tais manifestações, apesar de formalmente proibidas, excediam ao controle público e chamavam a atenção de estrangeiros, desagradando uma pequena burguesia local.

A partir da década de 1910, com o movimento de reforma da capital baiana, multiplicaram-se as reclamações moralistas da imprensa contra as festividades públicas, sobretudo àquelas que remetiam aos costumes culturais africanos. Um significativo número de intelectuais e políticos brasileiros cancelava a necessidade de uma urbanização radical, capaz de dar voz a uma visão preconceituosa a respeito da população local, majoritariamente negra.

2.9.1 Perseguição Urbana

Nas primeiras décadas do século XX, a mesma onda de modernização das cidades, que atravessava as fronteiras nacionais e encantava a uma elite agroindustrial, a qual sonhava em formar seus herdeiros nas Universidades Europeias, chegava à Bahia. Não era raro encontrar “Coronéis do cacau”, circulando com suas filhas pelas ruas de Salvador, esperando que a urbe moderna e civilizada se instalasse também por aquela região, a exemplo do que se ouvia da capital do país.

Entre 1912 e 1916, J.J. Seabra, ex-secretário e Ministro da Viação de Obras Públicas do governo federal, recém-chegado do Rio de Janeiro, foi eleito governador de Salvador. Nesse momento, a expectativa de certos grupos sociais com relação à modernização do estado havia aumentando. Isso porque Seabra, talvez inspirado no famoso prefeito-engenheiro Pereira Passos, retornara a Salvador repleto de propostas que tinham como objetivo principal dar fim às “chagas” do passado colonial, reordenando, higienizando o espaço urbano e melhorando as condições de saúde e de transporte da população. Conforme Dias (2016):

Na realidade, para os reformadores de então, a redefinição da ordem urbana passava necessariamente por uma transformação do modo de vida de toda uma população acostumada e obrigada a viver nas ruas. A modificação da estrutura da cidade visava especialmente impedir os “usos e abusos” daqueles que não se vestiam, não falavam e não se comportavam de acordo com o modelo civilizado almejado. O ideal era que a presença popular juntamente com suas práticas sociais fossem varridas da nova cidade que se queria construir. Para os higienistas, considerados os “primeiros urbanistas”, de nada valeria o embelezamento da cidade se nela permanecessem seus velhos habitantes, vistos como feios, sujos, indisciplinados e viciosos. (DIAS, 2016, p. 18).

Os habitantes vistos como feios, sujos, indisciplinados e viciosos tinham cor. Segundo o recenseamento anterior, ocorrido em Salvador no ano de 1890, a população da cidade era de 174.412 habitantes, na qual apenas 32% eram declarados brancos, o que totalizava 118.592 indivíduos não brancos, ou seja, um total de 68% da população compreendida entre negros e mestiços. Tal relação se manteve inalterada com a chegada do século XX, uma vez que a imigração europeia foi quase inexistente na região, a industrialização também não alcançou os mesmos investimentos como as regiões mais ao sul do país.

Essa é uma forte razão para se entender que o modelo de reorganização dos espaços urbanos ganhou um viés abertamente racista. Como a concentração de renda era grande e secularmente centrada nos brancos, não é difícil perceber qual era a cor da pobreza e dos costumes que tanto incomodavam as elites. “Na Bahia, preocupou-se não só em modificar a paisagem arquitetônica da capital, mas também e, sobretudo se buscou “desafricanizar as ruas.” (DIAS, 2016, p.75). O autor argumenta ainda que:

Alguns trabalhadores estrangeiros até que vieram trabalhar nas obras do porto, provocando protestos dos trabalhadores locais preteridos, mas as poucas indústrias e o mercado consumidor pouco diferenciado de Salvador não conseguiram atrair o fluxo imigratório desejado. Também as reformas urbanas, realizadas a passos lentos e com frequentes interrupções devido a falta de dinheiro, logo se converteram numa enorme frustração. A Avenida Sete de Setembro foi construída, iluminada com energia elétrica, e asfaltada numa extensão de 4km do São Bento à Barra; as Igrejas das Mercês e do Rosário foram reformadas; os palácios Rio Branco e Aclamação foram reconstruídos em estilo moderno; jardins foram suspensos, mas o ímpeto reformador não teve fôlego para prosseguir em missão de transformação. Por outro lado, para tornar as coisas ainda piores, o insignificante desenvolvimento industrial do estado não conseguiu gerar novos postos de trabalho, de modo a afastar das ruas o grande exército de homens e mulheres pobres que tanto incomodava as elites. (DIAS, 2016, p. 21).

Desse modo, a tentativa de reorganizar a sociedade e arianizar o comportamento público levou à criação de uma massa desempregada, ávida por oportunidades de trabalho e não inserida em uma nova geografia que se rascunhava pela cidade. Um número crescente de trabalhadores à espera de alguma ocupação que lhes gerasse renda se dispunha pelas ruas; o olhar que antes lhes era direcionado pelas elites em suas expressões festivas, agora lhes alijava de modo preconceituoso, nomeando-os como “desocupados” e “vadios”, o que, para ser enquadrado na esfera criminal, era quase inevitável. Assim noticiava a opinião pública, segundo o jornal da época, Diário de Notícias:

A todo instante nas ruas, somos forçados abandonar os passeios, porque magotes de desocupados os ocupam, como se aquilo fosse uma sala privativa de sua residência. Na própria cidade baixa, onde o movimento, a certas horas, é muito intenso, é difícil atravessarem-se os passeios, devido ao grande número de ganhadores que neles se acham sentados, como ostras pregadas no rochedo. (Diário de Notícias, 1924)

Os “ganhadores” a que o texto se refere não devem ser entendidos como vadios, já que a nova definição cartográfica da cidade não se preocupou com sua população, deixando de lado um planejamento urbano que inserisse na paisagem os personagens que por ela transitavam. As calçadas eram, então, ocupadas por uma massa negra e mestiça à espera de uma oportunidade de trabalho que, em sua maioria, advinha de um porto e consequentes atividades oriundas de uma Baía que dava nome ao estado. A vadiagem, assim como no Rio de Janeiro, se configurou como uma reorganização geográfica unilateral e mal planejada.

2.9.2 Boêmia

Assim como hoje a conhecemos, a Salvador do início do século XX era dividida em “duas cidades”, uma dita Cidade Alta, que ficava sobre a falha geológica que corta o centro urbano, e outra conhecida como Cidade Baixa, mais próxima ao mar. Na parte alta, se encontravam a Sé, a Rua do Paço e o Santo Antônio. Já na parte baixa, ficava o Pilar e, logo ao seu lado, a Conceição da Praia, os quais pertenciam à região denominada “Bairro Comercial”. As freguesias da Sé e do Pilar eram geograficamente próximas, apesar de uma estar na Cidade Alta e outra na Cidade Baixa, sendo interligadas por várias ladeiras da freguesia da Rua do Paço.

O centro político-administrativo do governo se encontrava na freguesia da Sé, parte mais central da cidade. Na Praça Municipal estava o Palácio Rio Branco (sede do governo estadual), o edifício da Câmara e o Elevador Lacerda. Um pouco mais adiante, estava o Largo da Sé, próximo ao Plano Inclinado que dava acesso à Cidade Baixa, tal como o Elevador Lacerda. Nessa freguesia também se encontrava a famosa Rua Chile, que, mais tarde, se converteu em ponto de consumo e diversão das elites, com as reformas Seabristas.

A demarcação geográfica criou redutos combinados à frequência socioeconômica e consequentemente racial. A Cidade Baixa e sua maior proximidade ao porto configurou-se como uma região negra, onde o maior fluxo de “ganhadores” se organizava à espera de alguma ocupação. A consequente distração e boêmia instaurou-se pelo preenchimento do ócio, todavia, sua prática não se restringiu às cercanias que lhe foram legadas.

Nas imediações da nobre Rua Chile, se encontrava a Praça Castro Alves, até então conhecida como Largo do Teatro, em função da presença do Teatro São João. Por

ali também se localizavam a Faculdade de Medicina, algumas Igrejas centenárias e o Cruzeiro de São Francisco, todos ao redor do famoso Terreiro de Jesus, coração da freguesia da Sé. No entanto, a mobilidade urbana e o fluxo inesperado das transações comerciais atraíram as classes mais baixas, que logo passaram a ocupar as regiões centrais e fizeram de suas ruas o ambiente de livre circulação das atividades boêmias.

Segundo Nascimento (1986), Os sobrados antes habitados pelas grandes famílias ricas “[...]transformaram-se em moradias de muitos.” (NASCIMENTO, 1986, p.38), inclusive de rameiras⁷. Para se ter uma ideia, basta dizer que, no ano de 1913, em um único dia, foram presas quarenta e sete “mulheres de vida fácil”, que residiam na Rua das Vassouras, da Ajuda e do Bispo. A Sé, que por alguns passou a se chamar de “Arraial das Cumbucas”, dado o grande número de casas de jogo que por ali se instalavam, passou a ser frequentada pelos Capoeiras, principal associação ao Malandro Baiano. Segundo Dias (2016):

Ao lado da Sé estava a freguesia da Rua do Paço, onde personagens também aprontavam das suas. Apesar de ser uma das freguesias de menor extensão territorial da cidade, o Paço abrigava muita gente de poucos recursos em prédios de dois e três andares. Ali ficavam à igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, a Baixa dos Sapateiros, a Baixinha e o Tabuão, locais de intensa atividade comercial e social. Começando num pequeno largo onde nasciam as ladeiras do Carmo, do Paço e do Pelourinho, a Baixinha era uma pequena faixa urbana que ligava o Tabuão à Baixa dos Sapateiros, rua que era um verdadeiro bazar de lojas pequenas agarradas umas às outras “*das velhas cidades orientais, onde se vende de tudo, onde há de tudo, onde se move uma humanidade mais ou menos heterogênea maciçamente pobre*”. Para animar a Baixinha e a Baixa dos Sapateiros havia ainda os cinemas Jandaia e Olímpia e vários cafés como o Astúrias, Derby e o Café Progresso, que nos idos da década de 20 eram os pontos preferidos de encontro dos boêmios, estudantes e intelectuais. (DIAS, 2016, p. 31).

Perceba que a concentração geográfica dessa cidade, que legou a abertura de longas avenidas em caminho oposto ao seu centro financeiro, também concentrou a frequência de sua boêmia nos arredores frequentados pela intelectualidade presente. O que se deu com o surgimento da malandragem baiana é que seus ícones, diferentes dos que habitavam os morros do Rio de Janeiro, transitavam pelas regiões financeiras em busca de formas de sobrevivência.

⁷ Termo pejorativo para o exercício da prostituição. Mulher que faz sexo por dinheiro.

Não é de se estranhar que na luta diária por inserção no mercado, o instinto de sobrevivência recorresse ao seu arsenal de defesa pessoal. Conforme já citado aqui, surge a figura do Capoeira, constantemente atrelado à prática da boêmia, mas acima de tudo, da resistência pelos ensinamentos que lhe foram passados na arte da autodefesa urbana, segundo a ginga e o jogo de pernas que se misturavam entre o enfrentamento corpo a corpo e a posse de objetos cortantes como a navalha.

A região da Baixinha era afamada pela prática da Capoeiragem e, como tal, sua frequência era evitada pelas elites e constantemente vigiada pelas forças da lei. Próximo dali, estava o Mercado Santa Bárbara, onde entre os dias primeiro e quatro de dezembro, durante a festa da padroeira, os Capoeiras costumavam fazer suas exposições. Nesse mercado, diariamente, podia-se encontrar peixe fresco e comidas hoje consideradas típicas da Bahia, tal como o acarajé. Além da freguesia da Sé, o Paço fazia fronteira com mais quatro freguesias: Pilar, Conceição da Praia, Santo Antônio e Nazaré.

Ainda por essas cercanias, a região do Santo Antônio, antes chamado Santo Antônio Além do Carmo, era uma das maiores freguesias urbanas, fazendo limite com Brotas, Paço, Pilar, Santana e se espraiando até Itapoan e Pirajá, áreas suburbanas da cidade. Nela, se localizavam o cemitério da Baixa de Quintas – lugar onde alguns capoeiras foram enterrados – o beco João Simões, aruá do Jacaré e o conhecido Largo da Cruz do Cosme. Nesse largo, frequentemente acusado pela imprensa de ser um “reduto de feitiçaria”, estava situado o terreiro de candomblé de Severiano Manuel de Abreu, também conhecido pelo nome de seu caboclo Jubiabá.

Por toda essa demarcação territorial da região central de Salvador, o que se caracteriza é que uma nova massa desenvolveu suas práticas por influência de uma escassez de ofertas de trabalho e de uma perseguição às suas raízes, que teimavam em fazer-se presentes na prática da sobrevivência urbana.

Nesse contexto, conhecido pelas artes de sua ginga corporal, o Capoeira foi a figura que carregou a malandragem baiana e, por vezes, foi assim chamado, mesmo sem frequentar qualquer roda.

Esse sujeito se tornou a ocupação do homem da rua, aquele que, simplesmente transitar pelas redondezas das boêmias e freguesias surgentes, foi alvo de perseguição e enquadrado de uma polícia higienista e truculenta. As freguesias que se apresentavam eram repletas de bodegas, botequins, vendas e quiosques, onde se podia beber, comer e aguardar a chegada de algum “bico”.

Tais espaços eram apropriados para a prática da prostituição, pela proximidade ao porto e, ao mesmo tempo, do comércio, fato que talvez explique a existência de tantas casas de jogo, uma das diversões preferidas do malandro baiano. A jogatina, por sinal, corria solta nos bares ou mesmo nas ruas, bastava querer. A frequência urbana mudou as características das regiões compreendidas entre Pilar, Sé e Paço, transformando de nobre área de moradia para região de trabalho, diversão e ocupação de muitas famílias em cortiços. Assim, o plano de enobrecer ainda mais a Cidade Alta se viu frustrado pelo crescimento massivo da população proletária.

2.9.3 O homem de ganho

O censo demográfico de 1920 indica que, em Salvador, 163.410 pessoas se enquadravam na categoria dos que não tinham ou não declaravam ter profissão. Isso significa que, de uma população total de 283.422 habitantes, 57,7% dos soteropolitanos viviam de ocupações esporádicas ou, simplesmente, não tinham trabalho. Somado ao número dos que exerciam funções ligadas aos serviços domésticos, chega-se a 61,7% da população, o que esclarece o tamanho da proporção da pobreza na sociedade baiana da época. De acordo com Dias (2016):

Entre as ocupações de ruas mais comuns estavam os peixeiros, as vendedoras de doces e quitutes os carregadores, os biscateiros, os carroceiros e os puxadores de animais de carga que podiam ser vistos em frente aos armazéns, pensões e hotéis, parados nas esquinas e nos botecos aguardando algum serviço que lhes garantisse um trocado qualquer. Nesse grupo numeroso, encontravam-se ainda aqueles que viviam da mendicância ou recorriam a meios “ilícitos” de sobrevivência, como o furto, o jogo do bicho ou a prostituição. Cabe mencionar também os estivadores, que faziam o trabalho pesado de carregar e descarregar os navios do porto, embora ganhassem mais que os demais trabalhadores, por estarem realizando tarefas diretamente ligadas à atividade portuária – principal fonte de renda do estado. (DIAS, 2016, p. 22).

A escassez de trabalho e a espera contínua por uma ocupação que garantisse o sustento imediato das necessidades de sobrevivência cria a figura do homem de ganho, herança dos hábitos da escravidão e uma oportunidade de troca de uma ocupação temporária por um pagamento esporádico, sem qualquer vínculo ao contratante. O ritmo de trabalho era bastante irregular, o que incidia sobre longos períodos de ociosidade, entremeados por momentos de diversão, quase sempre acompanhados de muitos goles

de cachaça. Daí se depreende que a maioria dos indivíduos que ocupavam as ruas à espera de seu sustento era visto como “vadio e desocupado”, como aponta Dias (2016):

De fato, desde o final do século XIX, o termo “vadio” era usado tanto para se referir àqueles que não tinham trabalho, como para designar todos os que viviam de ocupações esporádicas. A palavra “vadiação” também qualificava as brincadeiras os jogos e os divertimentos de rua cultivados pelo povo e repudiados pelos que sonhavam com uma população que vivesse disciplinadamente pelos supostos padrões europeus. Nas primeiras décadas republicanas repetia-se a toda hora que a vadiagem era a “mãe de todos os crimes” barreira à modernização e responsável pela desordem social, em oposição ao trabalho honesto, cujo modelo era a fábrica. (DIAS, 2016, p. 22).

Com a reduzida oferta de ganhos e uma acirrada luta por trabalho, não é de se espantar que conflitos surgissem rotineiramente. De fato, existem numerosos registros de desordens e lutas – em sua maioria dominadas pelos Capoeiras – em que o conhecimento do jogo da esquivas e das derrubadas do oponente teriam como resultado a obtenção da ocupação e do sustento. A maior parte da oferta de ganhos se localizava na região portuária, demandando ocupações como carregadores, estivadores e marítimos e, não surpreendentemente, era na região do Cais Dourado, onde se têm os principais registros das agressões urbanas da época.

Cabe dizer que uma importante característica dessa região é que a demanda para trabalhos variava muito de acordo com a quantidade de cargas a transportar, estivar, descarregar ou arrumar. Por isso, não havia muitos trabalhadores fixos no porto. A cada dia todos aqueles que quisessem trabalhar se agrupavam em horas pré-determinadas na “parede” e os encarregados das firmas selecionavam o número de indivíduos necessários ao serviço. Esse procedimento de contratação e utilização de mão de obra gerava uma forte competição por trabalho, fazendo com que fossem frequentes as cenas de conflitos nessas regiões. Muitas das brigas tinham como ponto de partida a disputa pelo mercado de trabalho. Conforme Dias (2016):

Desde os tempos da escravidão, os ganhadores se reuniam e se organizavam em grupos – os cantos – nomeados segundo o local da cidade onde esperavam trabalho. Nas primeiras décadas do século XX, alguns desses locais continuaram a ser espaços de locação de serviço e ambientes de sociabilidade e brincadeira, tal como o Largo da Piedade. /talvez o mesmo tenha ocorrido com o Terreiro de Jesus e o Cruzeiro de São Francisco. Enquanto descansavam e aguardavam o aparecimento de algum trabalho, os carregadores aproveitavam o tempo livre para se divertir e jogar capoeira. (DIAS, 2016, p. 46).

A figura do Capoeira está diretamente ligada aos registros da Malandragem baiana. Ele que, através de sua perpetuação da autodefesa herdada de seus ancestrais, passou a dominar as esferas públicas, tentando se enquadrar em um modelo de urbanidade que exigia que se moldasse a uma esfera privada ainda distante da realidade soteropolitana. Sua figura era temida e respeitada, diante de certa violência que se tornou marca de sua classe. Não era raro encontrar capoeiras com cicatrizes e marcas em seus corpos, que eram justificadas pelas contendas e cortes de navalha.

O Capoeira surge na Bahia e a tentativa de o silenciar o faz migrar para outras regiões do país sem, contudo, esquecer sua afamada propensão ao embate. Diante de uma ocupação social, o costume do Malandro baiano, diferente do Malandro carioca, que preferia se inserir elegantemente nos salões, era a luta e certa agressividade. As brigas que ocupavam as ruas e as rodas de lutadores ou de curiosos se tornavam grandes eventos públicos e algumas regiões eram até evitadas pela circulação da pequena elite.

Para Mestre Gigante (2002), as brigas se tornaram uma espécie de costume local, um comportamento social, um jeito “esquentado” de ser. Para esses homens, reagir passivamente a um insulto qualquer era sinal de fraqueza. E, como citado por Gigante, atribuindo ouvir de um velho Capoeira que trabalhou como carregador no Mercado Modelo já na década de 1940, ser valentão significava: “Você não levar desaforo para casa.”

2.9.4 Indumentária

Os registros acerca da indumentária dos Malandros baianos, diferente do esmero popular praticado pelos Malandros cariocas, que se tornaram personalidades do submundo, são escassos. A bem da verdade, um Capoeira precisava passar despercebido entre as autoridades e sua busca por trabalho durante o dia deveria ser utilizada como identificação em casos de enquadro pela polícia local. Misturado entre os homens de ganho, o capoeira se vestia e se portava como um trabalhador local, diferenciando-se apenas pela posse da navalha, que precisava ser escondida para não chamar atenção.

Os registros do processo de urbanização da época mostram que, na opinião da sociedade, a forma de se vestir dos Capoeiras em nada se assemelhava ao usual terno de linho branco que tanto figurou pelas regiões portuárias do Rio de Janeiro. É o que nos informa o Jornal de Notícias, de 1912, em uma pesquisa para saber a opinião dos

leitores a respeito das modificações mais urgentes a serem feitas na velha cidade da Bahia. Assim argumentaram os entrevistados que, durante cinco dias, precisaram responder à seguinte pergunta: “De que é que mais precisa a cidade?”:

Das respostas obtidas algumas demonstraram certa preocupação com a melhoria das condições de vida do povo, outras manifestaram os sonhos de transformação da cidade bárbara, onde o capim crescia por todos os lados, em uma metrópole. Também apareceram pessoas que sugeriram que indivíduos descalços, sem camisa ou com ela desabotoada e com as calças caindo pelas cinturas – como costumavam andar os carregadores – fossem impedidos de circular pelo espaço público. Para alguns o certo mesmo era que todos os homens usassem sapatos, paletó e chapéu. Outros criticavam o modo de vestir de certas mulheres, principalmente as prostitutas, as quais deveriam usar casacos quando estivessem de saia e não atentarem contra o pudor. (DIAS, 2016, p. 20)

Nesse sentido, a ânsia pela reorganização da cidade é o que nos lega o considerável material de registro da existência do Malandro baiano, o que nos faz entender o seu surgimento, imortalizado nos registros literários que nos remetem ao seu tempo. Embora sua figura esteja fortemente associada ao carioca e sua malemolência sambista, foi a esquiva do capoeira, com seu jeito de andar, seu gingado e sua navalha amarrada na passadeira da calça que o fez sobreviver à toda perseguição e perdurar por mais algumas décadas.

Através das notícias da imprensa e de sua imortalidade pelos registros de cronistas e literatos baianos, o capoeira do final do século XIX e início do século XX assumiu o lugar do Malandro e sua prática esteve presente, não apenas em suas práticas sociais e seu jogo de pernas pra se defender, como também na sua esperteza e malícia dentro e fora da roda de samba. Seu corpo e seu modo de vestir esteve ligado ao seu entendimento como personagem real e sua ação enquanto participante na cultura das ruas.

Dessa forma, as estratégias de sobrevivência do personagem que vivia entre a ordem e a desordem, perseguida pelos representantes da lei, quase sempre se enfrentando, ou deles se esquivando (por vezes desde menino), servem como marcas na formação de seu caráter e até mesmo em sua pele.

É o que informa o registro do jornal Diário de Notícias, de 1915, ao relatar a morte em uma emboscada de marinheiros de um valente capoeirista conhecido como Pedro Mineiro: “Seu cabelo era crespo e tinha as sobrancelhas largas; usava um bigode

ralo e costeleta, sinal típico da capoeiragem. Tinha o corpo coberto por cicatrizes e ferimentos feitos por faca, navalha e canivete, mostrando que o corpo também conta história.” (Diário de Notícias, 1915).

A história de Pedro Mineiro se immortalizou entre as rodas de Capoeira e seu nome era citado quando, entre os presentes no jogo, algum dos Capoeiras dava-se ao excesso e tendiam a uma agressividade sanguinária. “Está com o espírito de Pedro Mineiro”, diziam os observadores das rodas em que algum exaltado tendia ao assassinato de seu adversário. Ainda hoje, seu nome é immortalizado em canções entoadas entre as religiões de matriz africana e rodas de capoeira. Pedro Mineiro poderia, assim como Zé Pelintra, se tornar outra das tantas entidades immortalizadas pela religiosidade das ruas, no registro de uma malandragem que se apagou.

Cabe destacar que, apesar da plena identificação com o cenário carioca, foi o malandro baiano que deu origem ao tipo em solo nacional. É dizer: “O malandro nasceu na Bahia” e, apesar de sua dificuldade em registros históricos pela esquiva de sua figura, a tradição oral garante seu aparecimento entre canções e rezas atribuídas a uma entidade que, em nosso tempo, ainda aparece em religiões de matriz africana. A sua figura é retomada entre versos e canções que exaltam e invocam a presença de tal entidade, veremos adiante que sua presença é exaltada em um aspecto sedutor, quase nostálgico de uma personalidade saudosa do seu passado.

Assim, se mostra que é através da música que ele retorna a um tempo já distante, mas ainda tão próximo em suas lembranças. Sua figura é a de um poeta que compõe versos embalados pela musicalidade das ruas, seja ela no samba carioca ou o lamento da viola nordestina.

A Bahia, mais precisamente Salvador, além de berço cultural e de onde surge os primeiros registros de uma divindade malandra, se destaca em suas sinuosas ruas e guetos da região do Pelourinho, onde uma boêmia, nos moldes de um resquício urbano de sobrevivência malandra se faz presente. O espaço é cenário para muitos romances produzidos em nossa literatura, além disso, apresenta tantos personagens malandros que a delimitação de apenas um para uma comparação com a também vasta proposição de malandros cariocas é tarefa das mais difíceis.

O malandro que encontrei nas ruas da Lapa, poderia ter saído da Bahia. Poderia ter sido seu o convite a atravessar o país para derramar à ele sua merecida dose “Pro Santo”. Poderia carregar consigo as histórias que cruzaram séculos na busca pela

sobrevivência e prática de justiça social que lhe fez sofrer quando vivo e transcender quando morto.

Mas perceba que nosso copo já se esvazia e nosso assunto ainda não terminou. Te convido para uma nova rodada. Nela, falarei sobre a construção de personagens citando alguns dos malandros de nossa dramaturgia e literatura e farei uma comparação entre dois célebres exemplos que transitam entre casa e rua, fazendo uso de sua malandragem, que agora passamos a entender como sinônimo de elogio de um sobrevivente astuto e herói de caráter duvidoso, tão condizente com nossa identidade nacional.

- Garçon, traz a Derradeira!

3 A DERRADEIRA – O SURGIMENTO DO PERSONAGEM MALANDRO

Eis que o garçom se aproxima, trazendo uma nova rodada à nossa mesa e ainda não nos aprofundamos acerca de nosso maior objeto de estudo: o malandro como personagem propriamente dito. Para um maior mergulho em sua constituição, preciso clarear alguns tópicos. Enquanto sirvo seu copo, quero esclarecer que existem terminologicamente dois níveis de malandro: o primeiro, mais genérico, em que a malandragem é sinônimo de esperteza; em geral, seria o malandro aventureiro, o que figura na esfera pública. O segundo, mais específico, se designa a esperteza voltada para si mesmo; sua malandragem figura na esfera privada, buscando a satisfação do próprio sujeito que a prática.

O entendimento parece mais claro quando surgem os exemplos. Façamos o seguinte: enquanto você dá o primeiro gole, me direciono aos dois nomes que me surgem à cabeça durante essa discussão. Mas, antes de te apresentar aos dois malandros que me debruçarei adiante, preciso justificar alguns pontos. Um deles é a escolha pela comparação de dois nomes que surgem à minha cabeça, quando resolvo aceitar o convite para me aprofundar na apresentação de um personagem urbano e inseri-lo em um contexto social, a ponto de identificá-lo como padrão de comportamento em nossa dramaturgia.

O segundo ponto relevante é a opção por dar voz àqueles que vieram antes de mim – que pelo embaçado de suas visões e grisalha cabeleira, carregam (ou carregavam) mais experiência que eu no campo da malandragem. Dito isso, não se espante se eu citar alguns nomes de um cânone que lhe pareçam antiquados. Suas ideias quiçá soem ultrapassadas e tantos novos teóricos possam até ter surgido depois, com visões contemporâneas que questionem as argumentações do meu referencial.

Acontece que, como bom aprendiz da boêmia, não pegaria bem silenciar a voz de quem tantas mesas frequentou e tantos copos entornou para que nós pudéssemos estar aqui, debatendo um modelo que foi definido e por suas vozes cruzou as ruas para entrar na Academia. Não se espante se eu citar nomes coexistentes ao próprio surgimento do malandro no cenário urbano nacional. De certo, quem observava sua transformação em seu próprio tempo carregava os modos de sua época. Sei que nosso

mundo mudou, mas como diria o poetinha⁸, símbolo bossanovista de uma malandragem praiana, “meu tempo é quando”.

Isto posto, deixe-me antes de qualquer invocação aos antepassados pensadores, delimitar o Malandro em sua apresentação, não mais como persona, mas na qualidade de personagens que figuram suas narrativas – enquanto dramaturgia e literatura – e ganham vida no imaginário do público.

3.1 Personagens

De fato, apesar de imaginarmos seus comportamentos e justificarmos suas atitudes através de uma raiz histórica narrada anteriormente, estamos falando sobre personagens. Tratam-se de seres ficcionais que, por mais verossímeis que possam parecer, só encontram lugar na imaginação de seus autores em concordância com os seus leitores. Por melhor que sejam as descrições de suas trajetórias, ainda assim, trata-se de uma verdade só existente dentro de uma coerência assumida pelo autor. Portanto, a coerência de seus fatos, é de exclusiva responsabilidade do mundo imaginário desses personagens, criados por quem assim os batizou em nome e atitude.

Contudo, para que tais personagens ganhem identificação no imaginário nacional, a ponto de se tornarem parte de uma identidade coletiva, é de grande importância que seus criadores fixem suas ações em proximidade ao cotidiano observado e em referências reais que se aproximem das histórias contadas. A riqueza de detalhes e a crença na veracidade dos fatos, provoca a identificação do público e fará dos personagens verossímeis, com suas atitudes justificáveis e passíveis de entendimento e perdão por suas falhas.

Rosenfeld (1974), afirma que:

Graças ao vigor dos detalhes à “veracidade” de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos etc., tende a constituir-se a verossimilhança do mundo imaginário. É nesse mundo imaginário que o enredo avança através de seus personagens. (ROSENFELD, 1974, p.20).

⁸ O epíteto de “poetinha” foi legado a Vinícius de Moraes e longe de diminuir sua obra, o apelido faz referência ao seu estilo boêmio e apaixonado, de quem arranja as palavras com precisão e simplicidade. Célebre poeta, compositor, dramaturgo, cronista e diplomata, Vinicius tem uma obra extensa, cujo eixo temático é principalmente o lírico-amoroso, em que as relações afetivas são protagonistas.

Nesse sentido, para que a história avance, é necessário que nos situemos em condições de entender o lugar, o tempo, o ambiente e a vida que cerca seus interlocutores. Diferente da literatura, no teatro o personagem é ainda mais significativo, por acompanharmos as ações e não as descrições que envolvem o mundo ao redor desses seres. Rosenfeld (1974) argumenta:

Em todas as artes literárias e nas que exprimem narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente “constitui” a ficção. Contudo, no teatro a personagem não só constitui a ficção mas “funda”, onticamente, o próprio espetáculo (através do ator). É que o teatro é integralmente ficção, ao passo que o cinema e a literatura podem servir, através das imagens e palavras, a outros fins (documento, ciência, jornal). Isso é possível porque no cinema e na literatura são as imagens e as palavras que “fundam” as objectualidades puramente intencionais, não as personagens. É precisamente por isso que no próprio cinema e literatura ficcionais as personagens, embora realmente constituam a ficção, e a evidenciem de forma marcante, podem ser dispensadas por certo tempo, o que não é possível no teatro. O palco não pode permanecer “vazio”. (ROSENFELD, 1974, p.31).

Apesar da afirmativa do autor parecer datada, quando diz que o teatro é integralmente ficcional, o entendimento de sua retórica nos chama a atenção para o reconhecimento da ação como sendo importante para a encenação teatral, principal responsável por tirar o texto do papel e levá-lo aos palcos. O teatro contemporâneo atravessado por performances e documentários, que hoje dialogam com diferentes estruturas artísticas, já nos prova que o palco, sim, pode permanecer vazio; no entanto, o personagem continua sendo o fator de reconhecimento e meio de comunicação entre público e ator.

A existência de alguém que estrutura a comunicação entre as partes faz do teatro um exercício do clássico entendimento entre emissor-mensagem-receptor que conhecemos no modelo da teoria da comunicação. Mesmo em casos autobiográficos, autoficcionais, docudramas e tantos outros modelos atualmente praticados, uma vez em cena, o ator será o personagem e seu lugar será a representação mimética de uma estrutura, na qual o público se relaciona durante o tempo de execução com a experiência apresentada diante de seus olhos. Será o personagem o responsável pela interligação da obra escrita e transportada para as ações.

3.1.1 – Teatro X Literatura

Como dito anteriormente, diante do advento do teatro contemporâneo, as variáveis formas performáticas e a atual interseção de linguagens, as definições de Rosenfeld parecem ultrapassadas acerca do preenchimento do palco e da função do personagem em cena. Porém, com a limitação de edição das cenas (como no cinema) e o preenchimento de diálogos que possam ser completados pelo acompanhamento dos pensamentos dos personagens (como no romance), o teatro se torna a arte da ação. Prado (1974), ressalta que: “A ação é não só o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como o único que o realismo considera legítimo.” (PRADO, 1974, p. 91).

Para que a ação se desenvolva no teatro é necessário que o público se depare a atores que encarnem seus papéis, em situações que comuniquem o entendimento a quem os observa. O personagem ganha função de projetar suas ações em um contexto próprio, mas que alcance o outro na projeção de suas atitudes. Diante disso, dá-se a identificação, variável nas atitudes encenadas, nos valores de ordem religiosa, moral, político-social e nas atitudes justificáveis pelo contexto em que se inserem.

Ocorrem, por vezes, embates de valores, criando conflitos que depreendem o interlocutor a acompanhar a saga de seus personagens em atitudes que revelam os aspectos da vida humana. O fato de acompanhar o desenrolar das atitudes de cada personagem e sua possível transformação na trama, faz do teatro a arte da ação e justifica a afirmação de Rosenfeld.

Isto posto, cabe esclarecer o porquê de trazer para essa mesa a comparação entre dois personagens de estilos literários diferentes, sendo Vadinho saído da literatura de Jorge Amado e Max da dramaturgia de Chico Buarque. Por que comparar literatura à dramaturgia se é no teatro que se dá a ação e na literatura ação e narração são notadamente contemplados?

Prado (1974), destaca as principais diferenças entre os personagens do teatro e do romance

No romance, a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal. Romances há que têm nomes de cidades (Roma, de Zola) ou que pretendem apanhar um segmento da vida social de um país (E.U.A., de John Dos Passos) ou mesmo de uma zona geograficamente delimitada (São Jorge de Ilhéus, de Jorge Amado), não querendo, ao menos em princípio, centralizar ou restringir o seu interesse sobre os indivíduos. No teatro, ao contrário, as personagens

constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas. O próprio cenário se apresenta não poucas vezes por seu intermédio, como acontecia no teatro isabelino, onde a evocação dos lugares da ação era feita menos pelos elementos materiais do palco do que pelo diálogo, por essas luxuriantes descrições que Shakespeare tanto apreciava. E isso traz imediatamente à memória a frase de um espectador em face do palco quase vazio de uma das famosas encenações de Jacques Copeau: como não havia nada que ver, viam-se as palavras. Com efeito, há toda uma corrente estética moderna, baseada em ilustres precedentes históricos, que procura reduzir o cenário quase à neutralidade para que a soberania da personagem se afirme ainda com maior pureza. Em suma, tanto o romance como o teatro falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator.” (PRADO, 1974, p. 84)

A justificativa transcende a identificação pessoal. Ora, estamos falando do malandro, o personagem que transita entre os mundos, entre as definições de certo ou errado, público e privado, bem e mal. Assim como o surgimento de sua figura, a mobilidade de estilos acompanha a disseminação de suas ações.

Contudo, apenas isso não seria suficiente para justificar tais escolhas. O primeiro ponto é a proximidade entre as linguagens. Em ambas as obras, as formas urbanas e habituais, narram uma história que, supostamente, acontece em um tempo aproximado e com seres que encarnam suas narrativas dando-nos o aspecto de vida real – uma vez que não apenas as virtudes, mas em particular os defeitos dos protagonistas comunicam uma humanidade possível.

Longe de uma narrativa utópica, a verossimilhança proposta nas duas obras, se desdobra em um mesmo modelo de personagem que facilita o replicar de sua trajetória saindo dos livros e dos palcos para a oralidade urbana. Assim como nos contos ibéricos que atravessaram o oceano e nos trouxeram as raízes de nossa malandragem, nas duas obras escolhidas é fácil identificar a correlação com casos reais e a possibilidade de já termos escutado semelhante história por parte de algum conhecido.

Possivelmente, seja esse o fator que faz das duas obras maleáveis a ponto de suas narrativas transitarem por diferentes estilos. É o que acontece com “Dona Flor e Seus dois maridos” quando deixa a página do romance para se tornar obra teatral. Curiosamente, em um trajeto oposto, a “Ópera do Malandro”, adaptação tropical da “Ópera dos Três Vinténs”, de Bertolt Brecht, que, por sua vez, adaptou dramaturgicamente, em 1928, a obra de John Gay, “The Beggar’s Opera”, de 1724, ganha maior fama e visibilidade ao atravessar os palcos e se tornar literatura. Perceba que a fluidez das adaptações – em particular dessa obra – a fez atravessar os séculos

encontrando diferentes formas de contar semelhante história, e adaptando-se a seu próprio tempo.

Ainda sobre a transposição de linguagens, cabe dizer que, tanto Dona Flor e seus dois Maridos quanto a Ópera do Malandro, são definitivamente imortalizadas em uma terceira linguagem: o cinema. É através da tela que ambas as narrativas atingem a mesma expressão e transpõem ao expectador ação, narração e imagem simultaneamente, enquanto inserem seus cortes e edições, levando ao público a possibilidade de acompanhar os personagens e se identificar com suas trajetórias de crível humanidade. A fácil mobilidade entre os estilos das duas obras as fazem atingir maior público e corrobora com o aspecto transitivo e malemolente do protagonista de ambas: o malandro.

A opção de duas linguagens diferentes se funde em uma só, quando se conclui que o personagem é maior que suas limitações de estilo e se torna símbolo nacional dado a fama que apresentam seus feitos. É dizer: quando falamos de malandros no contexto nacional, surge imediatamente em minha cabeça as figuras de Vadinho e Max. Pode ser pelo aspecto pessoal, uma identificação direta, ou até mesmo pelo inconsciente coletivo. Desse modo, tratando-se de uma figura na qual sua elástica conduta infere sobre identidades que atravessam o oceano e o tempo, bem como transformam em um arquétipo presente no fazer teatral, limitá-lo aos estilos seria por demais cerceante para tão maleável ser.

Dito isso, é o momento de falar como a identidade brasileira se ancorou sobre o perfil da malandragem, ganhando seu registro nas páginas de nossa literatura e subindo aos palcos de nosso teatro. Personagens que, para muitos, se tornaram a encarnação do brasileiro típico, desde um folclórico saci Pererê – ser ambíguo, nem homem, nem fantasma, que vive de pregar peças – até o modernista Macunaíma, dito herói sem nenhum caráter e transitório em raça e comportamentos, justificáveis por sua molecagem.

Tais personagens são individualizados, tanto pela forma física como pelo seu procedimento, possuem particular modo de vestir, andar e se comportar. Pregam peças e saem-se bem das situações em que tudo indicava um desfecho contrário. Transformam as desvantagens em trunfos, manipulando as ocasiões pela criatividade e o já dito “jeitinho”.

3.1.1.1 O Trickster

Os primeiros sinais de um comportamento arteiro podem ser detectados ainda no folclore nórdico. Um ser mitológico, meio homem, meio animal, que ganha aspectos antropomórficos para influenciar a vida dos mortais. Sua função de trapaceiro se mistura com as peças que prega em quem cruza seu caminho. Para Queiroz (1991):

Em geral, o trickster é o herói embusteiro, ardiloso, cômico, pregador de peças, protagonista de façanhas que se situam dependendo da narrativa, um passado mítico ou no tempo presente. A trajetória desse personagem é pautada 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. (QUEIROZ, 1991, p. 94).

Com efeito, o primeiro exemplo que me vem à cabeça é o do afamado Puck, personagem da dramaturgia de William Shakespeare. A obra não possui registro exato de nascimento, mas especula-se que sua encenação ocorreu entre os idos de 1594 a 1596. O arteiro Puck, servo de Oberon, o rei dos duendes, se insere em seu plano de disputa contra a rainha das fadas, Titânia, ficando encarregado de seduzi-la em nome de seu mestre para obter uma criança que a ela pertencia.

Nesse ínterim, dois casais humanos, que se envolvem em um quadrilátero amoroso não correspondido, se perdem na floresta em uma fuga não planejada em negativa à possibilidade de enlace de um dos casais. Puck, o trickster, confunde as relações e faz com que os apaixonados se desapaixonem e os não apaixonados se tornem obcecados pelo outro. Em uma narrativa que tende à malandragem e à brincadeira de criança, o conflito se introduz do quiproquó causado pelo personagem, que faz a trama avançar pela desordem que causa.

A natureza divergente do surgimento do malandro enquanto personagem encontra no folclore nórdico seus primeiros traços e, em uma proximidade etimológica, se explica como aqui se ambienta. Como não poderia deixar de ser, a origem da palavra malandro aponta para duas hipóteses. O “Grande dicionário etimológico de língua portuguesa” designa malandro como um termo híbrido do latim *malus* – mau – com o germânico *landrin*, que significa andarilho ou vagabundo. Em italiano, originaria o “malandrino” e, em francês, o “malandrin”.

Essa transformação linguística na criação de um personagem, e na conjunção de diferentes culturas para a justificativa de nomear o comportamento entre mundos pode ser explicada por Deltry (2009):

O “mau vagabundo” teria se formado do encontro de duas línguas, melhor dizendo, de duas ou mais culturas. Andarilho, ele percorre diferentes povoados e dialetos e desconhece fronteiras. Porém, a existência desse tipo na Europa parece ter tido data certa para chegar ao fim. O Petit Larousse informa que malandrin era o nome dado aos bandidos que no século XIV infestavam a França, atualmente a utilização é de uso exclusivamente literário. (DELTRY, 2009, p. 151).

O desaparecimento dessa palavra na França está ligado ao surgimento dos primeiros burgos e o começo da fase comercial do capitalismo. Esse período é compreendido entre a transição do feudalismo para o Estado moderno, em que, na tentativa de extinguir a independência dos feudos, também era necessário eliminar a existência de andarilhos e vagabundos, igualmente independente dos reis. Com o passar dos séculos e a organização dos limites de classe e território, tornou-se cada vez mais difícil conviver com indivíduos que sobreviviam graças à mobilidade e à porosidade das fronteiras externas e internas. A autora complementa:

Por isso, podemos supor, malandrin tornou-se bandit; tanto para o Petit Larousse como para o tradutor da edição francesa do livro de Roberto DaMatta Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro, em francês, Carnivals, bandits et héros: ambiguïtés de la société brésilienne. (DELTRY, 2009, p. 151).

Sendo o teatro a arte da ação, é natural que um personagem como o trickster ganhe seu destaque em um enredo no qual suas atitudes influenciam o desenrolar da história. Surge a dificuldade, porém, de encaixá-lo na rigidez do teatro clássico, com seus preceitos imutáveis – a distinção de gêneros, a lei das três unidades, a divisão em cinco atos que se opõe à liberdade e ausência de regras que vigoravam no romance. Isso nos ajuda a entender fenômenos curiosos como a *farsa atelana* e a *commedia dell'arte*, nas quais tais personagens, entendidos em suas individualidades, foram substituídos durante séculos por máscaras e arquétipos cômicos tradicionais. Conforme Prado (1974):

[...] no Brasil do século passado uma companhia que dispusesse de um certo número de empregos – o galã, a ingênua, o pai nobre, a dama galã, a dama central, o cômico, a dama caricata, o tirano (ou cínico), a lacaia – estava em condições de interpretar qualquer personagem:

todas as variantes reduziam-se, em última análise a esses modelos ideais. E era tão forte o apego à tradição que as plateias protestavam se por acaso o vilão do melodrama não entrasse em cena como de costume, pisando na ponta dos pés e erguendo no braço esquerdo a capa sobre os olhos. O ritual tinha a sua utilidade porque marcava de início, simbolicamente, a significação psicológica e moral da personagem. (PRADO, 1974, p. 94).

Não é de se admirar que o primeiro registro de um personagem malandro no teatro brasileiro seja entendido como um pequeno vilão que causa a desordem em uma estrutura familiar harmoniosa. Em um país dominado pelos hábitos de uma Corte Ibérica, a representação artística se propunha a replicar as influências praticadas em além mar. O malandro chega ao palco sob o olhar colonizador e preconceituoso e se encaixa no lado negativo de uma balança de comportamentos dos personagens arquetípicos teatrais.

3.1.1.2 Pedro, o demônio familiar

O primeiro registro no teatro de um trickster brasileiro se dá em 1857, na obra de José de Alencar, *O demônio Familiar*. A dramaturgia escravocrata assume claramente a posição da elite da época e delega ao negro seu lugar de influência maléfica sobre a paz de uma ascendente família burguesa. Pedro é um escravo de confiança, espécie de pajem do mocinho Eduardo. É através de suas traquinagens que ele tenta casar a mocinha, Carlotinha, com Alfredo, amigo de seu dono que lhe paga pela entrega da correspondência.

Descrito como vadio, maledicente, intrometido e mordaz, Pedro é o típico trickster. Constrói e destrói casamentos, entrega cartas a outras pessoas que não são os verdadeiros destinatários, negocia sua própria posição como cocheiro dos futuros casais e, surpreendentemente, acaba até arranhando no francês. O personagem protagoniza a história com suas traquinagens que até poderiam ser interpretadas como imaturidade, mas é a sua raça que ganha destaque nas justificativas de suas ações.

De fato, apenas no século XX a questão racial foi desassociada do comportamento do trickster nacional. A presença do modelo clássico do malandro, compreendido como algo superior sobre as culturas negras e mestiças brasileiras, só foi possível através do árduo trabalho político e filosófico de adeptos à cultura afro-brasileira. Inúmeros artistas, esportistas e intelectuais que foram capazes de absorver e

ressignificar o arquétipo malandro fugindo da imagem do marginal, abdicando dos traços agressivos e arruaceiros que lhe foram impostos.

Ao utilizar Pedro Malarsates como paradigma do chamado malandro, Da Matta (1997) claramente faz a opção por um “tipo ideal” de trickster, um padrão correspondente àqueles que apenas o conseguem ver como um negro de terno branco. Entretanto, como registro de um século XIX, no qual a escravidão impulsionava a economia como principal forma de trabalho, José de Alencar apresenta a criatividade e esperteza de seu personagem como um claro defeito a ser combatido e repudiado pela correta família que o abriga. É na voz do personagem Eduardo na dramaturgia de “O demônio familiar” que se dá o nítido posicionamento do autor:

EDUARDO - Os antigos acreditavam que toda a casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia o sossego e a tranquilidade das pessoas que nela viviam. Nós os brasileiros realizamos infelizmente esta crença; temos no nosso lar doméstico esse demônio familiar. Quantas vezes não partilha conosco as carícias de nossas mães, os folguedos dos nossos irmãos e uma parte das afeições da família. Mas vem um dia, como de hoje, em que ele na sua ignorância ou malícia, perturba a paz doméstica; e faz do amor, da amizade, da reputação, de todos esses objetos santos, um jogo de criança. Este demônio familiar de nossas casas, que todos conhecemos, ei-lo. (ALENCAR, 1857, p. 84).

Se hoje tal sentença parece impossível, o mesmo pode ser dito sobre o desenrolar da trama. A comédia brasileira se encerra com a descoberta das picardias de Pedro e, como castigo por sua tão ardilosa conduta, ele ganha (pasmé) a sua alforria. É dizer: existe neste texto o visível posicionamento acerca da incapacidade do negro se manter por seu próprio esforço e sendo um protótipo malandrinho; o entendimento de seu sustento através do trabalho era concebido como a melhor maneira de educar o personagem em uma sociedade tradicional como aquela, em que se designam os atores desse *vaudeville*:

EDUARDO – (a Pedro) Toma: é tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (ALENCAR, 1857, p. 85).

Nesse sentido, Deltry (2009) afirma que:

[...] é fundamental romper com a visão estereotipada de que todo malandro é preto, pobre e sambista. Acredito que ao percebermos que o jeitinho, as artimanhas, os aproveitamentos, as negociações estão presentes em outras camadas da sociedade, poderemos entender como o malandro se constitui e se fixa no imaginário da nação. (DELTRY, 2009, p.12).

Portanto, o primeiro registro de expressão dramaturgica diretamente associada ao malandro é a radiografia da prática de uma nação escravocrata que, de acordo com sua visão elitista, reduz o personagem central à incapacidade de valer-se por si só, esboçando uma preconceituosa visão acerca daqueles que iriam usufruir de sua liberdade como sem condições individuais de conviver em sociedade.

3.2 O Teatro Malandro

Compreendido de sua herança diretamente ligada à Colônia, o teatro brasileiro nasce de uma necessidade de comunicação e catequese aos nativos que por aqui figuravam. É assim que a primeira encenação é atribuída aos jesuítas, ainda no século XVI. Sua atuação visava instruir religiosamente aos índios e aos colonos, sendo atribuída ao Padre José de Anchieta a primeira dramaturgia nacional. No entanto, a apresentação era sempre amadora e o espaço de execução não era destinado a um teatro como o formato praticado em sua metrópole.

Um século depois, com a ocupação do território e a imigração de povos de diferentes culturas, já existiam exhibições mambembes que se assemelhavam a festas populares e acontecimentos políticos. Os Artistas ocupavam as ruas vestidos com máscaras e adereços, performavam suas narrativas, muitas vezes, criadas de improviso, cantavam e tocavam instrumentos. Apenas com a chegada da família real ao Brasil, em 1808, que o espaço teatral deu seu primeiro salto. Foi D. João VI quem assinou o decreto reconhecendo a necessidade da construção de “teatros decentes” para a nobreza que necessitava de diversão.

No século XIX, apesar da significativa presença das encenações europeias, o público brasileiro começava a frequentar o teatro em busca de espetáculos que representassem a identidade nacional. Surgem então as Companhias encabeçadas por grandes atores como João Caetano. Nessa época que surgiram as comédias de costumes, em sua maioria, criadas por autores que representavam o comportamento matuto, as relações amorosas e a política nacional pelo olhar do escárnio e da confusão.

A segunda metade do século XIX foi repleta de espetáculos, nos quais a malandragem foi ponto de partida para a trama, sem sequer ser reconhecida pela alcunha. Alguns espetáculos aconteceram ao redor de figuras malandras, como é o caso do “Demônio Familiar”, citado anteriormente. Mas, na maioria das vezes, a malandragem ainda não tinha a forma e a presença arquetípica desenvolvida segundo a influência das ruas. Uma significativa parcela dessas obras foi inspirada nas referências herdadas do pícaro europeu, que trataram malandragem com ares de inocência e – de forma cristã – passível de punição.

É assim com “O Noviço”, de Martins Penna (1853). O autor, que se tornou o grande nome das comédias de costumes, narra nesse espetáculo a saga de um rapaz que, órfão de pai, é adotado pela tia que, por sua vez, é vítima de um casamento por interesses. As figuras caricatas, que expõem seus pensamentos para o público, apresentam-se em comportamentos inflexíveis entre a vilania e o infortúnio. Nessa narrativa pequeno-burguesa, uma viúva é ludibriada pelo seu novo marido a enviar seus filhos e sobrinho para viverem uma vida religiosa, na esperança de que sua herança seja totalmente usufruída pelo interesseiro esposo.

A malandragem, ainda não definida como tal, pode ser sutilmente interpretada na figura do mocinho, o noviço Carlos que, inconformado em não poder desposar sua prima, vive fugindo do seminário na tentativa de desmascarar o novo marido de sua tia. Por outro lado, tratando-se do vilão unilateral, há também resquícios da malandragem na sedução de Ambrósio, o padraço, ao convencer a viúva Florência a deserdar os próprios filhos, enviando-os à vida religiosa.

O texto repleto de julgamentos, abusa dos castigos sobre os homens e destaca a fragilidade feminina frente ao homem ludibriante. O Noviço consegue desmascarar seu algoz, e chega a se travestir para escapar das garras dos padres. No entanto, de certa forma, não seria verdadeiro dizer que sua conduta se enquadra na postura malandra, uma vez que, assim como em todos os personagens dessa trama, havia uma espécie de acato às regras religiosas e todos os conflitos encerravam-se diante das penas decididas pelas figuras da Igreja. Até mesmo a picaresca espanhola, surgida em um momento de acirrado domínio religioso, não se deixaria dominar diante da determinação de seu destino.

Cinco anos depois, em 1858, o romancista Joaquim Manuel de Macedo escreveu sua comédia o “Primo da Califórnia”. O espetáculo narra as desventuras de um músico não reconhecido que passa por privações, vive em uma pensão e é ameaçado de despejo

por não conseguir cumprir com seus compromissos financeiros através de sua produção artística. Em um encontro com os amigos abastados, o jovem Adriano se deixa levar pelo álcool e acaba imaginando-se herdeiro de um primo desconhecido que viveria na Califórnia.

Seus amigos, em forma de pilheria resolvem aplicar-lhe uma peça, publicando nas manchetes de jornal uma nota fúnebre, informando a morte do primo imaginário e fazendo de Adriano um novo-rico, herdeiro único de seu primo esboçado. Assim como no texto de Martins Penna, a malandragem não se dá por direta, uma vez que o modelo de picardia não incide sobre a liberdade individual e possibilidade de escolha. Adriano se vê rodeado de novos amigos e a imediata transformação de seus convivas que passam a tratar-lhe amorosamente de forma repentina.

A dramaturgia em questão serve para a apresentação de uma conduta que se enquadra na malandragem coletiva, já que o comportamento social ao seu redor é modificado por interesses individuais. Isso denuncia uma *práxis* do interesse da sociedade e a facilidade de benefícios quando se aparenta ser quem não se é. Adriano é rodeado por propostas de casamento, sociedade, venda de imóveis e até perdão das dívidas.

Contudo, a exemplo do Noviço, Adriano não articula qualquer plano em seu benefício, mas, vale-se da venda superfaturada de um imóvel, acertado com promessa de compra e venda, intermediando uma rentável transação, sobrando-lhe significativo montante para sair de sua miséria. Além disso, tem suas obras enfim ouvidas e selecionadas para tocar em alguns concertos, garantindo-lhe um relativo soldo que o manterá como artista a partir daquele momento.

Note que, apesar de indiretamente, a esfera da malandragem já circulava entre os registros dramaturgicos nacionais. No entanto, as questões sentimentais e de moral cristã, ainda impeliam que a balança da justiça pesasse apenas para um dos lados. Em uma sociedade escravocrata, a malandragem era inflexivelmente perseguida e não havia espaço para se tornar a faísca que motivasse um desenvolvimento dramaturgico. Isso não impedia que o comportamento do “jeitinho”, da cordialidade e até mesmo da sedução se apresentasse em personagens que alternassem entre a brincadeira e o mau caratismo.

É assim que o ainda não imortal Machado de Assis, em 1862, convoca seus amigos próximos para uma leitura com ares de indiretas políticas de sua dramaturgia do espetáculo “Quase Ministro”. Em um esforço teatral com toques de denúncia

jornalística, Machado narra a experiência de Luciano Martins, deputado na linha de sucessão de um Ministério em recém-vacância por ocasião do falecimento de seu ocupante.

Martins, assim como Adriano em “O Primo da Califórnia”, passa a receber insistentes visitas pedindo-se favores e dispondo-se de uma insistente amizade que se promete ser fidedigna e desinteressada. No espaço de apenas um dia que antecede o anúncio de seu prometido Ministério, é possível perceber entre os demais personagens a elasticidade dos próprios valores a que se submetem para benefício próprio, com a possibilidade de ascensão social.

Apesar da ainda distante inclusão do personagem malandro na produtiva dramaturgia do período, não era raro encontrar os primeiros registros de um comportamento que serviu para a criação da malandragem como a conheceremos. Perceba que a primeira dramaturgia registrada com um personagem trickster, nomeadamente malandro é produzida nesse mesmo período e, mesmo partindo de uma discussão familiar burguesa, Pedro, em “O Demônio Familiar”, se encontra no cenário de modificação social, que foi propício para o seu entendimento.

Ora, sendo o teatro o registro social de uma época, não é de se espantar que a dramaturgia praticada reproduza a crônica urbana de seu tempo. Pedro foi o primeiro de uma sequência introduzida, não apenas pela produção teatral, mas, sobretudo, pela produção literária, que teve seu registro no mesmo ano de criação da tríade citada anteriormente. É dizer: enquanto Martins Penna se debruçava sobre a criação de “O Noviço”, nas páginas românticas nascia “Memórias de um Sargento de Milícias”, obra com o primeiro personagem reconhecidamente malandro de nossa história.

3.3 A dialética da malandragem

Candido (1970) se debruça sobre o romance de Manuel Antônio de Almeida para criar o primeiro grande estudo acerca do personagem malandro. Destrinchando a trajetória de Leonardo, o estudioso destaca que:

[...] o cunho especial do livro consiste em certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do “homem como ele é” mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem; entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal. (CANDIDO, 1970, p. 78-79).

Dialética da ordem e da desordem será a expressão cunhada para definir academicamente a malandragem. Ela sustenta tanto a função sociológica quanto arquetípica, da qual o ensaio de Candido partiu. Para caracterizar tal dialética, é necessário que o malandro seja seu articulador. Do ponto de vista folclórico, as partes anteriores caracterizam a malandragem como um tipo de caráter e comportamento individual, segundo o modelo esperto-bobo, cuja universalidade é comum em várias culturas e cuja realidade pertence ao plano da lenda. O mundo sem culpa abre a porta para esse comportamento que, sobre ser figuração arquetípica, é uma característica e uma possibilidade real aos seres humanos.

Para Candido (1970), ordem e desordem podem ser relativas e se comunicam por caminhos numeráveis que no romance “[...] fazem do oficial de justiça um empreiteiro de arruaças, do professor de religião um agente de intrigas, do pacato Cadete a mola das bondades do Tenente-Coronel, das uniões ilegítimas situações honradas, dos casamentos corretos negociatas escusas.” (CANDIDO, 1970, p. 80).

O ensaio afirma que, no Brasil, os indivíduos nunca encontraram efetivamente as formas da ordem, nunca se possuiu tal obsessão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho. A espontaneidade de nossa sociabilidade atuou como desafogo e abrandou os choques em que se incluem a norma e a conduta, tornando os conflitos de consciência menos dramáticos. Entre ordem e desordem, tudo se concerta para o bom desfecho e perfeito funcionamento da sociedade. Ainda conforme o autor:

É burla e é sério, porque a sociedade que formiga nas Memórias é sugestiva, não tanto por causa das descrições de festejos ou indicações de usos e lugares; mas porque manifesta num plano mais fundo e eficiente o referido jogo dialético da ordem e da desordem, funcionando como correlativo ao que se manifestava na sociedade daquele tempo. Ordem dificilmente imposta e mantida, cercada de todos os lados por uma desordem vivaz que antepunha vinte mancebias a cada casamento e mil uniões fortuitas a cada mancebia. Sociedade na qual uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo dos expedientes das munificências, da sorte ou do roubo miúdo. Suprimindo o escravo, Manuel Antônio suprimiu quase totalmente o trabalho; suprimindo as classes dirigentes, suprimiu os controles do mando. Ficou o ar de jogo dessa organização bruxuleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre o lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é o outro, porque todos acabam circulando de um para outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das famílias dos prestígios, das fortunas, das reputações no Brasil urbano da primeira metade do século 19. (CANDIDO, 1970, p. 82).

Ao se debruçar sobre o personagem e criar sua dialética específica, o teórico abre o caminho para a delimitação do personagem e possibilita essa mesa, na qual tentamos rascunhar um arquétipo e comprovar sua tão fácil aceitação pela conduta social nacional. Além de todo o registro histórico-temporal, romances são de extremo valor na justificativa do aparecimento e de atuação do personagem que se tornará presente e impulsionará narrativas segundo sua própria função de fazer com que a trama aconteça.

3.3.1 Leonardo, o Sargento de Milícias

Como dito anteriormente, o caminho para a construção de uma dialética específica acerca da malandragem surge baseado em um romance, nascido dois anos antes da obra de José de Alencar. Reconhecido como o primeiro registro de nosso personagem em solo nacional, é através do romance de Manuel Antônio de Almeida (1853), que é apresentado no século XIX aquele que, posteriormente, será objeto de análise por diversos estudiosos. Falo de um certo Leonardo, filho de Leonardo Pataca e Maria Regalada, fruto de uma piscadela e um beliscão (em referência ao modo como seus pais flertaram quando se conheceram em um navio que os conduziu de Portugal ao Brasil).

Em “Memórias de um Sargento de Milícias”, a vida de Leonardo é narrada desde sua concepção até o momento em que resolve seguir aos padrões sociais, ingressando na carreira militar. Nascido de um furtivo romance entre seus pais, a vida do jovem toma caminhos tortuosos por ocasião de um pai, que é dito por demais romântico e entregue aos desvios de um coração imaturo, e de uma mãe dissoluta, que abandona o filho à própria sorte, regressando à sua terra natal além-mar.

Assim, o destino do menino é delegado à criação de um padrinho barbeiro, que assim como o rapaz, é remido de suas más ações pregressas ao se dedicar à educação do jovem, mesmo tendo o padrinho se apropriado de uma herança que não lhe cabia e ocupando devidamente seu lugar na sociedade produtiva aprendendo ofício específico, apagando seu passado através de certo exercício profissional.

Como mencionado anteriormente, o nascimento do personagem malandro é registrado em um romance no qual os personagens demonstram suas fraquezas e a humanidade de cada um é responsável pela justificativa de seus deslizes e consequente

remissão. Ao acompanhar a vida de Leonardo, encara-se um personagem que, em decorrência de sua história de vida, transita entre o bem e o mal, anulando cada fato pela atitude seguinte.

Em cada decisão tomada, o narrador nos apresenta uma justificativa por sua conduta e a imediata conclusão de que ao seu redor o mundo o força a reagir. É assim com sua relação paterna, na perseguição militar e até mesmo no amor. Na maioria das vezes incompreendido por quem o cerca, o personagem conta em sua defesa com uma madrinha que lhe consegue emprego e casamento, todavia não poupa esforços para a correção do rapaz assim referindo-se a ele:

Rapaz dos trezentos demos, valham-te os serafins... tu tens nessa cabeça pedras em vez de miolos, o sol não cobre criatura mais renegada do que tu. És um vira-mundo, andas feito um valdevinos, sem eira nem beira, nem ramo de figueira, sem ofício nem benefício, sendo pesado por todos nessa vida [...]" (ALMEIDA, 1854, p. 115).

Apesar de cair em constante descrédito, Leonardo não se torna um vilão. Sua conduta não rompe com as determinações morais. A exemplo da opção de Da Matta (1997) em associar o malandro nacional a Pedro Malasartes, nosso primeiro registro de um Romance Malandro se distancia do “malandrino” e mais ainda da figura do “bandit”. Entretanto, suas raízes ainda assim, mesclam-se em uma intrincada rede de formação de caráter, sendo retomada posteriormente em diferentes narrativas que se apresentarão com o passar dos anos.

É possível perceber em na referida obra uma aproximação do Sargento de Milícias com os pícaros espanhóis, cujas armas principais no relacionamento com a sociedade são a astúcia e a mobilidade. Ele também rejeita o trabalho e seu percurso na obra também apresenta pequena itinerância, mesmo delimitada no Rio de Janeiro. Segundo Gotto (1988):

O romance é malandro porque seu personagem é malandro. Pícaro e malandro tem uma mesma raiz, pertencem a “um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores”, mas um aspecto de caráter teológico, os distingue como espécies diferentes: o pícaro se define pelo pragmatismo, pelo fato de dirigir sua astúcia para fins práticos de interesse pessoal, sua “malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros na sua solução”, já Leonardo caracteriza-se por um ludismo que consiste em praticar a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo em si. (GOTTO, 1988, p. 20).

A distinção entre o surgimento do romance malandro e dos escritos picarescos é ainda mais evidente. Goto (1988) define que: “[...] em comum ambos apresentam apenas a origem humilde e irregular, o fato de serem amáveis e risonhos, espontâneos os atos e aderentes aos fatos, o viver ‘um pouco ao sabor da sorte, sem planos e reflexão’”. (GOTTO, 1988, p.17). Para esse autor, o personagem se torna um títere, submetido a causalidade externa, vivendo apenas os solavancos do enredo. Porém, existem diferenças significativas que fazem com que Leonardo não se torne o primeiro pícaro escrito no Brasil, mas sim a raiz do nosso registro malandro.

Conforme González (1988), existem significativas diferenças que justificam o afastamento do romance malandro ao picaresco. Em *Memórias de um Sargento de Milícias*, o personagem principal, além do carisma, apresenta sentimentos verdadeiros e se apaixona duas vezes. Sua conduta se corrige e seu desfecho é a consequente ascensão social. Além disso, o pícaro tradicional é obrigado a sobreviver desde pequeno em condição servil, já o jovem Leonardo é amparado com amor e proteção de um padrinho, enquanto o jovem Lazarillo é vítima de todo desamparo. Apesar de partilharem de semelhante astúcia, o primeiro se regenera e vive uma confortável vida casado e é beneficiário de várias heranças.

Mesmo semelhantes em muitos pontos, a picaresca espanhola e a malandragem brasileira não são iguais. Cada qual possui sua origem e suas próprias características, assim como as compartilhadas. Seu estudo foi o responsável pelo mais renomado ensaio sobre a malandragem, conforme já citado anteriormente. É responsável pela criação da “Dialética da Malandragem” escrito por Antônio Candido.

O texto de Candido (1970) traça, a partir de *Memórias de um Sargento de Milícias*, toda a estrutura literária e o processo social criador do personagem que hoje faz parte do imaginário popular brasileiro. Para esse autor, a sociedade brasileira vive entre a ordem e a desordem. E é dessa dialética social que nasce um personagem que necessita viver. Este, mesmo estereotipado, aparece na primeira metade do século XX e é imediatamente inserido como parte da cultura nacional. Se torna ligado ao Rio de Janeiro capital e seu romantismo é logo imortalizado em rodas de samba.

A neopicaresca nacional, assim como o pícaro espanhol, passa a habitar seu próprio gueto e não se mistura às classes proeminentes. No Brasil, ganha até mesmo indumentária característica: chapéu de palha ou panamá, calças e sapatos em branco ou preto, camisa de seda ou camiseta com listras, paletó e outros luxos que o pícaro

espanhol jamais poderia pagar. Enquanto malandro, se torna adulto, boêmio, galante, não acredita no trabalho, aprecia as rodas de samba e usa do jogo de artimanhas para ter vantagens. O pícaro, entretanto, mantém-se associado às travessuras de uma infância vitimada.

3.4 O romance malandro

Atravessando a fronteira das ficções folclóricas, a malandragem ganha aspecto de traço antropológico e cultural, é universalizada como componente da natureza humana, torna-se modo natural dos homens e se insere confortavelmente ao universo cultural brasileiro, no qual se adapta e se desenvolve. É dizer: a prática social de maior adaptação em solo nacional está presente na dialética da ordem e da desordem e apenas a malandragem explica seu perfeito funcionamento, deixando o campo do individual para se tornar método de socialização.

O romance malandro dá o pontapé para outros autores. Inspirados na tradição ibérica ou em sua adaptação nacional, o personagem é apresentado como precursor de uma ruptura para com as normas estabelecidas. Seu modelo lança um olhar sobre os grupos sociais que se organizam em camadas e, de certo modo, proporcionam a aparição de tipos marginalizados que, nos contos e na vida, se não quebram a hierarquia, incomodam.

Os tipos liminares permanecem na memória há muito tempo, isso porque desempenham uma função reguladora: a sociedade instituída em suas regras se esconde atrás destes para dizer o que não é permitido, o que a moral das normas sociais encobre. Por oferecerem perigo, vez ou outra são assimilados pelo riso e só assim são aceitos. O romance malandro utiliza, então, de viés satírico como ferramenta na ruptura com o ângulo de visão hierárquica sob o ponto de vista imposto socialmente.

Ora pela aplicação da justiça, ora pelo humor, é possível estabelecer uma relação de equidade entre classes, fragilizando os poderosos e fortalecendo os indivíduos das classes baixas, rompendo, portanto, a desigualdade social. Sendo o humor caracterizado pela infração das normas sociais (BERGSON, 1987), deve-se pressupor o conhecimento delas e o desejo de rebeldia e deslocamento.

Se o humor é rebeldia, nada mais natural que o ataque a tais instituições – representantes da ordem vigente ou de algum tipo de repressão imposta pelo meio social – visando a desconstrução dos valores associados a elas. Para Costa (2015):

Trata-se do riso que recria uma hierarquia, inverte o jogo de valores, atesta a crueldade da condição humana, reforça os preconceitos e expõe nossa malícia e nossa maldade. O riso também estaria associado ao desajustado, que se contrapõe ao social. A rebeldia por si só pode causar deslocamento e surpresa. Mas não é só isso que faz rir. Bergson considera o riso um “trote social”; rir de alguém é, portanto rebaixá-lo. (COSTA, 2015, p. 102).

O romance *Malandro* apresenta, assim, a rebeldia de um novo personagem capaz de atravessar as barreiras entre as classes, utilizando-se de um viés satírico e agindo como transformador das construções sociais por meio de sua astúcia. Diferente das narrativas românticas, sua trajetória é contada pela recusa ao trabalho e o desejo de sua ascensão social. Sua figura adentrou ao século XX e, antropofagicamente, foi alçada à símbolo de anti-herói de uma cultura que buscava refazer a identidade nacional, baseada na autenticidade de uma criação literária que transparecesse o ideário pátrio e se afastasse das influências europeias ou norte-americanas, as quais ditavam os modelos artísticos a serem seguidos.

Foi assim que “No fundo do mato-virgem, nasceu Macunaíma, herói da nossa gente.” (ANDRADE, 1978, p.5).

3.4.1 Macunaíma, o herói sem caráter

Surgido como marco de uma proposta modernista, na qual uma geração de artistas repensou a nacionalidade, Macunaíma se torna o símbolo de um projeto que redesenha a identidade brasileira. A rapsódia de Mário de Andrade se apoia em raízes folclóricas para apresentar o personagem título como um herói sem nenhum caráter. Macunaíma é esperto e preguiçoso, mas também manhoso, sem vergonha e mentiroso. A estratégia escorregadia de sobrevivência do personagem representa o comportamento ambivalente de nossa gente. Silva (2015) assim o define:

[...] o herói é cheio de manhas: chora e faz chantagem com os parentes para conseguir tudo o que quer. Embora sempre tratado com carinho e dengo pela família não tem a menor consideração por eles. É mestre na dissimulação e em jogo de cena. Abandonado pela mãe, não chora porque não tem ninguém para ver. (SILVA, 2015, p.111).

Sua saga conta desde o instante de seu nascimento até o de sua morte. O personagem que nasce como símbolo perene de nossa terra é gerado e parido em meio ao mato, sendo meio índio, meio negro. É a representatividade da mestiçagem brasileira. Ainda assim, em um comum processo de embranquecimento dos padrões sociais impostos, Macunaíma se torna branco, comemorando o feito em contato de uma poça de água feita do pé de São Tomé. Seus irmãos, em contrapartida, não conseguem o mesmo feito, ficando um vermelho, devido à água se tornar suja após o banho de Macunaíma, e o outro só conseguindo clarear as palmas das mãos e a sola dos pés (uma clara alusão racista à constituição fenotípica negra).

O personagem carrega aspectos picarescos em uma jornada de abandono materno e itinerância pelo país. Macunaíma se desloca até São Paulo e, posteriormente, até o Rio de Janeiro. Ele também aplica golpes e faz traquinagens com seus irmãos e com quem encontrar. Carrega em sua matriz folclórica a figura do trickster universal e imemorial que, desde os contos da carochinha, vence os dragões pela astúcia.

Macunaíma vence o gigante Piaimã, que rouba sua pedra Muiraquitã. Em suas mãos, a trapaça e a mentira tornam-se virtudes, pois servem para seu benefício em sua jornada heroica. Em contrapartida, a pureza e a inocência podem se revelar defeitos fatais, deixando-o fragilizado frente aos possíveis inimigos. Seus atos, de qualquer forma, o enobrecem e permitem pensar em um personagem que paira igualmente acima do bem e do mal.

É dessa maneira que Macunaíma chega ao Rio de Janeiro, mais especificamente ao terreiro da afamada baiana Tia Ciata, com o objetivo de ganhar força e, dessa forma, castigar ferozmente o gigante que o usurpara a pedra. Em um capítulo chamado Macumba⁹, o personagem se insere na cultura afro-brasileira, mais especificamente, pelo universo dos orixás e do samba. De acordo com Dealtry (2009):

O projeto de Mario de Andrade se completa ao unir, na mesma narrativa, elementos pertencentes aos planos histórico e imaginário, criando um lugar igualmente sincrético que passa a funcionar como espaço de discussão da cultura popular – representada pelo candomblé

⁹ Repleto de preconceito, o termo macumba é erroneamente atribuído a qualquer manifestação religiosa de matriz africana. Diz-se macumba a um instrumento de percussão. Macumbeiro seria o músico que toca tal instrumento. Porém, normalmente, a nomenclatura é usada como um termo pejorativo desde o Brasil-colônia. A ele se designa como algo do mal, perverso. Tudo devidamente elaborado por uma construção social sem menor criticidade, reproduzida para conduzir uma inferioridade cultural para seus praticantes e superioridade cultural para os cristãos.

e pelo samba -, em interseção com a própria experiência modernista. Torna-se clara a opção de Mario de Andrade em atribuir a paternidade de Macunaíma a Exu. Herdeiro direto do orixá, Macunaíma reúne os mesmos elementos da ambivalência e transfiguração de seu pai. Macunaíma reafirma-se como o herói sem caráter fixo, ao mesmo tempo em que a maneira de Exu, instaura o elemento transformador e o desrespeito às regras e à moral por onde passa. Macunaíma é ao mesmo tempo, branco, negro e índio; urbano e rural; erudito e popular. Macunaíma muda de raça, de lugar, sem contudo, abrir mão do engano, da astúcia, da esperteza, da aversão ao trabalho como ferramentas decisivas em seu contato com o mundo. (DEALTRY, 2009, p. 38).

É importante ressaltar que a aproximação do personagem com a identidade de matriz africana transita na evolução de um herói trickster, capaz de colocar em questão as regras sociais e quebrar a tradição estabelecida. Todavia, ao ser captado pela moral cristã, o entendimento de exu perde os atributos que lhe conferem o caráter ambivalente, marginal e transformador, passando a ser visto como o correspondente africano do símbolo supremo do mal ocidental. Exu, a quem Macunaíma se identifica, passa a ser identificado como o diabo, figura que, apesar do medo que inspira, é fundador da cultura ocidental estabelecida sobre o binarismo entre o bem e o mal.

3.5 Exu

Aqui vale abrir um tópico e dar um longo gole apenas para abordar essa entidade que mereceu um capítulo só seu, na criação literária que se tornou símbolo do movimento modernista brasileiro. Mario de Andrade transporta para o romance o ser mítico de origem africana, de comportamento ambíguo e atitudes que vigoram entre o sagrado e o profano, chancelando aos olhos de uma elite branca o olhar antropológico sobre a mística negra. Exu é a divindade do meio, o guardião dos caminhos. A quem se pede licença até mesmo para estar aqui, numa mesa, falando sobre ele. Então com a licença que lhe é devida, o apresento como a raiz religiosa do personagem urbano que ganhou até mesmo alcunha sagrada.

Ao nos direcionarmos ao pensamento da religiosidade branca, encontraremos a sustentação de um pensamento ocidental baseado em concretos binarismos: batizado/pagão, luz/trevas, policial/marginal. Essas são apenas algumas das possibilidades que excluem qualquer chance de personagens que transitem na fronteira.

Ao contrário, nas religiões de matriz africana, o conflito ganha forma na pluralidade de características que transitam entre o sagrado e o profano.

“Capeta, Tranca-rua, Seu Sete, Morcego, Caveira, Veludo, Gira Mundo. O caminho que trouxe Exu da África, passando pela Bahia e pelo Rio de Janeiro até consagrá-lo vulgarmente como o diabo é tão longo e tortuoso quanto são incontáveis seus nomes. Na origem dessa história encontramos um orixá “violento, irascível, astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente”, que por seus atributos associados a uma extrema sexualidade e à rejeição aos princípios morais eurocêntricos espantava os missionários cristãos que aportavam em territórios iorubá entre os séculos XVIII e XIX.

Tanto os missionários como os viajantes europeus, como nos conta Prandi (2001), atribuem a Exu dupla identidade: a do deus fálico greco-romano Príapo e do diabo judeu-cristão. A primeira, por causa dos altares com representações materiais e símbolos fálicos do orixá-vodum. A segunda, em razão de suas atribuições específicas no panteão dos orixás e voduns e suas qualificações morais narradas pela mitologia, que o mostra como um orixá que contraria as regras mais gerais de conduta aceitas socialmente, conquanto não sejam conhecidos mitos de Exu que o identifiquem com o diabo.

A incapacidade de inclusão de um personagem híbrido dentro de uma cultura predominantemente cristã, reduziu a figura que transita entre os polos como uma figura atrelada ao mal. É dizer: torna-se impossível a existência de uma divindade que não se estabeleça em perfeição e atitudes que superem qualquer traço de humanidade. Vale lembrar que a umbanda surge no início do século XX, no momento em que uma sociedade recém-liberta da escravidão questiona a forma de absorver o contingente de negros livres. Surge o objetivo de lidar com a significativa participação da cultura negra na dita boa sociedade, incluindo sua religiosidade.

Diferente do Candomblé, em que o culto é, até então, direcionado aos orixás, na umbanda que a imagem de negros escravos, trabalhadores dóceis, pacíficos e sábios passa a ser absorvida na figura de pretos-velhos. Também foram incorporadas as figuras de caboclos, que foram índios de reconhecida bravura e invejável bom-caráter, aliados à imagem do bom selvagem. Com a aproximação da divindade ao terreno, não seria surpresa se aqui também surgisse a figura do malandro.

Na tentativa de domesticar os excluídos sociais e culturais, as representações do malandro e de Exu se aproximam no surgimento de Seu Zé Pelintra, o mediador mais que perfeito. Com Exu materializado na figura do malandro, sua origem ganha

passado e data de nascimento. Seu Zé teria nascido no Nordeste, mas sua mitologia logo se espalha pelo Brasil. No Rio de Janeiro, ganha residência no bairro da Lapa e, quando incorpora, usa de toda indumentária típica da malandragem boêmia da região. Conforme Deltry (2009):

Existem diversos níveis de interferência da cultura afro-brasileira sobre o restante da sociedade carioca. A perseguição aos malandros e vadios é uma estratégia de reconduzir esses tipos aos papéis que lhes cabem, em especial do trabalhador mal remunerado, desqualificado, base de sustentação da economia no novo período pós-abolição. É preciso, na ordem do dia, transformar os corpos desses exus em pretos-velhos. Ao reprimirem o jogo, a vadiagem, a cafetinagem, o logro do otário, meios usuais pelos quais esses malandros ganham a vida, as instituições representativas da ordem, bem como a moral burguesa, estão, igualmente, tentando domesticar os corpos desses escravos e garantir que a hierarquia entre as classes sociais não se altere. A umbanda, por esse caminho, pode ser lida como mais uma instância reguladora da ordem branca, que valoriza os corpos dóceis – para lembrar Foucault – dos pretos-velhos em contraponto aos corpos selvagens dos exus da quimbanda. (DELTRY, 2009, p. 24).

A aversão ao trabalho, o mundo das favelas, a presença do jogo e do engano como forma de sustento e a relação com a figura feminina são algumas das artimanhas dos malandros transformados em divindade. São facilmente inseridos no mundo das ruas de um Rio de Janeiro capital e de sua religiosidade afro-brasileira, que adicionam novos elementos à leitura da malandragem urbana.

Se a figura se adapta tão confortavelmente ao novo século XX, cabe dizer que, em meados do século XIX, o padre Lopes da Gama já redigia em Pernambuco um folhetim, no qual, de modo didático, estabelecia o típico comportamento pelintra, salvaguardando a população de uma questionável moral pública:

Muito raramente haverá pelintra que não seja vadio, sujeito sem emprego, sem estudos, sem indústria honesta de que viva. Entretanto, apresenta-se sempre asseado e garrido, e em qualquer mesa de jogo desova patações e meias doblas, que é um pasmar. O botequim, o teatro e as esquinas são seu pórtico, seu liceu, sua academia, seu ateneu. (GAMA, 1842, n.p.).

Na tentativa da busca identitária de uma população marginalizada, a religiosidade ganha destaque quando uma minoria étnica originária da Bahia assume o controle da “macumba” carioca. Os negros saídos de revoltas cidadinas baianas, misturam-se aos candomblés iorubás e passam a atender a toda gente, incluindo brancos

bem posicionados socialmente. O ritual essencialmente místico dá lugar a consulta pessoal em que são atendidos por entidades que prometem realizar as necessidades individuais.

Instala-se na região do mangue carioca o famoso terreiro de Tia Ciata, a mesma que se encontrou com Macunaíma, dando ao personagem rascunhos de realidade. A mulher é descrita por Mário de Andrade com o adjetivo “turuna” que, segundo o dicionário Aurélio, é uma expressão que vem do tupi e significa “negro poderoso” (o passou a ter sentido de valentia e, posteriormente, foi associado à marginalidade, não é de se estranhar que “turuna” acabasse associado ao malandro carioca).

Em sua casa, após os rituais religiosos estendia-se a comemoração. Seu endereço é registro do nascimento do samba. As reuniões transitavam livremente entre o sagrado e o profano, transformando a praça Onze, no Rio de Janeiro, em um reduto de uma potente atividade cultural negra. A região da Cidade Nova, ocupada pelo terreiro de Tia Ciata se tornou conhecida como pequena África, acolhendo diversas comunidades negras.

Naquele contexto, espaço e tempo ganhavam novos sentidos. O tempo do trabalho é o tempo do fazer religioso e, conseqüentemente, o tempo da festa. A musicalidade dos terreiros e dos orixás serviam como base para o samba e para a dança. A formação sincrética foi responsável pelas quebras das barreiras entre o privado e o público ou, como definiu Candido (1970) entre a ordem e a desordem.

Não é à toa que Macunaíma se insere nesse contexto. Mario de Andrade demonstrou entender que a identidade modernista descrevia um Brasil onde a manifestação religiosa se misturava à musical. É através da “macumba” que sagrado e profano, espírito e matéria, ritos e ritmos ganham espaço na descrição de seu personagem. O samba e o candomblé tornam-se meios de resistência da comunidade negra diante da opressão das chamadas elites dominantes.

3.5.1 A Macumba

Erroneamente denominada Macumba, a instância carioca de Macunaíma é narrada por via de sua inserção em um terreiro de Umbanda na cidade. Essa esfera que merecerá um olhar especial diante da presença que me fez o primeiro convite a essa investigação. O malandro, em toda sua individualidade, além de sua própria maneira de agir e trajar, tem também sua própria religião.

Ora, em cânones tão maniqueístas com estruturas de bem e mal tão definidas como a crença cristã, a maleabilidade malandra não poderia ser tão facilmente aceita e ganhar lugar em resistência. Além do mais, a raiz mestiça do personagem carrega em sua ancestralidade, a identidade das raças fundadoras da nação e, como tal, encontra seu lugar na crença negra que também se adapta ao solo nacional. Em um ensaio de Correia, datado de 1933 e publicado pela revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, é afirmado que: “A macumba é a religião dos malandros cariocas, da classe inculta, cujo fervor está em razão direta de seu atraso, rito espiritualista misto de catolicismo, fetichismo africano e superstição indígena, verdadeira adaptação louca do jujuísmo praticado no candomblé.” (CORREIA, 1933, p.22).

Perceba que a afirmativa tendenciosa e recheada de preconceito diminui também a expressão religiosa do malandro, assim como toda forma de expressão que lhe é legada. O candomblé, como qualquer outra religiosidade negra, foi pelo colonizador associado à feitiçaria e à baixa magia; a roda de capoeira, à malandragem. Como expressões proibidas e reprimidas pelos poderes públicos, são exemplo de resistência e do espaço marginal relegado ao negro e sua cultura. Holanda (2009), com um olhar menos preconceituoso, mas ainda assim enviesado define essa situação como:

[...] sinuosa até na violência, negadora de virtudes sociais, contemporizadora e narcotizante de qualquer energia realmente produtiva, ‘a moral das senzalas’ veio a imperar na administração, na economia e nas crenças religiosas dos homens do tempo. A própria criação do mundo teria sido entendida por eles como uma espécie de abandono, um languescimento de Deus. (HOLANDA, 2009, p. 62).

O malandro, que tão dificilmente se define em sua conduta na ordem urbana, transcende em sua existência e ganha ares divinos em sua própria religião. Seu personagem é associado a Exu, conforme visto anteriormente, orixá mensageiro, detentor dos caminhos e artífice de picardias, sendo intercessão entre os mundos sagrados e profanos e mediador entre o bem e o mal. De acordo com Noronha (2003):

Sua figura ganha importância no processo de permeação e assimilação a cosmogonia católica pela cultura afro na formação da macumba carioca, a figura do exu ou dos exus, o mais jovem dos filhos de Iemanjá e encarregado de fazer a intermediação entre o reino das divindades e o mundo dos homens. Patrono das mudanças e auxiliar de feiticeiros, ele que é o protetor dos terreiros tradicionais de candomblé, vai ser identificado com o demônio do universo cristão. Por estas características o Exu, ao contrário das outras divindades da

mitologia afro que raramente falam e só descem à terra em ocasiões especiais, passa a ser uma presença constante nos terreiros e casa de culto e ganha identificação popular com figuras das ruas como marginais e malandros mortos. Como exus, eles voltariam ao Rio, agindo desta vez como espíritos livres num jogo de idas e voltas que se torna extremamente popular. (NORONHA, 2003, p. 110).

Desse modo, a existência de uma divindade terrena que seja mais tangível ao cotidiano do sofrimento do povo, bem como compactue dos possíveis prazeres que remediaram a rotina humana é amplamente aceita, se tornando popular entre o submundo da malandragem, que já se constituía em plena definição. O malandro que já não se dissociava da cultura urbana, atingiu o Panteão ao lado de Orixás Iorubás, cooptados na macumba carioca pelos baianos, juntando-se à personagens históricos, personas com contornos humanos, roupas e adereços como os exus. Como Quilombolas e Quimbandeiros, são revoltados e renegados contra o sistema e contra a passividade dos seus provocadores e vingativos. Ou então: se tornam os malandros.

O malandro ganha, portanto, seu próprio representante etéreo. Assim, se torna representado e protegido por um ancestral africano que, adaptadamente, soube aprender a ser bamba após os cinco séculos de extermínio e maus tratos impingidos pelos antigos senhores de escravos e perpetuados pelo novo sistema das cidades.

A figura do malandro transita do divertimento e da cultura popular para a esfera religiosa e mística, sendo enfim reconhecida em sua divindade. Pela primeira vez, a inspiração ao convite para essa pesquisa e sua partida sem se identificar ganha um nome: Zé Pelintra, assim definido por Ligiero (2002):

Define-o um modesto “Zé”. Ou, mais respeitosa, “Seu Zé”. Fosse C. G. Jung debruçar-se sobre o inconsciente coletivo do nosso povo, haveria de encontrar essa figura arquetípica malevolentemente adentrando mitos contemporâneos brasileiros. Pois é assim que o nosso zé vem substituir matreiro o tradicional animus europeu nos sonhos de mulheres deste país tropical. Zé toma também de assalto personagens e personalidades masculinas que se miram em sua elegância de macho made in Brazil, em defesa das mulheres e crianças e do prazer. Ele habita o mesmo tipo de contexto mitológico que alimenta comportamentos típicos do chamado povão. Aquela grande faixa da nossa população mestiça que engrossa a base da pirâmide social com sua herança afro-ameríndia. Aqueles para quem as regras lhes parecem absurdas, os amantes do todo tipo de jogo, de tudo que dá prazer aos sentidos e de todas as muitas formas de beleza das mulheres” (LIGIERO, 2002, p. 47).

Zé Pelintra, diferente dos orixás e, assim como os santos da Igreja Católica, é um homem que viveu na esfera terrena, sendo elevado ao posto de guia espiritual após sua morte. Para entendermos a figura de Seu Zé, é preciso acompanhar sua manifestação no catimbó e na umbanda, bem como suas reverberações em outros segmentos da vida cultural do povo brasileiro. Na umbanda, ele tem sua legião e evoca espíritos correlatos que viveram perigosamente no ambiente da marginalia de grandes centros como Salvador, Recife, São Paulo e Rio de Janeiro. Assim, poderíamos associar sua conduta aos célebres malandros que transitaram pela terra na extensão dessas cidades, como Zé Malandro, Pretinho, Camisa Preta, Nelson Caneta, Nelson Navalha, Edgar e, o já citado, célebre Madame Satã.

Por outro lado, com origem no Nordeste, seu aparecimento no catimbó abrange um conjunto de atividades místicas que envolvem, desde a pajelança indígena, até elementos do catolicismo popular. O catimbó teria como seus fundamentos mais gerais a crença no poder da bebida sagrada da Jurema – utilizada nos rituais de cura dos tapuias e no transe. As divindades trabalhariam tomando o corpo dos catimbozeiros. Segundo Simas (2022):

Os mestres são pessoas que desenvolveram habilidades no uso das ervas curativas. Com a morte, passaram a habitar um dos reinos místicos do Juremá. Lá eles são auxiliados pelos caboclos da Jurema, espírito de indígenas que conheceram em vida as artes e segredos da guerra e da cura. O Juremá é composto de reinos, aldeias e cidades, como nosso mundo cotidiano. Dependendo da linha do catimbó, há quem trabalhe com cinco ou sete reinos habitados pelos mestres. (SIMAS, 2022, p.18).

O autor explica ainda que, segundo a crença, Zé Pelintra teria sido um homem nascido no Recife próximo à zona boêmia da cidade, na rua da Amargura. Sofrendo de mal de amor e apaixonado perdidamente por Maria Luziara, teria resolvido percorrer os sertões e praias do Nordeste. Em sua peregrinação, fora iniciado nos ritos da jurema sagrada por um certo Mestre Inácio, que conheceu o culto com os caetés. Após sua morte, Zé baixaria no juremeiro José Gomes da Silva e se apresentaria como Zé Pelintra, príncipe da Jurema e Mestre do Chapéu de Couro.

Ligiero (2002) confirma a região de surgimento de Zé que, antes de se elevar ao patamar de divindade, fez fama no nordeste: “Conta-se que ainda muito jovem era um caboclo violento e que brigava por qualquer coisa, mesmo sem ter razão.” (LIGIERO, 2002, p. 48). A questão de seu aparecimento no Rio de Janeiro nunca foi esclarecida de

forma convincente. Teria o Zé que, segundo especula-se, atendia pelos nomes de José dos Anjos e José Gomes, migrado para o sudeste na década de 1920. Não existe uma prova concreta sobre seu deslocamento, mas sua figura mística gerada nos catimbós do nordeste adquire imensa popularidade do Rio de Janeiro boêmio do começo do século XX e é prontamente inserida no cenário da Lapa carioca.

Nesse contexto, ele poderia ser qualquer habitante do morro, como os numerosos sertanejos que migraram para a capital da república em busca de melhores oportunidades. Como muitos deles, teria conseguido criar fama, por sua coragem e ousadia, obtendo ampla aceitação na pequena África do Rio, bem como nos bairros do Estácio e da Lapa, ou mesmo na então aristocrática comunidade de Santa Teresa, onde teria tido final trágico. Contam alguns que seu Zé era um grande jogador, amante da vida noturna, amigo das prostitutas, exímio capoeirista, sambista de rara inspiração, um verdadeiro bamba.

Sobre sua morte, pouco se sabe. Acredita-se que tenha sido assassinado por uma mulher, antigo desafeto, ou por outro malandro igualmente perigoso. Em ambos os casos afirma-se que ele fora atacado pelas costas, uma vez que, pela frente o homem era mesmo imbatível.

Muitos malandros foram esquecidos ou enterrados como indigentes, tornaram-se figuras legendárias por uma geração. Porém, com o passar do tempo, deixaram de ser lembrados. Em sua autobiografia, Madame Satã descreve vários malandros que viraram lenda, mas que morreram entre dezoito e vinte anos, dos quais pouco restou o que fizesse recordar suas existências breves. Para Zé Pelintra e seus admiradores, entretanto, a morte representou um momento de transição e de continuidade.

Trata-se de um ser vivente, um homem comum, produto do submundo da boêmia, avesso aos ditames da ordem urbana que é alçado a Santo. Patrono da noite e dos boêmios, ele é saudado e lembrado em qualquer mesa de bar quando antes de começarem os trabalhos, derrubamos uma primeira dose no chão com a citação: “Pro Santo!” Mas que Santo é esse que vive debaixo da terra? Certamente, não se compara aos citados nas lições de catecismo, estes vivem no céu ao lado dos que têm asas. Nesse sentido, para Ligiero (2002):

O malandro na realidade está saudando os seus ancestrais africanos, que seguindo a tradição Congo, vivem embaixo da terra, num lugar sagrado. De acordo com essa tradição, antes de ingerirmos alguma bebida alcoólica, devemos dar-lhes a primeira dose, pois estão sempre

nos assistindo e querendo participar de nossas alegrias ou mesmo analisando as nossas atitudes. Portanto o malandro não é um ateu, e respeita, senão todos os viventes, pelo menos os seus mortos ilustres. (LIGIERO, 2002, p. 106).

O Santo atinge, então, áreas específicas de proteção. Ele age sobre o jogo, sobre a contravenção, sobre a sedução, o fingimento, o ardil, a astúcia e afins. O ambiente do jogo é o *habitat* natural do Zé Pelintra. Lúdico por excelência, ele encara a própria existência como uma atividade de risco em que nem sempre se ganha, mas nunca se deve perder o prazer de jogar. Sua predileção pelo próprio carteadado, dados e outros tipos de diversão, chamados popularmente de “jogos de azar”, decorre de uma predisposição natural. Tudo nele é jogo trapaceado. Ele volta como entidade da Umbanda-quimbanda para mostrar a universalidade da lei da malandragem. Dessa maneira, tudo se torna trapaça, engodo, traição. É, assim, assumidamente trapaceiro e marginal. Situa-se nos interstícios do poder institucional. Sua lei é driblar a lei, como corrobora Ligiero (2002):

Seu Zé encontra fiéis em todas as camadas de população brasileira, mas sobretudo os que vivem das atividades de risco com o jogo, o tráfico e o policiamento ostensivo, os mais devotos. Entre seus seguidores estão também aqueles que desenvolvem algum tipo de trabalho ilegal, participam da chamada economia informal e que precisam de uma proteção especial, uma ajudinha mais do que necessária. (LIGIERO, 2002, p. 146).

Inserido em um contexto de miscigenação racial, a religiosidade do malandro é fruto da mistura que atravessou tradições culturais e territoriais de um Brasil desigual. A personificação de Seu Zé se distancia de uma religiosidade da elite majoritariamente branca, sendo reconhecido como o representante das classes menos favorecidas. “É o corpo do negro, utilizado até pouco tempo como força escrava, que se transforma em corpo liberto capaz de compor e, em transe comunicar-se com os deuses.” (DELTRY, 2009, p. 31).

3.6 O corpo malandro

O corpo do negro define sua posição na sociedade, tomando o seu lugar e expressando-se em ginga e malemolência. Assim como em seu trajar, o ritmo imposto em sua fala e seu andar, determina o comportamento malandro que o configura no surgimento do personagem na primeira metade do século XX. O corpo negro, como

ressalta Dealtry (2009), é a primeira e última instância de negociação e intervenção no mundo burguês dominado pelo branco.

Calado é corpo escravo, corpo molambo, corpo tatuado por pertencer a outro. Tomado pelo dom da palavra, que se traduz também na presença física do malandro, é corpo ativo, constituinte da individualidade. É Capaz, portanto, de mudar seu destino e as narrativas que constituem sua história. Dealtry (2009) disserta que:

Tantas vezes negado, esse corpo malandro emerge como forma de identidade, por vezes em atrito, outras vezes em consonância com a nação. Parafraseando Silviano Santiago, no malandro o corpo é tão importante quanto a voz, a roupa é tao importante quanto a ginga, a performance é tão importante quanto o discurso. (DEALTRY, Giovanna, 2009, p. 14).

Perceba que, no início do século XX, qualquer identificação com práticas de malandragem poderia levar o indivíduo à exclusão social, tendo em vista que a figura era antítese do sujeito de bem, trabalhador e produtivo. As perseguições policiais eram direcionadas aos símbolos que se propusessem contra a dita ordem urbana assalariada. Ocorre uma dura incursão sobre a boêmia, tornando o simples fato de carregar um violão, sinônimo de vadiagem e razão para se encaminhar ao departamento de polícia.

Entretanto, em uma busca identitária própria, a caricatura do burguês toma espaço entre a boêmia e seu comportamento passa a ser arremedado pelo malandro, que insere “[...] aspectos de exagero e deformação tão evidentes que o próprio trajar elegante é um dos elementos pelos quais a polícia o identifica como malandro, e que, portanto, tornam a jogá-lo no universo das classes oprimidas (pois burguês de verdade, e bem vestido, não vai preso a todo momento).” (MATOS, 1982, p. 56).

A tipologia bem definida apresenta a elegância caricatural ao burguês engravatado. Seu terno não é inglês, seu tecido é leve, branco e quanto mais limpo estiver, denota o asseio de quem pouco trabalhou. Seu traje contrasta com sua pele, o destaca em meio aos demais que, para o diminuir, o tratam como fantasia. O malandro se torna personagem por trazer componentes típicos que lhe afastam dos padrões sociais e o colocam à margem.

O corpo malandro ocupa seu espaço. Sua fala macia e gingada confere identidade ao que é nosso. É a palavra malandra que constrói o sujeito e defende a nação. Ele ganha destaque entre os seus e o temor por aqueles que não o conhecem. Apesar de não ser violento em essência, seu corpo pode usar da agressividade quando

necessário para coagir, intimidar e constranger. Sem ter seus direitos garantidos por lei, este assegura sua formação de sujeito a partir do corpo, dos gestos e da fala. Ele ganha uma assinatura e demarca seu território. Deixa, assim, de se esquivar para se fazer respeitar. Sua fala e seu corpo o identificam entre os núcleos sociais, como abordado por Dealtry (2009):

Essa prevalência da aparência e do sensorial pode ser vista como uma nova via pela qual os malandros interagem com o ambiente social, ao mesmo tempo em que asseguram a diferenciação em meio à massa. A tão comentada “superficialidade” malandra em seus modos de vestir e agir, que em perspectiva historicista significa apenas um desejo de emulação das classes superiores, agora pode ser vista como uma concepção estetizante da própria vida que permite ao sujeito marginalizado estabelecer – na aparência – sua singularidade (DEALTRY, 2009, p. 42).

Apesar de impor-se na sociedade, seu lugar não foi facilmente aceito. Almejando transitar entre as outras esferas sociais, o corpo malandro só começou a encontrar espaço com o surgimento do samba. A representação do negro sambista, carnavalesco, abre espaço para seu florescimento em meio à sua musicalidade. O que antes parecia inclassificável recebe o reconhecimento de sua função artística e livre trânsito entre as áreas urbanas. Ele passa a transitar entre o morro e o asfalto e vale-se dos dois lados da fronteira. Desse modo, o malandro representa a cultura descendo à favela e institucionalizando seu trânsito através da assinatura de suas canções. Em concordância com Matos (1982):

Um confronto entre a cronologia do desenvolvimento do samba e a do processo de favelização dos morros cariocas reforça a associação entre samba e morro/favela. O samba nasce na virada do século, mas só começa a ser veiculado pelo rádio o início da década de 30. As favelas já existiam desde o final do século passado, mas apenas a partir dos anos 40 integram-se oficialmente ao complexo urbano carioca. Ambos portanto surgem, crescem e adquirem participação oficial na cultura da sociedade global em movimentos mais ou menos paralelos. (MATOS, 1982 p. 28).

O corpo malandro, além de seu lugar nas ruas e nos transes místicos de suas divindades, encontrou espaço para sua representação artística, criando seu próprio estilo musical em referência trovadoresca ao seu cotidiano de adaptabilidade urbana. O samba surge, então, como linguagem malandra e, como tudo que lhe é relacionado, suas

primeiras expressões serão marginalizadas e legadas como sendo uma forma inferior de se expressar.

3.7 O samba Malandro

Foi através do samba que as margens limitantes de atuação por onde circulavam os malandros pelo centro do Rio, se incorporaram amplamente no perímetro urbano. Os instrumentos musicais, os gestos e os cânticos, tão presentes na religiosidade afro-brasileira, foram inseridos em festividades que se estenderam após as reuniões da região conhecida como pequena África. Ali se dava o primeiro registro do samba, que já nascera com a alcunha da malandragem.

A região da Praça XI promoveu o encontro de sambistas do Estácio, juntamente com os da Cidade Nova, Saúde, Morro da Favela, Gamboa, Catumbi, Morro de São Carlos, entre outros. Surgia o reduto de ex-escravizados e seus descendentes, formando a primeira geração a ostentar a designação de malandro e, a partir do samba, orgulhar-se dela.

O samba dito malandro, como não poderia deixar de ser, surgiu por um movimento transitando na fronteira. Foi assim que se percebeu a sua presença, bem como a sua opção pelo entretenimento em oposição ao trabalho pesado. Sua conduta foi o resultado de uma sociedade capitalista brasileira, que dificultava a ascensão do indivíduo negro dentro de sua hierarquia econômica social. A impossibilidade de deslocamento para o estrato social pequeno-burguês, vedada aos trabalhadores negros determinou a escolha do malandro por não participar do jogo que lhe foi imposto. Segundo Matos (1982):

A organização das relações de produção na sociedade capitalista gera uma hierarquia rígida de dominantes e dominados com nítida fronteira entre eles, ainda que haja escalões intermediários. De um escalão para o outro, sempre se reencontra a fronteira. Aí, na fronteira, na margem, está o malandro, e sua estratégia consiste em aí permanecer a fim de escapar a hierarquização. No entanto, ele com isso não se exclui do sistema como um todo. Tanto o malandro como o otário são consequência e parte integrante do sistema. O destino de cada um está ligado às condições de sua formação, onde interfere a responsabilidade social, a responsabilidade do sistema. Tanto o trabalhador braçal como o malandro se encontram numa posição de certa forma marginal, a qual foram lançados pelo corpo social dominante. (MATOS, 1982, p. 82-83).

Nesse contexto, o malandro inaugurou o discurso que denunciava a desigualdade e relatava o cotidiano dos marginalizados. Seus compositores passaram a cantar suas rotinas queixando-se que a mudança da condição de escravo para assalariado do suposto homem livre, não conferia ao trabalhador condições de ascensão social, tampouco dignidade pessoal.

Dealtry (2009) argumenta que o samba pode ser visto, junto com a religiosidade, como marco cultural, resistência e como meio pelo qual se fortalece a identidade coletiva das comunidades populares, em sua maioria, negras e pobres. Ele deve ser igualmente apreendido como fator que possibilita ao compositor destacar-se de seu ambiente de origem e operar uma troca com o restante da sociedade por meio de uma inserção cultural diferenciada dos cânones burgueses e brancos, a autora complementa ainda que:

Essas inserções não são homogêneas; antes revelam a pluralidade de vozes das comunidades negras, mestiças, faveladas, pobres ou remediadas. Esses discursos, como outras falas provenientes de outras camadas sociais, articulam uma ponte entre indivíduo e a comunidade a que pertencem. Isto é obvio em qualquer análise cultural. No entanto, o fato marcante é que, pela primeira vez em nossa história, o negro está produzindo o próprio discurso, falando de si para os seus e para o restante da sociedade. Não é apenas a voz da comunidade que está ali presente. É a voz de um sujeito que se constrói no ato de narrar suas experiências e desejos. Vindo de um grupo social, com suas heranças problemáticas e marcas culturais, como todos nós. Mas igualmente ensejando construir um “eu” que marque essa diferença do restante do grupo.” (DEALTRY, 2009, p. 65-66).

Com a repentina ascensão dos sambistas, sua invisibilidade deixou de existir. Além disso, o crescimento da indústria fonográfica e a insistência entre os confrontos e negociações, que se deram ao longo das três primeiras décadas do século XX, entre negros e brancos, policiais e forças populares, levou a uma maior aceitação do músico negro. Malandros sambistas e compositores começaram a ser gravados por grandes intérpretes e suas canções passaram a ser utilizadas no teatro de revista.

É válido ressaltar também que o carnaval, responsável por integrar asfalto e favela, contribuiu para conciliar as novas diretrizes sociais e culturais, fazendo o samba se tornar a música de identidade nacional. Nesse sentido, Dealtry (2009) reflete que:

O que acontece no Brasil é um fenômeno peculiar em que o enorme abismo econômico e social entre as classes não impede que os bens simbólicos produzidos pelas classes populares sejam transformados

em ícones de coesão nacional. Por um lado, estigmatizam-se as classes mestiças e populares; por outro, elegem-se como símbolos da nação traços dessa mesma cultura considerada marginal. No caso, o samba e certos aspectos da malandragem. Porém, é preciso que se entenda que esse caminho da construção identitária não pode ser compreendido como exclusivamente “bom” ou “mau”. Se essa valorização da cultura negra nos rendeu livros como *Macunaíma*, poemas como “mangue” e, de modo mais amplo, a inserção do negro na indústria cultural, por meio da música, essa mesma prática igualmente criou situações paradoxais em que, por exemplo, o samba é enaltecido e exportado como música nacional enquanto muitos sambistas permanecem na miséria. (DEALTRY, 2009, p. 70).

Assim, o samba foi o responsável pela transição de uma identidade e pela diminuição do grande distanciamento cultural entre elite e “ralé”. Ele atravessou os salões e foi cooptado pelos poetas e intelectuais, ganhando nova roupagem e servindo como meio de transformação do comportamento das ruas. Assim como no processo de incorporação e exaltação a símbolo nacional, o malandro passa a ser cooptado e o samba registra sua mudança e adequação durante o período.

3.7.1 A transformação do Malandro no início do século XX

É importante destacar que, ao lado do futebol, as bases míticas nacionais se apoiaram sobre algumas figuras como o malandro e o samba, determinando uma tríade de nação alegre, esperta e com ginga nos quadris para driblar o adversário. Isso para fazer as vezes de país goleador, passista e até a prática de aplicar um rabo-de-arraia¹⁰ no desafeto. O mito malandro e sua capacidade metaforizante garantiu ao povo brasileiro um caráter negociador e capaz de grande mobilidade nas esferas da sociedade.

Contudo, sua ascensão como figura não surgiu do nada. Foi convenientemente alçada ao posto após anos de repressão em uma política de unificação entre as classes, com um cenário de crescimento nacionalista de um expoente governo de Getúlio Vargas. Ora, nada melhor que um símbolo nascido das periferias para unificar nacionalmente as bases de um governo populista.

Se, nos anos 20, o surgimento do tipo se dava por meio de um posicionamento e ganho de voz em uma sociedade recém-estruturada, foi nos anos 30 o ápice para

¹⁰ Rabo de Arraia é um golpe de capoeira em que o capoeirista inverte seu eixo ao esticar a perna atingindo o coração do outro jogador. Muito utilizado também no início do século XX, nas demonstrações públicas entre sambistas que, para dominar seus oponentes e demonstrar maior domínio sobre o ritmo, lançavam pernadas sobre outros executores que não permanecessem atentos à execução dos passos e dos cânticos.

aceitação do malandro, que ganhou seu maior espaço para a criação mítica que chega até o imaginário dos dias atuais. O sujeito se tornou moda durante certo tempo, mas logo foi reorientado para se encaixar em um Estado Novo, instituído pela ideologia do culto ao trabalho e uma política simultaneamente paternalista e repressiva.

Em relação à cultura popular, começava-se a modificar as regras do jogo, até mesmo no campo da produção poética do samba. O mau comportamento do malandro começou a suscitar incômodo em setores da imprensa e das autoridades da capital. Os compositores foram incentivados a se tornarem trabalhadores e suas façanhas mais ardeiras passaram a ser constantemente censuradas.

Não era interessante para uma estruturação social, apostar em valores distantes da produtividade proletarizada. Enquanto criticavam a abundância de uns e a escassez de muitos, os sambas malandros incentivavam a desesperança em uma possibilidade de crescimento através do trabalho. A rejeição ao trabalho para os compositores se tornou um empecilho, quando reforçava o descrédito nas relações compensatórias oferecidas pela sociedade capitalista.

É dizer: a possibilidade de enriquecimento do trabalhador preto e pobre era, no mais das vezes, pura falácia. O assalariado jamais chegaria a patrão. Foi nesse cenário que o malandro se deu conta de que seu trabalho funcionaria apenas para o mínimo necessário da sua manutenção (e mesmo isso, sequer era alcançado) e todo o restante seria para o enriquecimento do patrão.

Foi a partir de 1937, com a instauração da nova Constituição, que o progressivo endurecimento do regime político instaurou a censura acerca de sambas que exaltassem a boêmia, afastando a voz exaltante ao ócio das composições, como destaca Matos (1982):

A Constituição de 1937 suprime o direito de greve e define a orientação paternalista e repressora do Estado em relação ao trabalhador. Nada de sambista em greve, e também nada de sambista malandro. Por outro lado a figura de Getúlio Vargas já gozava de grande popularidade nos meios proletários e no mundo do samba. Nesse quadro aparentemente contraditório, o malandro desorientado, desgarrado, continua a correr à margem das pistas oficiais, exercendo sua vocação crítica sem dirigi-la jamais diretamente aos elementos centrais do poder. (MATOS, 1982, p. 122).

Desse modo, o malandro lendário e espécie de anti-herói que povoava as composições até a década de 30 foi substituído pela figura ambígua do malandro

regenerado, que em todo embate com a polícia justificava-se como trabalhador honesto, mas sempre carregando os estigmas da própria malandragem. Como exemplo, temos o célebre Wilson Batista, compositor imortalizado por sambas como “Lenço no Pescoço” que, em 1936, exultava-se pela sua liberdade malandra e orgulho pela vadiagem:

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/ 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
porque tive inclinação/ Eu me lembro era criança tirava samba-
canção/ Comigo não/ Eu quero ver quem tem razão/ Ai, 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/ E ele toca, e você canta e eu entoo/ Ai, meu chapéu do lado
Tamanco arrastando/ Lenço no pescoço/ Uma navalha que eu tenho no
meu bolso/ Eu passo gingando/ Provoco e desafio/ Eu tenho orgulho
em ser tão vadio (BATISTA, 1936).

O mesmo Wilson transformou seus versos e, em 1941, compôs o samba “Averiguações”, justificando sua redenção e prestando contas por se tornar um trabalhador conforme vê-se na letra a seguir:

Seu Martins Vidal/ Eu moro no Lins e sou o tal/ Que há muito tempo/
Exerço uma fiel profissão/ Eu não sou mais aquele/ Antigo trapalhão/
Esse otário foi roubado/ Em Copacabana/ Há muito que eu não vou
em cana/ E não saio de casa há mais de uma semana/ Seu Zé, por
favor, olhe a minha feição/ E diga aí pro doutor se sou o verdadeiro
ladrão/ O otário me olhou, me tornou a olhar/ Ficou encabulado, ficou
meio encafifado/ Senti mão no meu ombro/ Um barulho de chaves e
eu encanado/ Vou apelar pra um magistrado/ Porque um advogado/ É,
não adianta nada/ Pois há tempos atrás eu fui o/ Morengueira, o rei da
trapalhada/ Retratos e fichas tenho na Central/ Em todo lugar/ Fiz, no
duro, juro/ Muito chefe de família chorar/ Mas hoje em dia, eis porque
me desespero/ Posso ver a maior galinha morta ali/ Não quero/ Pinta
brava como sou/Sei o que acontece/ Quando a gente não se abre/ Não
resolve/Tem que assinar o processo Artigo 399/ De repente uma voz/
Do Zé dos Anzóis/ Quase dou um acesso/ Chegou a hora fatal/ Vou
assinar o meu mal/ Que injusto processo/ Eu finjo não ouvir/ Mas o
chafa me chama/ Me abate o coração/ Meu Deus que horror/ Pela
décima vez vou visitar a detenção/ E entro na sala de investigação/ O
senhor pode ir embora/ Vi um homem em cana/ Era uma pinta bacana,
o verdadeiro ladrão/ Vou me pirar desta pensão, comigo não!
(BATISTA, 1941).

Assim, o trabalhador se tornou o símbolo da nova nação da era Vargas. Com mais direitos e até mesmo uma carteira de identificação específica, que lhe garantia a inserção social e a aceitação como indivíduo produtivo. O referido governo alterou a figura do malandro, sem perder sua popularidade junto às camadas mais pobres e conseqüente berço do samba – a voz unificante da identidade nacional. Mesmo contando com a repressão e censura presentes em sua gestão, transformou-se a figura que antes se dedicava ao ócio em sinônimo de esperteza.

Esperteza, ardileza e sagacidade são termos que podem ser incorporados àquelas novas regras sociais, sem prejuízo ao bom funcionamento da nação. Como cita Deltry (2009), separa-se o ócio do negócio. A artimanha e a manha não estavam mais a serviço de uma coletividade injustificada, mas foram ressemantizadas como elementos constitutivos de uma brasilidade esperta, porém trabalhadora.

3.7.2 O malandro regenerado

O malandro regenerado adentra aos anos 40 orgulhoso por sua identidade e renovado em uma conduta, agora aceita socialmente. É em 1940 que se dá a criação do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, uma institucionalização do controle da censura e conseqüente endurecimento da política cultural do governo. O malandro regenerado é a transformação da utópica figura nascida nos anos 20, que se orgulhava de viver sem trabalhar.

Mas, se nos anos 40 a malandragem originária parecia superada, seu discurso se tornou ainda mais forte com a aceitação social pública. O esforço pela sua sobrevivência, identificando a necessidade de preservação da voz autenticamente negra e proletária, veio a enriquecer e sutilizar a linguagem, encontrando na ironia, na elipse e na ambigüidade as vias que lhe permitiram continuar exercendo seu espírito crítico e jocoso.

O samba negro e proletário irrompeu o asfalto e ganhou patente nas criações de gravadoras. Ao se regenerar, recebeu também o branco e o intelectual, sendo chancelado pela elite burguesa, que antes lhe torcia o nariz. Com isso, o discurso malandro passou a influenciar o fazer literário, branco, burguês, que enxergava na malandragem uma virtude, acompanhada por um comportamento estético de estilo e de expressão artística, atribuída à sua maleabilidade. Suas metáforas ganharam novas

colorações idealizantes e sua nova conduta regenerada abriu espaço para o romantismo e as agruras do malandro que passava a abordar a temática lírico-amorosa.

O novo veio lírico-amoroso teve como principais temas o amor e a mulher, na maioria das vezes, abordados com expressão pessimista e lamuriosa. Com o desenvolvimento de uma linguagem própria e uma expressão criada a partir de sua conduta, a mulher e sua frustração amorosa serviram como artifícios para a descrição das atitudes malandras, que tinham por atributos vitais a facilidade de expressão e o manejo da ambiguidade entre o jogo de falso e verdadeiro. Matos (1982) complementa:

Estamos no início do Estado Novo. À medida que a censura se vai tornando mais rigorosa, quanto menos ao sambista se permite reclamar da vida socioeconômica, mais ele reclama da vida afetiva. Ao mesmo tempo que se declara sufocado, aceita seu destino como se aceita a vontade de Deus. O esmagamento do sujeito na relação amorosa traduz um sentimento de impotência social. (MATOS, 1982, p. 132).

Se nas relações sociais o proletariado precisava engolir seus sapos, sem direito a reclamar, cantando seus amores e queixando até fartar-se. O malandro regenerado precisava se enquadrar em sua sociedade, adotando a aprovação coletiva através da família e do trabalho. Precisou inserir-se nos moldes burgueses românticos dedicando-se à conquista diária de seus objetivos e superando os percalços das desventuras amorosas e financeiras, através de seu jogo de cintura. Seu discurso ganhou novo foco, mas sua conduta manteve-se como preservação de sua própria identidade.

Assim, a exemplo de Leonardo, protagonista de “Memórias de um Sargento de Milícias”, que parece ser o primeiro personagem regenerado, o malandro recebia indulto por suas ações quando se justificava como vítima de um lar desfeito. De acordo com Matos (1982):

Com o culto da malandragem, o mundo negro, pobre e marginal do samba chega à fronteira cultural de classes, e passa a transitar por ela, sem todavia cruzá-la de vez. O regime de 37, proscrevendo o culto da malandragem, levaria ao aparecimento do malandro regenerado, cuja ambivalência cada vez mais acentuada lhe permitiria levar adiante ainda por muito tempo a mítica malandra. (MATOS, 1982, p. 67).

Ora, perceba que, por um lado, a cisão de uma conduta marginalizada pode parecer a perda de uma autenticidade libertária do dito malandro original, ligado aos sambistas vindos das classes populares; por outro lado, o malandro incorporado ao

sistema, apesar de ser considerado adaptado pela vitória do capitalismo, consegue escapar ao apagamento do sujeito e ser inserido no contexto social, chegando a ponto de ganhar rascunhos de identidade nacional. Ele, como bom sujeito que é, aproveita-se das brechas para permanecer e marcar seu território, mesmo com o passar dos anos.

Diante de uma imposição de constituir família e trabalhar regularmente, o malandro regenerado tenta se converter a um padrão de vida estável e regrado, em vista de encontrar um amor definitivo e abandonar a boêmia inveterada. Contudo, ele não conta com a possibilidade de tais objetivos serem tão difíceis de se alcançar. Assim como a existência do personagem malandro se fixa em contraponto à existência do otário, aquele não conta com a possibilidade de se apaixonar por uma mulher com a mesma ginga e maleabilidade que ele. Dá-se o surgimento da mulher malandra.

3.7.3 A mulher malandra

É através da narrativa lamuriosa do personagem que promete se regenerar para ser inserido em uma nova esfera social, produtiva e cordata, que a mulher malandra aparece, recusando-se ao sistema burguês do casamento e da família, abandonando a ordem que lhe é destinada. Apesar de parte das mulheres ainda agirem com certa subserviência, resquício de uma educação patriarcal que legava à mulher o lugar de rainha doméstica, parte dos arroubos amorosos do malandro são desenvolvidos na rua, seu ambiente natural.

As figuras femininas aparecem como adeptas da orgia, da vida boêmia ou representam o lado ordenado da vida – casamento, trabalho e família. À mulher é esperado o papel de amparo e regeneração do malandro, no entanto, algumas dessas figuras decidem por viver em total aversão à conduta de seus parceiros ou igualar-se em aspectos boêmios. Conforme Dealtry (2009):

Elas agem do mesmo modo que o malandros, oscilam entre a negação do papel que lhe é atribuído pela sociedade e a regeneração. O que isso significa? Que paralelamente a censura oficial, que coibirá a expressão malandra a partir dos anos 30, subsiste um discurso romântico cindido entre a normatização burguesa e a diferenciação marcada pela vivência boêmia.” (DEALTRY, 2009, p. 169).

O discurso romântico do homem malandro tenta firmar que sua regeneração é dependente de sua companheira e sua conversão só será possível enquanto se

comprometer a trabalhar para o sustento de sua mulher, que deverá dedicar-se à vida doméstica e rezar de acordo com o código de conduta familiar mais conservador. Veremos adiante como os dois personagens que são comparados entre Rio de Janeiro e Salvador diferem-se, principalmente, pela influência da conduta de suas mulheres, alterando seus comportamentos entre a esfera pública e a esfera domiciliar.

Contudo, como o personagem carrega seus valores temporais e refaz a conduta machista, existente em uma sociedade que diminui o posicionamento feminino, delegando-a apenas o ambiente doméstico, ele sofre pelas agruras sentimentais quando se depara com a mulher malandra, que é narrada como falsa, cruel, ingrata, traidora e não merecedora do amor que lhe é direcionado. Ela trai o amor e a verdade do homem, renegando o lar que ele constrói, como testemunho da solidez de seu amor. O sujeito é, então, sacralizado com a conduta de sofredor e vítima de um mau destino por sua escolha mal feita ao se apaixonar por uma dissoluta. Matos (1982) assim complementa:

A mulher malandra, ao contrário do marido trabalhador, recusa o papel que lhe assina a ordem social: o de esposa e mãe. Desprezando também as comodidades da vida doméstica, ela abandona o lar, optando pela mobilidade constante, característica do personagem malandro. Seu mundo, o da orgia, opõe-se a introspecção do par amoroso-familiar e volta-se para a integração na festa coletiva. (MATOS, 1982, p. 148).

O malandro, que pela primeira vez se encontra diante de um obstáculo à altura, se torna frágil diante de seu novo universo afetivo. Suas reivindicações que antes pela liberdade e mobilidade lhe faziam encarar a boêmia como adjetivo e motivo de orgulho, recaem sobre a balança do julgamento para sua companheira. Em suas letras, a dor passa a rimar com amor, assim como sorrindo rima com mentindo. A ventura prometida pelo sorriso da mulher, não passa de ledó engano.

Sua transformação de conduta, suas expressões artísticas passam a figurar, majoritariamente, sobre os domínios do coração. Em um jogo de emoções, quase sempre dolorosas, o prazer se ausenta e a sexualidade antes exaltada é escamoteada por um discurso idealizante. Essa idealização no caminho da miragem, faz com que as lentes do julgamento de uma sociedade patriarcal imperem sobre a liberdade da mulher malandra que já se anunciava em igualdade.

Diminuída em sua aceitação social – mesmo exercendo comportamento semelhante – é ainda maior o seu desagrado público, encontrando o julgamento na

esfera doméstica e nas ruas. Segundo sua avaliação a mulher malandra não podia ser de um homem só. Sua liberdade a faz pertencer a todos e todos lhe pertencerem. Mais do que escolha ou estratégia de sobrevivência, seu caráter volúvel e seu envolvimento com os homens da rua e com a boêmia se apresenta como um impulso irrefreável.

De qualquer maneira, não sendo esposa imaculada, nem fria meretriz, essa mulher, que se recusa a sublimar seus instintos pessoais, sejam sexuais ou não, coloca-se à margem dos modelos femininos tradicionais praticados à época. Tal qual o malandro, que não é trabalhador, nem bandido. Por consequência, sua extrema liberdade chega a se apresentar em alguns sambas com o sentido de que a malandragem também tinha: o da utopia, algo sempre almejado, mas nunca alcançado.

Seu parceiro desesperançado assume a fragilidade nunca antes exposta. Ele chora e o pranto evidencia a autenticidade de seu amor. Mas sua esperança em conquistar o coração de seu par e, quiçá, regenerá-la no modelo não praticado nem mesmo por ele, por um lado, evidencia certo devotamento do homem que busca cumprir seu papel, oferecendo mesmo o que não tem na busca de ser feliz.

Perceba que o novo discurso é fruto da impositiva transformação do malandro em trabalhador, na temática dos sambas sob a ditadura Vargas. A mulher fatal e inacessível se tornava o discurso possível para criação e manutenção artística dos sambistas apaixonados, dando lugar aos domínios do relacionamento amoroso, à companheira que proporcionava estabilidade e equilíbrio afetivos.

Essa dura realidade moral estabeleceu parâmetros rígidos e idealizantes à uma figura que, até então, era adepta da liberdade e da inadequação às regras, mas, submetida à incorporação social, aceita seu fardo e se propõe a um pacto imposto, que lhe obriga trabalhar para sustentar a sua mulher. Quando, por vezes, decepciona-se ao encontrar sua antiga liberdade em sua parceira, o Malandro acaba exercendo uma conduta misógina e punitiva como álibi de seus excessos ora domésticos, ora públicos.

Se a aceitação de seu destino é ditada pela mulher, deixar a voz feminina falar mais alto equivale a dar livre trânsito à sexualidade, que na esposa e mãe se acha apagada. A malandra rompe com as imposições morais que a vida conjugal, por vezes, possa ofertar. Por isso, não se deve confundi-la com a prostituta, cuja atividade sexual está associada à compensação financeira, ainda que ocasionalmente possa ligar-se a um homem (chegando, em alguns momentos, a custeá-lo financeiramente) por conveniência, interesse ou sentimento.

É importante destacar que a conduta da mulher malandra é marcada como momento regulador e surgimento de figuras que se tornaram, posteriormente, símbolos de posicionamento feminino e influenciadoras do comportamento urbano. Foram elas que romperam os ambientes estritamente masculinos e passaram a exercer sua boêmia e encantar malandros seduzidos por sua forte personalidade. Seu surgimento construiu as bases possíveis para matriarcas, sambistas e mães de santo que ocuparam lugares de destaque até mesmo na criação de novos malandros.

O terreiro de Tia Ciata será a prova imaterial de um respeitável templo pertencente ao melhor exemplo de uma mulher malandra, que nos legou nomes fortes de raízes tão firmes como as suas. Nomeadamente podemos citar seu exemplo em Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, Jovelina Pérola Negra, Elza Soares, Clara Nunes, Beth Carvalho e tantas outras que merecem licença por permanecer na memória histórica e cultural de uma nação em que a voz da mulher ajudou a construí-la.

A malandra ganha, assim, seu próprio lugar como personagem, se tornando compositora e intérprete de sambas, mães de Santo de terreiros, donas de estabelecimentos comerciais e, em uma contraposição à mulher doméstica, foge da projeção de uma figura materna comparável à imortalizada “Amélia” da canção homônima de Ataulfo Alves, em que seu eu-lírico a compara à sua atual companheira de exigentes pedidos, a idealizada companheira anterior que se privava de quaisquer luxos.

3.8 A Transformação do Malandro na Dramaturgia

Conforme visto anteriormente, a dramaturgia nacional inseriu o malandro em um registro temporal das ruas, seguindo a mudança do comportamento social registrado nas famílias burguesas. Ora, se o país se modificava e as relações de interesse se enquadravam mediante à flexibilização dos valores, nada mais propício do que a malandragem para fazer a ponte entre os critérios de certo e errado nas relações pessoais.

Mais do que transitar pelas décadas e se adaptar ao imaginário coletivo, depreende-se que a evolução do personagem serviu como marca de seu tempo e agente de ação, em narrativas que incidiram sobre a criação literária e teatral com o passar dos anos. Sendo o trickster, o picaresco, o boêmio ou o regenerado, o malandro é visto, por

vezes, como protagonista, outras como simples instrumento que impulsionará a trama para a construção dramaturgica. Assim como sua mobilidade atravessa o tempo, quando presente, sua ação passa a ser decisiva para a execução do enredo.

O personagem se torna o típico representante de nossa dramaturgia e seu arquétipo – diferente dos arquétipos teatrais tradicionais – não é necessariamente um, dado que a essência de sua natureza está na indefinição do certo e do errado, sendo o personagem do meio, tendendo ao julgamento de quem o observa. Assim, no início de seu aparecimento, o malandro é identificado em algumas obras, podendo ou não falar, trajar ou até mesmo seduzir como malandro. O importante é a sua função de impulsionar a trama e agir como uma balança indefinida entre o bem e o mal.

É dizer: o personagem malandro jamais participa de uma trama sem servir de impulsionador da ação. E mais: sua conduta determina o direcionamento da vida dos outros personagens, em geral protagonistas, que cruzam o seu caminho – e a exemplo da carta que carrega o conflito nos modelos melodramáticos franceses – o malandro serve como mola propulsora para acontecimentos que nortearão a trajetória dos demais personagens. É assim que nas décadas seguintes de inserção do malandro na sociedade, encontramos exemplos de personagens malandros que ora utilizam do modelo clássico, ora são apenas descritos em suas ações.

Nas décadas de 40 e 50 que seguem ao fim da marginalização do malandro e total aceitação de um símbolo de conduta nacional, que já se rascunhava há mais de século, o teatro enfim produz exemplos em que os personagens apresentados, seguindo a composição arquetípica, se tornam voláteis, dependendo da entonação e do contexto que exercerem em cena. Os exemplos que seguem são elevados a clássicos de nossa dramaturgia e variam em suas ações como personagens que ora são espertos, aproveitando-se do momento oportuno para justificar sua questionável conduta e ganhando o aspecto elogioso, ora são trapaceiros, espertalhões e beiram a criminalidade.

No curto período de uma década, a transformação do personagem é notada em conformidade com a transformação do entendimento e aceitação deste em meio ao cenário nacional. A produção dramaturgica durante esse período é a responsável por registrar a ruptura e o declínio do malandro que, por estar inserido em seu processo de regeneração e consequentes conflitos que antecederam a um golpe militar, é medido em uma régua que, até então, fora evitada sobre sua conduta.

O personagem cai no esquecimento ao atravessar a barreira do justiceiro em busca da reparação social e ocupar o posto de bandido. Ele cruza a linha imaginária

entre o bem e o mal e é, por fim, apagado do ideário nacional, segundo prezava a moral da ordem e dos bons costumes (conforme as palavras de ordem presentes em um truculento governo armado). Ser malandro deixa de ser uma contravenção para se tornar fora da lei e seu definitivo apagamento é notado quando qualquer forma de expressão que não fosse legitimada pelas normas de conduta impostas, poderiam sofrer perseguições com a tortura e até a perda da própria vida. Um preço muito caro para um malandro de verdade.

É assim que surgem, dentro de uma tão evitada régua de conduta, os exemplos de personagens que perfizeram o caminho trilhado até o declínio do malandro. Mesmo posteriormente apagado em arquétipo, sua tentativa de sobrevivência por seu longo percurso é a responsável pelo modelo de produção dramatúrgica, bem como pelos conflitos produzidos durante muito tempo entre nossos autores. Mas, ainda assim, é inegável perceber que as pressões externas falaram mais forte, atravessando barreiras geográficas e sociais e criando, assim, exemplos claros da mudança de conduta do nosso protagonista. Segundo Silva (2015):

Mesmo sem pertencer à hierarquia, esses personagens contribuem para organizá-la, pois suas ameaças fazem emergir mecanismos de defesa. Se situados à margem, tem a mobilidade necessária para escapar às regras, mas, na medida em que são fixados como estereótipos, passam a ocupar um lugar (baixo) na estrutura social. Assim, domados pelo poder, são subjugados e servem para reforçar as estruturas de dominação. (SILVA, 2015, p. 33 - 34).

É nesse cenário que se apresentam entre Pernambuco, Rio de Janeiro e Bahia (coincidentalmente ou não, as regiões por onde se encontraram registros de um tal Zé Pelintra) os três exemplos que comprovam a mudança do perfil do personagem. Assim, o registro de uma época ficou expresso por três diferentes dramaturgos que, como observadores de seu tempo, registraram a conduta malandra de seu entorno, deixando-nos em suas obras a possibilidade de análise e comparação de três diferentes tipos desse tipo e suas diferentes condutas vividas em uma mesma década.

Em três exemplos diferentes, vemos como a conduta malandra se modifica desde um personagem que justifica suas ações pela fome e pela busca de uma equiparação social; passando pelo que se entrega pelos caprichos do coração, deixando a sedução falar mais alto que suas atitudes e, por fim, atinge o seu terceiro ponto com o derradeiro declínio da vilania. Ele se torna apenas mais um antagonista, sem qualquer razão para

tal, e deixando apenas que sua conduta seja reflexo do julgamento de uma influência externa, a qual já enxerga o malandro como bandido e não mais como um sobrevivente urbano e movimentador artístico. É dessa maneira que surgem João Grilo, Bibelô e Bonitão.

3.8.1 João Grilo, o Personagem Malandro Pernambucano

Exatamente um ano após o suicídio de Getúlio Vargas, que deixou a vida para entrar na história, alçando o lugar de mártir nacional, Ariano Suassuna, um pernambucano de 28 anos na época, escreve aquela que se tornou a obra tantas vezes encenada nos palcos brasileiros e imortalizada quase meio século depois pela televisão e pelo cinema. Estamos falando do “Auto da Compadecida”, texto nascido em 1955 que narra a saga de dois personagens típicos do sertão brasileiro, os quais replicam uma série de histórias com origem no canção regional e no cordel nordestino.

Na obra, diversas tramas se sobrepõem, demonstrando um cenário distante do que se acercava no restante do país. Enquanto um avanço militar é refreado por dez anos – após a mobilização popular e a comoção causada pelo sacrifício, daquele que havia popularizado um governo em direção ao proletariado e garantido à malandragem o primeiro reconhecimento nacional – longe do Sudeste, a desigualdade social ainda era fator preponderante de sobrevivência. A seca, a escassez de recursos e a falta de melhores condições de vida eram fatores que dificultavam a inserção do homem agreste ao restante do país.

No entanto, suas agruras ainda refaziam o trajeto do sertanejo bravio, como um certo Pedro Malasartes, citado na dose anterior, aquele que viera das tradições ibéricas e se assentou tão bem em nossa própria tradição. Esperto como mandava sua cartilha, dois sertanejos protagonizam a dramaturgia de Suassuna, que se apresenta para além da simples aplicabilidade da moral cristã, mas faz a aplicação da justiça social, na qual os oprimidos se valem sobre seus opressores.

Estamos falando de João Grilo e seu cúmplice Chicó que, em uma trama quixotesca, utilizam dos artifícios da malandragem, sem necessariamente se portarem como o malandro que já habitava o imaginário nacional. A Chicó é legada a função de registro trovadoresco de causos e contos imaginários que beiram o absurdo e fazem a narrativa ganhar o recorte da tradição local. João Grilo, em particular, é o cérebro por trás de todas as aventuras vividas pela dupla de trabalhadores explorados por patrões

abusivos, inconformado por seu tratamento, ele rememora o descaso sofrido em uma recorrente reclamação. Quando acometido por uma enfermidade, viu-se abandonado à própria sorte, enquanto ao cachorro, pertencente a seus patrões, serviam bife passado na manteiga.

CHICÓ - Por que essa raiva dela?

JOÃO GRILO - Ó homem sem vergonha! Você inda pergunta? Está esquecido de que ela o deixou? Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava para o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Para mim, nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingo.

CHICÓ - João, deixe de ser vingativo que você se desgraça. Qualquer dia você inda se mete numa embrulhada séria.
(SUASSUNA, 2018, p.20).

João Grilo, além da vingança pessoal, parece estar interessado na aplicação da justiça social. É assim que ele faz com que os representantes da igreja subvertam suas próprias crenças quando atendem ao inusitado pedido de sua patroa para benzer seu finado cachorro, achando tratar-se de um animal pertencente ao coronel. O texto é mordaz em sua crítica social, destacando as relações de poder e interesse em um Brasil onde o Coronelismo era a autoridade paralela exercida nas regiões do nordeste (e em relativas partes do país).

João Grilo é a personificação do jogo de cintura malandro, usando de sua lábria para a criação das tramas que se sobrepõem com ares de *vaudeville*. Descrente do código social vigente, é ele quem cria o novo código a ser seguido. Sendo o criador do jogo e inventor de suas próprias regras, é o único bom jogador.

Para se estabelecer o quiproquó, João se interpõe entre a igreja (representada pelo padre, sacristão e bispo), a burguesia (padeiro e mulher do padeiro) e a aristocracia (coronel), alterando os discursos e mudando as regras de seu próprio jogo, sempre a seu favor. O personagem aparenta possuir total conhecimento de todos os códigos nas três esferas sociais e é de dentro delas que vai se esquivando e minando qualquer possibilidade de ser desmascarado em suas armações.

Este se torna o herói malandro e, mesmo enganando, mentindo, usurpando financeiramente e arquitetando a morte de terceiros, é imediatamente redimido de todas as suas falhas. Sua trajetória e sua conduta carismática é minuciosamente planejada

pelo autor, que faz com que ele seja o símbolo nordestino do jeitinho brasileiro. Seus fins são totalmente justificáveis por seus meios e em uma virada religiosa, qualquer argumentação que tente condená-lo em um julgamento moral é convenientemente desconsiderada, por se tratar de um julgamento cristão no qual sua advogada é a própria Nossa Senhora da Compadecida, que nomeia a obra.

É nesse ponto que a moral social esbarra na máxima aplicada pelos ensinamentos cristãos. Suassuna, assumidamente religioso, decide pôr em prática os ensinamentos que lhe foram passados desde a infância, acreditando na misericórdia divina, na redenção dos pecados e na intercessão de Nossa Senhora.

É no terceiro ato que surge o embate entre o bem e do mal propriamente dito, com a chegada do demônio e a presença de Jesus. É nesse momento que os personagens são remidos de suas condutas, deixando ao maior vilão da história a única salvação eterna.

É a Severino do Aracaju, cangaceiro que ordena o assassinato e a seu capanga que executa suas ordens, que é dado o perdão absoluto, contrariando o julgamento social e a máxima da penalidade olho por olho pelos crimes cometidos. É da boca do próprio Jesus que sai o seu veredito.

A COMPADECIDA - Quanto a Severino e ao cabra dele...

MANUEL - Quanto a esses, deixe comigo. Estão ambos salvos.

ENCOURAÇADO - É um absurdo contra o qual...

MANUEL - Contra o qual já sei que você protesta, mas não recebo seu protesto. Você não entende nada dos planos de Deus. Severino e o cangaceiro dele foram meros instrumentos de sua cólera. Enlouqueceram ambos, depois que a polícia matou a família deles e não eram responsáveis por seus atos. Podem ir para ali. (Severino e o Cangaceiro abraçam os companheiros e saem para o céu.)

(SUASSUNA, 2018, p.52).

A redenção dos personagens tidos como os grandes vilões, depõe de forma indelével ao entendimento da pequena burguesia – que hoje seria referente ao que entendemos como “o cidadão de bem”. É o defensor do armamento civil, da redução da maioria penal e da pena de morte exaltando que “bandido bom é bandido morto”, que refaz os papéis exercidos pelo casal avarento e pelo clero ambicioso. A esses é delegada a salvação mediante passagem pelo purgatório para arrependimento dos atos escusos cometidos em terra.

A situação mais delicada de toda a dramaturgia se apresenta no exato momento de julgamento do malandro. Ora, trata-se de um personagem que figura entre o bem e o

mal. Seus atos são justificáveis, dado o contexto em que vivia e, na busca pela equiparação social, fez-se cumprir os ensinamentos igualitários que repartem de forma justa o pão e o peixe.

O desfecho de João Grilo não seria mais oportuno do que o pensado pelo autor. Antes de definir seu destino em uma encruzilhada maniqueísta onde o malandro não é tão mal que mereça o inferno, nem tão bom que mereça o céu, Suassuna ainda lhe concede a picardia de fazer uma pergunta que não se tenha resposta. Mas a esperteza do malandro, ainda assim, é pequena diante da magnitude divina e da genialidade do autor.

Em uma reviravolta homérica, Suassuna opta por fazer seu herói voltar. O julgamento do malandro é impossível de ser parametrizado e lhe é concedida uma segunda chance para efetivamente tentar se enquadrar nos valores cristãos, evitando que sua pena lhe seja menos favorável da próxima vez. O caráter ameaçador frente à sociedade que fora construído e se inseria sob uma espécie de anti-herói é desfeito, uma vez que ela própria já não existe mais. Nesse novo cenário, sai de cena o ocioso, o esperto, o desordeiro e entra em cena o sabido, o esperto, o aventureiro, pronto para ressignificar a sociedade, que agora modificada, saberá lhe acolher.

3.8.2 Bibelot, o Personagem Malandro Carioca

Três anos após o nascimento de “O Auto da Compadecida”, na ainda capital do Brasil, um ácido jornalista e cronista esportivo carioca, com uma carreira já consagrada na dramaturgia nacional, decide usar do malandro como meio de impulsionar o conflito de sua recente obra, “Os sete Gatinhos”, escrita em 1958. Nelson Rodrigues havia desenvolvido um estilo próprio, trazendo o coloquialismo urbano para os palcos teatrais.

O anjo pornográfico – como ficou conhecido – costumava escancarar as máscaras de uma sociedade pequeno burguesa, revelando em seus personagens toda a tragédia existente dentro da esfera familiar. Não era de se surpreender que suas obras chocassem a sociedade da época, uma vez que assassinatos, suicídios, estupros e até relações incestuosas faziam parte das rotinas familiares contidas em suas histórias. O autor pesava a mão nos arquétipos domésticos, revelando o pior da sociedade da época. Trazia para a sala de jantar, tudo que parecia ser ocultado e debatido apenas na cozinha.

Ainda hoje, a polêmica paira sobre seus textos. Sua obra expõe traços racistas, sexistas, misóginos, homofóbicos e elitistas de uma sociedade que tentava se enquadrar ao crescimento do país, que adotara a bossa nova como trilha enquanto aguardava a

construção de uma nova capital. As relações familiares pareciam ser o que de mais sagrado se cultivava e a dessacralização através de seus personagens parecia indigesta para um público voltado para o crescimento econômico, que almejava os modelos norte-americanos. Rodrigues, em contrapartida, escrevia a realidade **nua e crua** ou, como intitulara sua coluna de crônicas cotidianas, a ele apenas lhe interessava “a vida como ela é”.

Em “Os sete gatinhos”, uma família composta por sete membros esconde sua decadência, causada por um patriarca tirano que, além de subjugar a esposa, a quem chama apenas de “Gorda”, acaba por cafetinar suas cinco filhas. Contudo, crendo que a salvação da família estaria na castidade de Cilene, a filha caçula, todas as irmãs submetem-se ao pervertido destino para a manutenção de uma poupança bancária que garantiria o enxoval da menina.

A obra é repleta de nuances. Cada personagem feminina é milimetricamente desenvolvida em suas fragilidades e dependência do pai que, assim como em outros textos do autor, exercia a função de contínuo – a atividade mais baixa dentro das organizações, a qual Nelson parecia espezinhar tratando-o com ares de xingamento. Noronha, o contínuo provedor da família, é o exemplo do homem mediano, que almeja ascensão social, mesmo a custo de sacrificar a própria família.

Apresentada a trama e seus personagens, o conflito apenas aparece quando Cilene, a menina redentora de sua família, é expulsa do colégio por, em um surto de ira, matar pauladas uma gata que acabara de dar à luz a sete gatinhos. (Em algumas encenações optou-se por substituir o título do espetáculo por “a última virgem”, o que acaba por eliminar a dualidade metafórica do título em alusão, não apenas aos gatos assassinados, como também aos sete membros da família.)

Cilene descobre-se grávida e sua família decide por colocar um ponto final no pacto de imoralidade, trazendo à tona tudo a que se sujeitaram até aquele momento. Entretanto, mais do que o defloramento de Cilene, se aponta para o responsável de sua gravidez, aquele a quem coincidentemente fora apresentado no início da narrativa por sua irmã mais velha, Aurora. Falamos de Bibelot, o típico malandro carioca que, além de se apresentar em comportamento, se traça à maneira do personagem.

Este, apesar de ser um personagem secundário, é responsável por todo o novo que se desenvolve na dramaturgia. Seu diálogo em momento de sedução de Aurora é o que abre o espetáculo e garante o peso condenável das ações que seguirão posteriormente. Ele se apresenta como um rapaz bem-apessoado, elegante, irresistível

com as mulheres, a ponto de ganhar alcunha que defina sua beleza. Sempre trajado de branco, Bibelot tende a ser a representação do malandro explorador, possivelmente aos moldes daquele amplamente combatido na década anterior. Em seu discurso, deixa claro que nenhuma mulher o arrancaria dinheiro, ao contrário, por vezes eram elas que o financiavam.

AURORA (transfigurada) — Sabe que você fica muito bem de terno branco? Ontem, eu te vi de branco e hoje também. É o mesmo terno?

BIBELOT (na sua vaidade) — Outro! Só uso branco! Tenho dez ternos como esse em casa. Ponho um por dia, chova ou faça sol!

AURORA (fascinada) — Que bom!

BIBELOT (mais taxativo) — Vamos ao que interessa! Você vai ou não vai?

AURORA — Presta atenção: eu me lembrei que, hoje, há sessão noturna na Câmara e papai chega tarde. Disponho de mais tempo.

BIBELOT — Até que enfim, puxa!

AURORA — Mas calma! (muda de tom) Você tem dinheiro?

BIBELOT — Como dinheiro?

AURORA — Tem?

BIBELOT (incerto) — Algum.

AURORA — Quanto, mais ou menos?

BIBELOT (sem entender) — Mas finalmente qual é o drama?

AURORA (feliz) — Não há drama. Eu sou assim, de veneta, percebeu? Quando cismo com um camarada, já sabe: topo qualquer parada. E tarei, não sei se por você, se pelo terno branco, sei lá. Resolvi ir ao apartamento contigo, pronto!

BIBELOT — O diabo é encontrar um táxi a essa hora!

AURORA — Mas uns quinhentos cruzeiros você tem, não tem? (Bibelot estaca. Vira-se para a pequena. Está na maior confusão.)

BIBELOT — Quinhentos cruzeiros?

AURORA — Meu filho, eu costumo cobrar mil e quinhentos, dois mil e até três mil cruzeiros. Pago só pelo quarto quinhentos, mas como você arranja o apartamento, (pausa) dá só quinhentos, está bem?

BIBELOT — Vem cá: olha pra mim.

AURORA — Pronto.

BIBELOT — Diz: você quer tomar dinheiro de mim?

AURORA (sôfrega) — Quinhentos e pode chamar o táxi!

BIBELOT (estrebucha) — Está de porre?

AURORA (desesperada de desejo) — Menos não posso!

BIBELOT — Nem um tostão!

AURORA (quase chorando) — Escuta, gostei de ti e te digo mais: um terno branco, fresquinho da tinturaria, me põe maluca, doida! Mas eu preciso dos quinhentos cruzeiros. Preciso, ouviu? (suplicante) Tenho despesas fixas e prometi a mamãe. Palavra de honra: o dinheiro não é pra mim!

BIBELOT — Minha filha, nunca dei um vintém a mulher nenhuma! Nem dou! (Aurora, que estava agarrada a ele, desprende-se, no seu despeito de fêmea.)

AURORA — Já sei. Elas é que te dão!

BIBELOT (brutal) — Ou isso!

AURORA — Você tem toda a pinta de cafetão!

BIBELOT — E daí? (Aurora tem uma pane de vontade. Agarra-se a Bibelot, novamente.)
AURORA— O diabo é que eu gosto de ti assim mesmo!
(RODRIGUES, 2018, p.27)

Bibelot, ao contrário da redenção do personagem malandro, está longe de ser um homem subserviente ou mesmo do tipo que se apaixonaria em cada esquina. Jamais se deixaria levar por qualquer sentimento mais profundo em relação a uma mulher. Apenas por seu diálogo depreende-se que seu apetite carnal estaria aberto à qualquer situação que envolva a luxúria e a consumação com o sexo oposto. Ele é o malandro mulherengo, cheio de charme, sempre acostumado a ter muitas mulheres que buscam sua atenção. Possivelmente, seja até uma idealização do que muitos creiam existir nos malandros. Certo é que muitos autores se debruçaram sobre o modelo para a criação de conflitos românticos e corações partidos.

O malandro de Nelson Rodrigues é assumidamente cafajeste e carrega o estereótipo para conquistar de maneira diferente, (mesmo que sem conhecimento) as duas irmãs de uma mesma família. Aurora é tratada com descaso, enquanto exerce certo fascínio professoral à inocente Cilene a quem ele desvirgina. Contudo, a nenhuma promete casamento ou insinua segurança de um futuro aos moldes tradicionais. Bibelot já é casado e deixa claro sua condição às suas conquistas. Mas é seu carisma, sua capacidade de envolvimento e sua lábria que servem como encanto para as mulheres, indo além de sua beleza física. Ele é o padrão do macho reprodutor. Sempre disponível a consumir uma nova aventura sexual.

Engana-se quem achar que o personagem é um desalmado. Ao contrário, inclusive, ele demonstra reais intenções em desposar Cilene, ao revelar que sua esposa está com os dias contados. Mas Aurora, enciumada e humilhada, trama seu assassinato pelas mãos de seu pai, crendo tratar-se do responsável transcendente que amaldiçoou sua família. O dito homem que chora por um olho só, revelado nos encontros religiosos a que seu pai frequentara. Bibelot, diferente de todo o núcleo familiar, insere a paixão que fomenta a trama e, através de seu relacionamento inesperado com duas irmãs acende o pavio que delimitará a tragédia.

“O malandro se apaixonou? É claro que sim, como toda a gente que tem ‘coração’. Mas tanto o coração do sedutor como o do seduzido são arapucas, aparelhos que sustentam a mobilidade do indivíduo.” (MATOS, 1982 p. 167). Apesar de sua presença e seus feitos precederem sua participação em cena, o malandro de Rodrigues

transita pela esfera do lícito e ilícito. Sendo um personagem sem emprego fixo ou relações familiares em comparação a Noronha, é ele quem demonstra a possibilidade de afeto real em toda trama. Apesar de sua libertinagem e de um questionável caráter que precede sua apresentação, o malandro é apenas culpado pelos excessos da carne, mas sua morte acaba sendo em vão quando se descobre que o verdadeiro culpado pela derrocada familiar é o próprio patriarca.

A figura de Bibelot é vista aos olhos de uma nação que já havia banido seu exemplo. Seu aniquilamento tem ares de moral da história, como que a alguém que se deve castigar por sua má conduta. Mesmo não sendo o vilão, serve como motivador da desordem. Fosse fiel à sua esposa, não teria deflorado Cilene ou despertado a paixão de Aurora, o que, conseqüentemente, não despertaria a desordem familiar já existente. É dizer: a família continuaria vivendo em sua aparência, mesmo com toda a podridão que já se apresentava silenciosamente dentro das paredes daquela casa.

Outros malandros como Bibelot apareceram na dramaturgia e na literatura. Na próxima dose dedicarei atenção particular a dois deles, que a exemplo deste, se entregavam às relações sentimentais e deixavam-se abater pela luxúria. No entanto, a figura que fora tantas vezes combatida pelas elites, começava a ganhar contornos de marginalidade. A partir da década seguinte, o malandro passa a ser o agressor e até se torna vilão. A tentativa de apagamento da figura e sua comparação ao banditismo é fortemente estimulada no período em que as forças armadas tomam o poder e inserem de vez o controle cultural e a censura sobre qualquer forma de arte que exceda a visão de “ordem e progresso” determinada pelos militares.

3.8.3 Bonitão, o Personagem Malandro Baiano

A Bahia de 1960 é o cenário ideal para o surgimento da nova dramaturgia do já veterano Dias Gomes, apesar de ainda contar com seus 38 anos na época. Sua primeira obra é registrada com apenas 15 anos de idade, o que lhe fez desenvolver sua escrita e criar personagens épicos que propunham discussões que, ainda hoje, figuram como relevantes dentro da sociedade brasileira. “O Pagador de Promessas” narra a saga de Zé do Burro, um romeiro que carrega sua cruz por mais de sete léguas como agradecimento à Santa Bárbara por uma graça alcançada, pela cura de seu melhor amigo, que por casualidade, é um burro.

A trama, sem grandes variações de passagem de tempo ou mudança de cenários é totalmente ambientada na profundidade de seus diálogos e na criação de cada personagem que, em uma reviravolta trágica, acaba com a punição do herói da história. Sua sentença está longe da prática da justiça, mas se enquadra em uma fatalidade pública, na qual a sociedade se perde pelos seus modelos conservadores, impedindo que a obstinação de um homem inocente se cumpra apenas para o pagamento de uma dívida pessoal.

Dias Gomes, além de exímio autor, deixava clara a sua inclinação política que fomentava o debate quanto à extrema desigualdade social vivida no país, optava por misturar o sagrado e o profano, o público e o privado, o lícito e o ilícito, em um ambiente onde o personagem malandro era facilmente convidado a protagonizar sua narrativa. Entretanto, como já observado, o malandro que aqui se apresenta tem apenas a função de incendiar a trama. O protagonismo é desenvolvido pelo casal Zé do Burro e Rosa, sua companheira que o acompanha pela estrada que se destina ao pagamento de sua jura.

O antagonismo é exercido pelas instituições que interferem diretamente na possibilidade de conclusão do objetivo do herói Zé do Burro, fica a cargo da imprensa ao distorcer suas intenções, da polícia, ao enquadrá-lo com truculência e, majoritariamente, da Igreja, na figura de um padre ortodoxo, ao proibir a entrada do pagador de promessas com sua cruz, por afirmar que seu sacrifício é mundano, uma vez que sua promessa fora feita dentro de um terreiro de candomblé. O religioso afirma categoricamente que seu sincretismo é uma confusão dos escravos que tentavam ocultar suas práticas demoníacas mesclando sua religiosidade com a sacralização dos símbolos cristãos.

Há em na referida obra uma crítica em relação à inflexibilidade religiosa e, sobretudo, um direcionamento aos olhares discriminatórios sofridos pela população baiana da época, representada pelas figuras dos capoeiristas, do poeta e da mãe de santo, que figuram o elenco coadjuvante à trama. Toda a trajetória de Zé do Burro poderia ser desenvolvida apenas sobre a sua possibilidade ou não de atingir o objetivo final e adentrar o pórtico da igreja de Santa Bárbara, em pagamento à sua graça alcançada. Poderia, não fosse a existência do personagem malandro que influenciará a trajetória do herói e sequer será percebido diante das autoridades civis e sua enérgica participação na história.

Bonitão é o malandro que surge em meio a essa narrativa e, assim como os poderes que incidem sobre o protagonista, também figura como vilão. Perceba que o malandro, até então, exercia sua função entre picardias e justiça social, transitando entre o lícito e o ilícito e justificando seus atos pelo alcance de seus objetivos que, em maior parte do tempo, se dizia à equiparação social. Quando Bonitão surge, após longa campanha de difamação da imagem malandra, o personagem já não apresenta qualquer caráter e sua função na trama é apenas prejudicar o protagonista em benefício próprio. Não há, como no discurso do padre, qualquer defesa ideológica distinta, não existe um embate entre duas versões ou algo que justifique sua conduta. O personagem adentra a trama na função de bandido.

É importante destacar que, até esse momento, toda a mística sobre o personagem não esteve atrelada ao banditismo. O malandro não é o criminoso comum, ou o sujeito que lança mão da violência por qualquer motivo. Apesar de transgressor da ordem social, a função dele é sempre lembrada na fronteira, preservando seus valores em oposição aos valores dominantes de uma sociedade burguesa. Zé do Burro não era seu alvo. Se apresentava como um homem sem posses, sofredor, ingênuo, porém obstinado a um único propósito. Apesar de um rápido interesse em sua esposa, Bonitão não se deixaria influenciar sobre mais uma aventura romântica, a ponto que lhe valesse indispor-se com suas influências.

A dramaturgia malandra começa a dar seus primeiros indícios de declínio do personagem, quando sua figura começa a se tornar sinônimo unilateral de vilania. É assim que o texto de Dias Gomes o apresenta, já em sua segunda cena, subsequente apenas à apresentação dos protagonistas, com a agressão e exploração de uma mulher feita diretamente por Bonitão. Seu caráter é apresentado em seu primeiro quadro, juntamente à figura que viria a se imortalizar no campo amoroso envolvido ao personagem: a mulher de malandro. Marli é seu nome, em seu primeiro diálogo demonstra ter saído de um programa sexual, no qual faturara determinada quantia e, imediatamente, fora ao encontro de Bonitão para entregar-lhe o que, segundo o acordo de ambos, a ele pertencia. Marli, no entanto, tenta esconder parte de seu ganho, sendo descoberta pelo seu cafetão, o que lhe causa uma agressão.

Note que diferente da mulher malandra que foi abordada anteriormente, a mulher de malandro se comporta em uma atitude extremamente oposta. Dependente e subserviente, esta submete-se às agressões físicas e psicológicas de um homem que não lhe devota afeto. Imersa em uma dependência doentia, sua relação é unilateral, valendo-

se apenas do interesse financeiro em troca de ocasionais momentos de prazer sexual. Muitas vezes ridicularizada por seu homem, ela se desespera com a simples possibilidade de perdê-lo e concorda por financiá-lo sem qualquer possibilidade de exercer cobranças, quiçá fidelidade.

O malandro presente em “O pagador de promessas” é um típico cafetão que explora Marli e a trata sem qualquer compromisso sentimental. Se engana quem pensa que ela se lamenta pelo destino. É ela que em seu discurso não admite que Bonitão aceite dinheiro das mãos de outra mulher. E mais, orgulha-se por ver que seu homem está vestido com terno, sapatos e carteira recheada com o dinheiro que ela ganhou com seu trabalho. A cena em que se dá o diálogo entre ele e sua mulher rompe a humildade e obstinação causada pela introdução do casal de romeiros, protagonistas que atravessam a Bahia com o propósito de cumprir com uma jura em salvação a um animal. Em apenas duas cenas se destacam as posições sociais e as funções de cada personagem na trama.

É importante destacar que, até esse momento, o vilão burguês se contrastava ao malandro-vítima. Uma vez a malandragem ganhando aspecto de banditismo, suas justificativas por suas ações se perdem. Desse modo, o contraste que durante todo seu surgimento resguarda sua conduta, agora, o coloca como representante da marginalidade e o subjuga. Retirado da posição de oprimido, ele passa a portar-se da mesma maneira que seu opressor. É dizer: o malandro bandido refaz a criminalidade tornando-se mais um. Este sequer terá um bom colarinho para que possa se safar e servirá como pauta para sua erradicação. Nesse sentido, para Dealtry (2009).

O malandro é a personificação da aceitação desses polos extremados. De uma violência que, como Getúlio Vargas bem previu, beira mais a contravenção do que a simples bandidagem. No malandro, ao contrário do que ocorre ao bandido, a força não é uma ponte imediata para a obtenção do ganho, mas talvez o último mecanismo a ser utilizado no logro do outro. Ao bandido, essa alternativa serve como o caminho mais rápido e eficaz; ao malandro, a violência em estado bruto demonstra que a astúcia, a lábia e mesmo a ginga corporal fracassaram. Onde prevalece um sistema de cunho paternalista, com uma justiça falha, os limites entre a violência extremada e a aproximação sedutora são tênues.” (DEALTRY, 2009, p.107).

É assim que Bonitão, o malandro bandido, vai de encontro ao discurso de perseguição injusta ao malandro das ruas e renega a cordialidade atribuída à sua conduta, rascunhada desde a dose anterior quando falávamos da visão de Holanda e seu homem cordial. Nesse contexto, se a imprensa, a polícia e a Igreja possuem a lei ao seu lado, e

podem valer-se da autoridade sobre o homem comum, o malandro passa a usar de seus artifícios pelo simples prazer, o que lhe faz parecer mais vilão do que qualquer outro amparado pela lei.

Dessa maneira, se aos demais a certeza da impunidade tranquiliza, ao malandro, a sagacidade, a lábria e a esperteza serão os únicos meios de escapar ileso, assim como se dá em “O pagador de promessas”, em que, apesar de motivar toda a linha dramática que incide sobre o trágico desfecho do herói, Bonitão sai ileso da história, sem justificativa ou culpa.

A motivação do personagem é apenas mais uma conquista em seu número de mulheres seduzidas. É assim que, ao se deparar com Rosa, Bonitão percebe a possibilidade de seduzi-la e o faz debaixo dos olhos do próprio marido. Sua vaidade o faz desviar os olhares de Zé do Burro, enquanto aproveita da fragilidade da mulher, que se prepara para amanhecer nas escadarias da igreja. O malandro a seduz com a possibilidade de uma boa noite de sono, sobre um colchão de molas e, confiando em sua lábria, ganha a permissão do marido para acompanhá-la até um hotel nas proximidades. Dessa forma, ele encena uma prestatividade e um comum entendimento à devoção de propósito religioso.

BONITÃO - E sua senhora está no trato?

ZÉ - Rosa? Não, ela pode ir.

BONITÃO - Nesse caso, se quiser que eu leve sua senhora... ao menos ela descansa enquanto espera pelo senhor.

ZÉ - Você quer, Rosa? Quer ir esperar por mim no hotel? (Volta-se para Bonitão) É hotel decente?

BONITÃO (Fingindo-se ofendido) Ora, o senhor acha que ia indicar...

ZÉ - Desculpe, é que sempre ouvi dizer que aqui na cidade...

BONITÃO - Pode confiar em mim.

ZÉ - É longe daqui?

BONITÃO - Não, basta subir aquela ladeira...

ZÉ - Que é que você diz, Rosa?

ROSA - (Percebendo o jogo de Bonitão) Quero não, Zé. Prefiro ficar aqui com você.

ZÉ - Ainda agora mesmo você estava se queixando.

BONITÃO - Não é pra menos. Deve estar exausta. Sete léguas.

ZÉ - Afinal de contas, você tem razão, a promessa é minha, não é sua. Vá com o moço, não tenha acanhamento.

BONITÃO - Eu vou com ela até lá, apresento ao porteiro, que é meu conhecido - sim, porque uma mulher sozinha, o senhor sabe, eles não deixam entrar - depois volto para lhe dizer o número do quarto. Daqui a pouco, depois de cumprir a sua promessa, o senhor vai pra lá.

ZÉ - Se o senhor fizesse isso, era um grande favor. Eu não posso me afastar daqui.

BONITÃO - Nem deve. Primeiro, Santa Bárbara.

(GOMES, 1960, p. 25-26).

A cena prenuncia o declínio de Zé do Burro. Como era de se esperar, a mulher não resiste às investidas do malandro e se entrega em uma noite de amor. Culpada, Rosa tenta justificar seus atos e afastar-se da tentação que parece persegui-la. Bonitão, por outro lado, é ainda mais insistente, propondo que ela abandone seu marido e fique sob seus domínios na cidade. O cafetão parece decidido a recrutar mais uma mulher para seus comandos, mas ela sequer percebe suas reais intenções, justificando que não teria qualquer função que pudesse exercer na cidade.

Como bom malandro, o personagem transita entre os mundos. Assim, ele influencia a ação da imprensa, que acaba arrancando afirmativas revolucionárias não ditas pela boca de Zé. Sua imagem é automaticamente associada à manifestações políticas e à distribuição de parcela de seu sítio, como parte de sua promessa, acaba associada a uma pretensa reforma agrária. Por outro lado, sua figura começa a ser sacralizada e os presentes acabam crendo ser o homem uma espécie de santo. O malandro, em contrapartida, ainda arquiteta a derrocada do homem.

É nesse momento que entendemos ser Bonitão um ex-policial (assim como Bibelô, os malandros em declínio já estiveram ao lado da lei). Em sua última aparição, ele confessa a Rosa ter insuflado a polícia contra Zé do Burro. O malandro, então, sai de cena sem qualquer justificativa. Não existe um desfecho para seu personagem, sua função na trama era apenas causar o conflito que incidiu sobre o brutal assassinato do pagador de promessas. No entanto, não há qualquer sinal de arrependimento ou culpa por suas ações, ao contrário.

Bonitão estimula seus comparsas policiais a endurecerem sobre o romeiro. Enfatiza que o pobre poderia tentar argumentar com a história de um burro e apresenta o policial para Zé, como sendo um amigo que pode ajudá-lo. O personagem cumpre seu papel e se retira da dramaturgia sem qualquer explicação que justifique seus feitos sendo relegado à posição de vilão e agindo como tal.

Com os três últimos exemplos, podemos depreender que a dramaturgia nacional apresenta os registros históricos de um personagem que, assim como a evolução política nacional, é transformado frente à seu tempo e os acontecimentos que lhe influenciam. Mesmo tratando-se de obras concebidas em distâncias geográficas e temporais, a identidade nacional que se orientava desde o primeiro registro literário é apontada em documentação da evolução de um personagem que passa a ser, direta ou

indiretamente, modelo para a criação textual dramatúrgica e referência para um padrão clássico de produção brasileira.

Isto posto, percebo que, após citar tantos exemplos, ainda não cheguei aos dois principais que me fazem permanecer nessa mesa. No entanto, a garganta começa a ficar seca e os pensamentos encadeados nem me deixaram perceber que a nossa garrafa novamente se esvaziou. Não posso te deixar levantar antes de abordar aos malandros que misturam Rio de Janeiro e Bahia e exaltam ao modelo clássico de um personagem que defendo: é o modelo arquetípico nacional criado em nossa produção teatral. Te convido a mais uma dose a meu lado e prometo, essa será a última.

- Garçom, traz a Sipiqueira!

4 A SIPIQUEIRA – A COMPARAÇÃO DO PERSONAGEM MALANDRO NAS OBRAS “DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS”, DE JORGE AMADO E “A ÓPERA DO MALANDRO”, DE CHICO BUARQUE

Mais uma dose se aproxima e, com ela, se aprofunda o nosso assunto. Eu sei, eu sei... você começa a se preocupar com o tédio avançar das horas. Coloca a mão nos bolsos e rascunha uma equação de cabeça, antevendo a dolorosa conta que teremos ao final dessa rodada. Se questiona o quão difícil será encontrar algum meio de transporte que nos conduza em segurança até nossas residências e, estranhamente, começa a perceber que a cerveja já não desce tão bem. Eu tento desconversar, jurando que a nova dose será “A sipiqueira” e que, com esta, encerraremos a nossa mesa, “se picando” daqui enquanto ainda conseguimos nos lembrar do que foi dito.

Você acha graça e, mais convencido pela curiosidade do que pelo paladar, permanece ao meu lado, enquanto eu, finalmente, abordo os dois personagens que preenciei nas rodadas anteriores, mas, pelo desenrolar do papo, não conseguimos aprofundar. Os dois nomes fundamentam minha defesa sobre a malandragem e o entendimento de que esta é a maior identidade nacional existente em nossa dramaturgia. Você acha complicado afirmar tão categoricamente. Eu insisto, lembrando todo o trajeto que atravessou séculos e oceanos para nos trazer até aqui, sentados à mesa. É nessa dose que eu os abordo e os comparo.

Digo mais, te chamo a atenção para o reconhecimento geográfico de onde estamos e do longo trajeto que cruzamos entre esses copos, atravessando, não apenas o tempo e o espaço, mas também as fronteiras portuárias, sociais, raciais, religiosas, culturais e sexuais compreendidas em uma busca etnográfica, que depreenhi desde que o convite a esse tema me fora proposto em uma mesa como essa. A mesa se estendeu e nos fez entornar algumas doses de conhecimento até aqui. Quem nos olha começa a se inquietar. Pode parecer que nos demoramos mais do que o tempo devido para falar sobre o tipo. Desconhecem que o tempo também é nosso aliado nessa travessia.

Malandro que é malandro não demora; espera. Grifo meu de uma tentativa de te convencer a evitar a cobrança de nos levantarmos seguindo adiante sem olhar pra trás. O malandro que segue em descrição é resultado do estudo comparativo até aqui. Poderia ser qualquer outro, mas reconheço, foi ele quem se apresentou em minha identificação. Mesclando teatro e literatura, o malandro chega às ruas como personagem real de uma fantasia urbana. Legado ao esquecimento em conduta e possibilidade de itinerância e

fora dos critérios ficcionais, o malandro que vemos não é persona; é personagem. O personagem de ontem. Explico:

Retomemos a uma certa dialética da malandragem, cunhada por Candido (1970), referente ao nosso primeiro malandro nomeadamente dito. No romance “Memórias de um Sargento de Milícias” observamos o modelo que, segundo o estudioso, tornar-se-ia base de leitura na formação da nação brasileira, com seus métodos, qualidades e restrições. A conduta malandra foi justificada pela oscilação entre a ordem e a desordem, dificultando a definição sobre onde se dá cada uma dessas esferas.

Não é possível dizer que os dois universos se interpenetram. Ordem e desordem se tornam fatores flutuantes, não externos ao indivíduo, pelo contrário, a flexibilidade de uma nação tão adaptável os tornam determinados pela vontade do sujeito. Assim, entende-se que ordem e desordem vão além de definições estanques – a exemplo do maniqueísmo imposto aos heróis dramáticos europeus.

A elasticidade dos comportamentos é justificada pela capacidade adaptativa de uma nação criada sobre a miscigenação e aglutinação cultural que atravessa os séculos. Como no romance, um pedido pessoal, lançando mão de artifícios, desde um possível choro, uma chantagem, até uma promessa de concubinato podem ser usados na obtenção de resultados rápidos, eficazes e que independem dos ditames generalizantes da lei.

No entanto, tal flexibilidade de entendimento se torna um obstáculo para a construção de uma nação que, durante toda a sua trajetória, almejou replicar padrões coloniais que não conversavam com sua própria vocação. A malandragem tão bem desenvolvida por aqui como material de pesquisa e, em sua própria dialética, buscando inserir definições em um modelo amplo, se faz difícil de enquadrar em uma cultura mestiça, que procura disciplinar a irregularidade da sua seiva para se equiparar às velhas sociedades que lhe servem de modelo.

Ora, conforme vimos na dose anterior, a imagem do malandro sofreu uma enorme transformação, se adaptando aos moldes impostos pela conjuntura política e pela própria necessidade de sobrevivência. Para além da perseguição sofrida, este foi cooptado e alçado a símbolo nacional em uma estratégia de inserção da figura que atravessava as barreiras impostas pela lei e que, com seu jeitinho e jogo de cintura, driblava as tentativas de silenciamento. Assim, ele deixava de ser marginal para ser boêmio. Largava a vadiagem para sofrer pelo amor e tornava-se o poeta do infortúnio.

Além disso, o personagem construiu a nova imagem da malandragem, vinculada à cultura nacional e ao povo.

Em meio ao governo de Getúlio Vargas, que penalizava a ociosidade e utilizava do trabalho como símbolo de progresso social, a vadiagem foi ressignificada, assim como se dava com os poetas franceses. A malandragem se tornava fruto, não somente de uma proposta estética, como também de uma conjuntura ética. É dizer: o malandro é uma vítima das circunstâncias, só não se adapta ao perfil social por causa do sofrimento causado pelo infortúnio de sua vida. Este deixa de ser o vagabundo para se tornar o esperto, aquele que apesar das dificuldades encontradas, consegue reverter a ocasião a seu favor.

É a partir da construção da nova imagem da malandragem que surgem as evoluções dramáticas dos personagens citados anteriormente. Acompanhamos o surgimento do comportamento malandro e seu artil de defesa desde um João Grilo, sobrevivente nordestino e multiplicador das artimanhas medievais de preservação de sua existência; passando por um Bibelô, personagem sedutor que, apesar de funcionar como motivador da trama, perde-se pelo novelo das paixões a que se destina; chegando, por fim, em Bonitão, o malandro já atribuído ao vilão e transfigurado em bandido que, deliberadamente, se aproveita de um mártir para enganar e seduzir a esposa deste, pelo simples prazer da possibilidade de ludibriar outrem.

A identificação da transformação dramática notada na dose anterior cruza três diferentes autores e regiões do país, nos fazendo observar uma linha que incidiu sobre a derrocada do personagem que tanto lutou para não se encaixar em qualquer gráfico. É dizer: ao apresentar a evolução (ou involução) do malandro, partindo de um matuto justiceiro até seu derradeiro fim como vilão sem propósito, a dramaturgia produzida registra o efeito social de sua época e o processo de apagamento do personagem que tanto figurou entre a ordem e a desordem.

O lugar de tais personagens atravessa a palavra e ganha a identificação popular. Por excederem em suas humanidades é fácil perdoá-los por seus excessos. Talvez por isso a separação entre sujeito e obra seja tão brusca, quando observamos a ruptura com o último exemplo visto na dose anterior. Ao chegarmos aqui, logo após apresentar Bonitão, da obra “O Pagador de Promessas”, de Dias Gomes, vimos que um comportamento sem a justificativa de seus atos o transforma no primeiro exemplo a ser totalmente rechaçado em comparação a todos os malandros apresentados anteriormente.

O malandro vilão perde sua função e seu lugar na dialética que atravessamos até então. Perde a mobilidade, sua principal característica, e se define como apenas um dos pontos de uma balança de julgamento que tanto tempo fora evitada, a qual foi impulsionada por um cenário cultural de perseguição e adaptação política. Assim, ele cedeu ao lugar que evitou trilhar durante longa jornada. Seu apagamento incide sobre a truculenta força pública que não soube jogar o mesmo jogo e precisou de artifícios radicais para silenciá-lo.

No entanto, o legado já estava feito. Símbolos não morrem e, antes mesmo que o malandro se tornasse apenas o referencial de um tempo passado, dois nomes correram mundo e, ainda hoje, a exemplo dos citados na dose anterior, são notadamente lembrados quando nos referimos ao típico personagem malandro. É nesse ponto que apresento duas obras surgidas simultaneamente, quando a criação dramaturgica do malandro vilão prenunciava o apagamento do personagem, indo do seu declínio até o seu inexorável desaparecimento definitivo.

O malandro como o conhecemos sumiu, em de uma estrutura na qual o jeitinho tornou-se *modus operandi* de uma conduta de sobrevivência. Nossa estratificação é baseada em leis que pegam e que não pegam; em juízes que também acusam e advogam; e mesmo em apadrinhamentos e privilégios, que definem quem se submete à justiça e quem dela passa incólume.

A exemplo da canção de Chico Buarque: “Eu fui à Lapa e perdi a viagem/ que aquela tal malandragem/ não existe mais.” (HOLANDA, 1978).

É aqui que nos encontramos diante de duas esferas que surgem para definir e diferenciar os dois malandros que seguem. Para ser mais geográfico, nos encontramos como nessa mesa, posicionados em um encontro de esquinas, ou em uma encruzilhada. Estamos diante da definição do espaço urbano entendido entre Rio de Janeiro e Bahia e ocupado pelo personagem, capaz de facilitar sua articulação e motivar o exercício de sua malandragem.

A encruzilhada pode ser pública ou privada, uma vez que definimos o espaço conforme dita Da Matta (1997) como os ambientes da rua e da casa.

4.1 Rua e Casa

O cenário em que o malandro se encontra – juntamente aos seus interlocutores é de grande importância para o entendimento e classificação de sua conduta. Tendo o

personagem os seus primeiros registros através da itinerância, da rua, obviamente, deverá ser o primeiro espaço a ser ocupado por sua figura. A palavra “rua” vem do latim *ruga*, primitivamente, o vocábulo significa o sulco situado entre dois renques de casas ou muros em uma povoação qualquer. Os romanos costumavam fundar cidades traçando suas vias em cruz (ou como chamamos, encruzilhadas). Para a nossa cultura, é impossível imaginar o urbano sem o recurso à noção e à imagem de ruas e, conseqüentemente, às casas que a ocupam.

Uma rua pode ser ocupada bem mais que em seus espaços edificados. Os personagens que circulam por ela dão certa identidade, conferindo certo aspecto de familiaridade às regiões onde determinado grupo costuma ocupar. O ambiente da rua ganha sua própria rotina, a qual se traduz pela observação de um universo de múltiplas relações. Seus transeuntes, os encontros, os trabalhos exercidos, as devoções e uma série de pequenas relações indicam o movimento em uma esfera que pode alterar as matizes entre o público e o privado das relações urbanas.

A ambigüidade do comportamento malandro, além das esferas de ordem e desordem, também é influenciada pelo cenário em que ocorre. É o que nos indica Da Matta (1997), ao comparar a fluidez do comportamento malandro ao movimento de um rio, como um espaço natural e público. É assim também seu olhar para a rua, que se move sempre em um fluxo de pessoas indiferenciadas e desconhecidas, ditas “povo”, interlocutores naturais do nosso objeto de estudo.

Por outro lado, o autor ressalta que, em casa, temos as “pessoas” e todos que figuram no interior de suas paredes ganham personalidade e se tornam “nossa gente”. Na rua, os grupos desarticulados de indivíduos – a “massa” humana remete ao anonimato e sua ocupação é atrelada à exploração do trabalho que, nesse caso, é visto como negativo.

Ainda conforme Da Matta (1997), quando falamos “rua”, imediatamente, nos referimos ao lugar de “luta”, “batalha”, espaço cuja crueldade se dá no fato de contrariar frontalmente todas as nossas vontades. “Daí por que dizemos que a rua é equivalente à “dura realidade a vida.” (DA MATTA, 1997 p. 29).

No espaço da rua, o tempo é medido pelo relógio e a história se faz acrescentando evento a evento numa cadeia complexa e infinita. Na rua, então, o tempo corre, voa e passa. Muito mais que no lar, onde o tempo se apresenta suspenso entre as relações prazerosas e amorosas de todos com todos. Aliás, o tempo atribuído à rua é sempre medido através da expectativa de se retornar a casa. O período que se dedica à

rua é sempre o da incerteza, da insegurança, do nervosismo, do atrito, sobretudo, ao malandro, que pode ser confrontado com o homem da lei, o qual, imbuído de sua autoridade legal, o trata como indivíduo sem nome, nem face. Nesse caso, seu reino se torna sinônimo de luta e sangue. Para Da Matta (1997): “Na rua não há teoricamente, nem amor, nem consideração, nem respeito, nem amizade.”. (DA MATTA, 1997 p. 29). Ainda conforme o autor:

De fato, a categoria rua indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que casa remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: local de calor (como revela a palavra de origem latina lar, utilizada em português para casa) e afeto. E mais, na rua se trabalha, em casa se descansa. Assim, os grupos sociais que ocupam a casa são radicalmente diversos daqueles da rua. Na casa, temos associações regidas e formadas pelo parentesco e relações de sangue na rua, as relações têm um caráter indelével de escolha, ou implicam essa possibilidade. Assim, em casa as relações são regidas naturalmente pelas hierarquias do sexo e das idades, com os homens e mais velhos tendo a precedência; ao passo que na rua é preciso muitas vezes algum esforço para se localizar e descobrir essas hierarquias, fundadas que estão em outros eixos. (DA MATTA, Roberto. 1997, p. 93).

Perceba que, apesar do protagonismo doméstico ter se transformado com o passar dos tempos, surgindo novos agentes, que figuram as definições encontradas no texto acima, o autor propõe uma nova segmentação para a circulação do nosso objeto de estudo. É criada, na diferenciação entre os espaços, a possibilidade de definição e enquadramento dos nossos dois personagens que, por minha identificação, cito como símbolos da malandragem, antes mesmo de seu apagamento enquanto figura arquetípica que atravessou o tempo e se transformou para adaptação na sociedade.

A oposição categórica entre rua e casa vigente no contexto social brasileiro serve como ponto focal para o entendimento desse sistema social. Tal contexto se emoldura em torno dessa dicotomia complexa e segmentária e, com ela, ajuda na interpretação desse mundo ritual. O contraponto entre as relações nas duas esferas revela um esforço de separação ou reforço dos dois cenários. Novamente, a tentativa de separação entre as definições incide sobre conceituações que, no cenário de atuação do malandro, são ainda mais difíceis de serem classificadas.

No entanto, podemos observar que, apesar de uma física fronteira visível, cruzada por uma porta que separa rua e casa, algumas ocasiões não são tão fáceis de

definir o comportamento adequado, dada à elasticidade cultural e adaptativa dos espaços públicos e privados presentes em nossa sociedade.

É o que nos apresenta uma pesquisa de 1980, intitulada “Quando a Rua vira Casa” promovida pela Financiadora de Estudos e Projetos em parceria com o Instituto Brasileiro de Administração Municipal - FINEP/IBAM, que observou as mudanças dos espaços urbanos causados pela alteração geográfica no Rio de Janeiro, com a construção de um viaduto que viria a dividir o Catumbi, tradicional bairro do corredor boêmio da cidade, a ser alterado pelo remodelamento de suas vias naturais.

A pesquisa em questão se debruça sobre a transformação de um espaço público que sofreu uma forte influência de um planejamento urbano, na tentativa de redimensionar uma região da cidade, dando-lhe novo aspecto, para além do funcionamento das experiências individuais. A reorganização, como se nota, foi incapaz de solucionar questões que atravessam os limites do público e do privado em alguns casos particulares, onde casa e rua se mesclam naturalmente, atravessando a rigidez esperada dos limites entre os endereços.

O exemplo facilita o entendimento de que, apesar de servir como ponto de separação entre o ambiente de ação da malandragem, rua e casa podem, tranquilamente, se mesclar. Isso pode acontecer nos casos em que o universo da rua comporta relações de substância e domínios de intimidade e informalidade, ou até mesmo lugares familiares nos quais as relações contratuais e o dinheiro ganham valores quantitativos. Em casos como esses, calçadas se tornam extensões domésticas, casas se tornam extensões de armazéns, salas de costura tornam-se pequenas cooperativas e até mesmo o ponto de bicho poderá se enquadrar em um desnivelamento de classificação entre as esferas praticadas para segmentação de um modelo a ser replicado. Nesse sentido, conforme Vogel (1980):

O ponto-de-bicho é um bom exemplo desta forma de apropriação do espaço coletivo. Assenhorar-se de um local através de uma atividade, implica de certa forma em particulariza-lo não só pela “especialização” que lhe passa a ser atribuída em termos de uso, mas também pela consequente vinculação a pessoas, grupos, turmas e “patotas”. O ponto pode estar ligado ao trabalho ou ao lazer e é caracterizado pelo exercício regular de uma atividade. Tal atividade terá de ser necessariamente de domínio público sem o que seria incapaz de criar o ponto. (VOGEL, 1980, p. 70).

Ao focarmos na análise dos espaços, devemos levar em conta as atividades que se dão nos seus diversos recortes. Assim como a rua se percebe pela sua forma de utilização, o espaço é o uso que se permite. Os significados que um determinado suporte material (esquina, calçada, quintal, rua, etc.) podem assumir resultam da sua conjugação com uma atividade e mudam de acordo com ela. Falamos de espaços e do que pode acontecer cotidianamente em cada um e o que pode acontecer varia. Mas, na variação mesma dos eventos possíveis, existe uma estrutura que torna o espaço apenas mais uma dimensão do social. Para proceder ao seu levantamento, é necessário registrar as categorias através das quais os usuários se referem aos diversos recortes que distinguem os ambientes e observar o que neles fazem ou consideram factível.

Existem espaços que ocupam diferentes funções em um mesmo cenário, variando de acordo com seus usuários e circulação. Um sistema de espaços só existe em conexão com um sistema de valores, ao passo que ambos são impensáveis sem a correlação necessária com um sistema de atividades. Para Vogel (1980), coordenador técnico da pesquisa acerca das transições entre rua e casa na região do Catumbi, três fatores são coexistentes, não podendo dissociá-los da vivência *in loco* do cenário observado:

O primeiro abrange as categorias casa e rua, enquanto recortes do espaço, e todas as categorias que lhes são homólogas (quintal, calçada, etc.). O segundo abrange as noções de público e privado com todos os seus possíveis matizes, a formalidade ou informalidade, a visibilidade ou invisibilidade aplicáveis ao primeiro. Existe no entanto, o *tertius quid* – o sistema de atividades ou usos – que se aplica por sua vez aos dois anteriores, dando-lhes uma dinâmica graças a qual se prestam à manipulação. A sua função seria a de articular categorias como praticar ou desfrutar o lazer, trabalhar, morar com todas as suas possíveis mobilidades. As combinações destes três sistemas se situam, no entanto, num eixo temporal. Em função disso a totalidade social surge no seu caráter processual e dinâmico. (VOGEL, 1980, p. 68).

Desse modo, a experiência da utilização dos espaços é um importante fator para o enquadramento do personagem, que não mais viverá da esquiva, mas que ambientará as esferas públicas e privadas com a mesma flexibilidade com que tentou sobreviver. Em sua primeira delimitação territorial, notaremos que sua conduta varia de acordo com seu lugar e seu caminho é flutuante, mediante as mudanças de tais espaços que, assim como sua natureza, são flexíveis.

Assim, o malandro testemunha ocasiões em que rua e casa se invadem, tal como procissões, em que casas são invadidas pelo que ocorre na praça e no adro da igreja. Ele

também está presente quando paradas militares inserem condutas familiares ao evento que tem seu desenrolar no centro das cidades, convidando a um deslocamento dos membros domésticos à exibição pública.

É o reconhecimento da delimitação entre os espaços que nos ajuda a inferir na criação de dois tipos de malandros: o doméstico e o público. Ou mesmo o malandro da rua e o de casa. Assim, poderemos indicar as principais diferenças entre aqueles que foram imortalizados como símbolos nacionais da malandragem e ganharam, no meu convite ao estudo de sua trajetória, o lugar imediato na memória quando o tema primeiro me foi apresentado.

São eles os últimos registros do malandro rascunhados como símbolo da boêmia e vadiagem que, além do seu comportamento e indumentária, são capazes de ser reconhecidos apenas por sua presença. Seu local de pertencimento é o foco de ação do nosso malandro, define assim a sua conduta e ainda o justifica em seu julgamento.

4.1.2 O malandro doméstico X O malandro público

Seguindo na definição das nuances entre dois tipos de malandros remanescentes, encontramos, atrelados a seus espaços de atuação, os malandros domésticos e os públicos que, conforme as suas nomenclaturas explicitam, operam entre a casa e a rua. Tal delimitação, assim como a fluidez de sua personalidade não é estanque, todavia, ajuda no traçado e na justificativa de suas ações, uma vez inseridos em determinado ambiente.

Cabe dizer que, definido um ambiente, ele não é delimitador de sua ação em outro, podendo o malandro doméstico transitar livremente pelo espaço público e vice-versa. Contudo, assim como, para a existência do malandro, é preciso haver o otário que se deixe ludibriar; o cenário familiar ou o cenário coletivo são de grande relevância para a sua atuação e a definição de sua interlocução com os coadjuvantes de sua narrativa. Uma vez inserido em seu ambiente de atuação, sua capacidade argumentativa é moldada de acordo com os demais personagens que transitarem pelo seu *habitat*.

É o que notamos com o determinante papel atribuído ao seu par, sendo sua mulher de igual relevância para entendimento de sua conduta. Em sua figura – conforme vimos na dose anterior – justificaremos as ações do malandro, sendo ele doméstico ou público, amparadas nas diferenças entre seu comportamento no convívio exercido com a mulher malandra e a mulher de malandro.

Diante de um olhar enviesado e tendenciosamente preconceituoso, entenderemos que há uma diferenciação entre o que é dito das relações amorosas e pessoais, vividas entre a casa e a rua. Assim, se a mulher é da rua, ela deve ser vista e tratada de um modo. Trata-se, para ser mais preciso, das chamadas mulheres da “vida”, pois rua e vida formam uma equação importante no nosso sistema de valores.

As mulheres da rua, diferentes da mulher da casa, estão em igual situação ao malandro, levando vidas desregradas, transitando sem pouso fixo, quiçá até passando por dificuldades. A rua pode se opor em relação territorial ao que se atribui ao nosso já citado e polêmico “cidadão de bem”, em um contraste com a malandragem. Em casa, repousam os trabalhadores e bons maridos que podem ser explorados, traídos e até abandonados por possíveis mulheres que preferem as ruas.

Em contrapartida, da porta para dentro de casa o espaço de convívio é atribuído aos domínios da Mulher de Malandro, figura que, em total oposto à liberdade sexual do comportamento da Mulher Malandra, ocupa o imaginário subserviente e até maternal para seu homem. Aquela é o reflexo da aceitação aos excessos ocorridos na rua e transforma o seu lar em um porto seguro para a recuperação do malandro. Muitas vezes diminuída em sua própria opinião, sua maior função é a de cúmplice inquestionável de eventuais acontecimentos das ruas que atravessarem sua casa.

A mulher de malandro é, assim, uma vítima das circunstâncias. Responsável pela falta de limites impostos, muitas vezes, sofre com abusos e agressões que são notados nas esferas públicas, mas não atravessadas, por se tratarem do campo privado. A delimitação entre casa e rua cunha expressões problemáticas como “Em briga de marido e mulher não se mete a colher”. O espaço da casa é a fronteira para a aplicabilidade de uma lei que só funciona através do contrato efetuado entre as partes, nesse caso, entre o malandro e a mulher de malandro.

Todavia, entende-se que na rua, apesar do aspecto livre e anônimo, existe um comando dado à autoridade que governa com a lei. Em caso de discussão na rua, é quase certo, então, que se pode degenerar em conflito. Em casa, pode-se promover um alto entendimento; na rua, porém, há rigor. É sabido que nessa não se deve brincar com quem representa a ordem, pois se corre o grave risco de ser confundido com quem é “ninguém”. E entre ser alguém e ser ninguém, há um mundo, no caso brasileiro. Um universo ou abismo que passa pela construção do espaço da casa, com seu aconchego e sua rede imperativa de relações calorosas, e o da rua, com seu anonimato e sua insegurança, suas leis e sua polícia. Assim, Da Matta (1997) aborda que:

Uma consequência disso é que na rua é preciso estar atento para não violar hierarquias não sabidas ou não percebidas. E para escapar do cerco daqueles que nos querem iludir e submeter, pois a regra básica do universo da rua é o engano, a decepção e a malandragem, essa arte brasileira de usar o ambíguo como instrumento de vida, conforme se mostra mais adiante. Na rua, então, o mundo tende a ser visto como um universo hobbesiano, onde todos tendem a estar em luta contra todos, até que uma forma de hierarquização possa surgir e promover alguma ordem. (DA MATTA, 1997, p. 93).

O espaço delimitado entre rua e casa define a conduta do comportamento do indivíduo, servindo de base para a transposição do personagem enquanto ser urbano e observado no cotidiano real, para a criação de seres imaginários que representam toda a evolução mítica daquele que se tornará tema de estudo. Através dessa definição espacial, é possível apontar as semelhanças e diferenças dos dois personagens escolhidos para buscar definir o lugar do malandro em nossa dramaturgia.

Malandros domésticos e públicos exercem suas funções com a mesma flexibilidade moral, o que os faz circular por todos os cenários, no entanto, em uma das esferas, o malandro ganha maior notoriedade e exerce sua conduta com maior domínio sobre seus interlocutores. A exemplo das regiões do Rio de Janeiro e Salvador, tais sujeitos são influenciados pela conduta ao seu redor, assumindo posturas públicas e privadas que possam coadunar com seu momento de defesa e ataque. Para isso, devem decidir se o momento de recuar é o da casa ou da rua.

Exemplos de tais tipos não faltam. Ainda hoje, podemos ver malandros públicos que figuram em palanques e malandros domésticos que lideram com a proteção do discurso religioso. Entre as duas esferas, o entendimento de ação se dá a título de comparação de dois tipos, os quais apresentam estruturas observadas nas duas doses anterior e, mediante todo o processo de identificação, estruturam um encaixe possível para a apresentação e justificativa de suas ações.

Malandros domésticos e públicos não precisam ser mutuamente excludentes, ao contrário, podem mesmo ser complementares. Mas, podem ter características de ambas as condutas, dado o contexto de seus interlocutores e sua localização. É dizer: um malandro doméstico pode se confrontar com uma mulher malandra na rua; ou mesmo um malandro público pode ser confrontado pela lei diante de uma mulher de malandro na esfera privada. Assim como seu comportamento é diverso, suas interações também o são.

No entanto, para um enquadramento dos tipos, definimos aqui a existência das categorias atribuídas diretamente aos seus espaços e as suas parceiras, na busca por criar uma conduta que nos auxilie no registro de um personagem típico em nossa dramaturgia, conforme se propõe toda esta pesquisa.

4.1.2.1 O malandro doméstico

Começaremos, então, com o malandro doméstico, que pode ser assim determinado por nascimento ou por edificação de seu próprio lar. Sendo ele o de nascimento, em vias gerais, tratar-se-á de um desafortunado cooptado por alguma família que o acolheu e que, por não contar com os mesmos benefícios do restante da casa, tentará encontrar meios alternativos para a criação de alguma justiça que o faça permanecer em equiparação aos demais membros. Assim, podemos facilmente citar as paragens de Pedro Malasartes ou o jovem Sargento de Milícias, Leonardo, e suas peripécias entre as tantas casas onde viveram.

Outra possibilidade do surgimento do malandro doméstico por nascimento é quando ao pequeno se dedica demasiada regalia e os maus costumes não são devidamente punidos, tornando sua trajetória de traquinagens um hábito que o acompanhará pela vida e o fará apreciar a prática dos pequenos expedientes para enganar seus familiares, partindo da esfera das relações amorosas até a prática de golpes que incidem sobre desventuras no mundo exterior. Assim se enquadraria um certo Pedro, dito o Demônio Familiar, bem como o desenvolvimento do caráter do herói sem caráter, Macunaíma.

Há casos específicos de Malandros assim criados que, por usufruir da comodidade familiar, dão-se às regalias e aos maus costumes e acabam por figurar o cancionista nacional, legando-nos obras inteiras de sambas escritos em ode à boêmia. É o caso do célebre Noel Rosa que, segundo reza a lenda, viu todas as suas roupas tiradas pela janela, em uma desesperada intenção de refrear seu costumeiro hábito folgazão. Em sua canção, “Com que roupa”, depreende-se a chegada de uma mudança da conduta privada, já que o espaço público sequer poderia ser frequentado por falta de vestimenta.

Já em se tratando do segundo tipo do malandro doméstico, definiremos aquele que assim se tornou ao criar seu próprio ambiente e nele exercer voz de comando conforme seu próprio costume. Esse tipo é a maior personificação das práticas machistas inseridas em uma sociedade, a qual cobra ações enérgicas em relação à

propriedade da mulher. O malandro doméstico faz do seu *habitat* o seu reino, onde as leis são determinadas por sua ótica e o cumprimento está abaixo do seu próprio julgamento. Nesses casos, a prática da justiça é tão elástica quanto rezar sua cartilha, sendo todos os personagens que figurarem sobre o mesmo ambiente, sujeitos à medição de sua régua. É natural imaginar que esse cenário é ideal para o surgimento de contendas.

Não é raro perceber que o malandro doméstico, em muitas vezes, vive suas artimanhas sobre a parceira que decidir dividir com ele o mesmo teto. Nesses casos, o ambiente poderá ser de conflitos ou de lascívia. A mulher que se propõe a figurar a esfera doméstica do malandro, assim como dito anteriormente, é de total importância para a definição da conduta dele em seu próprio espaço. Nesse cenário, os feitos deste são da busca insaciável pelo prazer, mesmo que para isso ele recorra a expedientes externos entre amantes e prostitutas a quem dedica total performance sexual, mas se nega ao afeto, deixando-o apenas para sua companheira doméstica.

Sua conduta de infidelidade provoca o sofrimento à sua parceira e é motivador de cobranças e queixumes, se posicionando como uma tentativa de regular, segundo outras leis, que não as do parceiro. É dizer: a figura do policiamento urbano é substituída pela regulação doméstica, o que, para a natureza do malandro, não pode ser aceito, uma vez que sua artimanha é direcionar-se contra qualquer lei que não a sua.

O conflito doméstico se dá de maneira pior se a interlocutora em questão tratar-se, não mais da mulher de malandro, mas sim da mulher malandra. Nesse caso, ele se vê em uma situação inesperada, em que a construção do seu ambiente é repartida em parceria. É dizer: a mulher malandra se torna para o protagonista uma “dor de cabeça”, já que a possibilidade da vida em boêmia é partilhada também por ela.

Nesse caso, os afazeres domésticos são deixados para segundo plano e o ambiente público é testemunho dos feitos de ambos. Ele, queixosamente, é visto, não mais como o malandro doméstico, mas como otário e isso influenciará, sobretudo, em sua performance pública. Ao assumir esse lugar, ele perde sua fama no ambiente dos malandros públicos.

Note que a figura da mulher malandra é de suma importância no contraponto a prática da malandragem doméstica. Sua existência será motivadora para a transferência de cenário de seu campo de atuação. Ora, uma vez que o malandro doméstico despose uma mulher dissoluta que, diferente da submissa, se recusa a seguir seus mandos e decide operar publicamente em patamar de igualdade, a ameaça dos excessos, da

maledicência e mesmo das traições faz do ambiente da casa um local não mais convidativo. Isso o leva para o ambiente público, em que suas artimanhas funcionam mais, com indivíduos desconhecidos, e faz enfrentar a dor do amor com sua parceira familiar.

4.1.2.2 O malandro público

O segundo tipo a ser definido é o do malandro público, nesse caso, trata-se do típico conhecedor das regras urbanas e praticante da impessoalidade. Em geral, ele não cria vínculos, salvo parcerias momentâneas no planejamento de seus golpes, ou mesmo afeições sexuais por mulheres a quem julga proteger ou tirar certo proveito. Seu ambiente é delimitado geograficamente e, conforme vimos em nossa primeira dose, existem ambientes públicos propícios para o surgimento desse personagem. Aqui citamos duas cidades portuárias, com relativa proximidade de ambiente e frequência, nas quais a prática da malandragem era propícia para o exercício de suas atividades.

O malandro público não é detentor da lei, ao contrário, na maioria das vezes, é perseguido por figuras públicas que se utilizam desta para pressioná-lo. A bem da verdade, sua simples existência é perigosa para a definição da esfera social pública. Sua forma de atuação é sempre esgueirando-se e sobrevivendo em anonimato. Suas possibilidades de alianças são sempre questionáveis e a traição é esperada pelo simples entendimento de fazer parte do jogo.

Na esfera pública, o personagem desenvolve maior agilidade, seja artística, física ou mesmo de sedução. Sua existência é continuamente posta à prova e, não raramente, precisa armar-se com navalhas ou mesmo dominar a arte da defesa com a prática da capoeira, aprendida de seus antepassados. Na rua, ele precisa impressionar e, como abordado na dose anterior, sua vestimenta serve como forma de destacar-se e impor respeito. O terno branco, a camisa de seda e o chapéu panamá, tornam-se signos que indicam que seu dia não fora sofrido e escapara, elegantemente, mais uma vez da polícia, do trabalho e de perder alguma briga.

O malandro público também pode exercer seu expediente doméstico; nesse caso, porém, temendo que qualquer tipo de represália de seus atos resvala sobre seus familiares, ele exerce sua malandragem pública longe de seu endereço. Os que obtiverem sucesso em seus golpes e artimanhas no campo urbano, devem manter um ambiente familiar longe do contato com a polícia, por isso, seus endereços são em

subúrbios distantes ou mesmo em cidades vizinhas, para onde retorna apenas aos finais de semana.

No ambiente urbano, ele vive da contravenção e ilegalidade. Assim ele pode aplicar golpes, agenciar a prostituição, operar jogos de azar, viver da aposta em mesas de sinuca e qualquer outro recurso que o faça sobreviver sem as amarras do trabalho formal e sem permanecer por muito tempo nas mesmas ruas de atuação. Também pode desenvolver o talento artístico, tornando-se um trovador da urbanidade, compondo sambas, dançando em gafieiras, seduzindo mulheres e tocando violões em serenatas encomendadas. Nesse caso, ele deixa o registro físico de sua existência sem, contudo, assinar o próprio nome das criações, sendo citado em memória dos que presenciaram seus feitos.

Essa delimitação entre os espaços de ocupação e a definição desses dois tipos de malandro nos ajudam no entendimento dos dois personagens que motivam essa investigação. Além das localizações cartográficas de suas cidades, os sujeitos criados por Jorge Amado e Chico Buarque cabem perfeitamente nas duas esferas descritas acima, sendo nomeadamente intitulados aqui como os malandros domésticos e públicos. Essa é a principal diferença que procuro defender durante esta dose e que foi necessário bem digerir duas anteriores para se chegar até aqui.

Por isso, como preza a boa malandragem, uma abordagem como essa não poderia ser feita diretamente, dita a seco. A sedução proposta até aqui enuncia o rascunho de criação de um novo parâmetro no entendimento e aceitação de um arquétipo por tanto tempo apontado, mas sem registro aparente de semelhante aprofundamento, desde seu surgimento até seu inexorável esquecimento. Tal caráter arquetípico, que inclui o malandro no rol de figuras como os quixotes e sanchos-panças, os tonis e os clowns, entre outros, que representam atitudes vitais às posturas humanas diante do mundo e da sociedade brasileira. Seu lugar coincide com a estratificação social, constitui outro modo de classificação e determina sua posição, não por seus bens ou ocupação na estrutura de classes, mas sim por sua própria capacidade de sobrevivência.

4.2 Vadinho, o malandro doméstico

Em 1966, nasce, pelas mãos do já consagrado escritor baiano, Jorge Amado, aquele que pode ser tido como o grande exemplo de malandragem, se tornando

referência nos registros literários de nossa história. Saído da máquina de escrever de um típico exemplar, adepto da boêmia e exímio conhecedor do submundo de Salvador e adjacências, Vadinho se torna o personagem que dá vida ao conhecido comportamento do Malandro baiano. É ele o responsável por popularizar o cotidiano das ruas e, através de uma narrativa geográfica, tem sua história contada por esquinas, ainda hoje, existentes na conhecida Salvador de seu autor.

É assim que, após viver intensamente a celebração de carnaval nos arredores compreendidos entre a região do Pelourinho e do Santo Antônio, o personagem é apresentado ao leitor com uma morte fulminante em pleno Largo Dois de Julho, logo ao início do romance. Para quem, como eu, também ocupou aquelas mesas, é fácil entender o encontro catártico de sua folia com o derradeiro suspiro de sua existência. O personagem – que, a princípio, não protagoniza a história, afinal conforme o título promete, é apenas um dos maridos de Dona Flor – se torna a principal figura a quem iremos acompanhar por suas desventuras e humanidade, as quais o fazem trilhar a delicada barreira entre o sagrado e o profano.

A história, como qualquer outra que se atrevesse a exceder as rígidas barreiras artísticas impostas em seu tempo de publicação, sofreu suas sanções. Assumidamente comunista, Jorge Amado era *persona non grata* diante de um governo militar que instituíra a censura como *práxis* de liberação cultural. Afinal, um texto que excedia em sensualidade, boêmia e poligamia, jamais seria aceito por qualquer cidadão pertencente ao que até hoje se compreende como “cidadão de bem”.

No entanto, o que Jorge Amado mais ousara foi a transformação dos laços matrimoniais em laços carnavais. É dizer: os votos instituídos pela sacralidade litúrgica foram minuciosamente narrados, transformando os desejos entre marido e mulher em algo comum diante de seus leitores. O grande impasse da obra – para além do sincretismo que se mistura entre o candomblé e o cristianismo – está no direito de consumação do casamento. Sendo Flor uma mulher viúva, estaria ela em pecado se cedesse aos encantos de seu finado esposo, que voltara a seu pedido para saciar seu apetite sexual?

Aliás, é Dona Florípedes quem protagoniza a narrativa. Sua história de sofrimento e prazer norteia as páginas dessa criação literária e faz com que seus leitores questionem-se o porquê de sua aceitação do comportamento de Vadinho. Todavia, ela é a típica mulher de malandro e é a responsável pelo enquadramento de Vadinho na esfera de Malandro Doméstico. Como boa mulher cordata, casou-se religiosamente duas

vezes, mesmo tendo fugido para concretizar seu primeiro casamento, cedendo aos insistentes pedidos de seu pretendente para, como dizia, poder vadiar:

Quando a chamava para a cama, dizia-lhe: “vamos vadiar, minha filha”; era o amor para êle, como uma festa de infinita alegria e liberdade, à qual se entregava com aquele seu reconhecido entusiasmo aliado a uma competência proclamada por múltiplas mulheres, de diferente condição e classe. Nos primeiros tempos do casamento dona Flor ficava toda encabulada e sem jeito, pois êle a exigia nuinha por inteiro: - Onde já se viu vadiar de camisola? Por que tu te esconde? A vadiação é coisa santa, foi inventada por Deus no paraíso, tu não sabe? (AMADO, 1970, p.29).

Embora Dona Flor protagonize a história, não é ela a responsável por fazer a trama acontecer. Conforme vimos na dose anterior, o malandro pode não ser o protagonista, mas é ele o responsável pelo desenvolvimento de todo o romance. É assim que a história de um morto torna-se o centro das agruras de uma mulher, a qual se encontra em um delicado momento entre a despedida de seu marido e a aceitação das investidas de um novo pretendente, completo oposto ao seu antecessor. Teodoro, o segundo marido, se apresenta como farmacêutico de hábitos moderados e performance sexual frustrante para a satisfação de uma mulher como Flor, que aprendera a vadiar com um exímio exemplar em sua arte.

A saga da protagonista é acompanhada, assim como a presença de sua mãe e demais carolas que seguiam sua conduta, aos olhos taxativos de um comportamento cristão. Em toda a narrativa, a mulher se apresenta como impecável diante dos costumes da época. Até mesmo sua arte é digna de reconhecimento doméstico. Flor é uma exímia cozinheira e abre sua própria escola de culinária, garantindo o seu sustento e o de sua própria casa. Sua harmonia doméstica era rara, mas a saciedade de suas necessidades sexuais tornava seus dias menos pesados. É por isso que seu desespero ao encontrar o corpo do marido, travestido de baiana nas primeiras páginas do livro, traduzem mais a sensação de seu próprio corpo do que a ausência física do corpo de seu esposo.

Dona Flor, precedida, é claro, por dona Norma a dar ordens e a abrir caminho, chegou quase ao mesmo tempo que a polícia. Quando despontou na esquina, apoiada nos braços solidários das comadres, todos adivinharam a viúva, pois vinha suspirando e gemendo, sem tentar controlar os soluços, num pranto desfeito. Ao demais, trajava o robe caseiro e bastante ousado com que cuidava do asseio do lar, calçava chinelas cara-de-gato e ainda estava despenteada. Mesmo assim era bonita, agradável de ver-se: pequena e rechonchuda, de uma gordura sem banhas, a côr bronzeada de cabo-verde, os lisos cabelos

tão negros a ponto de parecerem azulados, olhos de requebro e os lábios grossos um tanto abertos sobre os dentes alvos. Apetitosa, como costumava classificá-la o próprio Vadinho em seu dias de ternura, raros talvez porém inesquecíveis. (AMADO, 1970, p. 24).

Por outro lado, as artimanhas de Vadinho, enquanto malandro doméstico, surgem desde sua primeira decepção amorosa. Diferente do que o teatro e o cinema nos apresentam, a literatura nos mostra o surgimento desse sujeito e o justifica pela sua essência, a exemplo do malandro doméstico preterido em sua formação familiar. Apesar de ser descrito em seus feitos que excedem o comportamento matrimonial, Vadinho, quando ainda era reconhecido como Valdomiro, foi mais uma vítima do infortúnio, se moldando a exemplo desses tipos, os quais buscam a justiça como meio de sobrevivência em lares hostis que os delegam ao sofrimento e indiferença.

Jamais vivera êle vida de família, não chegara a conhecer a mãe morta de parto, e o pai cedo desaparecera de sua existência. Produto de ocasional ligação entre o primogênito de pequenos burgueses remediados e a copeira da casa, dele ocupara-se o pai, o tal parente longe dos Guimarães, enquanto solteiro. Mas ao fazer um casamento afortunado tratou de livrar-se do bastardo a quem sua espôsa, devota, ignorante, consagrava um santo horror – “filho do pecado!”. Internou-o num colégio de padres onde, aos trancos e barrancos, Vadinho chegou ao último ano do curso secundário, não o tendo concluído por haver-se apaixonado, num domingo de visitas pela mãe de um colega, distinta quarentona, mulher de comerciante da Cidade Baixa, considerada naquele tempo a mais fácil puta da alta sociedade da capital – paixão devoradora e correspondida. (AMADO, 1970, p. 114).

A paixão inocente e primeira do malandro o fez acreditar e viver sua única e derradeira desilusão amorosa. A inexperiência moldou o caráter que acompanharia e justificaria as atitudes de Valdomiro, que são apontadas em outras formas de contar sua história, contudo, sem aprofundar-se na criação do personagem. A mulher citada é a responsável pela criação e atuação do jovem malandro. Este se torna vítima do amor e descrente, além disso, molda-se a ponto de não ser mais passado para trás como fora com a mãe de seu amigo que prometera fugir com ele.

Fugiu do colégio, apareceu no princípio da noite para busca-la, para libertá-la do bestial burguês que tanto a fazia sofrer e a humilhava possuindo-a. Obtivera mísero quarto numa pensão de ultima ordem, comprara pão, mortadela (adorava mortadela), uma zurrapa vendida como vinho e um buquê de flores. Ainda lhe sobraram alguns mil-réis, os colegas mais íntimos, a para do caso solidários, haviam-se reunido para financiar-lhe a fuga e o amor. Para eles, Vadinho era um retado.

A prezada senhora quase morre de susto quando êle lhe invadiu o lar onde o marido na outra sala palitava os dentes e lia jornais. Vadinho endoidara com certeza – disse ela, indignada. Não era uma aventureira para largar casa, esposo e filho, seu conforto e seu conceito na sociedade, para ir viver amásia de uma criança, na miséria e na desonra. Vadinho não tinha juízo, voltasse para o colégio, talvez nem se houvessem dado conta de sua escapula e no próximo domingo de visita, ah! Ela lhe prometia... (AMADO, 1970, p. 115).

Ao ocultar-se a história pregressa de Valdomiro, as adaptações das diferentes formas narrativas optam por apresentar uma personalidade já construída, sem dar voz aos anseios presentes na trajetória do nosso herói e enquadrá-lo, tendenciosamente, de modo definitivo em um lugar de vilania. Por mais que ele cometa seus excessos, por vezes injustificáveis, a supressão de seu processo de formação, retira do malandro seu maior atributo que é a capacidade de manter-se em constante indefinição, em uma balança pendente entre o bem e o mal. Ao apresentar o personagem como um homem apenas inconsequente e agressivo, sua figura é descrita meramente como total oposição ao segundo marido e toda a capacidade de redenção a que teria direito é deposta no julgamento do público.

É dessa forma que sua exagerada lascívia e infidelidade à Flor se tornam apenas mais um comportamento inadequado de um típico homem traidor, e não mais a tentativa de apagar o sofrimento e a desilusão de um passado doloroso. Ela, em contrapartida, é alçada ao infortúnio de um casamento mal feito, inocentemente apressado, por culpa dos caprichos da carne e dos rompantes impensados da juventude. Seu marido, que se aproxima em idade e permitido gosto pelo prazer sexual é, no entanto, justificado à luz da condição masculina por sublimar seus deslizes quando, assumidamente, declara suas traições carnis, mas devota-se exclusivamente à sua esposa em amor: “Quando naquela ocasião, tudo terminara bem quase por milagre, Vadinho lhe dissera no calor do leito e da reconciliação: “Mulher permanente para mim só mesmo tu sou capaz de suportar. O resto é tudo xixica para passar o tempo.” (AMADO, 1970, p. 40).

É assim que, passados os primeiros percalços da vida, Vadinho decide por abandonar os estudos e adentrar ao mundo da malandragem, tendo aprendido precocemente os feitos para a sobrevivência nas ruas. O nascimento do malandro se dá pelas mãos de um tipo mais velho que o ensina a arte do jogo, passando o jovem sua vida perseguindo a sorte atrás do número 17. O rompimento familiar definitivo e as incursões pelo submundo baiano são determinantes para a criação do seu próprio convívio familiar. Apesar de demonstrar uma avassaladora paixão por sua esposa, o

ambiente da rua é um reino a ser conquistado, uma cruzada a ser alcançada em meio a intangibilidade da sorte:

Pela mão dêsse escândalo penetrou Vadinho na vida noturna da cidade, rapazola de dezessete anos, ao qual se afeiçoara Anacreon, batoteiro afamado, carteador de fino estilo. Ninguém melhor para revelar ao môço inexperiente as sutilezas e as finuras da ronda, do vinte-e-um, do bacará, do pôquer, para introduzi-lo na dialética das mesas de roleta e na mística dos dados, pois Anacreon não era apenas competente, era também um coração leal, de frente para a vida, um tanto quixotesco. Com o pai teve Vadinho breve encontro no qual se recusou a volver ao internato, recusando-lhe em troca o salafrário Guimarães a benção e qualquer ajuda financeira, “não tinha recursos para sustentar desordeiros. (AMADO, 1970, p.116).

O surgimento de um mentor que lhe apresenta a arte das ruas, em total oposição à ausência do pai, incide sobre o personagem dando-lhe o primeiro contato familiar e afeição até então renegada. O malandro encontra na rua o pai que não tivera em casa, esse fator é determinante para a busca de superação constante em meio aos demais malandros que lhe partilhavam as mesas. A construção de um lar, no entanto, era o objetivo de Vadinho, que revela sua verdadeira face apenas para a mulher eleita e a faz sentir-se amada e desejada, dando-lhe a sensação de que, apesar dos excessos dele, a vida ao seu lado ainda era boa.

No entanto, Flor almejava outra realidade. Sua rígida formação e a severidade de sua mãe, que fora ludibriada, a princípio, pelo sobrenome pomposo do malandro e renegara a união tão logo descoberta a verdade, criavam na mulher a esperança de uma mudança e a fazia insistir em uma possível conversão do esposo, aguardando o tempo de seu ajuizamento.

Dona Flor desejava ser como todo mundo, seu marido como os demais maridos. Não tinha êle um emprego na Municipalidade, obtido por seu parente rico, doutor Airton Guimarães, apelidado Chimbo? Ela o queria vindo do emprego para casa, os jornais sob o braço, um embrulho de biscoitos ou cocadas, de abarás e acarajés. Jantando na hora exata como os outros, saindo em certas noites com ela, a passeio, de braço dado gozando a brisa e a lua. Amoroso, no leito a vadiar antes de dormir, ainda cedo, e nos dias certos de vadiação.

Como era é que não podia ser: Vadinho sem hora de chegar dormindo frequentemente na rua, com certeza no leito das vagabundas, de antigos e renovados xodós; querendo vadiar e vadiando em horas tardias e as mais absurdas, em qualquer dia sem determinação, sem relógio nem almanaque. Não havia horário nem sistema, tampouco hábito estabelecido ou tácita convenção, um costume dos dois, nada. Era aquela anarquia sem cabimento, êle na rua todas as noites sem lhe

dar notícia, ela no leito de ferro roendo a dor de cotovelo, aguda dor de corno e uma dor no peito, uma aflição. Por que tôdas as outras mulheres casadas faziam jus aos seus maridos, só ela não? Por que não era Vadinho como todos os demais, com a vida regulada e em ordem, sem os sobressaltos, os cochichos, os fuxicos, a infindável espera? Por que? (AMADO, 1970, p.146-147).

Assim, a esperança pela mudança é, na maioria das vezes, a mola que impulsiona a subserviência da mulher do malandro e cria no ambiente doméstico a possibilidade de ação do homem. É dizer: a indefinição dos limites permite que, assim como na esfera pública, o jogador aposte alto para perceber até onde vai seu poder de conquista territorial. Nesse caso, Flor se deixou ser envolvida pelo poder de sedução e desempenho sexual de seu par, perdoando-o desde o momento de namoro e cedendo aos seus caprichos e ao seu próprio prazer.

Contudo, em uma clara explosão de desespero e indefinição de limites, o herói é capaz de extrapolar, deixando com que sua humanidade seja responsável pelo maior ato de agressividade em sua trajetória. Falamos da agressão física sofrida por Flor, que já bastante insatisfeita em ver seu marido afanar seus dividendos e percebendo que esperar uma regeneração seria inútil, decide por impor seus limites pela primeira vez, negando “emprestar-lhe” (empréstimo que nunca fora quitado) parte de seus proventos conquistados através de seu ofício como professora de culinária. O malandro, que negava-se a trabalhar, era infiel, passava as noites nas bancas de apostas e ainda roubava-lhe o rendimento, é confrontado pela primeira vez em limites dentro de seu próprio território.

Qualquer tentativa de defesa diante do personagem, mesmo depois de todo o processo de sedução e humor atribuído até este momento da história, se perde diante do excesso – mesmo que posteriormente arrependido – cometido pela agressão do malandro sobre a mulher de malandro:

- Tu pensa que é só por interesse que eu te agrado?

- Só por interesse e nada mais...

Apenas interesse, vil interesse, retesava-se dona Flor:

- Por que não fala logo?

Um muro os separava naquela hora do crepúsculo, quando a tristeza irrompe do horizonte em cinza e em vermelho, quando cada coisa e cada vivente morre um pouco no morrer do dia.

- Já que é assim que tu quer, não vou perder mais tempo. Tu vai me emprestar nem que seja duzentos mil-réis.

- Nem um tostão... Tu não vai ver nem um tostão... Como tu ainda tem coragem de falar em empréstimo? Quando é que tu já pagou nem que

fosse um vintém? Esse dinheiro só sai da minha mão para a de seu Edgard.

- Juro que te pago amanhã, hoje estou precisado de verdade, é caso de vida ou morte. Juro que amanhã compro eu mesmo um rádio para você e tudo mais que tu quiser... Pelo menos cem mil-réis...

- Nem um tostão...

- Tem paciência, meu bem, só essa vez...

- Nem um tostão... – repetia como se não soubesse dizer outra coisa.

- Ouve...

- Nem um tostão...

- Toma cuidado, não brinca comigo, porque se não fôr por bem, vai ser por mal...

Disse e olhou em torno como a localizar o esconderijo. Eis que dona Flor perdeu a cabeça e, em desespero, se atirou para o velho aparelho de rádio; junto às gastas válvulas ocultara o dinheiro. Vadinho a seguiu, ela porém já segurava as cédulas, desafiando-o as berros:

- Esse tu não vai gastar no jogo. Só se me matar...

Os gritos cortavam a tarde, as comadres em alerta saíam à rua:

- É Vadinho tomando dinheiro de Flor, coitadinha...

- Cão mais tenebroso! Cão das trevas!

Vadinho partiu para dona Flor, os olhos cegos, a cabeça vazia, o ódio a cobrir-lhe o entendimento, ódio de fazer o que estava fazendo. Tomando-a pelos pulsos, bradou-lhe:

- Larga essa merda!

Foi ela quem bateu primeiro: arrancando-se dele e não querendo deixar-se agarrar novamente, socou-lhe o peito com os punhos fechados, com a mão aberta atingiu-lhe o rosto. “Sua puta, tu me paga”, disse Vadinho, enquanto dona Flor gritava: “me deixa, desgraçado, não me bata, me mate logo, é melhor”. Então êle a empurrou, ela caiu por cima de uma das cadeiras, gritando: “assassino, miserável”; e êle a esbofeteou. Uma, duas, quatro bofetadas. O estalo dos tapas levantou, na rua, o côro de revolta e lástima das comadres. Dona Norma abriu a porta, foi entrando sem pedir licença:

- Ou você para com isso, Vadinho, ou eu chamo a polícia. Vadinho nem parecia vê-la: lá estava ele com o dinheiro na mão e um ar perdido, o cabelo revolto, olhando num espanto para onde dona Flor jazia caída, a gemer baixinho, num choro manso. Dona Norma correu a ampará-la, Vadinho saiu porta a fora, as notas apertadas entre os dedos. As vizinhas arredaram do passeio, era como se vissem o próprio demônio dos infernos. (AMADO, 1970, p. 177-178).

Nesse pequeno fragmento da obra de Jorge Amado, apresenta-se o clímax da relação vivida pelo casal, que transporta sua esfera doméstica para a esfera pública, ao ter a invasão da vizinhança para prestar socorro na agressão sofrida por Dona Flor. Note que apenas a ameaça de se recorrer à justiça das ruas faz com que a autoridade imposta pelo juiz doméstico seja refreada e sua atitude seja estancada na retomada de consciência e no átimo de sua ação. Nesse momento, uma barreira instituída é atravessada para além da prática cotidiana, até então. Dessa forma, a agressão reverbera para fora do ambiente doméstico e desestrutura as leis que foram estabelecidas naquele cenário.

Diz-se ter sido a primeira vez, mas uma vez ensaiada e não refreada, é fácil depreender que esse limite poderia ser outras vezes ultrapassado. Vadinho, que até então se portara como um bufão inconsequente e boêmio inveterado, torna-se um agressor e ultrapassa a linha entre as esferas do bem e do mal, tendendo-se à vilania.

Dito isso, é importante salientar que o personagem não pode ser descrito no exercício do mesmo poder de comando da porta para fora de sua casa. Assim como acontece com a maioria dos malandros domésticos, a voz imperativa só tem força dentro dos limites das paredes que cercam o seu reino. Na esfera pública, em geral, estes são vistos em igualdade ou até mesmo em escalas menores junto aos malandros que, por feito, denominam-se como públicos. Vadinho não possui igual voz impositiva em meio às ruas que frequenta, além disso, utiliza-se da elegância forjada e do charme galego para conquistar seus interlocutores.

É raro encontrar em toda a narrativa de “Dona Flor e seus dois maridos” algum feito heroico da porta para fora de sua residência. O malandro, pelo contrário, é apresentado morto, travestido e arriado ao chão em pleno carnaval. Sua humilhante passagem reflete a sua vida e todos os revezes pelos quais passou, um azarado, perdedor, que insistia em apostar em um só número, crendo – assim como sua esposa – na mudança da maré de sorte. Quando em seu velório fora rememorado, tornou-se tema de risos ao ter uma de suas feitas relatadas, o momento em que havia voltado nu para casa por ter perdido no jogo até as roupas.

- Um dia, há quatro aos passados, no Mês de março, encontrei Vadinho na casa de Três Duques, jogando no 17. Estava vestido com uma capa de borracha, por baixo não tinha roupa nenhuma, nuzinho. Botara tudo no prego, empenhara calça e paletó, camisa e cueca, para poder jogar. Ramiro aquêle espanhol canguinha do Setenta e Sete, só queria aceitar a calça e o paletó, que diabo iria fazer com uma camisa de colarinho puído, uma velha cueca, uma gravata vagabunda? Mas Vadinho lhe impingiu até o par de meias, guardou apenas os sapatos. E tinha mel na língua que conseguiu que Ramiro, aquela fera que vocês conhecem, lhe emprestasse uma capa de borracha quase nova pois não ia sair nu, rua a fora, em direção à casa de Três Duques...

- E ganhou? Queria saber o jovem Artur, filho de seu Sampaio e de dona Norma, ginasião e admirador de Vadinho a ouvir boquiaberto o relato do jornalista.

Doutor Giovanni olhou o môço, fêz um pausa, sorriu com o rosto todo:

- Qual o quê... Pela madrugada perdeu a capa do espanhol no 17 e foi trazido para casa embrulhado nas folhas de um jornal... – o sorriso transformava-se num riso sonoro, contagioso, ninguém igual a doutor Giovanni para animar uma sentinela” (AMADO, 1970, p. 36).

De fato, raros são os malandros domésticos que seriam capazes de cruzar incólumes a barreira dos dois mundos, tornando-se também malandros públicos. À malandragem é inerente o momento em que as cartas são arriadas à mesa e a fragilidade também se mostra aparente, seja na casa ou na rua. Aquele que exerce o poder em ambiente privado, em geral, é rebaixado na esfera pública, sendo aceito por outros requisitos além da esperteza e da vivacidade.

Vadinho era um sedutor e, além da guarda baixada pelo amor desenfreado por sua esposa (mesmo que a seu modo), também seduzia seus amigos. Fora aceito por eles, não por respeito, mas por graça. Sua graciosa presença provocava risos e os fazia ter histórias imortalizadas pelas ruas. Ele, entretanto, parecia não se importar. A vergonha não era para ele um empecilho de conduta, mesmo que chegasse em casa carregado em bebedeira, nu por perder no jogo, ou até mesmo morto com um figurino de baiana, tendo uma morte digna de risos e deixando o sofrimento apenas para aquela a quem ele demonstrava fragilidade.

Jorge Amado constrói, assim, um personagem como todos os que atravessam o tempo e endossam a definição do conceito do malandro doméstico. A humanidade de Valdomiro é, claramente, retratada nesse romance e, além de toda a esfera mística que se apresenta em sua volta *pós-mortem* para satisfazer os caprichos de sua viúva, é desvelada a ambivalência do caráter de um personagem tipicamente brasileiro. E mais, de um personagem que atravessou o tempo e foi, muitas vezes, cooptado em narrativas posteriores sem precisar da indumentária ou do gestual impresso nele, mas que estava presente em suas condutas.

O autor, que parece esticar a corda do julgamento de seu personagem, delega ao leitor seu próprio julgamento e, mesmo parecendo condená-lo pela imperdoável agressão praticada, ainda o transforma em menestrel da alegria quando, em um de seus momentos de remissão pela culpa aos destratos à sua ainda namorada Florípedes, atravessa a esfera pública organizando uma serenata com os cúmplices companheiros, na tentativa de obter o perdão e, mais uma vez, ser aceito de volta ao seu coração.

A bem da verdade, Vadinho carrega parte do autor, que numa descarada homenagem a um de seus próprios amigos de boêmia, resolve inseri-lo em seu romance, convidando o próprio Dorival Caymmi a figurar como cúmplice do seu malandro esboçado:

Quando o violão dedilhava-o um moço querido de tôda a gente por sua educação e alegria, seu jeito modesto e ao mesmo tempo fidalgo, sua competência no beber, sua finura de trato, e sua música: a qualidade única de seu violão, dele e de mais ninguém, e sua voz de mistério e picardia. Um retado. Aparecera ultimamente a tocar e a cantar no rádio, e já o sucesso o cercava. Repetia-se seu nome. Dorival Caymmi, e os íntimos exaltavam suas composições inéditas; no dia em que fôssem divulgadas, o moreno ficaria célebre. De Vadinho era amigo do peito, juntos haviam tomado os primeiros tragos e varado as primeiras madrugadas. Traziam de reserva a Jener Augusto, pálido cantor de cabaré, e de quebra a Mirandão, já bêbado. Ao pé da ladeira, detiveram-se por uns minutos; o violino de Edgard Cocô soluçou os primeiros acordes, dilacerantes. Entraram a seguir o cavaquinho, a flauta o violão – e Caymmi abriu o eco, soltou a voz em dueto com Vadinho, cujos gorjeios não valiam lá grande coisa. Grande era sua causa sua paixão proibida: o desejo de desagravar a namorada, curar suas tristezas, apaziguar seu sono, trazer-lhe o consôlo da música prova de seu amor...” (AMADO, 1970, p. 124).

Desse modo, o malandro doméstico se apresenta descortinando as relações e criando vínculos de pessoalidade que atravessam, não apenas as fixas barreiras sentimentais dele, como também a expressão mais sincera do afeto que dele possa ser encaminhado. Assim, Jorge Amado imortaliza sua amizade através do seu romance e reparte todo o afeto de sua própria história com o seu personagem, a quem confia a amizade doméstica de seu amigo malandro.

4.3 Max Overseas, o malandro público

Pouco mais de uma década após a apresentação de Vadinho no ideário nacional e sua cooptação como símbolo da malandragem baiana, somos apresentados a um outro exemplar, dessa vez carioca. Dá-se o surgimento de Max Overseas, protagonista da obra de um proeminente cantor de grande popularidade que, entre tantos feitos, também se arriscara na produção dramaturgica. Falo de Chico Buarque que, com seus olhos e discrição, encarnara na vida o comportamento malandro, indo da sedução à boêmia. Ao criar a “Ópera do Malandro”, em 1978, o autor rememora a mesma atmosfera vivenciada no universo de Jorge Amado e debruça-se sobre o mesmo cotidiano dos idos dos anos de 1940.

Chico Buarque parte de uma adaptação das já consagradas “Ópera dos três vinténs”, de Bertolt Brecht (1928), e da “Ópera dos mendigos”, de John Gay (1724). Sua intenção é localizar e criticar a sociedade da época, sob a luz de personagens típicos do submundo nacional, em alusão a um passado glamuroso, no qual o malandro

figurava como rei das ruas, em particular na região da Lapa, no Rio de Janeiro. Não à toa, enquadraremos aqui Max Overseas como o perfeito exemplar do malandro público, partindo em situação e reconhecimento, diferente do seu antecessor, Vadinho. Max é o malandro das ruas e suas ações justificam seu enquadramento, desde o momento em que o autor pensara nas composições que tematizam o seu musical.

Por trás de todo o desenrolar dramático, percebemos que a intenção do autor é criticar a iminente tendência nacional na busca pela modernização, mesmo que para isso devesse modernizar-se, substituindo sua tradição da terra pela novidade americanizada. Para tal, Buarque lança mão de música, humor e malandragem. Aliás, malandros não faltam nessa narrativa, já que todos os seus personagens parecem ter alguma inclinação a esse comportamento. Isso se percebe desde o surgimento do narrador, um sambista que se apresenta como João Alegre, que inicia a peça, com cortinas ainda fechadas, dando voz ao autor, batucando numa caixa de fósforos e entoando a canção que, convenientemente, é intitulada “O Malandro”, a qual narra o seu cotidiano.

Durante toda a dramaturgia é possível perceber a intertextualidade com os acontecimentos do momento em que a obra foi escrita. Apesar de referir-se ao governo de Getúlio Vargas e sua política de expansão nacional, a proposta da narrativa é criticar o tempo em que a encenação se deu, em meio à uma ditadura ainda mais severa que os tempos vividos durante a criação do romance de Jorge Amado. Denuncia-se a tendência ideológica fundamentada em ideias de progresso a de tornar um país moderno, com grande interesse voltado para os Estados Unidos e, como consequência, levando ao apagamento da memória nacional e de seus personagens urbanos.

A urgente substituição da tradição pelo novo é retratada através de produtos como o chiclete, a Coca-Cola, o nylon, além das importações que favoreciam o mercado externo e dificultavam o crescimento da produção nacional. Para além da dimensão cultural e o mimetismo da moda – que denunciavam a falta de raízes das elites, o processo de americanismo consistiu em uma adequada *práxis* que, em meio século, transformou o país. A indústria passou a predominar sobre a agricultura, remarcando a composição demográfica e trazendo o eixo de gravitação para os centros urbano-industriais.

Dessa forma, os elementos apontados por Buarque servem como pano de fundo para o rascunho de um personagem que retrata a tênue relação entre as ruas e sua prática flexível da justiça. A peça se passa em uma Lapa no auge de sua vida noturna, onde

bares e prostíbulos serviam como cenário para boêmios, malandros, cafetões, prostitutas e contrabandistas. Em convivência com tais personagens, não é de se espantar que policiais figurem como interlocutores de uma relação, ora de perseguição, ora de aproximação.

Como definido anteriormente, o malandro público não tem poder sobre a justiça formalizada e sua estratégia seria a fuga ou a aproximação via meios ilegais. É nesse cenário que se dá o espaço para a malandragem profissional, em uma clara alusão ao trabalho formal – tema central dos palanques Getulistas – incensado através das seguintes estrofes da canção “Homenagem ao malandro”:

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 a navalha / 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. (HOLANDA, 1978).

Nesse sentido, o personagem com aparato de malandro oficial assume a chancela da malandragem como profissão regulamentada e uma jocosa proposta de criticar a corrupção e ilegalidade, que se tornava prática social nacional. Max Overseas demonstra saber jogar publicamente segundo as normas de sobrevivência pública. O campo do malandro, assim, vai de uma gradação da malandragem socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. É quando este corre o risco de deixar de viver do jeito e do expediente para viver dos golpes, virando então um autêntico marginal ou bandido.

Overseas é apresentado como um renomado contrabandista que sempre se dá bem. Diferente de Vadinho, sua elegância é descrita impecável e seu terno branco e alinhado, fazem par ao seu cartão de visita, que leva um nome igualmente estrangeiro, afinal ser Overseas (ou além mar), combina mais com sua ocupação do que ser Sebastião Pinto, seu real nome de batismo. Seu nome, aliás, só é revelado no momento de seu casamento, quando sua então pretendente – à exemplo do comportamento nacional ludibriado pelo estrangeirismo – decepciona-se ao descobrir que todo seu futuro estará atrelado a um dos maiores exemplos de pertencimento nacional, o sobrenome Pinto:

JUIZ – Contrato e matrimônio em regime de união de bens entre Teresinha de Jesus Fernandes de Duran, brasileira, maior solteira, e Sebastião Pinto...

TERESINHA – Sebastião Pinto? Quem é Sebastião Pinto?

MAX – (sussurra) Sou eu, baby, mas é só pro forma...

TERESINHA – (alto) 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 horrroso!

MAX – (no ouvido dela) Fala baixo, Teresinha. Eu também sou Overseas. Sou Overseas por parte de mãe.

TERESINHA – (histérica) E eu como é que fico? Vou virar Teresinha Pinto? Deus me livre! Isso é uma humilhação! (HOLANDA, 1978, p. 71).

À exemplo de Dona Flor, Teresinha é responsável pelo enquadramento do personagem no conceito de Malandro público, sua postura totalmente oposta à subserviência vivida por Flor delimita o poder de ação dele na esfera doméstica, por uma simples questão de normatização de conduta. Teresinha transforma o cotidiano de Max por – diferente das demais mulheres – ser uma mulher malandra. Aliás, sua formação na malandragem é legada por pais igualmente malandros, que se orgulham de seus feitos ao educarem a filha na arte da sobrevivência das ruas. Filha do casal Duran e Vitória, sua mãe, fora criada em meio ao luxo oriundo do que chamam de *boutique* para disfarçar a prática da cafetinagem urbana. Duran, seu pai, viveu da exploração ilegal das mulheres a quem agenciava e cobrava alta porcentagem pela dita proteção e empréstimo de acessórios. A tentativa de fazer do casamento de sua filha outra fonte de renda é frustrada quando Teresinha decide trilhar os próprios passos na procura do amor.

VITÓRIA – E por que não casamento? Tua filha já completou vinte e três anos, você sabia?

DURAN – Vitória Régia! A tua filha é uma galinha! Atraca aí um marinheiro de merda e, só porque sabe falar alô, OK e good night my boy, já fica a putinha achando que topou com o Rockefeller. E a vaca velha por trás, só incentivando.

VITÓRIA – Você é bem grosso, hein? Se há uma coisa no mundo de que você não pode me acusar é de saber pouco de homem. Certo, me enganei uma vez e de maneira fatal. Com você!

DURAN – Escuta, Vitória, eu dou toda a independência à tua filha. Ela tem até entrada independente pra ir e vir com quem quiser. Mas daí a casar vai um passo muito grande. Já mexe com a minha vida! Interfere no meu patrimônio!

VITÓRIA – Mas, Dudu, é inevitável que ela se case um dia, que tenha filhos, um lar, tudo isso que faz uma mulher se sentir realizada. Assim como eu...

DURAN – Teresinha é o nosso 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?

VITÓRIA – Te apresenta como, se você nem fala com ela?

DURAN – Eu? Ela é que não fala comigo.

VITÓRIA – Vocês dois são tão parecidos! Tão cabeçudos!

DURAN – Ela não sabe se valorizar. Se tivesse um mínimo de tino comercial, saberia que cinquenta quilos de carne não se dão assim pra qualquer um comer de graça não. Ah, se eu tivesse o corpo dela!

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! (HOLANDA, 1978, p.52).

Assim, a mulher malandra leva o malandro público a não obter semelhante sucesso na esfera privada. Max Overseas, a exemplo dos outros do tipo, também frequenta os cabarés, tem uma inconstância sexual e deita com as meretrizes sem pagar. Além disso, por figurar como proeminente contrabandista, tem notado sucesso financeiro, o que lhe confere a admiração dos outros malandros que o cercam.

A propósito, são os demais malandros do seu convívio que dão o tom de seus negócios e sua fortuna, que foi feita nas imediações do cais do porto como atravessador de itens de consumo para sociedade burguesa, ávida pelos produtos importados. Personagens como Johnny Walker, Phillip Morris, Big Ben e General Eletric são nomeados em alusão aos produtos ilegalmente importados e distribuídos em solo nacional.

O malandro público, apesar de não poder criar laços de confiança, se cerca de cúmplices com os quais possa contar nas suas investidas e peripécias. São a posição social, as necessidades individuais, a sobrevivência e todo o demais trânsito definido anteriormente entre a ordem e a desordem, os responsáveis pelas relações construídas entre os pares. Escondendo seu passado e seu nome, Max se torna o líder de um grupo de malandros por identificação comum e objetivo de altos ganhos. Através de conflitos e parcerias, ele sobrevive à rua, almejando encontrar conforto em seu lar.

No entanto, ao se apaixonar por Teresinha, o personagem não conta com o fato de seu sogro ser um igual exemplar da malandragem. Duran demonstra-se implacável com os negócios, assumindo total imparcialidade quando se trata da esfera entre relação doméstica e trabalhista. Para ele, a preservação de seu patrimônio fala mais alto e, mesmo o indício de greve de suas meretrizes – uma direta referência aos direitos

trabalhistas em uma alusão à formalização da profissão – o faz agir com punhos de aço na penalização de qualquer um que se proponha a ir contra seus domínios. Percebe-se também que, assim como Overseas, o malandro Duran não possui o controle sobre sua casa, pois descobre que sua filha casara em segredo com seu maior desafeto.

A prática da justiça das ruas também é abordada quando, através da representação da lei, se apresenta a conduta irregular daquele que deveria zelar pela ordem. Duran possui negócios com Chaves, o delegado da polícia que se aproveita da posição e das oportunidades do serviço público para benefícios particulares, corrupção e abuso de autoridade. Max por sua vez, também tem negócios com Chaves e, nessa rede de malandragem, cada um, com seu interesse particular, sempre procura sua própria vantagem por meio da astúcia. A polícia, que deveria representar a imparcialidade da lei pública, torna-se “um brinquedo” entre as investidas dos dois malandros que tentam impor-se sobre ela, lançando mão da amizade como recurso extra, além dos ganhos financeiros:

MAX – Olha aí, a gente nunca se vê. Quando se vê é às pressas, às escuras e é só para tratar de negócios. Assim eu nem posso saber como vai a família... Mas hoje não, Tigreza.

CHAVES – É, eu sei que o momento é impróprio. Mas é que justamente hoje o meu outro sócio telefonou e me 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 e paga o combinado. Não fica bem prum chefe de polícia, entende? Esse meu outro sócio é um homem muito sério. Cobra juros de vinte por cento ao mês.

MAX – Puxa vida, Chaves, por que você não me falou antes? Eu não me preocupei com isso porque achei que você tava bem de vida. Aliás, sempre invejei a tua posição a tua estabilidade, a segurança dum emprego público... Nunca pensei que fosse ver chorando por causa duma mixaria...

CHAVES – Mixaria? Tua dívida tá a quase vinte contos!

MAX – Vinte contos... Vinte contos é a minha despesa mensal de lavanderia. Quanto é que você tira por mês?

CHAVES – Olha, Tião, tu tá me obrigando a me abrir contigo. Não conte a ninguém, mas eu vivo com um drama pessoal lá em casa. Pouca gente sabe que eu tenho uma filha de vinte anos...

MAX – A Lúcia?

CHAVES – Tu conhece a Lúcia?

MAX – Claro, eu cansei de carregar ela no colo...

CHAVES – Mas tu não sabe que aquela criança virou um problema sério. Aqui entre nós, a Lúcia me rouba.

MAX – Te rouba?

CHAVES – No começo era coisa à toa. Depois começou a roubar cem mil-réis, duzentos, o que tivesse na minha carteira enquanto eu dormia. É claro que eu lhe apliquei uma série de correções. Mas um

dia o psiquiatra do Hospital dos Servidores me disse que não adianta castigar ela não. Porque ela não é ladra. Ela sofre de uma doença incurável chamada cleptomania. E que ela rouba pra compensar a ausência da mãe. Então eu tenho que deixar a Lúcia ficar me roubando... Roubando e comendo doce, roubando e comendo doce, porque ela gasta todo o meu dinheiro na confeitaria. O psiquiatra disse que o creme de leite é a projeção do leite materno que ela não teve.

MAX – Que chato, Chaves, que chato... Olha, amanhã cedo eu começo a botar nossos livros em dia.

CHAVES – É bom. Tu tá trabalhando à vontade, na maior liberalidade, 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. (HOLANDA, 1978, p. 65-66).

O malandro público usa, então, de seus artifícios e consegue passar pelas garras da lei ileso. Por vezes ele se torna íntimo, em outras vive a se esquivar, no entanto, é a ausência de lar e a inconsistência de Max que o faz buscar na filha de Duran o pouso seguro de uma vida doméstica, sobre a qual ele não possui controle. E, fatalmente e pelas mãos de sua eleita, a trama se dá na sucessão de seu poder. A mulher malandra revela-se como uma implacável empreendedora e, valendo-se de sua confiança, consegue permissão do companheiro para cuidar de todos os seus negócios.

Teresinha que, a princípio, demonstra inocência no jogo da sedução, passa a substituir o malandro público na gestão de sua própria empreitada, valendo-se da ocasião imposta sobre uma iminente ameaça prometida por seu próprio pai. A desenvoltura da rua perde sua lábria diante da face doméstica de uma mulher obstinada e competente que demonstra que não tinha sido enganada em nenhum momento, mas que planejava o desenvolvimento de toda a ação.

TERESINHA – Max, o papai vai botar a polícia atrás de ti.

MAX – Polícia? Não diga. Com o tigrão na linha de frente...

TERESINHA – Exatamente. O inspetor Chaves.

MAX – Tá louca, mulher? Minha amizade com o Tigreza não tem preço.

TERESINHA – Tem sim. Sessenta contos e um emprego público. Papai armou um bafafá pra denunciar as falcatruas do inspetor. Vai botar todas as funcionárias pra desfilar com cartaz e tudo no primeiro de maio. A não ser que o inspetor te pegue, é claro.

MAX – Não acredito...

TERESINHA – Te apressa, Max, faz a mala e desaparece.

MAX – Eu não posso me ausentar, tenho muito trabalho...

TERESINHA – É só por uns dias. Uma semana, no máximo, e a coisa esfria...

MAX – Em uma semana entram dois cargueiros na baía.

TERESINHA – Deixa comigo. Enquanto você tá fora, eu cuido dos negócios.

MAX – O que é que você entende dos meus negócios?

TERESINHA – Max, eu vi quando o papai telefonou pro Chaves... Ai, eu não queria dizer, me dá arrepio só de pensar... Ele deu vinte e quatro horas pro inspetor acabar com a tua sombra. Te liquidar, Max. A sangue-frio! À queima-roupa. Foge Max, pelo amor de Deus!

MAX – Tá bem, Teresinha, eu vou. Mas não é por mim, não, que eu não me assusto com essas coisas, viu?

TERESINHA – Vai por mim, Max, por mim!

MAX – É, pois é. É por você que eu vou. Mas como é que eu faço com esses cargueiros? Você compreende, Teresinha, se eu falto a um compromisso posso perder pra sempre o fornecedor.

TERESINHA – Já te disse, Max, pode deixar comigo.

MAX – Eu vou deixar as instruções com os rapazes. Contigo eu deixo o segredo do cofre, que é pra pagar a mercadoria, certo?

TERESINHA – Certo. Mas depois a gente precisa ter uma conversinha sobre o teu futuro. Max, enquanto você continuar esses negócios escusos, tá sujeito a viver fugindo da justiça.

MAX – Ah, assim não. Eu não me casei contigo pra você se meter na minha vida profissional. Eu vou continuar trabalhando no que sempre me orgulhei de trabalhar.

TERESINHA – Mas é claro, querido, claro. Ninguém tá pedindo pra você mudar de atividade. Só o que precisa é dar um nome legal à tua organização. Põe um “esse-a” ou um “ele-tê-dê-a” atrás do nome e pronto, constituiu a firma. Firma de importações, por exemplo. É tão digno quanto contrabando e não oferece perigo. Você passa a ser pessoa jurídica, igualzinho ao papai. Pessoa jurídica não vai presa. Pessoa jurídica não apanha da polícia... Acho até que é imortal, pessoa jurídica. (BUARQUE, 1978, p. 107 - 109).

É Teresinha, aliás, que demonstra verdadeira expertise malandra ao se tornar a responsável pelos negócios escusos de Max, após obter sua assinatura que lhe dava plenos poderes sobre os documentos de sua fictícia empresa. Teresinha demonstra sua capacidade de liderança sobre os homens que se tornam, imediatamente, subalternos à sua gestão. Mesmo que, inicialmente, encontrando entraves em sua voz de comando, a mulher malandra mostra a que veio, driblando a ironia e retalhando a insurgência de seus funcionários.

Nesse sentido, o humor é uma das características fundamentais para a leveza do discurso da malandragem. A mulher malandra também faz uso dele quando confrontada em atitudes de falsidade ou devassidão. A interferência do humor na seriedade e solenidade em assuntos de cunhos éticos é uma das principais formas do discurso malandro fugir à rigidez do tema.

Assim, como o malandro pode ser, em alguns sentidos, considerado a paródia do burguês, o relacionamento amoroso daquele parodia o discurso romântico clássico, introduzindo rachaduras que comprometem a integridade e a solidez dos conceitos nele

articulados. Segundo Matos (1982), a emoção lírico-amorosa não tem maior inimigo que o riso, pois a conjunção da confissão passional com o humor produz, inevitavelmente, uma estrutura dialógica na qual tanto esse como aquela se afetam e alteram mutuamente.

É dessa forma, com o desprezioso riso fácil, repleto de apelo popular e repetição de expressões urbanas, que o lugar do malandro é diminuído frente à mulher malandra. Ela rompe com os padrões machistas e patriarcais, reduzindo todos os homens a seus subordinados, naquela que aparenta ser a maior estratégia de comando de todas as ações que preveem a trama. Sua perspicácia e praticidade faz do amor, pano de fundo para o sucesso financeiro e seu casamento um contrato firmado, dando-lhe plenos poderes sobre um negócio que, em pouco tempo, se tornaria a mandatária. É o que demonstra sua secundária resposta à declaração de amor, após enfim conseguir o tão esperado segredo do cofre de seu novo marido.

TERESINHA – O segredo, Max...

MAX – (No ouvido dela) Te amo como nunca amei ninguém...

TERESINHA – Não, Max, o segredo do cofre.

MAX – Ah, sim. (No ouvido dela) Três voltas pra direita até o dezesseis, uma pra esquerda até o nove e três pra direita até o vinte e cinco.

TERESINHA – Eu também te amo, Max. Adeus. Cuidado .

(Max vai saindo, seguido por Geni; dá uma súbita meia-volta e assusta Geni; Max sai; Geni dá um tempo e corre atrás; Teresinha senta-se num caixote mais alto.)

TERESINHA – Muito bem, meninos. Vamos começar as aulas de inglês. Big Bem, what time is it?

(Todos riem, assobiam, fazem barulho, atiram bolas de papel, etc.)

BARRABÁS – Dona, a turma quer saber uma coisa em inglês e tá sem jeito de perguntar.

TERESINHA – Que bobagem! Pergunte você, Barrabás.

BARRABÁS – Como é que se pronuncia: cu da mãe tem dente?

(Todos começam a algazarra)

BARRABÁS – A professorinha tá puta, pessoal...

(Mais algazarra)

TERESINHA – Barrabás, cospe o chiclete!

(Barrabás faz um bola com chiclete; Teresinha desce do caixote, comprime as bochechas de Barrabás e tira-lhe o chiclete da boca)

TERESINHA – Pode ir embora!

BARRABÁS – Tô expulso da classe, dona?

TERESINHA – Não. Tá expulso do meu negócio!

BARRABÁS – Eu trabalho com o Max há quinze anos, mocinha. Pra alguém me despedir, tem que ser ele.

TERESINHA – Ele me deu carta branca pra conduzir os negócios. E eu decidi que você não presta mais. Fora!

BARRABÁS – Tá bem, eu vou. Mas quando o Max voltar, eu volto.

TERESINHA – Claro, você pode pedir a ele pra ser readmitido. Só que eu vou colocar pra ele o seguinte: é Barrabás ou eu. Com quem você acha que ele vai ficar gracinha? Fora!

BARRABÁS – Isso é uma puta sacanagem. Golpe baixo de mulher. Se você fosse homem eu te cobria de porrada!

TERESINHA – (esbofeteia-o) Cobria nada! Você fala grosso mas não é de nada! Vamos, reage! É uma bicha enrustida, ha ha. Fora! (Barrabás sai) Muito bem, pessoal, alguém mais tem alguma queixa? (silêncio) Então vamos recomeçar a lição. Todo mundo repetindo comigo. John is a boy.

TODOS – Dijon is a bói. (HOLANDA, 1978, p. 112 -114).

Perceba que, diferente de Flor, é Teresinha que faz uso da agressão física e seu artifício assegura-lhe o respeito entre todos os malandros que, até então, desdenhavam de sua capacidade de mando. A mulher malandra iguala-se à atitude masculina, recorrendo até mesmo a recursos questionáveis para se impor em igualdade de voz sobre o desigual ambiente da malandragem. A atitude de Teresinha, apesar do excesso no campo da justificativa, é remida por maior empatia à sua personagem e por acompanhar a ascensão de uma mulher que, pela primeira vez, torna-se a real protagonista de uma história que não é sua.

Diferente do romance baiano, a dramaturgia carioca se propõe a cantar a história de um malandro público que, por consequência de sua pouca habilidade doméstica, é dominado por uma malandra, mais preparada que ele. Esta deixa de ser vítima de um casamento por interesse e, como herdeira dos negócios ilegais de seus pais, junta sua fortuna à recém-adquirida de seu esposo, com documentação assinada de próprio punho. Sua sedução ao marido é maior que a capacidade de convencimento do Malandro de Além Mar e, na esfera doméstica, é capaz de adquirir a senha de seu cofre e o controle sobre seus empregados.

Se engana quem acreditar que a postura mandatária de Teresinha facilita o seu ambiente doméstico. Ciente dos riscos de desposar um malandro, a mulher antecipa-se a qualquer sinal de traição que possa reverberar sobre o seu lar. Detentora dos privilégios legados à esposa, ela não faz vista grossa quando descobre a infidelidade de seu marido, mesmo estando ele em situação de risco. É nesse ponto que a esfera doméstica atravessa a esfera pública e a malandra decide brigar pela primazia sobre Max.

Ele se encontra preso, sua sobrevivência incólume às ruas é ameaçada e seu último artifício é recorrer à filha de seu amigo policial, que alega carregar no próprio ventre, o fruto do concubinato vivido ao seu lado. Em uma estratégia de sedução, ele tenta convencê-la a libertá-lo para que, juntos, possam fugir daquela situação e

recomeçar a história que, provavelmente, foi interrompida pela súbita paixão vivida entre Overseas e Teresinha.

Seus planos são severamente frustrados quando, em uma inesperada visita de sua nova esposa, dá-se o embate entre as duas mulheres. A rua se torna casa e o malandro novamente perde o poder de decisão ao ver seus mundos se chocarem. A mulher malandra decide impor-se sobre o marido e a possível amante e, longe de recuar, faz valer a sua voz, mesmo que isso atrapalhe qualquer esquema para a salvação de seu cônjuge.

Nos dias de hoje, definições como sororidade e machismo trazem à baila o questionamento acerca da luta de duas mulheres pelo amor de um homem infiel. Mas o que o fragmento de texto destaca é a total impotência do homem sobre sua própria vida e o silenciamento do malandro quando casa e rua se chocam na decisão de seu destino.

TEREZINHA (Entra) – Preciso falar com meu marido. Oh, que é isso?

MAX – Que azar!

LÚCIA – Que bandido!

TEREZINHA – Quem é essa pessoa?

LÚCIA - Quem é essa pessoa?

TEREZINHA – Sou a senhora Max Overseas, encantada. Querido, você jurou que não punha mais os pés num bordel. Viu no que deu?

LÚCIA - Ah, é? Andando com as putas de novo? Seu cachorro!

TERESINHA – Meu bem, eu trago grandes novidades! Consegui um contato direto com Nova Iorque! Já mandei um telegrama em nosso nome para a United Merchants and Manufacturers... Max, você tá me ouvindo? Por que não olha pra sua esposinha?

LÚCIA – Olha pra tua esposinha, tarado! Polígono! Você nunca vai ver os cornos do teu filho, viu?

TERESINHA – Que filho?

LÚCIA – Isto aqui. (Mostra a barriga) Tá pensando que é chope? Isto é o bendito fruto do meu casamento com Max.

TERESINHA – Você tá enganada, moça. Eu é que casei com ele. De branco e tudo, véu, grinalda, juiz e padrinho, né, Max?

MAX – Não exagera, tá? A brincadeira já foi longe demais.

TERESINHA – O que? Tem coragem de me renegar?

MAX – Ah, Teresinha, eu não tô te renegando. Você é uma moça excelente, muito prestativa, boa datilógrafa. Sabe inglês, foi por isso que eu te admiti como secretária.

TERESINHA – O quê?

MAX - E assim mesmo você andou abusando. Quem foi que te deu direito de dispensar o Barrabás?

TERESINHA – Max, os teus negócios também são meus! Ah, antes que eu me esqueça, a tua aliança... Toma, você esqueceu na mesinha de cabeceira...

LÚCIA - O quê? Ah, agora sim, a prova do crime! (torce o braço de Max) Vai confessar ou não vai?

MAX – Que é isso, Lúcia me larga! Não tá vendo que isso é truque dela pra nos separar? Truque barato! (Atira longe a aliança) Bijuteria de camelô!

TERESINHA – Max, olha o que você fez!

MAX – Você não desconfia de nada, Teresinha? Quer ver a minha caveira, quer?

LÚCIA - É isso mesmo, mocinha. Tá vendo que ele tá com um pé na cova e ainda vem tripudiar?

TERESINHA - Se a rapariga tivesse recebido um mínimo de educação, saberia que, em conversa particular de marido e mulher, não se mete a colher.

LÚCIA - Educação, é? A leide estudou no Sacrequer, é? Pois vamos ali na salinha ao lado que vou te mostrar um pouco de educação pra senhorita!

TERESINHA – Senhorita, não. Senhora!

LÚCIA – Pois a senhora vá tomar no seu rabo.

TERESINHA – Que coisa mais vulgar!

LÚCIA - Vou chamar o investigador pra tu ver o que é bom pra tosse.

TERESINHA – Pode chamar quem quiser, moça. O Max me protege.

LÚCIA – Deixa disso, mulher. O negócio do Max é aqui comigo.

TERESINHA – Pode falar à vontade. O Max me ama.

LÚCIA – Te ama? Pois em mim ele dá cinco sem sair de cima.

TERESINHA – Comigo ele chora de prazer!

LÚCIA – Comigo ele rola no tapete!

TERESINHA – Comigo ele fica vesguinho...

LÚCIA – Comigo ele fala um montão de porcaria... (HOLANDA, 1978, p. 138-142).

A erotização do relacionamento entre o casal malandro serve, novamente, como material para justificativa de quaisquer deslizes que possam ocorrer entre ambas as partes. Nesse caso, até mesmo o a infidelidade de Max é esquecida, quando a honra de sua esposa é desafiada em patamar de igualdade. É dizer: a mulher malandra em questão também enfrenta suas desavenças na rua e, assim como o homem, precisa se defender e demarcar seu território.

A figura de Teresinha é responsável por ocupar uma relevante posição, ao dar voz e participação à mulher e legar um poder sobre o destino daquele que, fatalmente, é julgado por seus iguais. A malandragem vira regra e já não é tão fácil definir os mocinhos e os bandidos em uma narrativa na qual qualquer justificativa é passível de dois lados. Não é à toa que todos os personagens apresentam algum aspecto de malandragem em seu comportamento. Será ela também a responsável por enquadrar o comportamento libertário do protagonista que, perseguido desde o surgimento de sua figura, enfim, encontra a formalização de suas atividades.

É dessa forma que o malandro como era conhecido, se enquadra conforme definido por Jabor (1977) como “[...] essa figura malasártica de nossa cultura.”.

Seguindo os passos de Da Matta (1997), o personagem é visto até aqui como uma espécie de anti-herói das classes populares que, com seus “inocentes comportamentos”, reage à opressão das classes dominantes e ao crescente controle do Estado.

Aqui, então, se elimina a visão perigosa do malandro para reconhecer o seu lugar de esperteza e alegria. Assim, essa figura abaixa sua navalha mortal, retrai o golpe no otário inocente e recua a violência contra a mulher que o sustenta, assumindo apenas o lugar do sujeito marginal que consegue escapar dos moldes opressivos da sociedade capitalista pelo caminho da criatividade, do samba ou da esperteza.

Coincidência ou não, esse será o fim de Max Overseas. Ao perceber que sua investida em subornar a lei para sua liberação foi totalmente frustrada pelos planos de enquadramento de Teresinha, que decide unilateralmente formalizar os negócios de seu marido e gastar todo o capital acumulado que poderia salvá-lo. Max é, involuntariamente, inserido no jogo e a regra social passa a definir seu destino. Mais do que sua extinção como ser humano, sua extinção como personagem é promulgada por mãos que ainda exigem sua própria assinatura. O personagem termina de uma forma que qualquer malandro negaria assumir. Em poucas palavras, ele prenuncia o desaparecimento da malandragem assumindo: “tô com medo”.

MAX – Você chegou na hora exata. Conhece o Barrabás, não é mesmo?

TERESINHA – Prazer. Sabe o que é Max? A gente tá com o tempo apertado e eu trouxe uns papéis pra você assinar.

MAX - Isso a gente vê amanhã, baby. Agora o Barrabás vai me soltar e você vai dar a ele todo o dinheiro do cofre.

TERESINHA – Dinheiro do cofre?

MAX – Todinho. Vamos, Barrabás! Dá uma gravata no inspetor.

TERESINHA – Mas, querido, não tem dinheiro nenhum no cofre.

MAX – Não tem? Cê tá louca? Tinha mais de cinco mil dólares!

TERESINHA – Cinco mil cento e sete dólares e vinte e cinco cents. Mas agora a gente tá devendo dezessete mil.

BARRABÁS – Adeus, Max.

MAX – Tá brincando. Devendo a quem?

TERESINHA – Aos bancos, é claro. Uma firma tem que estar sempre devendo a todos os bancos. Tá tudo aqui no livro-caixa, meu amor, mas é meio complicado de explicar e não vai dar tempo de você conferir. Mas pra ter uma ideia, só de advogados, contabilidade e documentação, foram uns seis mil. E dez mil dólares eu dei de entrada num conjunto de salas na Avenida Central. Uma beleza, Max. No oitavo andar, com porteiro, elevador e ar refrigerado para os dias de calor. Você tem que assinar aqui, aqui e aqui. Foi mais por isso que eu vim assim correndo, porque é da maior urgência e mal deu pra eu me pintar. (Max vai assinando tudo sem esboçar a menor reação). A firma precisava dum endereço comercial porque não tinha graça timbrar no

papel: MAXTERTEX Limitada, endereço cabana na praia. Ah, as promissórias eu prometi levar a tua assinatura aos bancos amanhã bem cedo. Os gerentes têm sido muito camaradas comigo, sabe, Max? Imagina que eles me atenderam em dia de sábado! Agora só falta assinar essa folha em branco que é pra me prevenir em caso de acidente grave ou doença que te deixe impedido e que é pros nossos negócios não sofrerem solução de continuidade e o Dr. Sobral já me disse que espólio é um processo muito demorado... Ah, que bom que deu tempo pra tudo! Fala de você agora, querido. Max, eu nunca te vi calado assim! Diz o que é que você tá sentindo, por favor!

MAX – Eu estou sentindo medo, muito medo (cresce o barulho de passeata, como uma canção selvagem)

TERESINHA – Bom, não é pra te consolar, mas quem hoje te condena à morte tá condenado pra depois de amanhã. Papai, inspetor Chaves, a Lapa, as falcatruas, todo esse mundo já tá morto e caindo aos pedaços.

MAX – É, isso não me consola muito não. Tô com medo. (HOLANDA, 1978, p. 167-169).

A história que segue é interrompida com um levante de greve que, em um distanciamento Brechtiano, mistura personagens e atores do espetáculo alterando falas entre indignação política e desfecho de seus papéis. Um número final com paródias de famosas árias de conhecidas óperas faz o encerramento da trama em grande estilo. Mas, para além do ponto final do texto, essa dramaturgia anuncia o princípio do fim e o declínio de uma figura emblemática que, arquetipicamente, representou o comportamento nacional por tanto tempo.

No exato instante de acirramento da censura política, se dará a perseguição a qualquer expressão artística e/ou boêmia, sendo passível de violenta retaliação e, mesmo que abordando uma narrativa antepassada, a trajetória em questão seguirá o natural desaparecimento daquele que, por mais de meio século, fora um dos grandes desafetos de qualquer instituição político-social: o malandro.

Não por acaso, até mesmo a representação do autor é legada a um malandro sem nome, um João Alegre, que prenuncia a narrativa e o desfecho da história. A propósito, é no desfecho (ou no epílogo do epílogo, conforme registrado) que a figura retorna cantando a canção “O Malandro nº 2” que, diferente da canção de abertura do espetáculo, narra o infortúnio derradeiro com a morte do malandro. Não sabemos se a intenção é referir-se ao personagem ou mesmo ao desaparecimento da lendária figura. O fato é que, assim como Vadinho e sua narrativa póstuma, o espetáculo termina com o malandro de “pé junto” legado ao esquecimento e o inexorável apagamento de sua figura.

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 Mané / O malandro / É um presunto De pé junto / E com chulé / O coitado/ Foi encontrado / Mais furado/ Que Jesus / E do estranho/ Abdômem / Desse homem/ Jorra pus / O seu peito/ Putrefeito/ Tá com jeito/ De pirão / O seu sangue/ Forma lagos / E os seus bagos/ Estão no chão / O cadáver/ Do indigente / É evidente/ Que morreu / E no entanto/ Esse se move / Como prova/ O Galileu. (HOLANDA, 1978).

É assim que o personagem se despede. Fisicamente morto e enterrado, mas vivo em memória e em costumes que, ainda hoje, podem ser revividos na herança do comportamento nacional e em toda a sua influência que sobe aos palcos, ganha as telas e ordena a desordem nacional. O malandro como o conhecíamos cede lugar a novos tipos dele, alguns podem até ser encontrados em mesas como essa aqui, sejam elas em esquinas ou nas universidades. Em sua assinatura o malandro não tem nome, mas deixa registrado que sua presença é maior do que qualquer denominação que se queira apontar. Seu lugar é a itinerância, a mobilidade e a transformação. E, ainda hoje, ele segue, transformando-se para continuar existindo.

Mas veja só?! Tanto assunto passou por aqui e, justo agora, percebo que nosso copo novamente está vazio. Eu confesso certo cansaço. Tanto tempo e esforço debruçado sobre o mesmo tema despertou outra característica da malandragem e a preguiça começa a tomar conta do meu corpo. Tal qual os primeiros raios de sol que denunciam que a noite se encerra e, com isso, o ambiente dá lugar a outros personagens, saio de cena replicando o nosso protagonista dizendo que é hora de me retirar.

Cordialmente, eu arrei meu chapéu e, num demorado aperto de mão, insisto: deixa que essa eu pago.

- Garçom, traz a conta!

5 CONCLUSÃO

As mesas ao redor começam a ser recolhidas. Copos de vidro são substituídos por descartáveis. Já faz tempo que o garçom avisou que a cozinha fecharia, antecipando o encerramento das atividades. Percebo que somos os últimos remanescentes ao redor. Se para os que estão à mesa o avançar das horas é facilmente esquecido, para os que a ela servem, a espera pelo encerrar das tarefas parece infinita. Em um gesto extremo, os funcionários começam a lavar o chão, em um implícito convite a nos retirar.

Intuo que é hora de nos levantar. A vontade de permanecer é grande. Falar sobre a malandragem diante de um cenário como esses, é vivenciar, durante certo tempo, uma história que atravessa a pesquisa e aborda a identificação. Muito mais do que o debruçar sobre a extensa bibliografia, cruzar o país para descobrir o personagem faz dessa mesa um dos lugares mais satisfatórios que já quis estar.

Contudo, a despedida já era esperada desde o anúncio da chegada. A abertura dos trabalhos previa que, em três doses de aprofundamento na conduta do personagem, seria possível, ao menos, defender uma ótica sobre sua função na dramaturgia nacional. É bem verdade que o tema não se encerra por aqui, e assim não poderia deixar de ser. Como justifica seu caráter flutuante e sua capacidade adaptativa, o real motivador dessa empreitada é o destaque ao registro da existência de um personagem genuinamente brasileiro.

Falo do Malandro, que ganhou seu lugar na história pública e pelo caminho das artes influenciou a criação dramática, além disso, apresentou um modelo de proposição de conflitos que, ainda hoje, reverbera no cenário nacional. Diante do que vimos, ousar dizer que, pelo material levantado até aqui e a ligação temporal que serviu como base para o desenvolvimento de uma dramaturgia brasileira, é o malandro o responsável pela ação teatral encontrada em nossa produção textual.

E mais, o malandro em questão foge ao arquetípico que se popularizou no imaginário nacional. Ele pode ser homem ou mulher, adulto ou criança, rico ou pobre, interiorano ou cidadão. Basta que sua função seja adaptar-se com “jeitinho” à trama e fazer dela uma balança sem julgamentos em que os fins justifiquem os meios.

O malandro, na dramaturgia brasileira, atravessa séculos e amadurece conforme a sociedade o recebe. Por isso, suas raízes são tão longínquas, tal qual registram os Pícaros Espanhóis que, ainda na Idade Média, através das andanças infantis, rascunhavam os atributos para a sobrevivência em meio a uma desigualdade social.

Além disso, vimos que Pícaros ou Malasartes são oriundos de uma tradição oral ibérica que nos precede em cultura e fundação.

Nosso personagem é tudo isso, mistura de berços e de raças. Se, por um lado, nasce entre andanças peninsulares, por outro, carrega a agilidade negra e a sedução indígena. O malandro está na mistura, na miscigenação. Está no ensino ao colonizador que sua forma de trabalhar é diferente e, longe da preguiça, se preocupa com a necessidade. Se aos nobres a produtividade induz à riqueza, ao servo só induz ao cansaço.

Malandro não é preguiçoso. É pragmático, “Trabalhar pra quê?”, assim é sua relação com o trabalho, julgada após longo período de escravidão; subjulgada após sua tão esperada liberdade; medida pela cor das vidas ceifadas que, se vermelhas, não produziam tanto e se embrenhavam no mato, sendo difícil de dominar; se negras, tinham força e, ao tentar fugir, pela cor eram facilmente identificadas, não tendo como cruzar um oceano para se esconder, mas perecendo de banzo¹¹.

Para o malandro, o trabalho é prazer. “Se sou livre, trabalho pra mim e posso até não trabalhar”. Vive-se como pode. Ganha-se na troca, na roda de capoeira, na sorte, no amor. Se não ganhar, paciência. Faz parte do jogo. Sempre se dá um “jeitinho”, uma forma de driblar, de flexibilizar a ordem com sua desordem urbana. Mesmo que a urbanidade o empurre para longe da cidade.

É assim que ele passa a habitar os becos, sempre sendo perseguido em nome da ordem. Surgem prefeitos e governadores, cidades são edificadas ao seu redor. Seu mundo vira submundo e sua liberdade é delimitada em regiões. Habita, majoritariamente, o Porto, área de entrada e de saída das cidades. E seria diferente? O bom malandro está sempre na divisa, na encruzilhada. Ele ganha na recepção e na despedida, na chegada e na partida, na cordialidade e na brutalidade.

Sua figura incentiva a boêmia, a diversão e a magia. Sobe o morro, desce ladeiras, habita o Rio de Janeiro e Salvador. É enxotado das duas cidades. Bate o pé, fixa presença. Frequenta salões no Rio, derruba burguês em Salvador. Usa terno de linho branco para mostrar seu próprio estilo, mas também calça amarrada com barbante para esconder navalha em briga, se alguém se meter a esperto. Ele sobrevive e evolui com o passar do tempo. Desperta atenção ao seu redor. Vira personagem real, malandro

¹¹ Banzo é o sentimento de nostalgia que os negros da África têm quando estão ausentes do seu país, é um termo de origem africana, significa estar triste, pensativo, atônito. O termo era usado pelos africanos, na época da escravidão no Brasil, quando eles queriam dizer que estavam com saudades de sua terra natal e muito tristes, diziam estar banzos.

desenho, malandro cantor, malandro escritor, dizem até que tem malandro doutor. Não duvido.

Sei que tem malandro Santo, desses posso atestar. Não bastassem a energia de sua divindade ambivalente, dá de fazer convites para escrever sobre ele. E marca presença. É meio sagrado, meio profano. E claro, sua fé é diminuída, menosprezada, até endemonizada ela é. Mas ele enverga e não quebra. Continua de pé. Sobrevive na literatura para poder se fixar no teatro. Vira trickster e, com chancela Saxã, vira de vez personagem do palco.

Se vem de fora é bom, talvez pensassem assim. Mas ele sempre esteve aqui. Vira sinônimo de punição. Ganha uma dramaturgia que surge como comportamento de uma sociedade de interesses e seu primeiro registro é no castigo de um trickster negro. Se é trickster, pode, se é negro, tome a liberdade como correção. Seu castigo é trabalhar, não disse como. Parte para o mundo, vira herói. Herói sem caráter e da cor do Brasil. Chega até a Academia. Vira dialética. Muita gente vai estudar sobre ele depois. Uns até irão atravessar o país só para isso. E isso eu posso atestar.

Sua fama excede os limites. Expulsá-lo não adiantou, tampouco persegui-lo, resta cooptá-lo. O malandro vira símbolo nacional, sua regeneração é abraçada pelo Estado Novo, ganha voz, ganha choro, ganha samba. Malandro deixa de evitar trabalho, passa a evitar sofrer de amor. Mora longe, passa a trabalhar e encontra na parceira a liberdade que lutou para conquistar. A mulher malandra se torna o ponto de virada dessa investigação. A partir do seu surgimento, o personagem, que antes lutava para existir, passa a lutar por amor. E quando fala o coração, não se deve explicação.

Vive seus anos de Ouro quando enfim aceito. Produz suas letras, suas músicas, sua dança e sua indumentária. Vira fantasia de carnaval. Mas, do mesmo modo que as cidades também mudam, sua figura começa a se apagar. É assim que, em uma década, sai do teatro pernambucano como pícaro justiceiro, passa a sedutor dissoluto no teatro carioca, chegando à sua criminalização no teatro baiano. A escalada é um reflexo do registro das ruas. Como crônica urbana, sobe os palcos para encenar sua despedida.

O malandro como o conhecemos sai de cena. Mas, não antes de legar seus dois personagens que convidam a essa mesa, Vadinho e Max, referência da malandragem imortalizada. Teatro e literatura que ocupam as telas do cinema. Bahia e Rio de Janeiro. Casa e Rua. Malandros que sintetizam todos os pontos vistos até aqui e facilitam a minha conclusão. Arrisco uma definição e separo o malandro em dois tipos: o malandro público e o malandro doméstico. Pareço pretencioso ao criar novas definições de um

tipo tantas vezes abordado, mas tudo parece se encaixar perfeitamente quando surge a figura da mulher malandra.

Para cada um, rascunho uma minuciosa análise de suas obras, à luz dos modelos de formação da malandragem. Separo público e privado, rua e casa, obedecendo as delimitações criadas, mas respeitando os casos em que a interseção possa ser aplicada. Preparo essa divisão durante duas doses anteriores. Apresento, na dose final, a comprovação para que possamos nos levantar. Bebo na literatura e na dramaturgia. Atravesso Salvador, com Jorge Amado; Rio de Janeiro, com Chico Buarque.

Falo de Vadinho, Malandro doméstico, exemplo moldado desde a infância. Tendo sido renegado pela família, se faz na rua. É boêmio sem sorte. Encontra repouso em casa, no seio de sua mulher, Dona Flor. Cozinheira de mão cheia, é ela que limita seus arroubos. É ela que cura seus excessos. A protagonista da história é a responsável pelo pouso do malandro e vítima de suas artimanhas, já que na rua não logra sucesso. Perde a roupa em aposta, deve aos amigos, é perseguido pela polícia e acaba morto travestido em pleno carnaval.

Dona Flor é a mulher de malandro, o padrão de subserviência imposto por uma sociedade que limita a mulher aos domínios do lar. Vive em aflição aguardando a regeneração de seu par. É a fonte financeira da casa, exercendo ofício doméstico. Tem uma escola de culinária e seus proventos são os únicos a financiarem a boêmia do malandro, que se vê confrontado quando ela se nega a dar-lhe mais dinheiro. Flor é agredida e humilhada. Por ela, se registra a quebra da ambivalência do comportamento de seu parceiro, quando seu excesso parte para o abuso físico.

Vadinho atravessa a fronteira entre a ordem e a desordem em um gesto que, mesmo que arrependido posteriormente, se torna injustificável aos olhos da rua, que invade sua casa para estancar sua ira. Toda sua bravesa é notada apenas no ambiente doméstico, em contraposição aos infortúnios que enfrenta na rua. O malandro se torna motivo de piada até em seu próprio funeral, sendo lembrado em feitos ridículos ao ponto de perder até as roupas debaixo em uma aposta.

Apesar de tudo, no campo doméstico, ele exerce sua sexualidade com maestria. Domina as artes carnavais. É seu desempenho que faz com que sua viúva recorra aos meios religiosos para lhe trazer de volta do mundo dos mortos. Em um segundo casamento, Flor encontra a paz doméstica, mas se frustra na cama. Sente falta do prazer que seu malandro proporcionava e sede aos seus encantos vivendo uma pretensa bigamia entre seu atual marido vivo e seu finado antecessor.

A existência de Flor garante a Vadinho o amparo para exercer sua frustrada malandragem pública em ambiente doméstico. É a permissividade e dependência emocional da mulher de malandro que legará a este a possibilidade de agir conforme a dialética proposta em ambiente seguro. Apesar de moldado desde a juventude pela prática da malandragem, o personagem serve para a definição do comportamento em uma das esferas propostas, delimitada pelas paredes que determinam o lar.

Por outro lado, vimos Max Overseas, o malandro público. Sedutor urbano e com ampla desenvoltura social, faz aliados e amantes com a facilidade diplomática de um dandi. Transita por bares e cabarés colecionando admiradores. Seduz prostitutas que não o cobram pelos serviços e até transexuais lhe devotam fortes sentimentos. É o rei da noite. Comanda a rua como extensão de seus negócios. Dedicar-se ao contrabando, se tornando chefe de uma quadrilha que recebe carregamentos importados direto do Porto.

Max comete o erro de se apaixonar por uma mulher da qual crê possuir os atributos domésticos esperados à época. No entanto, Teresinha se revela a mulher malandra. É essa denominação que facilita o principal fator da separação entre os tipos de Malandros propostos. Malandro público é malandro da porta para fora de casa. Ao lado de uma mulher malandra, ele perde o poder sobre seu lar. Sua casa é dominada por seu par que, em pé de igualdade, exerce o mesmo domínio das artes da sobrevivência.

O personagem casa-se com a filha de um casal que também domina a malandragem. Seus sogros mantêm um prostíbulo e enfrentam o levante sindical de uma época em que os direitos trabalhistas começavam a ser escritos. Metáfora sobre o governo militar do Estado Novo, época na qual a malandragem se regenerou.

Max é o personagem da transição e dá espaço para o protagonismo feminino na trama. A mulher malandra surge para além da musa exaltada em canções, mas como rascunho da representatividade feminina no cotidiano da boêmia. Mulheres malandras sempre existiram, apesar de mais marginalizadas. A mulher da rua ganha conotação de prostituição.

Teresinha é diferente. Criada em meio à malandragem domina os códigos e se torna dona dos negócios do marido. O faz assinar um documento em branco, sem conhecer as cláusulas do contrato. Recebe a chave do cofre, reeduca e demite os funcionários. Nem mesmo o jogo de cintura de Max na negociação diretamente com o agente da lei é capaz de aplacar seu destino. Teresinha redireciona seus negócios. Torna-se uma gestora com mãos de ferro e não demonstra qualquer insegurança diante

de um infortúnio que se aproxima de seu marido. Tratando-se da mulher malandra, seu bem-estar vem em primeiro lugar.

O malandro público não canta de galo da porta para dentro de sua casa. É domado pela mulher e se vê vulnerável diante de sua autoridade. É nesse ponto, com o surgimento da mulher na trajetória do personagem, que a justificativa de suas ações e o entrelaçar entre ambas histórias, dá o perfeito encaixe a que esta mesa se direcionou. Por assim dizer, a mulher de malandro e a mulher malandra são as reponsáveis pela definição do modelo que, ao separar os dois exemplos escolhidos, abraça tantos outros rascunhados anteriormente, criando assim um padrão de conduta do personagem tipicamente nacional.

A pesquisa chega ao seu fim, justificando suas descobertas diante de uma aprofundada leitura e da comparação cotidiana pela geografia, traçada no registro de sua existência. A ação da malandragem é descrita em páginas que, para além do registro de seu tempo, no teatro nacional, guardam a conduta desse personagem, valendo-se de tramas que, ainda hoje, são descritas a partir de um novelo de malandragem.

O malandro é definido como o típico personagem brasileiro e, mesmo sem possuir a idumentária e o protagonismo em toda dramaturgia que aparecer, é o responsável pela peripécia que dá o pontapé inicial da ação nas obras que se insere. Se sua existência conseguiu ser, definitivamente, apagada com o declínio de sua figura, o mesmo não se pode dizer de sua *práxis*, imortalizada no comportamento de personagens que, ainda hoje, replicam os seus ensinamentos no jogo da esquivia e sobrevivência.

É dessa forma que me direciono a fechar esta mesa, levantando um último gole aquele convite que introduziu esta jornada. Convite que pode ou não ter acontecido e, como bom contador de história, deixo que ela reverbere para questionamentos acerca de sua real ocorrência. Ora, tratando-se de malandragem não poderia ser diferente, já que sua ordem é a desordem e sua conduta será sempre a da incerteza.

Tudo poderia terminar como começou. Aliás, já que começamos pela dose de despedida, caberia ao encerramento uma dose de abertura. E não é assim que transita a malandragem? Desfazendo as normas e criando novas regras. Esse poderia ser o recomeço de novas estradas. Talvez o Malandro não tenha desaparecido de fato, como preza o conhecimento popular, mas apenas se esquivado por mais tempo, permanecendo nas sombras e se apresentando como fez comigo, a convite de buscá-lo em seu próprio *habitat*.

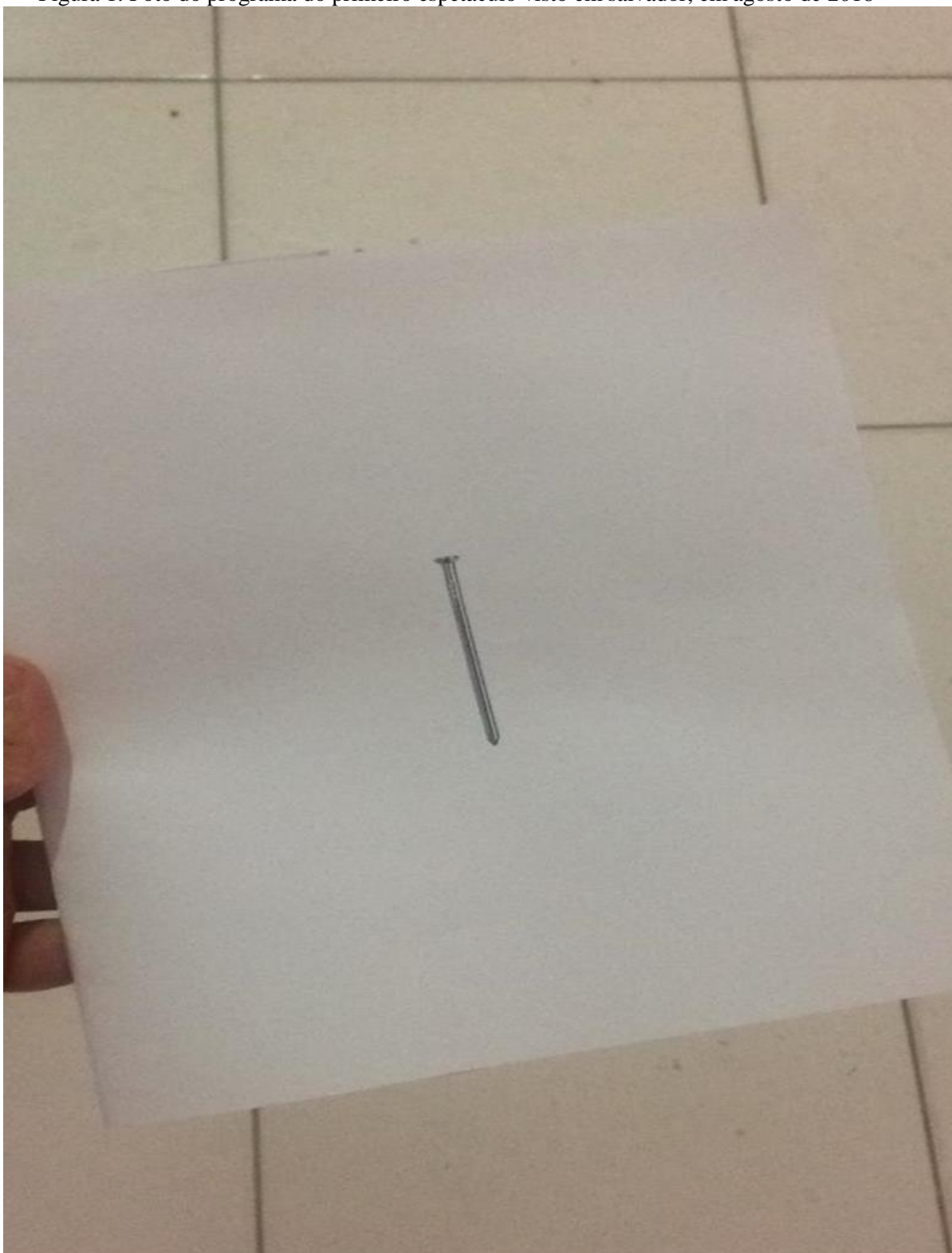
Talvez ele até possa me receber despretenciosamente, quando já aceitando seu convite, e decidido em mudar de cidade, atravesse o Rio de Janeiro e chegue a Salvador para experimentar as mesas e os teatros baianos. Talvez ele até se apresente a mim, em uma permissão de adentrar o seu terreno e registrar suas andanças entre histórias passadas e encenadas. Talvez ele venha me cumprimentar e deixe sua silhueta marcar presença em um programa de teatro com fundo totalmente branco, mostrando que sua companhia guiaria minha trajetória a partir dali. Talvez, dessa vez, algum amigo também o consiga ver no registro de uma fotografia, ou nem valha a pena arriscar dizer que tal registro realmente se deu. Talvez encerre essa dissertação com a tal fotografia.

Pelo sim, pelo não, já de partida, percebo que esta mesa não começou como preza a tradição. Partilhamos das doses, falamos sobre ele e sequer o oferecemos um lugar em nossas rodadas.

Dito isso, é preciso reparar a tradição. Olho no fundo do meu copo e, num gesto de agradecimento, o despejo ao chão:

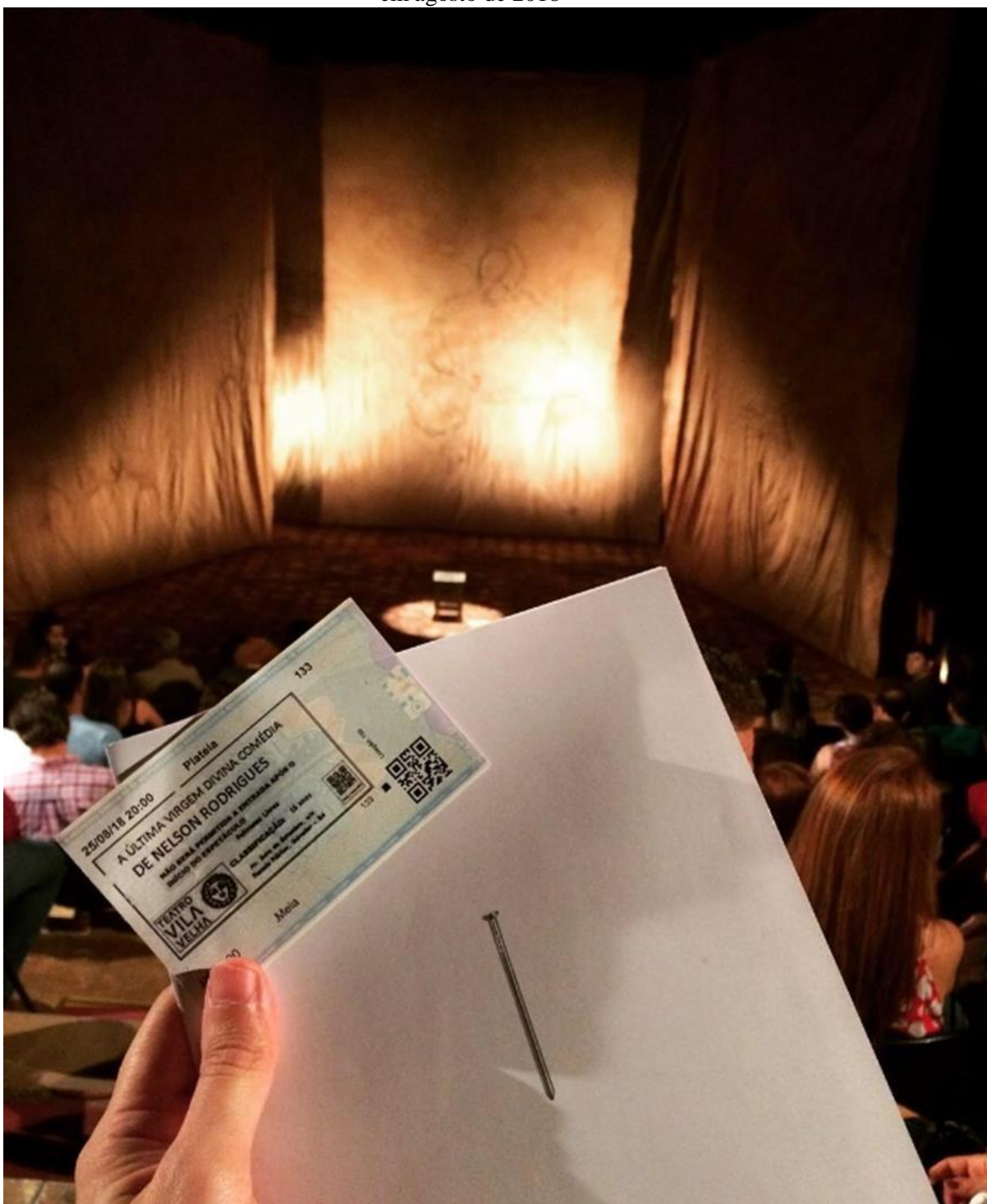
– Pro Santo!

Figura 1: Foto do programa do primeiro espetáculo visto em salvador, em agosto de 2018



Fonte: Fabrício Branco

Figura 2: Foto da sombra que apareceu no programa do primeiro espetáculo visto em salvador, em agosto de 2018



Fonte: Fabrício Branco

REFERÊNCIAS

- ALBISSÚ, Nelson. **Aventuras de Pedro Malasartes**. São Paulo: Cortez, 2009.
- ALENCAR, José de. **O demônio Familiar**. Campinas: UNICAMP, 2003.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. São Paulo: Klick, 1997.
- ALMENDRA, Renata Silva. **Entre apartes e quiproquós** – teatro e malandragem na capital do império. Rio de Janeiro: Hinterlandia Editorial, 2009.
- AMADO, Jorge. **Dona Flor e Seus Dois Maridos**. São Paulo: Livraria Martins, 1970.
- ANDRADE, Mario de. **Macunaíma** – o Herói sem nenhum caráter. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1978.
- ANTONIL, André João. **Cultura e opulência no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1982. (Reconquista do Brasil).
- ANTÔNIO, João. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. São Paulo: Ática, 1987.
- AUGUSTO, Alexandre. **Moreira da Silva** – o último dos malandros. São Paulo: Record, 1996.
- AVERIGUAÇÕES. Intérprete: Wilson Batista. Compositor: Wilson Batista. In: O último Malandro. Intérprete: Wilson Batista. Rio de Janeiro: Odeon, 1941. 1 LP, 1959.
- BARBOSA, Livia. **O jeitinho brasileiro** – a arte de ser mais igual do que os outros. Rio de Janeiro: Campus, 2006.
- BALANDIER, Georges. **A noção de situação colonial**. São Paulo: Plural, 1993
- BERGSON. **O riso, ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BOTOSO, Altamir (org). **Malandros ou Neopícaos: Figurações do Anti-herói na Literatura brasileira**. São Paulo: Todas as Musas, 2017.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Contexto, 2017.
- BRECHT, Bertolt. **A ópera dos três vinténs**. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- BUENO, Francisco Silveira da. **Grande dicionário etimológico de língua portuguesa: prosódico da língua portuguesa**. São Paulo: Saraiva, 1963-1967.
- CAMPOS, Roberto Oliveira de. A sociologia do jeito. In: **A técnica e o riso**. Rio de Janeiro: Edições Apec., 1966.

- CANDEIAS, Maria Lúcia Levy. **A fragmentação da personagem no texto teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CANDIDO, Antônio. Dialética da malandragem (caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias). In: **Revista do Instituto de Estudos brasileiros**, n 8. São Paulo: Edusp, 1970.
- CANDIDO, Antônio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global, 2004.
- COM que roupa? Intérprete: Noel Rosa. Compositor: Noel Rosa. In: Coleção Noel pela primeira vez. Intérprete: Noel Rosa. Rio de Janeiro: Universal Music/MinC/Funarte, 1929. Pesquisa e Produção de Omar Jubran, 2000. 1 CD,
- CORRÊA, Magalhães. **O sertão carioca**. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 1976.
- COSTA, Edil Silva. **Ensaio de malandragem e preguiça**. Paraná: Appris, 2015.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais malandros e heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DA MATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- DEALTRY, Giovanna. **No Fio da Navalha**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- DIAS, Adirana Albert. **A malandragem da mandinga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910 - 1925)**. 2016. Dissertação. PPGAC - UFBA, Bahia, Salvador, 2016.
- DO RIO, João. **A alma Encantadora das Ruas**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- DURST, Rogério. **Madame Satã**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- FRAGA, Antônio. **Desabrigo e outras narrativas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- GAMA, Lopes da. **O carapuceiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- GÂNDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da terra do Brasil & História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos de Brasil, 1576**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Editora Massangana, 1995.
- GAY, John. **Ópera dos Mendigos**. USA – Oregon: University of Oregon, 1921.
- GOMES, Alfredo Dias. **O pagador de promessas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2022.

GOMES, Laura Graziela; BARBOSA, Livia; DRUMMOND, José Augusto (orgs.). **O brasil não é para principiantes** – Carnavais Malandros e Heróis, 20 anos depois. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

GOTO, Roberto. **Malandragem Revisitada**. São Paulo: Pontes, 1988.

HOBBSAWN, Erich. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Médio dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

HOLANDA, Chico Buarque de. **Ópera do Malandro**. São Paulo: Livraria Cultura, 1978.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O extremo oeste**. São Paulo: Brasiliense: Secretaria de Estado da Cultura, 1986.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KOVARICK, Lúcio. **Trabalho e vadiagem**: a origem do trabalho livre no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LAZARILHO de Tormes. MEDINA, del Campo (org.). Edição do texto em espanhol, notas e estudo crítico de Mario M. González. Tradução de Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves. Revisão da tradução de Valéria de Marco. 34 ed. São Paulo: 2005.

LENÇO no Pescoço. Intérprete: Wilson Batista. Compositor: Wilson Batista. In: Wilson Batista. Intérprete: Wilson Batista. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1933. 1 LP

LIGIERO, Zeca. **Malandro Divino** – A Vida e a Lenda de Zé Pelintra Personagem mítico da Lapa Carioca. Rio de Janeiro: Nova Era, 2002.

LIMA, Aline Teixeira da Silva. **Do malandro ao bandido**: representações de personagens periféricos em Marcos Rey e Paulo Lins. Brasília: UNB, 2017

LOBATO, Monteiro. O comprador de fazendas. In: LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Globo, 2008, p. 132-145.

MACEDO, Joaquim Manoel de. **O primo da Califórnia**. Belém: UNAMA, 2005.

MATOS, Cláudia. **Acertei no Milhar** – Samba e Malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Guerra, 1982.

MAXWELL, Kenneth. **Chocolate, piratas e outros malandros** – ensaios tropicais. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MAXWELL, Kenneth. **Mais Malandros** – Ensaios Tropicais e outros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

NASCIMENTO, Anna Amélia. **Dez Freguesias da Cidade do Salvador**. Bahia: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

NORONHA, Luiz. **Malandros** – Notícias de um submundo distante. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

POSSENTI, Sírio. **Os humores da língua: agenda 2003**. Campinas: Mercado das Letras, 2002.

PRADO, Décio Almeida de. A evolução da literatura dramática. In: **A literatura no Brasil**. 2 ed. Rio de Janeiro, 1972.

PRADO, Décio Almeida de. **O drama romântico brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PRANDI, Reginaldo. Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu. **Revista USP**, São Paulo, n.50, p. 46-65, 2001. Disponível em: <http://www.aseमारabo.com.br/mensageiro.html> Acesso em: jan. 2020.

QUEIROZ, Renato Silva da. O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do Trickster. **Tempo Social**, São Paulo, n. 1-2, v. 3, p. 93-107, jan/ dez. 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/ts.v3i1/2.84821>. Acesso em: dez. 2019.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, Nelson. **Os sete gatinhos**. São Paulo: Nova Fronteira, 2012.

ROMERO, Silvio. **Folclore brasileiro: contos populares do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2003.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. **Pedro de Urdemales**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd6p1>. Acesso em: mai. 2019.

SANTOS, Edenír Costa dos. **Crônica da malandragem**. Rio de Janeiro: O.M. edições, 2015.

SANTOS, Rogério Francisco dos. Personagens neopícaros no conto "o comprador de fazendas" de Monteiro Lobato. In: **Malandros ou Neopícaros** - Figurações do Anti-herói na literatura brasileira. São Paulo: Todas as Musas, 2017.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e Anti-personagem**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

SUASSUNA, Ariano. **O Auto da Compadecida**. São Paulo: Nova Fronteira, 2018.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880 -1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VAZ, Lúcio. **A ética da malandragem – no submundo do congresso nacional**. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

VOGEL, Arno (org). **Quando a Rua vira Casa**. Rio de Janeiro: FINEP/IBAM, 1980.