

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

*Dissertação a ser apresentada para
obtenção do título de Mestre em
Literatura Brasileira junto à
Universidade Federal de Santa Catarina*

Mestrando: Gilberto Rateke Junior
Orientadora: Dr.^a Odília Carreirão Ortiga

Florianópolis

2006

**ARTES, MANHAS
E ARTIMANHAS DO MALANDRO
NA LITERATURA DRAMÁTICA BRASILEIRA**
(Astúcia, Sedução & Criminalidade em *O Noviço*
e *Ópera do 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.”***
(Moreira da Silva)

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio constante.

À Professora Odília, pela orientação, paciência e incentivo.

À Professora Elba, pela amizade e compreensão.

Aos Professores do curso do Mestrado em Literatura Brasileira da UFSC, pelo aprendizado.

RESUMO

A dissertação trata da leitura das peças *O noviço*, de Martins Pena, e *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, ambas representando pela comédia o tema da malandragem. O objetivo principal é apresentar dois tipos de malandro presentes nas peças e contextualizá-los a partir de leituras de outras peças com o mesmo tema e da mesma época de produção. O objetivo secundário, de um lado, é destacar os aspectos sócio-econômicos de um malandro, o caça-dotes, típico do século XIX, responsável pela apropriação indébita do patrimônio familiar; de outro lado, evidenciar os aspectos político-sociais de outro tipo de malandro, o contraventor, responsável pela lesão patrimonial e moral de um grupo social mais amplo, a sociedade brasileira do século XX. A metodologia desdobra-se em dois tipos de leitura, a estrutural e a temática, ambas complementadas por leituras analógicas de peças da mesma época e por elementos da fortuna crítica do *corpus*. Além da introdução, apresentadora de traços gerais da matéria, a divisão do trabalho é fracionada em duas leituras: a primeira sob o ângulo dos elementos estruturais do texto dramático; e a segunda enfocando as formas temáticas – a astúcia, a sedução e a criminalidade. À guisa de conclusão, rematam-se os resultados, acrescidos de reflexões sobre o tema.

Palavras-chave: Malandragem. Malandro. Gênero Dramático. *O Noviço*. *Ópera do Malandro*. Martins Pena. Chico Buarque.

ABSTRACT

The dissertation deals with the reading of the parts *O noviço*, of Martins Pena, and *Ópera do malandro*, of Chico Buarque, both representing for the comedy the subject of the roguery. The main objective is to present two types of rogue gifts in the parts and put into context them for readings of other parts of the same subject and time of production. The secondary objective of a side detaches the partner-economic aspects of one rogue, hunting-endows it, typical of century XIX, responsible for the misappropriation of the familiar patrimony; of another one I bark of the Brazilian dramaturgy of century XX, the political-social aspects of another type of rogue, the offender, responsible for the patrimonial and moral injury of ampler a social group, the society. The methodology is unfolded in two types of reading, structural and the thematic. Both are complemented by analogical readings of parts of the same time and by elements of the critical richness of the corpus. Beyond the introduction, presenter of general traces of the to be treated substance, the division of the work is fractioned in two readings, the first one, under the angle of the structural elements of the dramatically text; e second focusing the thematic forms, the astuteness, the seduction and crime. To it stews of conclusion conclude the results, increased of reflections on the subject.

Key Words: Roguery. Rogue. Dramatically Sort. *O Noviço*. *Ópera do Malandro*. Martins Pena. Chico Buarque.

S U M Á R I O

1	PRÓLOGO: INTENCIONALIDADE, PERFIL TEÓRICO DO TEMA, ESTRATÉGIA DE LEITURA E DESENHO DA DISSERTAÇÃO	06
2	IDENTIFICAÇÃO DO CORPUS: LEITURAS, CONTEXTUAL E TEXTUAL, E FORTUNA CRÍTICA	32
2.1	MARTINS PENA & O NOVIÇO.....	40
2.2	CHICO BUARQUE & ÓPERA DO MALANDRO.....	56
3	ARTES, MANHAS E ARTIMANHAS: UMA LEITURA TEMÁTICA DE FORMAS DA MALANDRAGEM	71
3.1	AS ARTES DAS MANHAS E ARTIMANHAS DO CAÇA-DOTES AMBRÓSIO	80
3.2	AS ARTES DAS MANHAS E ARTIMANHAS DO CONTRABANDISTA MAX	91
4	CONSIDERAÇÕES À GUIA DE EPÍLOGO: ARREIMATE DOS RESULTADOS E REFLEXÕES E QUESTIONAMENTOS DIVERSOS	103
5	BIBLIOGRAFIA	127
5.1	DO CORPUS	127
5.2	ESPECÍFICA	128
5.3	GERAL	130

1 **PRÓLOGO: INTENCIONALIDADE, PERFIL TEÓRICO DO TEMA, ESTRATÉGIA DE LEITURA E DESENHO DA DISSERTAÇÃO**



*Malandro é palavra derrotista
que só serve para tirar
todo o valor do sambista.
Proponho ao povo civilizado
não te chamar de malandro
e sim de rapaz folgado.
(Noel Rosa)*

O teor da epígrafe, trecho da música *Rapaz folgado*, de Noel Rosa, abre perspectivas instigantes a reflexões sobre o tema da malandragem. O compositor propõe não retirar do sambista o título de malandro, porém, matizar a significação do título, subtraindo dele qualquer aspecto negativo ou sentido pejorativo. E o próprio Noel, talvez o poeta maior dessa estirpe de sambista, intenta denominar os “ditos” malandros de “rapaz folgado”. Ao transpor o pensamento expresso pela epígrafe ao cenário da atualidade, surgem indagações diversas que tocam a história das mudanças ocorridas no significado de malandro e malandragem. Por que o malandro associa-se à gente do samba e ao povo do morro? Quando o malandro é considerado possível sinônimo do homem brasileiro? Como se define o perfil da malandragem? Adverte-se, todavia, não ser propósito do trabalho apresentar respostas conclusivas a essas indagações, contudo, ao longo da dissertação as mesmas são retomadas em questionamentos e reflexões.

A natureza de tais problemas está inclusa em várias esferas dos estudos culturais, entre os quais a literatura. Fiz a opção temática, no campo literário, pela leitura de textos da dramaturgia brasileira, quando imbrico o prazer da pesquisa ao gosto pessoal por essa área.

Destaco que, desde os primórdios do projeto que ora se concretiza em dissertação, a essência do trabalho sempre foi definir a figura do malandro na literatura. E a opção por textos destinados à representação teatral surge mais tarde. Pergunta-se: quando, como e

onde ocorre o surgimento do malandro¹? A busca inclui, também, a constatação das metamorfoses sofridas pelo malandro na dramaturgia brasileira.

Um ponto a ser esclarecido diz respeito à opção por esse tema no gênero dramático. Em outras palavras, quais as razões que orientaram a escolha dos textos dramáticos componentes do *corpus*. O tema poderia ser abordado em outras áreas da literatura, por exemplo, na ficção romanesca. A escolha poderia incidir em “romances malandros”, assim conceituados por Antonio Candido², em *Dialética da malandragem*. O citado ensaio, escrito em 1970, contém uma leitura minuciosa, referenciada pela crítica brasileira, de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antonio de Almeida. O romance de Almeida, autor considerado pela maioria dos críticos como ícone do terceiro momento do romantismo brasileiro, retrata com realismo o cotidiano urbano carioca no início do século XIX e constrói, em paralelo, a personagem Leonardo, que pode ser considerado, talvez, o primeiro malandro a surgir no romance brasileiro. Candido consigna que essa personagem “nasce malandro feito, como se isso significasse uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias”³. E procura descaracterizar *Memórias de um sargento de milícias* da categoria de romance pícaro.

O questionamento de ser ou não ser o malandro brasileiro descendente do pícaro espanhol, em particular a personagem Leonardo, abre espaço para posicionamentos críticos, alguns antagônicos. Por um lado, constata-se a rejeição de Candido quando demonstra as diferenças entre o pícaro espanhol e o nosso malandro. E, por outro, verifica-se o enquadramento do malandro

¹ Cabe aqui, constar da dificuldade em encontrar palavra correspondente no idioma inglês, para o termo malandro e, assim, traduzi-la no abstract. Desta maneira, mesmo sabendo que na palavra escolhida para a tradução não se encontra todo o espectro semântico do termo na língua portuguesa, se registra que tal escolha foi por simples opção pessoal.

² CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

³ *Ibid.*, p. 69.

Leonardo como descendente do pícaro espanhol, posição defendida por outros críticos, dentre os quais destaco Mário M. Gonzáles⁴.

Lembra, ainda, Candido que constitui característica essencial da personagem pícaro ser narradora das próprias aventuras, que passam a “picardias”, ou seja, mentira e dissimulação, por causa do choque da ingenuidade da personagem diante da realidade brutal que a cerca. Processa-se, desse modo, a metamorfose do ingênuo em pícaro. A leitura de *Candido* comprova, em contraposição, ser a narração do romance de Manuel Antonio de Almeida processada em terceira pessoa e não em primeira pessoa como ocorre no romance pícaro. O narrador que não se identifica constrói, na personagem Leonardo, a figura de um “malandro feito”, ou seja, aquele que já nasce malandro. A malandrice cifra uma qualidade essencial de sua personalidade.

Por outra vertente, Gonzáles defende a existência de uma corrente “neopicaresca”, definindo, na Literatura Brasileira, *Memórias de um sargento de milícias* como representante do novo gênero. Para o autor, a classificação de um romance como pícaro depende de seis elementos: o texto de natureza autobiográfica, a presença do anti-herói (o aventureiro), a identificação da personagem como marginal, a postura crítica à tentativa de ascensão social (pela trapaça), o procedimento frustrado de ascensão e a inclusão, no texto, do aspecto satírico de invectiva à sociedade que contextualiza a história narrada. Os romances pícaros espanhóis e o texto de Almeida, segundo Gonzáles, compartilham de tais características, o que significa “a incorporação do astucioso da história popular ao texto erudito⁵” e a transformação psicológica e social dessa personagem.

Dessa maneira, é possível perceber uma diferenciação, ainda que sutil, dos posicionamentos apresentados, pois é fundamental, para Gonzáles, o desejo de ascensão social e a transformação psicológica do pícaro, enquanto para Candido é essencial, apenas, a

⁴ Refiro-me à obra: GONZÁLES, Mário M. **A saga do anti-herói**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

⁵ GONZÁLES, 1994, p. 287.

tentativa de ascensão social da personagem malandra, haja vista que o malandro nasce feito.

Não considero ocioso esclarecer que a discussão a respeito das categorias de pícaro e malandro é retomada no decorrer do trabalho, ainda que a opção do *corpus* da dissertação pertença a um gênero literário diferente daquele focado por Candido e Gonzáles.

Inclui-se, também, no universo da malandragem um outro componente, a trapaça, que alguns críticos consideram como mecanismo para reverter a “situação de inferioridade social” de uma personagem⁶ e outros estudiosos, como elemento das personagens que encarnam o “mal”, capazes de articularem “a força econômica, política e religiosa”⁷. Cumpre observar que a reflexão teórica a respeito da trapaça é, também, resgatada adiante.

De forma igual, o trabalho poderia ser processado na música popular brasileira, com foco na figura do malandro, presente em letras de muitas das nossas canções. Essa circunstância ocorre nas letras de compositores das décadas de 1920 e 1930, citando-se como exemplo Noel Rosa, autor das canções *Conversa de botequim*, *Fita amarela*, *Não tem tradução* e *Que se dane*, e nas letras de compositores das décadas de 1930, 1940 e seguintes, como Moreira da Silva, compositor das canções *Bilhete premiado / Dormi no molhado*, *O conto da mala* e *Cassino de malandro*.

É possível comprovar nas letras dessas canções, transcritas em notas de rodapé, que o malandro, indivíduo sem malícia, apresentado por Noel Rosa, vive interessado apenas na sobrevivência, mesmo que não tenha como provê-la. Esse malandro faz do bar sua casa, o “nosso escritório”, onde vivencia o seu cotidiano, de alimentar-se, atualizar-se e exercer as atividades de malandro (*Conversa de botequim*⁸). É um malandro que se mantém

⁶ MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998, p. 104.

⁷ GUIDARINI, Mário. **Os pícaros e os trapaceiros de Ariano Suassuna**. São Paulo: Ateniense, 1992, p. 22.

⁸ Para orientar o leitor transcrevo a letra de Noel: “Seu garçom faça o favor de me trazer depressa / Uma boa média que não seja requentada / Um pão bem quente com manteiga à beça / Um

de expedientes diversos, entre os quais pendurar as contas (*Fita amarela*⁹), entretanto, constrói personalidade e identidade próprias – malandro “com voz macia” é brasileiro (*Não tem tradução*¹⁰).

Em contrapartida a esse perfil de *rapaz folgado*, Moreira da Silva desenha uma outra face da malandragem associada à figura do malandro astuto e malicioso que agora utiliza artimanhas, quase sempre ilícitas, para lograr os outros (*Bilhete premiado*¹¹ e *O conto da mala*¹²). Assume esse malandro *status de* contraventor ao promover mesas de jogo, denominadas poeticamente de *cassino de malandro*, instaladas nos fundos de um bar (*Cassino de malandro*¹³).

guardanapo e um copo d'água bem gelada / Feche a porta da direita com muito cuidado / Que eu não estou disposto a ficar exposto ao sol / Vá perguntar ao seu freguês do lado / Qual foi o resultado do futebol / [...] / Vá pedir ao seu patrão / Uma caneta, um tinteiro, / Um envelope e um cartão, / Não se esqueça de me dar palitos / E um cigarro pra espantar mosquitos / Vá dizer ao charuteiro / Que me empreste umas revistas, / Um isqueiro e um cinzeiro / [...] / Telefone ao menos uma vez / Para três quatro quatro três três três / E ordene ao seu Osório / Que me mande um guarda-chuva / Aqui pro nosso escritório / Seu garçom me empresta algum dinheiro / Que eu deixei o meu com o bicheiro, / Vá dizer ao seu gerente / Que pendure esta despesa / No cabide ali em frente / [...]”. ROSA, Noel. **Guiba**. [S.I.]: Empowerment, [s.d.], CD.

⁹ Procedimento idêntico adoto em relação à música *Fita amarela*: “Quando eu morrer, não quero choro, nem vela / Quero uma fita amarela gravada com o nome dela / [...] / Não tenho herdeiros, não possuo um só vintém / Eu vivi devendo a todos mas não paguei nada a ninguém / Quando eu morrer, não quero choro, nem vela / Quero uma fita amarela gravada com o nome dela / Quando eu morrer, não quero choro, nem vela / Quero uma fita amarela gravada com o nome dela / Meus inimigos que hoje falam mal de mim / Vão dizer que nunca viram uma pessoa tão boa assim”. ROSA, Noel. **Guiba**. [S.I.]: Empowerment, [s.d.], CD.

¹⁰ Igualmente, transcrevo trecho da música *Não tem tradução*: “Tudo aquilo que o malandro pronuncia / Com voz macia é brasileiro, já passou de português”. ROSA, Noel. **SongBook Noel Rosa**. [S.I.]: Lumiar Discos, [s.d.], CD.

¹¹ Adoto os mesmo procedimentos com as músicas de Moreira da Silva: “O moço, olha aqui / É que eu achei um bilhete / Parece que está premiado / Duzentos contos de réis / E ainda tenho mais dez / Para levar num hospital de aleijado / Eu vou com muito cuidado / E o senhor confira na lista / E guarde o dinheiro e o bilhete também / Eu tenho medo de ladrão / Me dê quinhentos do seu / Que é para a despesa / E pagar a pensão, ali do capitão / Ele mete a mão no bolso e tira a pelêga e me dá / Sem falar nada e quer ter razão / Se ficar consigo aquele indivíduo / É um bobalhão, mas veio em boa ocasião / E o vigarista sorrindo / Desaparece na esquina / E o otário fica satisfeito / Com aquela bolada de grupolina / Que tanto fascina / O dr. Budina Joaquina Valentina”. SILVA, Moreira da. **O último malandro**. Rio de Janeiro: EMI, 2003, CD.

¹² Transcrevo trecho da letra: “O moço, eu tenho uma herança / Alí no banco em frente / No testamento pode ver / Não sei o que vou fazer / Tanto dinheiro / Vim da roça / Sou um fazendeiro, sou mineiro / E não conheço bem o Rio de Janeiro / Olhe esta procuração / Que eu lhe espero / Na Frei Caneca, na minha pensão / É bem de frente à detenção / Otário cansou de esperar / Partiu para a Frei Caneca / Bateu no portão / Veio atender o prontidão / Vim procurar prá entregar / Este dinheiro a João do Aragão / Foi quem me deu a direção / Ô moço, é tapiaçã / O tal mineiro é um espertalhão / Mala vazia tal herança / Perca a esperança / Vá à polícia se queixar depressa / Me levaram na conversa”. SILVA, Moreira da. **Moreira da Silva – MO“RINGO”EIRA** [S.I.]: Continental, 1970, CD.

¹³ Da mesma forma em relação à música *Cassino de malando*: “Tenho um bom golpe, e no baralho / Conheço todos os cortes. Não admito / Que algum Vargulino vá lá no meu cassino /

Considero válido destacar que a metamorfose de *rapaz folgado* em contraventor ocorre, possivelmente, sob a influência do Estado Novo, a partir da Constituição Brasileira de 1937 que, no artigo 136¹⁴, define ser o trabalho um “dever social”, “um bem que é dever do Estado proteger”, condições necessárias à cidadania brasileira. De forma oblíqua, o dispositivo legal condena a malandragem e enquadra o malandro na categoria de marginal. Assim, a legislação do Estado Novo, durante o governo de Vargas, configura-se em divisor da posição do malandro na sociedade. Por outro lado, a instituição do trabalho como norma legal faz com que as letras do cancionário brasileiro passem pela obrigatoriedade da aprovação prévia ou da proibição do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)¹⁵. Dessa medida, decorrem duas conseqüências fundamentais para a música popular brasileira. Uma é exemplificada pela figura do malandro que hostiliza o poder constituído através da sátira e da invectiva, marcas manifestas em Noel pela expressão “que se dane”, em canção do mesmo título (*Que se dane*¹⁶). Outra, representada pela construção poética de uma voz feminina que, de forma ambígua,

soltar o fricote – Eu pulo logo no cangote / Tenho bons parceiros, sempre cheios de dinheiro / No meu famoso cassino, lá também dá bom grã-fino./ Promovo a bebida, e no final da partida / O otário é quem perdeu, e quem ganhou tudo fui eu./ Tenho licença, faço e desfaço tudo com inteligência”. SILVA, Moreira da. **Para sempre: Moreira da Silva**. Rio de Janeiro: EMI, [s.d.], CD.

¹⁴ Diz o artigo citado: “Art.136 – O trabalho é um dever social. O trabalho intelectual, técnico e manual tem direito a proteção e solicitude especiais do Estado. A todos é garantido o direito de subsistir mediante o seu trabalho honesto e este, como meio de subsistência do indivíduo, constitui um bem que é dever do Estado proteger, assegurando-lhe condições favoráveis e meios de defesa”. Fonte: BRASIL. **Constituição Brasileira de 1937**. Direitos Humanos. Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br/direitos/brasil/leisbr/1988/1937.htm>>.

¹⁵ Vale lembrar que o DIP foi criado com o objetivo de difundir a ideologia do Estado Novo junto às camadas populares. Em razão da importância de suas funções (tais como coordenar, orientar e centralizar a propaganda interna e externa, fazer censura ao teatro, cinema e funções esportivas e recreativas, organizar manifestações cívicas, festas patrióticas, exposições, concertos, conferências, e dirigir o programa de radiodifusão oficial do governo) acabou se transformando numa espécie de “superministério”, cabendo-lhe exercer a censura às diversões públicas. Fonte: FGV – FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS [Desenvolvida pelo Centro de Pesquisa e Documentação História Contemporânea do Brasil]. Disponível em <http://www.cpdoc.fgv.br/nav/historia/html/anos37-45/ev_e_cp_dip.htm>.

¹⁶ Passo a transcrever trecho da referida letra: “Fui processado por andar na vadiagem / Que se dane! Que se dane! / Mas me soltaram pelo meio da viagem / Que se dane! Que se dane!”. ROSA, Noel. **Revivendo**. [S.l.: s.n.], 1999, CD.

reclama e legitima as malandragens do companheiro (*Inimigo do batente*¹⁷).

Constata-se que os malandros de Noel e de Moreira vivem no bar, nos morros e na rua. E se diferenciam pelo aspecto de que o malandro descrito por Moreira já aparece como contraventor e vive de enganar os outros. O fato de ter vindo a falecer em 1937 possibilita pensar na hipótese de que Noel não tenha tido tempo suficiente para retratar, em suas músicas, as mudanças na sociedade em relação à imagem do malandro ocorridas durante o governo ditatorial de Getúlio.

Ainda que se admita a existência de material crítico a respeito da marca do malandro no romance e no cancionário popular brasileiros, considero mais desafiador a escolha de textos do gênero dramático, pouco freqüentado por estudiosos dessa temática, circunstância que possibilita ao pesquisador uma posição ambivalente. De um ângulo, a pesquisa e a leitura podem apresentar um grau menor de dificuldade em virtude da pequena fortuna crítica acerca dessa temática quando associada ao gênero dramático. De outro ângulo, a tarefa reveste-se de maior complexidade em virtude de ser estudo mais original, porém, carente de fortuna ampla de cunho teórico, ainda que se possa utilizar, pelo processo de transposição, teorias de outras áreas do saber atinentes ao tema.

Ao fechar o parêntese dessa digressão alongada além do pretendido, passo, com base em leituras sobre o tema, a focar o comportamento caracterizador do malandro que na ficção dramática brasileira sofreu modificações com o decorrer do tempo quando, sem prejuízo dos componentes astúcia e sedução, incorpora,

¹⁷ Transcrevo, também, a letra da canção: "Eu já não posso mais / A minha vida não é brincadeira / Estou me demilingüindo / Igual a sabão na mão de lavadeira / Se ele ficasse em casa / Ouvia a vizinhança toda falando / Só por me ver lá no tanque / Lesco-lesco, lesco-lesco me acabando / Se eu lhe arranjo um trabalho / Ele vai de manhã, de tarde pede "as conta" / Eu já estou cansada de dar / Murro em faca de ponta / Ele disse para mim / Que está esperando para ser presidente / Tirar patente / No Sindicato dos Inimigos do Batente / Ele dá muita sorte, é um moreno forte / Ele é mesmo um atleta / Mas tem um grande defeito: / Ele diz que é poeta / Ele tem muita bossa / E compôs um samba e quer abafar / (é de amargar) / Eu não posso mais / Em nome da forra vou desguiar". BUARQUE, Cristina. **Cristina Buarque Canta Wilson Batista**. [S.l.]: Jam Music, 2000, CD.

gradativamente, ações de contravenção e crime aos atos de malandragem.

Cabe, desse modo, perguntar quais as razões que levam o malandro, astuto e sedutor, a tornar-se contraventor ou criminoso? Um dos objetivos do trabalho busca desenhar possíveis respostas a essa pergunta. Registra-se que, ao longo do processo histórico da dramaturgia brasileira, nos textos escolhidos para compor o corpus, a malandragem vai da astúcia e sedução ao crime, passando pela contravenção. Porém, durante todo esse percurso o desejo de ascensão social e afirmação da identidade parece, salvo melhor juízo, estar nele mantido.

Aqui, retomo o fio de considerações de natureza específica sobre a dissertação, primeiro para esclarecer as razões da escolha do título, procedimento esse efetuado com base nos ensinamentos da retórica clássica que aconselham clareza e prudência na escolha do mesmo, por ser ele um importante elemento indiciador da natureza do texto. A opção relativa à denominação desse trabalho de Mestrado recai em *ARTES, MANHAS E ARTIMANHAS DO MALANDRO NA LITERATURA DRAMÁTICA BRASILEIRA*. Através dessa denominação, busca-se identificar tanto a composição do corpus, textos da dramaturgia brasileira, quanto a linha das leituras textual e temática, a poética e a retórica da malandragem. A constatação de que a palavra *malandragem* apresenta um espectro semântico de grande amplitude determina a opção por limitar o campo de significação da temática com o subtítulo *Astúcia, Sedução & Criminalidade em O Noviço e Ópera do Malandro*. Esses atributos representam aspectos de mudanças ocorridas no tema do malandro em correspondência com as épocas da dramaturgia brasileira. Em outras palavras, a astúcia atravessa de forma predominante os dois textos do corpus, a sedução aparece de forma mais significativa no

texto do romantismo e menos no texto que ilustra o pós-modernismo ou a pós-modernidade¹⁸, e a criminalidade é maior no último texto.

A astúcia e a sedução de que trata o presente trabalho são componentes de uma face mais antiga da malandragem, e a criminalidade, que pode ser a contravenção ou o próprio crime, constitui a outra face dessa malandragem, mais grave e atual. Esses três componentes são representados em textos ficcionais, definindo-se, no passado e no presente, como estratégias para convivência e sobrevivência do malandro na sociedade, e sua fixação na literatura. Astúcia, significando artimanha, ardil e malícia, vem do latim *astutia*, com o atributo de enganar ou lograr a *outrem*. Já sedução, palavra, também, de origem latina, *seductio*, integra-se à língua portuguesa (1813) com o significado de atração, encanto e fascínio. Porém, o estudo em tela agrega esses elementos à malandragem quando usados para prejudicar *outrem*¹⁹. O terceiro componente incorporado mais recentemente de forma explícita na composição da malandragem é a criminalidade, definida como o comportamento que foge do cânone definido em lei, podendo ser tanto o ato lesivo leve, a contravenção, quanto a transgressão de um preceito da lei penal, o crime. Personagens como Ambrósio e Max, respectivamente das peças *O noviço* e *Ópera do malandro*, ambas componentes do objeto da dissertação, representam, pela ficção, tipos de malandro: o primeiro típico de meados do século XIX; e o segundo característico de meados do século XX. Além disso, ambos utilizam a astúcia, a sedução e o crime para alcançar os objetivos almejados, sejam eles as metas de um malandro astuto e sedutor, sejam as intenções de um malandro astuto, sedutor e criminoso.

¹⁸ Apesar de essa matéria ser muito controversa, faço aqui a opção pelo termo *pós-modernismo*, primeiro por seguir a mesma natureza estética do movimento literário do romantismo, que contextualiza a primeira peça do *corpus*, e segundo por ensejar, a estética da pós-modernidade, múltiplos questionamentos, ainda que autores considerem ambos quase idênticos em sua vocação estética.

¹⁹ CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 78 e 711.

Antes de traçar as intencionalidades e as estratégias de leitura dos textos que compõem o *corpus* da dissertação, impõe-se uma indagação fundamental para circunscrever o tema: o que é malandragem? Os dicionários a definem, em algumas variantes, como a qualidade, o comportamento e a psicologia do malandro²⁰. Mas cabe, ainda, outra insidiosa pergunta: o que é um malandro? Os mesmos dicionários esclarecem, também, que é a qualidade do sujeito que costuma abusar da confiança dos outros, ou, então, aquele que não trabalha e vive de expedientes. O núcleo da palavra parece fundar-se nas artes, manhas e artimanhas de um “eu” (o malandro) que causa prejuízos financeiros e morais ou vive de enganar os “outros”, e tais prejuízos e enganos podem ser ato lesivo leve, alcançado pela astúcia ou sedução, ou grave, através de crime. Entende-se como crime, palavra que advém do latim *crimen*, com sentido de acusação, “a ação ou omissão ilícita culpável, tipificada em norma penal, que ofende valor social preponderante em determinada circunstância histórica²¹”. Aproveito, por considerar oportuno, a tarefa de delimitar a contravenção penal. Esse ilícito tipificado em lei é menos grave do que o crime e, portanto, é punido mais brandamente. Estabelecem os juristas brasileiros limitar-se a diferença entre o crime e a contravenção a grau quantitativo, não havendo distinção fundamental em sua natureza²², pois ambos são manifestações do ilícito e sujeitos a sanções penais.

Importa destacar que na definição de malandragem não se inclui, mesmo em caráter generalizante, a trágica situação daqueles que, apesar de buscarem trabalho, não se encontram na categoria de trabalhador. É uma situação bem diferenciada do malandro que busco analisar nos textos do *corpus* e discutir na presente dissertação. Também, não incide, de forma prioritária, nessa definição a “boa malandragem” cantada pelo cancionista popular

²⁰ HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. [S.l.]: Nova Fronteira, p. 869.

²¹ ACQUAVIVA, Marcus Cláudio. **Dicionário Jurídico Brasileiro Acquaviva**. São Paulo: Editora Jurídica Brasileira, 1993, p. 393.

²² *Ibid.*, p. 381.

brasileiro, ainda que a matéria seja objeto de questionamento e reflexão no transcurso da dissertação.

Alguns defensores da malandragem a definem como uma espécie de “legítima defesa” contra as sociedades estratificadas que não permitem a ascensão social entre classes. A busca dessa ascensão parece ser a marca dos malandros, astuciosos e sedutores, presentes em textos literários brasileiros. A astúcia e a sedução exercidas por eles apresentam posturas diferenciadas da sedução clássica de Dom Juan e Casanova, personagens da literatura europeia, para quem a conquista da mulher constitui um fim em si mesmo, enquanto para o malandro brasileiro a conquista feminina serve, quase sempre, de ascensão e aceitação social²³.

Como já mencionado, é a partir da ditadura de Getúlio Vargas (1932-1945), com a valorização do trabalho, consagrado pelo artigo 136 da Constituição Federal de 1937, ao estipular o trabalho como um dever social, que o “bom malandro” perde o espaço na sociedade ao ser arrastado gradativamente à marginalidade. Vale destacar que a representação dessa perda de espaço legítimo na sociedade ocorre, na Literatura Brasileira, tanto na “alta literatura”²⁴ como nos cancioneros populares.

Considera-se adequado e necessário indagar, de igual modo, acerca da gênese da malandragem na Literatura Ocidental. Qual sua natureza? Quando ela surge? E onde ocorre seu primeiro registro? Ao realizar em *Mimesis*²⁵, de Auerbach, a leitura de *Mystère d'Adam*²⁶, uma das peças mais antigas em latim vulgar, vislumbrei a

²³ Trata-se da figura do caça-dotes que assombrou a sociedade burguesa do século XIX, mais forte no solo europeu do que no brasileiro, em virtude de no direito europeu a tradição do dote ser mais significativa do que no direito brasileiro.

²⁴ Vale esclarecer que o uso de tal expressão deve-se à leitura do texto de Leyla Perrone-Moisés PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

²⁵ AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

²⁶ *Ibid.*, p. 126 e 127. Transcrevo um trecho:

“Adão deve então dirigir-se a Eva, preocupado porque o diabo falou com ela e deve dizer-lhe:
 Dizei-me, mulher, o que procurava o malvado Satanás junto a ti? O que queria de ti?
 Eva: Falou-me do nosso proveito.
 Adão: Não acredites no traidor! Ele é um traidor, sei muito bem disso.
 Eva: Como é que sabes disso?”

possibilidade de a malandragem ter nascido com a humanidade. Passei a questionar se a primeira malandragem foi de autoria da serpente ou de Eva? Ou, quem sabe, do próprio Adão? A serpente, astuciosa, convence Eva a provar da maçã, instigando-a a oferecer, de forma sedutora, o fruto a Adão. Eva, ao conhecer o sabor do fruto proibido, compartilha astutamente com Adão as responsabilidades da ruptura com as regras preestabelecidas pela divindade. E Adão deixa-se iludir pela sedução de Eva por desejar, talvez no fundo, tal rompimento. Os três incorporam em seu comportamento a astúcia e a sedução, presentes na malandragem. E a Bíblia registra a expulsão do paraíso do par primordial e o estigma da serpente como representações primeiras do processo de marginalidade e talvez de criminalidade ao romper o preceito de não comer o fruto proibido.

Na representação ficcional, a malandragem pode ser conceituada como uma aura de encanto e atração ou uma estratégia para atingir outros objetivos. Porém, a origem etimológica da palavra

Adão: Por experiência própria!

Eva: Por que deveria isso impedir-me de vê-lo? Também a ti ele levará a pensar de outro modo.

Adão: Isto ele não conseguirá, pois nunca acreditarei numa só de suas palavras! Não deixes mais que ele se aproxime de ti, pois é um sujeito muito malvado. Já quis trair o seu senhor e pôr-se a si mesmo à sua altura. Não quero que um tal patife tenha qualquer coisa a ver contigo. Eva deve aproximar o seu ouvido da serpente, como se ouvisse o seu conselho; depois deverá pegar a maçã e oferecê-la a Adão. Este não deverá querer pegá-la a princípio, e Eva deverá dizer-lhe:

Come, Adão, tu não sabes o que é isto! Peguemos este bem que nos é dado.

Adão: É tão bom?

Eva: Logo saberás! Não podes sabê-lo sem experimentar.

Adão: Tenho medo de fazê-lo!

Eva: Experimental!

Adão: Não o farei!

Eva: Que hesitação covarde é essa!

Adão: Então a pegarei.

Eva: Come, pega! Assim reconhecerás o bem e o mal. Eu comerei primeiro.

Adão: E eu depois.

Eva: Naturalmente.

Aqui Eva deverá comer um pedaço da maçã e dizer a Adão:

Experimentei. Deus, que sabor! Nunca comi algo tão doce. Que sabor tem essa maçã!

Adão: Que sabor?

Eva: Um sabor que nunca homem algum experimentou. Agora os meus olhos tornaram-se tão claros, que eu me sinto como Deus todo-poderoso. Tudo o que foi, tudo o que será, tudo o que sei, e sou seu senhor. Come, Adão, não hesites, pegá-la-ás em boa hora.

Aqui Adão deverá pegar a maçã da mão de Eva, e dizer:

Crerei no que dizes tu és o meu par.

Eva: Come, não temas.

Aqui Adão deverá comer um pedaço da maçã ...”

malandragem vem, provavelmente, do termo italiano *malandrim*, significando vadio ou gatuno, registrando-se a incorporação do vocábulo à língua portuguesa no século XIX com o sentido de súcia de malandros, aqueles que abusam da confiança dos outros ou aqueles que não trabalham²⁷.

No entanto, uma outra face da questão está limitada à circunstância de associar o malandro ao perfil comportamental do brasileiro. Essa postura bastante discutível é objeto de questionamentos e reflexões ao longo do trabalho. Vale lembrar aqui dois pensamentos antagônicos a respeito do perfil do povo brasileiro. O primeiro é expresso pelo ufanismo do Conde Afonso Celso, que atribui ao nosso caráter “tolerância, ausência de preconceitos de raça, cor, religião, posição; e honradez no desempenho de funções públicas ou particulares”. O segundo se expressa pelo pessimismo de José Veríssimo, que o define como “feito do conluio de selvagens inferiores, indolentes e grosseiros, de colonizadores oriundos da gente mais vil da metrópole – calcetas, assassinos, barregões – e de negros boçais e degenerados²⁸”. Os conceitos de Afonso Celso e José Veríssimo fundam pólos opostos: o primeiro peca pelo idealismo romântico e o segundo pelo pessimismo realista, ambos exagerando em suas concepções.

Talvez essa associação encontre seu fundamento na cultura popular e na letra de composições que integram o repertório do cancionário brasileiro, no qual se incluem os nomes de Noel e Moreira da Silva, antes referidos. Apesar de não considerar válida a relação entre brasileiro e malandro, entendimento compartilhado por muitos brasileiros, tal associação é defendida por Roberto da Matta²⁹ e assumida pelo cinema norte-americano, em particular pelo desenhista e cineasta Walt Disney. Um advoga o pensamento de ser

²⁷ CUNHA, 1982, p. 491.

²⁸ RIBEIRO, Darcy. **Aos trancos e barrancos**: como o Brasil deu no que deu. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1985, item 36.

²⁹ Atitude apresentada nos livros DAMATTA, Roberto Augusto. **O que faz o Brasil, Brasil?** 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1986; e DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

“a malandragem, o jeitinho, um modo possível de ser” do nosso povo, capaz de “promover a esperança” de, como fator social, harmonizar a identidade brasileira³⁰. E o outro caracteriza o povo brasileiro na figura de uma personagem astuciosa. No filme *Alô Amigos*, um papagaio, denominado de *Zé Carioca*, recebe o pato Donald, que vem ao Brasil como turista americano, e o apresenta ao samba e à cachaça. *Zé Carioca*, uma metáfora de nossa gente, assume o papel de astro de outros filmes de Disney, além de ser consagrado em revistas de histórias em quadrinhos, os famosos gibis, e em seriados de TV.

Entre nós, cartunistas como Lan, Lapa e J. Carlos representam em suas charges e caricaturas, eivadas de intencionalidade satírica, o malandro carioca vestido de calça branca, camisa listrada e chapéu panamá. É possível pensar que essas charges, publicadas em várias revistas semanais, serviram de subsídio para a equipe de pesquisadores de Walt Disney traçar o perfil do brasileiro, quando da criação da personagem *Zé Carioca*. Uma observação mais atenta das charges e dos filmes pode estabelecer um vínculo de semelhança nas roupas e nas gingas do malandro.

Essa tradição de malandragem associada ao brasileiro, quando presente em filmes de Walt Disney, pode estar interligada por equívoco ao *ethos* do “homem cordial”³¹, expressão utilizada por Sérgio Buarque de Holanda no livro *Raízes do Brasil*, quando o autor afirma que a contribuição brasileira ao mundo está diretamente relacionada, de modo geral, com o comportamento do homem brasileiro.

³⁰ Assim escreve Roberto DaMatta: “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. Antes de ser um acidente ou mero aspecto da vida social brasileira, coisa sem consequência, a malandragem é um modo possível de ser. Algo muito sério, contendo suas regras, espaços e paradoxos...”. DAMATTA, 1997, p. 105.

³¹ A expressão *homem cordial* foi utilizada primeiro por Ribeiro Couto quando escreveu uma carta a Alfonso Reyes. Passou a ser conhecida quando Reyes publicou a obra *Monterey*. Para Sérgio Buarque de Holanda, a expressão significa o fato do brasileiro demonstrar as seguintes virtudes: *a lhanza no trato, a hospitalidade e a generosidade*. HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26^a. Edição, 14^a. Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 204 e 146.

Complexa desenha-se a tarefa de traçar o perfil do malandro na cultura brasileira, pois envolve conceituações pertencentes a várias disciplinas, como Direito, Antropologia Social e Literatura. No decorrer da pesquisa constatei, também, ser variável no tempo e no espaço esse perfil. Do universo das variações possíveis, opto por dois momentos significativos, conforme o título e a leitura realizada nas histórias da cultura e da dramaturgia brasileiras.

Distingo para essa dissertação duas etapas na representação da malandragem. Tal postura teórica, fundada na figura do malandro, é motivada por tríplice coordenada: uma fundamentada no gosto pessoal, a segunda decorrente da cronologia dos textos dramáticos brasileiros e a terceira da constante espacial, a cidade do Rio de Janeiro. As duas últimas etapas na representação da malandragem estabelecem um diálogo do texto com o contexto, e cada uma apresenta-se enquadrada em circunstâncias sociopolíticas e em fatores estéticos, configurando uma espécie de moldura cultural de cada uma. Dessa forma, objetiva-se, nos textos componentes do *corpus*, destacar a natureza da malandragem em cada época e, por representação, nas duas peças. Escolhe-se, como representativa do período do Brasil Império, a peça *O noviço*, de Martins Pena, publicada em 1845, que configura a presença de um tipo de malandro, o astuto e sedutor. Em contraponto, relativa ao interregno da terceira e da quarta repúblicas, período da ditadura militar instaurada em 1964, optei pela peça *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, texto publicado em 1978, que dá forma a outro tipo de malandro, o sedutor e criminoso.

Ao tratar dos movimentos estéticos que constroem uma das molduras da leitura temática, constata-se que os textos supracitados são guarnecidos pelas linhas doutrinárias do romantismo e do pós-modernismo, respectivamente.

Ao longo da pesquisa efetuada, constatou-se diversificadas possibilidades de leitura dessas peças, cabendo aqui, em decorrência desse leque, destacar dois ângulos complementares ao

perfil do malandro: a classe social a que as personagens pertencem e os espaços físicos, cenários, pelos quais elas transitam e onde ocorrem suas ações. Vale acentuar que as representações da malandragem pelo viés tanto de classe social quanto de espaço físico configuram trajetórias diferenciadas de percurso. Sob a ótica de classes sociais, seguem um movimento centrífugo da alta burguesia urbana à baixa classe média suburbana e desta à classe pobre dos morros. Em contrapartida, as representações em sua trajetória em relação ao espaço territorial assumem uma linha ascendente que parte do centro da cidade, passa pelo subúrbio e atinge o morro. Registra-se no *corpus* uma outra configuração do espaço da ficção, ao substituir o eixo horizontal de urbano *versus* rural pela fragmentação em dois planos, um horizontal representado pela dicotomia de centro *versus* subúrbio e outro vertical de centro *versus* morro.

E, ao antecipar o processo de identificar com maior precisão os textos que compõem o *corpus*, procedimento retomado na unidade seguinte, considero pertinente uma breve pontuação de momentos da história do teatro brasileiro, ligados, direta ou indiretamente, aos temas do malandro e da malandragem. Essa proposta está de certa forma acordada com o esboço histórico de cunho político e estético, ainda que sem compromisso de profundidade, do gênero dramático na Literatura Brasileira.

Sem considerar as manifestações dramáticas ocorridas de forma espontânea na cultura indígena, pode-se assinalar como marco inicial da dramaturgia brasileira a existência de representações teatrais a partir da dramaturgia religiosa da Companhia de Jesus, mais especificamente, com os autos de José de Anchieta³². Contudo, a produção teatral dos jesuítas no Brasil não contemplou, nem poderia, em virtude de seu caráter sacro, a figura do malandro em seus textos.

³² CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro**: de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/Funarte, 1996, p. 44.

Conforme os pesquisadores do assunto, no período subsequente ao início da colonização à chegada da Família Real portuguesa, não se conhece a existência de publicação de peças teatrais no Brasil. Porém, nesse período, surge com Caldas Barbosa, de acordo com Cafezeiro e Gadelha, a primeira personagem malandra da dramaturgia e da Literatura Brasileira, o *Grilo de A vingança da cigana*, peça publicada em 1794. A personagem é um “barbeiro, brasileiro, malandro e faceiro”³³. Mas essa personagem representa a figura de um tipo de malandro diferenciada do malandro da peça *O noviço* por lançar mão dos artifícios de astúcia e sedução para alcançar pelo casamento a mulher amada³⁴. A presença do amor é o vetor mais importante, que justifica o caminho do primeiro e não justifica o percurso da personagem de Martins Pena.

Entretanto, a maioria dos pesquisadores do assunto registra que o teatro brasileiro firmou-se com a chegada da Família Real ao Brasil³⁵, quando a figura do malandro e de sua malandragem será retomada. Trata-se, no período do romantismo, do teatro de Martins Pena, em especial com as peças *O noviço* (1845) e *Comédia – sem título* (1847), que retratam o cotidiano do povo da cidade do Rio de Janeiro, através da construção de personagens cômicas. É oportuno salientar que os textos do teatro de Martins Pena podem ser divididos, segundo o *locus* no qual a ação se situa, em duas espécies de comédia, a citadina e a rural. A dupla localização espacial da ação encontra similar no romance de Eça de Queirós, que alterna sistematicamente o espaço de sua ficção entre a cidade e o campo³⁶.

³³ Ibid., p. 76.

³⁴ A peça em questão foi extraída da internet no sítio da Biblioteca Nacional de Portugal: BIBLIOTECA NACIONAL (Portugal). Disponível em <<http://www.bn.pt>>.

³⁵ É significativo registrar que a primeira companhia teatral brasileira sob a liderança de João Caetano veio efetivamente a se desenvolver com a vinda da Família Real para o Brasil, após o decreto de D. João VI, de 28.5.1810, que trata da construção do Real Teatro de São João, no Rio de Janeiro, concluído em 1813. Posteriormente a essa construção foram erguidas aproximadamente 40 casas de espetáculos no Brasil-colônia. In: CACCIAGLIA, Mario. **Pequena história do teatro no Brasil**: quatro séculos de teatro no Brasil. Tradução de Carla Queiroz. São Paulo: T.A. Queiroz/Ed. da USP, 1986, p. 35.

³⁶ A analogia prende-se ao fato da alternância apresentada nos romances de Eça de Queirós: *O crime do Padre Amaro*, rural; *O primo Basílio*, citadino; *Ilustre Casa de Ramires*, rural; *Os Maias*, citadino; *A cidade e as serras*, parte citadino e parte rural.

Todavia, no teatro de Martins Pena, o malandro aparece somente no ciclo das peças citadinas, o que pode levar o leitor a associar a malandragem à vida urbana.

A crítica teatral brasileira já consolidou a posição de Martins Pena, no teatro, como pintor de quadros de usos e costumes da sociedade brasileira e, em especial, da cidade do Rio de Janeiro. Essa tendência é seguida por outros dramaturgos, como Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, França Júnior e Artur Azevedo. Ressalto que esses quatro escritores, que produziram, também, outras formas ficcionais, como a poesia e o romance, nas suas comédias constroem personagens que contribuem, de forma direta ou indireta, para a pesquisa.

Mais conhecido pelos seus romances do que por suas comédias, Joaquim Manuel de Macedo é autor das peças *O primo da Califórnia* (1855) e *Torre em concurso* (1862), ambas comédias de costumes. A primeira acusa a sociedade de viver de aparências e de desprezar a autenticidade³⁷, e a segunda satiriza a mania bem brasileira de valorizar a cultura estrangeira em detrimento da cultura nacional.

Também mais conhecido na ficção do que na dramaturgia, José de Alencar escreve *O demônio familiar* (1857), comédia cuja ação gira em torno das peripécias de Pedro, hábil escravo e malandro, que trama, para seu amo, um casamento rico.

Considerado, pela crítica, como sucessor de Martins Pena e precursor de Artur Azevedo, França Júnior constitui um dos autores que compõem a tríade dos grandes comediógrafos brasileiros do século XIX³⁸ (Martins Pena, Artur Azevedo e França Júnior). Produz obras dramáticas cujas personagens malandros servem de leitura analógica com as personagens de Martins Pena, razão pela qual cito as peças *Inglese na costa* (1864), *O tipo brasileiro* (1872) e *Como se fazia um deputado* (1882). Na primeira, sobrinho e tio unem-se

³⁷ A data de publicação da peça, *O primo da Califórnia*, é considerada como marco do início do teatro realista brasileiro.

³⁸ CACCIAGLIA, 1986, p. 67.

para encobrir deslizes mútuos, as dívidas de jogo de um e os deslizes amorosos de outro. A segunda reproduz a temática de *Torre em concurso*, de Macedo, que satiriza a vocação nacional de não reconhecer mérito na identidade brasileira. A personagem Henrique disfarça-se com barba postiça e peruca, passando-se por francês, com intuito de desmascarar o impostor inglês Jonh Rean, seu rival na disputa pelo amor de Henriqueta. Tal artimanha em disfarçar-se lembra as atitudes de Romeu. E *Como se fazia um deputado*, uma sátira da vida política brasileira, guardando-se as devidas proporções, apresenta um cenário não muito diferente do cenário político brasileiro da atualidade.

Da obra do último comediógrafo da tríade, Artur Azevedo, opto pela leitura de *Capital Federal* (1892), que retrata a viagem da família de um fazendeiro do interior para a capital, Rio de Janeiro, em busca do noivo da filha, que diante dos prazeres da cidade grande deixa-se seduzir por jogo e mulheres.

As peças acima citadas, que servem de referência à leitura de *O noviço*, de Martins Pena, apresentam a particularidade de ambientação em espaço urbano.

Na dramaturgia brasileira, a influência das idéias do realismo manteve-se até o início do século XX, fator que enseja a repetência da figura do malandro em graus diferentes. Segundo Cacciaglia³⁹, as peças *O simpático Jeremias* (1918), de Gastão Trojeiro, e *Fogo de vista* (1923), de Coelho Neto, constroem uma tipologia variada da malandragem. O texto de Trojeiro apresenta a personagem Jeremias como o malandro filósofo que consegue resolver todos os problemas. Lembra, de certo modo, o criado astuto que se mantém através de uma trajetória longitudinal na comédia do teatro do Ocidente, que é tratada logo a seguir. A peça de Coelho Neto reproduz um malandro sedutor, namorador, que por coincidência se chama Jeremias.

Ainda, segundo Cacciaglia, a dramaturgia brasileira demorou a aderir ao modernismo, talvez pela razão de o público não estar

³⁹ Ibid., p 87, 90 e 96.

preparado de forma adequada para aceitar as novas mudanças propostas pela estética desse movimento⁴⁰. Mas adiante afirma que a renovação surgida com a Semana da Arte Moderna, de 1922, chega ao teatro brasileiro com pelo menos uns vinte anos de atraso. Aponta ser possível detectar o início dessa mudança na dramaturgia brasileira com a peça *O rei da vela* (1937), de Oswald de Andrade, encenada somente em 1967. Essa peça foi uma sátira à aristocracia e à burguesia brasileiras, decadentes e corruptas, já na década de 30, configurando uma tipologia de nuances variadas para a malandragem.

É importante frisar, também, que *O rei da vela*, exemplo dessa renovação, foi elaborado após uma das maiores crises do capitalismo no mundo (a queda das bolsas, em Nova Iorque, em 1929), quando os países “desenvolvidos” necessitaram, mais ainda do que em outros tempos, usurpar as riquezas dos países “subdesenvolvidos” e em “desenvolvimento”, circunstância confirmada pela fala da personagem Abelardo I⁴¹, um agiota a serviço do capital estrangeiro. A ação da peça centra-se na vida de Abelardo I, voltada à ascensão social. A partir dessa temática torna-se possível considerar o texto enquadrado no tema da malandragem no teatro brasileiro. Esse tipo de malandro representado por Abelardo I não é o mesmo malandro preguiçoso, ou pícaro para alguns críticos, de Manoel Antonio de Almeida. A figura do malandro da peça de Oswald apresenta modificações, incorporando-se na mesma linha de malandros criminosos e contraventores presentes no teatro de Nelson Rodrigues (*Boca de Ouro*) e no teatro de Chico Buarque (*Ópera do malandro*). Porém, esse malandro ainda traz consigo uma aura de sedução, guardando as marcas de um Don Juan ou de um Casanova. Abelardo

⁴⁰ CACCIAGLIA, 1986, p. 99.

⁴¹ “Os países inferiores têm que trabalhar para os países superiores como os pobres trabalham para os ricos. Você (dirige-se a Heloísa) acredita que Nova Iorque teria aquelas babéis vivas de arranha-céus e as vinte mil pernas mais bonitas da terra se não se trabalhasse para Wall Street de Ribeirão Preto a Cingapura, de Manaus à Libéria? Eu sei que sou um simples feitor do capital estrangeiro”. In: ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. In: Campos, Haroldo de. **O rei da vela: uma leitura do teatro de Oswald**. 11. ed. São Paulo: Globo, 2002.

l pode não ser o protótipo ideal de malandro, mas com certeza carrega consigo traços marcantes da malandragem.

Um pouco mais adiante, na década de 50, época do *ufanismo brasileiro*⁴², é possível ler o tema da sedução aliado à malandragem na peça *Bonito como um deus* (1955), de Millôr Fernandes, cuja personagem principal é um sedutor, que acaba morto por sua última conquista.

No fim dessa década dois outros textos de nossa dramaturgia aparecem com novas nuances que caracterizam a passagem do malandro de sedutor a criminoso. O primeiro configura-se na peça *Gimba* (1959), de Gianfrancesco Guarnieri, considerada como precursora dessa metamorfose, de sedução ao crime. Tal circunstância ocorre quando o malandro sobe o morro e nele se instaura como uma fortaleza, delimitando o espaço de seu poder e estabelecendo uma autoridade paralela à autoridade legitimamente constituída. O outro texto é configurado na peça *Boca de Ouro* (1959), de Nelson Rodrigues, cuja personagem-título confirma o novo momento da malandragem. Boca de Ouro, rei do jogo do bicho, possui características marcantes da vida suburbana carioca. Representa uma outra espécie de malandro: bicheiro, contraventor e criminoso, mantendo, ainda, a tradição da sedução. A personagem Gimba, do primeiro texto, é uma espécie de elo de intermediação do *ethos* de malandragem do bicheiro, Boca de Ouro, e do contrabandista Max, da *Ópera do malandro*.

Nos anos 60, a dramaturgia brasileira é acrescida pelas peças nordestinas que mantêm a tradição da cultura popular. Refiro-me à produção teatral de Ariano Suassuna, capaz de promover a intertextualidade das formas de oralidade do teatro popular com as formas escritas da dramaturgia latina, em especial os textos da comédia nova em Plauto, e com as formas populares do teatro medieval, particularmente representadas por autos e farsas, do

⁴² Esse ufanismo encontra-se descrito por Millôr Fernandes no prefácio da peça *Pigmaleoa*, publicada em março de 1965. In: FERNANDES, Millôr. **Pigmaleoa**. São Paulo: Brasiliense, 1965, p. v.

teatro de Gil Vicente⁴³. O repertório de Ariano Suassuna introduz, entre outras inovações, duas peculiaridades: o deslocamento espacial, quando a ação dramática passa da *urbs* para o *campus*; e o procedimento intertextual de repetência da figura do malandro. Um breve resgate do teatro de Suassuna possibilita o reconhecimento da intertextualidade citada, quando, de um lado, *O santo e a porca* (1958) funda-se na tradição latina das “comédias da panela” e, de outro lado, *A farsa da boa preguiça* (1960) e *Auto da compadecida* (1965) constroem-se a partir de histórias populares e autos medievais da Península Ibérica. O primeiro texto citado apresenta como personagem malandra uma empregada astuta e perspicaz, Caroba, que manipula o patrão avarento, Euricão. Apesar de pertencer ao sexo feminino, repete o desempenho tradicional dos criados-escravos, mais especificamente de Estróbilo, personagem da *Aululária*, de Plauto: ambos jogam fora, por acaso, o dinheiro avaramente escondido, na porca por Euricão e na panela por Euclião. O tema do servidor malandro e astucioso, cuja astúcia, na realidade, é uma espécie de legítima defesa contra a exploração do patrão, repete-se no teatro renascentista de Goldoni, em *Arlequim servidor de dois amos*, quando a personagem-título se desdobra em diversas astúcias e artimanhas para atender seus dois patrões. Já os outros textos em questão seguem a estrutura dos autos e das farsas do teatro medieval de Gil Vicente, sendo que na peça *A farsa da boa preguiça*, como o próprio nome sugere, depara-se com o tema da *boa preguiça* em contraponto à preguiça má, ambas como formas de malandragem. E na peça *Auto da compadecida* são apresentadas personagens malandras, que utilizam as malandragens, da mesma forma como as demais, para contrapor a exploração social a que são submetidas. Resgata, também, o autor, principalmente nessa última

⁴³ Transcrevo a palavra do autor que torna válida a leitura acima: “Agora sempre me senti muito bem, ao contrário, em contato com os europeus mediterrâneos, principalmente os gregos, os italianos e os ibéricos...” SUASSUNA, Ariano. *A farsa e a preguiça brasileira*. Prefácio. In: **Farsa da boa preguiça**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. XIX.

peça, o aspecto de relação da religiosidade com as questões de luta social, que afirma ser existente nos autos de Gil Vicente⁴⁴.

O último texto componente do *corpus*, configurado na peça *Ópera do malandro* (1978), de Chico Buarque de Holanda, representa idêntica temática na estética do pós-modernismo brasileiro. Esse texto dá continuidade, em grau mais acentuado, ao processo, iniciado em *Gimba* e confirmado em *Boca de Ouro*, de transformação da personagem malandra em marginal.

Assim, para representar as artes, manhas e artimanhas do malandro em dois momentos distintos do teatro brasileiro utilizam-se como objeto da pesquisa e da leitura as peças *O noviço* e *Ópera do malandro*. Conforme já esclarecido acima, a peça de Martins Pena representa o tema da malandragem na estética do teatro do terceiro momento do romantismo brasileiro. Na obra teatral de Martins Pena, composta de comédias e farsas, *O noviço* ocupa o décimo quarto lugar na cronologia de sua produção, uma comédia em três atos. O texto centra-se na personagem Ambrósio, um malandro bígamo, astuto e caça-dotes, tendo como cenário o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro do século XIX.

A representação de idêntico tema na estética teatral do pós-modernismo recai na peça *Ópera do malandro*, de Chico Buarque de Holanda, o último dos quatro textos dramáticos escritos pelo autor. Escrita em 1978, a peça apresenta números musicais, danças e canto, com encenação datada de julho do mesmo ano. Com as atividades criminosas de Max, personagem malandra e contrabandista, confirma-se a mesma malandragem de *Gimba* e *Boca de Ouro*.

É possível observar nos textos lidos que o malandro sempre viveu à margem da sociedade, travestido de múltiplas facetas, destacando-se o caça-dotes e o contrabandista, ambos, como visto

⁴⁴ Em entrevista para a revista *Vintém*, Suassuna, quando questionado sobre a maneira popular de lidar com a religiosidade, respondeu: "... uma forma de religião que não deixa de lado a luta social, inclusive. Por que isso é muito presente nos autos de Gil Vicente". SUASSUNA. Ensaio para um teatro dialético. **Revista VINTÉM**, São Paulo: Hucitec, n. 2, maio/jun./jul. 1998.

anteriormente, escolhidos para o *corpus*. Apresentam traços de sedução, astúcia e crime, e representam o malandro golpista e contraventor. As duas personagens configuram em graus diferentes a astúcia, a sedução e a criminalidade, estruturando as artes, manhas, artimanhas do malandro.

Esclarecidas as intencionalidades da dissertação, definido o título, conceituada a matéria teórica, identificado o *corpus* e traçado um breve perfil do *ethos* das personagens malandras, resta delimitar os objetivos e as metas do trabalho.

Importa ressaltar que as funções primordiais da delimitação do objetivo circunscrevem-se a estabelecer fronteiras no tratamento do tema, verticalizar aspectos da matéria a ser tratada e possibilitar a contextualização do *corpus* com seu período estético. Por outro lado, recorda-se que o objetivo, de certa forma, atende aos requisitos da antiga retórica, sendo expresso nas questões “por quê, para quê e como”.

No universo de tais indagações pretende-se detectar, como objetivo mais amplo, as características e motivações da representação da malandragem na literatura dramática brasileira, consubstanciada nas peças que são objeto da dissertação.

E, de modo específico, detectar o *ethos* das personagens, que em sua trajetória de malandragem passam de malandro astucioso e sedutor a malandro contraventor e criminoso.

Quanto ao aporte metodológico, a pesquisa configura-se em duas ordens processuais, a teórica e a contextual. A primeira funda-se na visão de vários autores, visão esta que formata o papel teórico da dissertação. E a segunda alicerça-se na escolha de dois textos representativos, na minha leitura, de diferentes momentos, estéticos e sociais, capazes de construir espécies diferenciadas de malandro e de malandragem.

Em conseqüência, estabelecem-se dois procedimentos de leitura nesta dissertação: o textual e o temático. O universo da leitura textual está limitado pela apresentação de cada texto e

respectiva fortuna crítica, além de traços de contextualização dos mesmos na cultura brasileira. E o procedimento temático funda-se na relação de tema e personagens, observando-se os aspectos comportamentais de astúcia, sedução, contravenção e crime.

Por último, cabe traçar a arquitetura da dissertação, cuja matéria teórica e textual encontra-se fragmentada em quatro unidades. A primeira abre a dissertação ao pontuar o encontro com o tema, a intencionalidade do trabalho, o perfil teórico da temática abordada, a estratégia de leituras e as metas a serem alcançadas, desenhando o plano da dissertação em traços breves. Na segunda unidade, procede-se à identificação das peças que configuram o objeto do trabalho em questão.

A leitura de cunho temático das *artes, manhas e artimanhas*, terceira unidade, particulariza dupla forma de malandragem, representada por Ambrósio como o malandro, sedutor e astuto, e por Max como o sedutor e criminoso.

Encerram a dissertação algumas considerações teóricas e textuais à guisa de epílogo, quando são processados os remates das leituras e as reflexões e os questionamentos atinentes às implicações socioculturais da temática.

O sonhado, desejado e aqui planejado, no decorrer das leituras subseqüentes, há de ser bem conhecido e compreendido.

2 IDENTIFICAÇÃO DO CORPUS: LEITURAS, CONTEXTUAL E TEXTUAL, E FORTUNA CRÍTICA



*Não admito
 Eu digo e repito
 Que não admito
 Que você tenha coragem
 De usar malandragem
 Pra meu dinheiro tomar
 Se quiser vá trabalhar, oi
 Vá pedir emprego na pedreira
 Que eu não estou disposta
 A viver dessa maneira
 Você quer levar a vida
 Tocando viola de papo pro ar
 E eu me mato no trabalho
 Pra você gozar.
 (Ciro de Souza e Augusto Garcez)*

Diferente da epígrafe anterior, a voz lírica dessa canção é feminina e assume postura crítica à malandragem do “rapaz folgado”. A partir dessa comparação constata-se, de início, a existência de dois momentos antagônicos no cancioneiro popular: a figura feminina no espaço poético masculino, e a denúncia da “mulher de malandro” substituindo a tolerância do poeta à malandragem. A revelação das artimanhas do malandro, objeto do desabafo feminino, ajuda a desenhar o perfil da malandragem tratado nesta dissertação. “Dinheiro tomar”, “não trabalhar” e “viola tocar” são os pilares das artes e manhas da malandragem, de ontem, hoje e sempre. Mudam-se os tempos e modifica-se a visão do malandro, mas a malandragem persiste em ser musa constante da canção popular brasileira.

A temática da malandragem configura um traço de união capaz de fazer parceria poética das letras do cancioneiro brasileiro com a ficção romanesca, lírica e dramática. Em decorrência da circunstância de o *corpus* desta dissertação ser constituído de textos da literatura dramática, algumas colocações de cunho teórico sobre a matéria fazem-se, aqui, necessárias.

Ainda que os estudos dos gêneros literários tenham perdido destaque no universo atual da teoria da literatura⁴⁵, cabem algumas

⁴⁵ Compagon busca distinguir as matérias que compõem a teoria da literatura e a teoria literária, a primeira respeitante à crítica literária e à história da literatura, e a segunda, à crítica à ideologia do texto e da própria teoria da literatura. Constata, em conclusão, o imbricamento de ambas as

pontuações a respeito da fortuna crítica da forma dramática, em razão da natureza do *corpus*.

Constata-se que a primazia cronológica e de autoridade cabe a Aristóteles, que na *Poética*⁴⁶ estabelece a divisão tripartida do gênero, em épico, lírico e dramático. Ao abordá-los, faz especial menção ao último, ainda que enfoque, com maior profundidade, a tragédia em contraponto à quase ausência da teoria sobre a comédia. Diferencia por alguns traços a tragédia, que representa os homens “melhores do que eles ordinariamente são”, e a comédia, que busca “imitar os homens piores” do que eles são. Afirma, também, ter sido Homero quem primeiro “traçou as linhas fundamentais” do cômico, ao dramatizar o ridículo em *Margites*, que pode corresponder ao cômico, como a *Ilíada* e a *Odisséia* ao trágico⁴⁷.

O pensamento aristotélico, no que diz respeito à separação e identidade dos gêneros, mantém-se na cultura greco-romana quase inalterável e prossegue, da mesma forma, ao longo do classicismo europeu.

Em contrapartida, já na época moderna, Victor Hugo faz uma leitura diferente dos três gêneros, identificando-os pelas formas ode, epopéia e drama. Para Hugo, o drama é a poesia completa, pois contém as duas outras formas, a tragédia e a comédia, em desenvolvimento⁴⁸.

Contudo, na modernidade, o enfoque sobre o gênero literário varia de autor para autor. Hegel, por exemplo, ao refletir a respeito da matéria, aborda a estrutura do drama distinguindo-a das

disciplinas, o que também ocorre no presente trabalho, quando utilizo de forma quase igual os conceitos e os denomino genericamente de estudos da teoria da literatura. COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999, p. 24 e 25.

⁴⁶ A leitura da *Poética* foi realizada através da tradução de Eudoro de Sousa. ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 70 e 72.

⁴⁸ HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988. Tradução do “Prefácio de Cromwell”, p. 39 e 43.

estruturas do lírico e do épico, pois o drama configura-se pela extensão, progressão e divisão de cenas⁴⁹.

Por outro lado, Emil Staiger, ao focar os modos de compreensão dos gêneros, parte da relação do poeta com o tempo de produção da poesia: a lírica define-se pela recordação, a épica torna presente feitos passados e o drama projeta a ação do presente para o futuro⁵⁰. Segundo ele, o drama eixa-se no comportamento das personagens e não permite o retardamento da ação, que parte do presente para o futuro⁵¹.

Variante diferente dessas visões encontra-se em Kate Hamburger, que estabelece as categorias de gênero em ficcional e lírico, apresentando como formas do primeiro a ficção épica, dramática e cinematográfica. Com respeito ao drama, Hamburger assegura que a construção das personagens processa-se dialogicamente e que a relação com a função narrativa resulta na ausência do narrador⁵², em particular diferenciando-se da maneira pela qual se presentifica na narrativa ficcional.

Em razão de os textos do *corpus* serem configurados por duas comédias⁵³, não é ocioso tecer considerações sobre alguns elementos teóricos dessa espécie literária que possam servir de embasamento à leitura das peças.

Na *Poética*, Aristóteles assevera que “a comédia é imitação de homens inferiores”, esclarecendo que não abrange todas as espécies de vícios humanos, mas somente os ridículos. Todavia, na modernidade, Staiger eixa o cômico na tensão desencadeada por situações ridículas, ainda que elas apresentem grau de seriedade e

⁴⁹ HEGEL. **Estética – Poesia**. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1980, p. 290.

⁵⁰ STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972, p. 171 e 172.

⁵¹ *Ibid.*, p. 135.

⁵² A autora se manifesta da seguinte forma: “Pois a posição lógico-lingüística do drama no sistema de criação literária resulta unicamente da ausência da função narrativa, do fato estrutural de que os personagens são formados dialogicamente”. HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 139.

⁵³ As peças foram estabelecidas na categoria de comédia pelos próprios autores, e Chico ainda estabelece para *Ópera do malandro* o subtítulo de comédia musical.

às vezes de complexidade⁵⁴. Esse ridículo, que a princípio dever-se-ia apresentar por intermédio de “certo defeito, torpeza anódina e inocente⁵⁵”, na visão aristotélica, torna-se presente nos textos do *corpus* como forma de denúncia e crítica social. De um lado, Martins Pena constrói uma personagem cômica, Ambrósio, objeto de um ridículo nocivo à sociedade, e, de outro lado, Chico Buarque faz sua personagem Max usar de modo diferenciado o ridículo, uma forma de atingir a sociedade. Trata-se de um mundo às avessas, pois se inverte a posição do cômico, ao incidir o ridículo não na malandragem da personagem, mas na sociedade responsável por essa artimanha.

Estruturada de acordo com os elementos componentes da comédia europeia do século XIX, em especial da comédia de Molière, a peça de Martins Pena critica um tipo de malandro, o caça-dotes, nocivo à família burguesa.

Porém, *Ópera do malandro* apresenta-se estruturada em conformidade com o modelo de Brecht em *Ópera dos três vinténs*, comédia musical de cunho satírico. Chico ao homenagear Brecht indicia, no próprio título, sua releitura. Em seu fazer literário, o poeta e dramaturgo brasileiro reproduz em *Ópera do malandro*, de uma forma similar, a postura épica e satírica do texto brechiano.

Após essas pinceladas acerca do gênero dramático e da comédia, abre-se aqui um breve espaço para introduzir fragmentos informativos estéticos e históricos das peças, objetivando contextualizá-las.

Inicia-se pelo historiador mais atual, Cacciaglia⁵⁶, para quem o teatro brasileiro passa a assumir um caráter de individualidade no

⁵⁴ STAIGER, 1972, p. 158 e 159.

⁵⁵ Aristóteles assim se manifesta: “A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor”. ARISTÓTELES, 1966, p. 73.

⁵⁶ Esclareço que a escolha de Cacciaglia foi motivada em virtude de o citado autor ter escrito a história do teatro no Brasil. Os autores mais destacados da historiografia brasileira, como Candido, Bosi, entre outros, são citados adiante, quando traçado o perfil do romantismo brasileiro.

período romântico, com maior precisão quando da representação⁵⁷ da tragédia *Antônio José* (também conhecida como *O poeta e a inquisição*), de Gonçalves de Magalhães, em 1838. Para o escritor, o teatro romântico brasileiro funda-se em três pilares: as tragédias de Magalhães, as comédias de Martins Pena e as representações de João Caetano.

Conforme assinalado na Introdução, a peça *O noviço* está enquadrada no período estético do romantismo⁵⁸. Nela é possível detectar alguns elementos primordiais da ideologia dominante nesse período, fundada, em destaque, na valorização da nacionalidade brasileira. Também, os textos das comédias dessa época encontram-se impregnados de forte teor crítico, em especial, quando representam as falhas do sistema político e social então vigente e o ridículo do comportamento de alguns tipos nocivos que integram essa sociedade. Trata-se, no último caso, de exploradores dos bens patrimoniais de viúvas e órfãos. A maioria dos historiadores literários, entre eles Antonio Candido, Afrânio Coutinho e Alfredo Bosi, quando trata do romantismo e, em particular, dos textos de Pena, salienta a circunstância de as comédias desse autor serem categorizadas como de costumes e caracteres. Em contrapartida, Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, entre outros estudiosos da dramaturgia brasileira, discordam do enquadramento do dramaturgo nos quadros do romantismo, posição tradicionalmente partilhada pelos críticos literários, pois afirmam que os textos da comédia brasileira desse período estão, em sua maioria, impregnados do estilo realista-naturalista⁵⁹.

⁵⁷ Essa tragédia foi representada no Teatro Constitucional Fluminense, no dia 13.3.1838. No mesmo ano ocorreu a representação da primeira peça de Martins Pena, *O juiz de paz da roça* (em 4.10.1838). CACCIAGLIA, 1986, p. 45.

⁵⁸ Segundo Afrânio Coutinho, “Configura-se, pois, o Romantismo, no Brasil, entre as datas de 1808 e 1836, para o Pré-romantismo; de 1836 a 1860 para o Romantismo propriamente dito, sendo que o apogeu do movimento se situa entre 1846 e 1856. Depois de 1860, há um período de transição para o Realismo e o Parnasianismo”. COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 160.

⁵⁹ Assim versam os escritores: “Os textos da Comédia Brasileira do período romântico estão, em sua maioria, mais próximos de um estilo realista-naturalista que propriamente do estilo romântico”. CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 208.

A sociedade brasileira dessa época sofre profundas modificações políticas, econômicas e sociais, quando o povo passa a ser governado por um imperador que assume a coroa do Império com quinze anos, a partir de 1840. Werneck Sodré destaca algumas dessas modificações: a consolidação da classe senhorial no poder, a ampliação do trabalho livre com a imigração, a publicação, em 1844, da lei tarifária, para taxar produtos de importações, e os primeiros saldos positivos na balança do comércio externo, proporcionados pelo café⁶⁰. Cita, ainda, a consolidação da cidade do Rio de Janeiro como sede do governo. A leitura do papel da capital do Brasil para a formação de tipos característicos da sociedade urbana encontra-se mais detalhada nas considerações finais.

Em contrapartida, a *Ópera do malandro* inclui-se no período do pós-modernismo, como texto dramático representativo da situação política e econômica brasileira típica de sua época. Em paralelo à temática política, a peça propõe ao leitor e ao público uma estrutura de composição cênica diferenciada expressa no diálogo constante entre texto e leitor ou como representação teatral, na interação do público com a ação da peça.

De forma oblíqua, Chico denuncia, através desse e dos outros textos de sua dramaturgia, *Roda viva*, *Calabar* e *Gota d'água*, os abusos da ditadura militar vigente no país na época em que produz boa parte de sua obra dramática. Todavia, em razão desse viés de obliquidade, a peça ambienta-se no período do Estado Novo de Getúlio Vargas, distanciando-se a escritura do texto, 1978, da ação da peça, idos de 1930. O artifício do recuo temporal da ação é usado por vários outros autores para driblar a sanha da censura.

Vale lembrar que a possível motivação da *Ópera do malandro* funda-se na oposição dos intelectuais brasileiros ao governo de Ernesto Geisel⁶¹, que, apesar de “eleito” sob uma forte pressão de vários setores da sociedade, com a intenção política, pelo menos

⁶⁰ SODRÉ, Nelson Werneck. **Formação histórica do Brasil**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1964, p. 223, 227, 242, 245 e 254.

⁶¹ O presidente Geisel governou de 15.3.1974 a 15.3.1979.

assim declarada, de iniciar a redemocratização do país, demonstra ser um ditador que reativa a “linha dura” da perseguição política e ideológica à esquerda e incentiva, em maior escala, a censura às atividades artísticas brasileiras, em particular o teatro e o cancionero popular.

Depois dessas colocações, inicia-se a leitura do procedimento estrutural dos dois textos que são objeto da dissertação⁶².

⁶² Em decorrência de o presente trabalho adotar um método próprio para leitura dos textos, o quadro teórico não se compromete com um quadro específico. Os autores e suas visões são chamados para reforço da leitura, ao longo do trabalho.

2.1 MARTINS PENA & O NOVIÇO⁶³

Embora a estética atual valorize o papel do leitor na interpretação do texto, lembro o pensamento de Roland Barthes⁶⁴ sobre o assunto. Para o crítico, existe apenas o tempo da enunciação e, sendo assim, o escritor não precede nem sucede ao ato de escrever, a sua escritura⁶⁵. Daí conclui-se que a partir da relação leitor e texto ocorre a “morte do escritor”, conforme Barthes: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor”⁶⁶. Assim, com base na autoridade do leitor, abro espaço para introduzir alguns traços bibliográficos do dramaturgo por considerá-los adequados à contextualização de *O noviço*⁶⁷.

Considerado o pai da comédia brasileira, o comediógrafo Martins Pena estréia na primeira metade do século XIX com a peça *O juiz de paz na roça* (1833), cuja montagem serve para consolidar junto ao público brasileiro o gênero da comédia de costumes. Vale destacar que algumas das comédias de Pena incluem, em maior ou menor grau, a crítica social. Sua última peça estréia em 1847 e nesse interregno de 14 anos a produção foi abundante, dela fazendo parte vinte e duas comédias e seis dramas⁶⁸. Já é notória a divisão

⁶³ O texto de leitura baseia-se na edição crítica de Darcy Damasceno, com prefácio de José Renato Santos Pereira, então diretor do Instituto Nacional do Livro, e introdução de Darcy Damasceno. PENA, Martins. **Comédias de Martins Pena**. Edição crítica por Darcy Damasceno. Editora Tecnoprint S.A.

⁶⁴ Referida observação é encontrada no texto BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

⁶⁵ Ibid., p. 68.

⁶⁶ Ibid., p. 70.

⁶⁷ Aproveito o ensejo para incluir, também, traços da biografia do autor para melhor situá-lo em sua época: Martins Pena nasce no Rio de Janeiro no ano de 1815 e tem uma vida curta, morrendo aos 33 anos, de tuberculose, em Lisboa.

⁶⁸ Como já visto, Pena foi precursor da comédia de costumes e escreveu 28 peças teatrais, sendo seis dramas: *Fernando* ou *O cinto acusador* (provavelmente 1837), *D. João de Lira* ou *O repto* (1838), *D. Leonor Teles* (1839), *Itaminda* ou *O guerreiro de Tupã* (1839), *Vitiza* ou *O Nero de Espanha* (1840-41) e um drama sem título escrito, provavelmente, no ano de 1847; e vinte e duas comédias: *O juiz de paz na roça* (1833), *Um sertanejo da corte* (entre 1833 e 1837), *A família e a*

de sua obra em duas espécies de ação dramática, em conformidade com o *locus* na qual se situa, uma urbana, na cidade do Rio de Janeiro, e a outra no interior da província⁶⁹.

O conhecimento pela leitura da obra de Martins Pena com o objetivo de contextualizar *O noviço* evidencia duas situações sociais ligadas ao tema desta dissertação: a presença do malandro e sua malandragem nas peças que representam a sociedade urbana e a ausência dessa temática nos textos ambientados no espaço rural. Vale reforçar que essa assertiva está aqui restrita à ficção de Pena, quando a malandragem associa-se à vida urbana da cidade do Rio de Janeiro, circunstância que não impede sua repetência em outras obras.

Ocorre a convergência dessa leitura com o lugar-comum da crítica que afirma ter sido o teatro de Martins Pena responsável pela criação dos quadros de usos e costumes da sociedade urbana brasileira, na qual se insere a figura do malandro caça-dotes. A tendência em questão é seguida por outros dramaturgos, entre eles Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, França Júnior e Artur Azevedo. Esse período é considerado, pelos críticos⁷⁰, de intensa produção do teatro romântico brasileiro⁷¹, e José Veríssimo, inclusive, afirma que Martins Pena lançou a base do teatro nacional⁷². Ao seguir a mesma linha crítica, Cafezeiro e Gadelha

festa na roça (1837), *Os dous* ou *O inglês maquinista* (1842), *O Judas em Sábado de Aleluia* (1844), *Os irmãos das almas* (1844), *O diletante* (1844), *Os três médicos* (1844), *O namorado* ou *A noite de São João* (1844), *O noviço* (1845), *O cigano* (1845), *O caixeiro da taverna* (1845), *As casadas colteiras* (1845), *Os meirinhos* (1845), *Quem casa, quer casa* (1845), *Os ciúmes de um pedestre* ou *O terrível capitão do mato* (1845), *As desgraças de uma criança* (1845), *O usuário* (1846), *Um segredo de Estado* (1846), *O jogo de prendas* (sem data), *A barriga de meu tio* (1846) e uma comédia sem título escrita, possivelmente, no ano de 1847. Tais dados foram extraídos da introdução de Darcy Damasceno efetuada na coletânea de comédias de Pena. PENA, [s.d.].

⁶⁹ Essa dupla localização espacial da ação, conforme dito na introdução do presente projeto, encontra similaridade na ficção de Eça de Queirós, que alterna o espaço de seus romances entre a cidade e o campo.

⁷⁰ Afirmativa defendida por diversos críticos, entre eles Antonio Candido, Afrânio Coutinho e Vilma Arêas.

⁷¹ É também válido lembrar a figura do ator João Caetano, que compartilha com os escritores brasileiros do sucesso junto ao público desse gênero teatral.

⁷² Diz o crítico: "... um homem de verdadeiro talento e de extraordinária intuição artística, Martins Pena, lança no *Irmãos das almas* e em outras comédias, as bases do teatro nacional". VERÍSSIMO, José. **Teoria, crítica e história literária**. Seleção e apresentação de João Alexandre

iluminam nos textos de Pena um outro ângulo, o tema do amor, como um aspecto de importância dentro desse quadro de usos e costumes da sociedade brasileira da época⁷³.

A comicidade de que faz uso Pena em suas comédias, como afirma Bosi⁷⁴, ocorre em virtude de a construção da temática ser capaz de fazer rir o público pelo ridículo do comportamento das personagens e pela comicidade das situações criadas ao longo da ação da peça⁷⁵. Esses tipos, ou paradigmas, como afirmam Sílvio Romero⁷⁶ e Tânia Jatobá⁷⁷, não são representação de pessoas reais, mas representam categorias de nossa sociedade e questionam os seus valores.

Mas a responsabilidade maior dessa subunidade sustenta-se na leitura compromissada dos aspectos estruturais da peça, entendidos como os elementos da forma arquitetônica do texto. Na organização do drama ocorrem duas formas de estrutura, na afirmativa de Roman Ingarden: uma, a principal, estabelecida pelos diálogos, e outra, a secundária, constituída das indicações fornecidas pelo escritor⁷⁸.

Barbosa. São Paulo: Ed. da USP, 1977, p. 237.

⁷³ Assim se expressam os críticos: “A obra cômica de Martins Pena expõe um mosaico do panorama sócio-político-amoroso do Brasil, no Rio de Janeiro: problemas da Regência e dos primeiros anos do chamado Segundo Reinado. Martins Pena traça o primeiro teatro tipicamente carioca do Rio: sua vocação para o riso e a alegria, a malandragem, o destino de servir de espelho às províncias e o crítico caminho para um cosmopolitismo faceiro”. CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 212.

⁷⁴ BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 148.

⁷⁵ Sobre o fazer rir, Afrânio Coutinho, ao tratar das comédias de Martins Pena, apontou: “... motivou-as apenas a vocação do palco, o desejo de divertir inocentemente o público, descrevendo cenas e tipos que todos, autor, atores e espectadores, conheciam como a palma da mão”. COUTINHO, 1978, p. 235.

⁷⁶ ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949, Tomo V. p. 125.

⁷⁷ JATOBÁ, Tânia. **Martins Pena: construção e prospecção**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1978, p. 47-48.

⁷⁸ Ingarden pronuncia-se da seguinte forma: “Quando analisamos um drama é preciso ter em consideração, antes de mais nada, que o drama lido não deve ser identificado em todos os aspectos com o *representado* – como o espetáculo. [...]. Num drama escrito seguem dois textos diversos um ao lado do outro: o texto secundário, isto é, as referências ao lugar, ao tempo, etc., em que a respectiva história representada se passa, quem fala agora e, eventualmente, ainda aquilo que de momento faz, etc., e o próprio texto principal. Este é exclusivamente constituído por frases realmente *pronunciadas* pelas personagens. [...]. O texto secundário completa freqüentemente as relações objectivas projectadas pelo texto principal indicando o que fazem os actores”. INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, p. 229 e 230.

Quando da passagem da linguagem do texto escrito dramático para a linguagem do teatro, decorre quase sempre na íntegra a repetição da estrutura principal. Constituída pelas marcas textuais de indicação do cenário, didascália e regência, presentes apenas no texto escrito, a segunda estrutura pode ser facultativa para o diretor teatral por ocasião da montagem do texto dramático em espetáculo. Quando trata da teoria da forma do texto dramático, Steen Jansen denomina a dupla estrutura de Ingarden de planos textuais, que por sua vez são divididos em outras duas categorias, “réplica” e “régie”: a primeira considerada como o texto principal, as falas das personagens, e a segunda, o texto secundário. Essa última categoria desdobra-se em vários elementos: de início surge a indicação do cenário, que, na maioria das vezes, antecede a abertura dos atos; na seqüência prossegue-se com a identificação pela regência da personagem e sua fala; e no final está registrada, nas didascálias, a movimentação das personagens⁷⁹. Parece legítimo considerar que Jansen denomina de “régie” as variantes da voz do autor, podendo também ser reconhecido, com alguma margem de audácia, o possível narrador do texto. E Jansen pondera, ainda, a “réplica” como o diálogo das personagens.

Falo em audácia porque a maioria de teóricos, entre eles Kate Hamburger, citada no prólogo, pontifica a ausência do narrador nos textos dramáticos. Porém, alimento haver essa possibilidade, da presença do narrador na peça, tanto na estrutura secundária apresentada por Ingarden quanto na categoria “régie” de Jansen.

Esclareço, ainda, que as marcas de identificação do *locus* e do cenário, em *O noviço*, ocorrem no início da peça, antes das falas das personagens. Já a descrição do cenário aparece na abertura de cada

⁷⁹ Para melhor entendimento transcrevo as palavras de Jansen: “Entre a réplica e a régie há uma relação de selecção, no sentido em que uma réplica não pode existir sem ser precedida de uma indicação de régie, que informe sobre a personagem que fala, enquanto que uma parte da régie nem sempre tem de ser acompanhada por uma réplica: pode só indicar um gesto da personagem ou um elemento do cenário”. JANSEN, Steen. *Esboço de uma teoria da forma dramática*. In: **Linguística e Literatura**. Tradução de Isabel Gonçalves e Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1976, p. 154.

ato. Observa-se na peça que o cenário mantém-se o mesmo nos dois primeiros atos, modificando-se no terceiro ato, quando se transfere o ambiente da ação da sala de visitas para o interior de um quarto do dormir:

ATO PRIMEIRO

*Sala ricamente adornada: mesa, consolos, mangas de vidro, jarras com flores, cortinas, etc., etc. No fundo, porta de saída, uma janela, etc., etc.*⁸⁰

ATO SEGUNDO

*A mesma sala do segundo ato.*⁸¹

ATO TERCEIRO

*Quarto em casa de Florência: mesa, cadeira, etc., etc., armário, uma cama grande com cortinados, uma mesa pequena com um castiçal com vela acesa. É noite.*⁸²

Conforme definido acima, as didascálias determinam a movimentação das personagens e encontram-se distribuídas ao longo do texto. Ora surgem dentro da fala das personagens:

*Ambrósio – É cedo. (Vendo o relógio:) São nove horas, e o ofício de Ramos principia às dez e meia.*⁸³

Ora encontram-se inscritas antes da abertura da cena:

CENA I

*Florência deitada, Emília sentada junto dela, Juca vestido de calça, brincando com um carrinho pela sala.*⁸⁴

É possível ler, também, em peças de outros dramaturgos brasileiros da época, a mesma forma de utilizar essas estruturas, como em *O primo Califórnia* e *Torre em concurso*, de Joaquim Manuel de Macedo, ou, ainda, em *O tipo brasileiro* e *Como se fazia um deputado*, de França Júnior.

⁸⁰ PENA, [s.d.], p. 188.

⁸¹ *Ibid.*, p. 198.

⁸² *Ibid.*, p. 206.

⁸³ *Ibid.*, p. 188.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 206.

Entretanto, essa distribuição não é uniforme. Encontram-se “didascálias” na abertura da primeira cena Em *Torre em concurso*, conforme exemplo abaixo transcrito:

CENA PRIMEIRA
*BONIFÁCIO, tendo na mão um grande papel; JOÃO FERNANDES, MANUEL GONÇALVES, ATANÁSIO, DINIZ, BATISTA, HENRIQUE, GERMANO, ANA, FAUSTINA e FELÍCIA, às janelas do sobrado; outras Senhoras às janelas das diversas casas, povo na praça destacando-se em dois grupos.*⁸⁵

Há uma outra modalidade de “didascália” quando a indicação insere-se dentro da fala das personagens, podendo ser verificada essa técnica na peça *Como se fazia um deputado*, da qual faço uma amostragem:

PERPÉTUA
*É minha filha. (para Rosinha baixo.) Passa para a frente, menina. Que modos são estes?!*⁸⁶

Antes de efetuar a leitura do enredo cabem, aqui, alguns comentários acerca do título da peça. O *noviço* indicia a personagem Carlos, que divide com a personagem Ambrósio o papel de maior relevo no texto. A leitura comprova que tanto o noviço quanto o bígamo podem ser considerados como personagens principais, ainda que antagônicos⁸⁷. Nesse sentido, cabe uma breve reflexão a respeito das possíveis razões pelas quais o autor não coloca como título da peça a designação de caça-dotes, ou então de bígamo. Desvia, dessa forma, o título do objeto da crítica, de maneira diferente do teatro de Molière, em particular *O Avarento*, quando o título identifica-se com a personagem-símbolo da crítica. Não é demasiado destacar que a personagem de Molière não possui as más qualidades componentes do perfil comportamental de Ambrósio,

⁸⁵ MACEDO, Joaquim Manuel de. *Torre em concurso*. In: **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979, tomo I, p. 175.

⁸⁶ FRANÇA JUNIOR. **Como se fazia um deputado – Caiu o mistério – As doutoras**. Introdução e dados bibliográficos por Edwaldo Cafezeiro. [s.l.]: Editora Tecnoprint S.A., 1985, p. 15.

⁸⁷ Através de levantamento feito na peça constatei, em relação ao número de falas das personagens, que Carlos possui 196 falas, enquanto Ambrósio tem 187.

destacando-se Harpagão apenas pelo ridículo de sua personalidade. Talvez Pena não tenha marcado o título da obra de outra forma em razão de um preconceito vigente no Brasil daquela época, incapaz de suportar um vilão, uma personagem anti-herói, dando título à obra.

Característica importante de *O noviço* é o fato de a ação ambientar-se na cidade do Rio de Janeiro, sendo possível identificar o espaço após a apresentação das personagens que compõem a peça e antes do início do primeiro ato, conforme fragmento abaixo:

*[A cena passa-se no Rio de Janeiro]*⁸⁸.

Outras passagens alusivas ao espaço em questão, podem ser retiradas das falas de Rosa:

Rosa – Eu já estava desenganada, quando um sujeito que foi aqui do Rio, disse-me que meu marido ainda vivia e que habitava na Corte.

[...]

*Mas na dúvida, tirei as certidões do meu casamento, parti para o Rio, e assim que desembarquei, indaguei onde ele morava*⁸⁹.

A comédia⁹⁰ em tela é composta de três atos, com enredo formado por intrigas, chantagens e subterfúgios pouco éticos, quando as personagens não hesitam utilizar a astúcia e a malandragem para alcançar seus objetivos. Essa arquitetura teatral fundada em três atos é utilizada, também, por vários teatrólogos contemporâneos de Pena, entre eles, por exemplo, Artur Azevedo, com *Capital Federal*, França Junior, com *Como se fazia um deputado*, e Joaquim Manuel de Macedo, com *A torre em concurso*. É interessante esclarecer não ser regra absoluta a disposição dos textos em três atos. O próprio Martins Pena escreveu várias peças tanto de ato único como de cinco atos. Vale lembrar que outros dramaturgos contemporâneos de Martins Pena apresentam a mesma

⁸⁸ PENA, [s.d], p. 188.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 195.

⁹⁰ Como dito na Introdução, a peça *O noviço* foi representada em 10 de agosto de 1845, no teatro de S. Pedro, tendo sua primeira publicação no ano de 1853. O texto é uma das peças mais populares de Martins Pena, com cinco edições somente no século XIX (1853, 1863, 1871, 1877 e 1898).

variação de composição textual. França Júnior escreve em ato único a comédia *Um tipo brasileiro* e José Alencar constrói em quatro atos *O demônio familiar*.

Introduz-se, aqui, o pensamento de Hegel, que registra a divisão de cenas como um dos elementos característicos da obra dramática, sendo os outros a extensão e a progressão das cenas⁹¹. A sua concepção de forma dramática funda-se na divisão em três atos em torno do desenvolvimento de tríplice temática: o nascimento do conflito, “a luta de interesses” e a solução do embate criado⁹². Características estas que encontram convergência com o texto de Pena.

Retomando a análise da estrutura de *O noviço*, apresenta-se o elenco da peça de acordo com o procedimento do autor: Ambrósio, Florência (sua mulher), Emília (filha de Florência), Juca (filho de Florência), Carlos (o noviço, enteado e sobrinho de Florência), Rosa (primeira mulher de Ambrósio), Padre Mestre dos Noviços, Jorge (vizinho), José (criado), meirinhos, soldados e outros.

O primeiro ato da peça apresenta as personagens e seu papel na urdidura das ações. Dividido em dezesseis cenas, esse ato revela os núcleos da trama. Um monólogo abre o texto, quando Ambrósio faz apologia aos caça-dotes, com base na busca da riqueza sem esforço de trabalho, colocando-se acima da lei. O diálogo entre Florência e Ambrósio, a segunda cena, assinala a circunstância da sedução e astúcia do malandro com o objetivo de induzir sua “falsa” esposa a adotar o plano de afastar os filhos, Emília e Juca, de casa e colocá-los em congregações religiosas, assim como já havia feito com Carlos, o noviço, sobrinho abastado e tutelado de Florência. Com tal plano, Ambrósio objetiva apoderar-se dos bens da viúva, filhos e sobrinho, e usufruir desses bens. A ação, nas cenas seguintes, da terceira à sexta, concentra-se no projeto de permanência de Carlos e encaminhamento dos dois órfãos ao

⁹¹ HEGEL, 1980, p. 290.

⁹² *Ibid.*, p. 292.

convento. Segue-se um novo diálogo, agora entre o noviço Carlos, fugitivo do convento, e a prima Emília, tendo como tema central a revelação dos sofrimentos de Carlos diante da violência sofrida na congregação. É acrescida ao desabafo a crítica de espectro mais amplo envolvendo o aspecto social, político e econômico da burguesia carioca daquele tempo. Comprovam-se as acusações de Carlos com o fragmento reproduzido a seguir:

Carlos – O tempo acostumar! Eis aí porque vemos entre nós tantos absurdos e disparates. Este tem jeito pra sapateiro: pois vá estudar medicina... Excelente médico! Aquele tem inclinação para cômico: pois não senhor, será político... Ora, ainda isso vá. Estoutro só tem jeito para caiador ou borrador: nada, é ofício que presta... Seja diplomata, que borra tudo quanto faz. Aqueloutro chama-lhe toda a propensão para a ladroeira; manda o bom senso que se corrija o sujeitinho, mas isso não se faz: seja tesoureiro de repartição, fiscal e lá se vão os cofres da nação à garra... [...]

Emília – Mas Carlos, hoje te estou desconhecendo...

Carlos – A contradição em que vivo tem-me exasperado! E como queres tu que eu não fale quando vejo, aqui, um péssimo cirurgião que poderia ser bom alveitar; ali um ignorante general que poderia ser excelente enfermeiro; acolá, um periodiqueiro que só serviria para arrieiro, tão deslocado e insolente é, etc., etc. Tudo está fora de seus eixos...⁹³

As mesmas personagens permanecem na cena seguinte, quando entra o menino Juca, também vestido com hábito de frade, ocasião na qual o noviço denuncia o plano de Ambrósio, de usurpar todo o patrimônio dos três órfãos. Ilustra-se a cena com o texto abaixo:

Carlos – Teu padraсто persuadia a minha tia que me obrigasse a ser frade para assim roubar-me, impunemente, a herança que meu pai deixou-me. Um frade não põe demandas...

Emília – É possível?

Carlos – Ainda mais; querem que tu sejas freira para não te darem dote, se te casares.

Emília – Carlos, quem te disse isso? Minha mãe não é capaz!

⁹³ PENA, [s.d.], p. 192.

*Carlos – Tua mãe vive iludida. Oh, que não possa eu desmascarar esse tratante!...*⁹⁴

Nas oito cenas seguintes, antes de terminar o primeiro ato, a temática gira em torno do surgimento de uma senhora chamada Rosa, a legítima mulher de Ambrósio. Revela-se, dessa maneira, um outro aspecto da malandragem do caça-dotes, a bigamia.

Rosa comprova, mediante a apresentação da certidão de casamento, a ilegalidade da situação civil de Ambrósio. Mas, para pôr em ação o objetivo de desmascarar Ambrósio, Carlos precisa, antes, livrar-se do Mestre de Noviços e dos três meirinhos que estão em seu encalce. Em razão disso, nas últimas cenas desse ato, Carlos, com igual astúcia, troca de vestuário com Rosa, que metamorfoseada em noviço é reconduzida ao convento pelos meirinhos.

Registra-se a habilidade com a qual o escritor constrói nas cenas principais e secundárias as peripécias cômicas capazes de provocar o riso, tanto nos leitores quanto no público do teatro. Contudo, é oportuno refletir que o teatro de Martins Pena não apresenta a estrutura clássica de “brincadeira”, comprometendo-se mais em retratar a vida do povo brasileiro. O aspecto de “brincadeira”, encontrado em Goldoni, Tirso de Molina e Lope de Vega, configura-se como mantenedor da tradição de ludismo do teatro greco-romano, da comédia popular medieval e dos “lazzi” da comédia “Dell’Arte”.

O tema central da peça funda-se nas artes, manhas e artimanhas do malandro, constituídas por implicação criminosa, em Ambrósio, e legitimidade de defesa, em Carlos. O escritor, com sagacidade, afasta do texto tudo que não diz respeito a esse enfoque, transformando-o no retrato da vida social urbana do Rio de Janeiro. A leitura da peça sob o aspecto de harmonia de ação remete ao pensamento de Staiger referente ao autor dramático, que deve

⁹⁴ Ibid., p. 193.

fazer todas as ações da peça girarem em torno do tema principal, afastando tudo que não diz respeito ao núcleo central da trama⁹⁵.

O segundo ato, dividido em nove cenas, mantém o mesmo cenário, com a preponderância de cenas de três ou mais personagens, intercaladas com a presença de dois diálogos e o mesmo número de monólogos, não se registrando a presença de outras personagens além daquelas do primeiro ato. A primeira das nove cenas é um diálogo curto, processado pelas personagens Carlos e Juca, que gira em torno da espera de Ambrósio, para então desmascarar o bigamo. Vários assuntos são apresentados nas oito cenas seguintes: o retorno ao convento contra a vontade de Carlos, a volta de Rosa para casa, o diálogo entre Rosa e Florência com a revelação da bigamia de Ambrósio e a discussão do pseudocasal Ambrósio e Florência. Essas cenas objetivam desfazer os vários nós secundárias da trama.

Com sete diálogos, dois monólogos e dez cenas compartilhadas por várias personagens, o terceiro e último ato é composto de dezenove cenas. Constata-se que, devido à agilidade da sucessão, a maioria dos diálogos nessas cenas apresenta-se de forma breve, alguns deles constituídos de apenas duas ou três falas⁹⁶, e de igual forma os dois monólogos são de curta extensão. Um recurso cômico utilizado nesse ato é a presença de uma personagem que, no decorrer de duas cenas, oculta-se de outras, em lugares já clássicos, embaixo da cama ou dentro do armário. Em ambas as situações a personagem escuta o diálogo das outras personagens participantes da cena e tece, à “falsa” meia voz, comentários dirigidos ao público. As cenas VI, VII e XI apresentam como achado cômico, “lazzi”, a ocultação de Carlos sob a cama. Essa situação lembra idêntico achado usado por Joaquim Manuel de Macedo em *A moreninha*,

⁹⁵ STAIGER, 1972, p. 142.

⁹⁶ São onze as cenas que possuem quinze ou menos falas, ressaltando-se que as cenas V e XVIII são compostas de duas falas e a cena X de três falas. As outras cenas breves e a respectiva quantidade de falas são: cena II, quinze falas; cena IV, nove falas; cena VII, quinze falas; cena VIII, seis falas; cena XIII, quatro falas; cena XIV, dez falas; cena XV, sete falas; e cena XVI, seis falas.

quando o estudante de medicina Augusto, ao hospedar-se na casa de seu amigo Filipe, situada na ilha de Paquetá, entra, sem malícia, no “gabinete das moças” e, ao esconder-se embaixo da cama, ouve as confidências e segredos das quatro jovens sentadas sobre a mesma⁹⁷.

Retomando a estrutura da peça, registra-se ser o último ato o mais ágil de todos, quando ocorrem o desfazer dos nós da trama e o final feliz, os bons premiados e os maus castigados, recursos típicos da comédia romântica.

As situações mais cômicas desse ato, os “lazzis”, estão circunscritas às cenas XI e XII. A primeira ocorre quando Ambrósio disfarçado de frade ouve confissão de Florência, e Carlos, debaixo da cama, acompanha o diálogo tecendo em paralelo tiradas irônicas ao público; a segunda, quando Carlos, por engano, recebe a surra que deveria ser aplicada em Ambrósio; e, por último, a décima sétima cena, quando Ambrósio escondido no armário é surrado por Rosa e Florência. Apesar da surra, a penúltima fala de Ambrósio, na cena XIX, mostra bem o grau da sua malandragem, quando diz:

Ambrósio – Um momento. Estou preso, vou passar seis anos na cadeia... Exultai, senhoras. Eu me deveria lembrar antes de me casar com duas mulheres, que basta só uma para fazer o homem desgraçado. O que diremos de duas? Reduzem-no ao estado em que me vejo⁹⁸.

Também, atinente ao quadro estrutural, resta fazer algumas considerações a respeito da não-observância da chamada regra das três unidades desenvolvida no teatro clássico francês. Quanto à

⁹⁷ Transcrevo alguns trechos do romance: “... portanto, o pobre rapaz seguiu o primeiro pensamento que lhe veio à mente: ajuntou toda a sua roupa, enrolou-a, e com ela embaixo do braço escondeu-se atrás de uma linda cama que se achava no fundo do gabinete, cuidando que cedo se veria livre de tão intempestiva visita; mas, ainda outra vez, pobre estudante! Teve logo de agachar-se e espremer-se para baixo da cama, pois quatro moças entraram no quarto. Eram elas d. Joaninha, d. Quinquina, d. Clementina e uma outra por nome Gabriela... [...] Depois de respirarem um momento, as meninas, julgando-se sós, começaram a conversar livremente, enquanto Augusto, com sua roupa embaixo do braço, coberto de teias de aranha e suores frios, comprimia a respiração e conservava-se mudo...” MACEDO, Joaquim Manuel de. **A moreninha**. 23. ed. São Paulo: Ática, 1993, p. 72 e 73.

⁹⁸ PENA, [s.d], p. 215.

unidade de tempo, a história desenrola-se em nove dias, o que não constitui em si uma relevante extensão temporal, principalmente se for considerado que os dois primeiros atos são seqüenciais, com sete dias de interregno com o terceiro ato, que se passa no oitavo dia. Constata-se, assim, não haver registro de referência da passagem do tempo, nem entre os atos, nem entre as cenas. Entretanto, há uma pequena marca do decurso temporal no decorrer do diálogo de Florência e Emília, conforme fragmento que se transcreve abaixo:

*Florência – Olha, filha, quando eu vi diante de mim essa mulher, senti uma revolução que te não sei explicar... um atordoamento, uma zoadada, que há oito dias me tem pregado nesta cama*⁹⁹.

Referente à unidade de espaço, registra-se a presença de dois cenários, o que também não configura uma violação maior da unidade clássica de lugar. Os dois primeiros atos situam-se em uma sala “ricamente adornada”, enquanto o terceiro apresenta dois cenários, a mesma sala, do primeiro e do segundo atos, sucedida por um novo cenário, o quarto, onde se encontra Florência. Vale salientar que o autor descreve alguns elementos cênicos dos cenários, sintetizando-os no final com a locução latina “etc.”. A respeito do emprego dessa locução é possível pensá-lo como decorrente da circunstância de a sociedade burguesa da época importar da França móveis e objetos de decoração, o que torna as casas das famílias ricas da cidade do Rio de Janeiro muito assemelhadas. Isso dispensa o autor de efetuar descrições muito detalhadas, o que legitima o uso do “etc.”.

No que tange à unidade de personagens, constata-se que de certa forma a regra encontra-se preservada na peça. Os dois primeiros atos mantêm o mesmo número de personagens e o terceiro ato introduz apenas duas personagens, uma que serve de mensageiro, papel cuja ancestralidade vem do teatro grego, e outra como o vizinho ingênuo e imprudente que acaba castigando o

⁹⁹ Ibid., p. 206 e 207.

inocente, ao invés do verdadeiro culpado, “lazzi” citado, quase sempre, como oriundo da comédia “Dell’Arte”. Vale destacar, ainda, a semelhança ocorrida entre *O noviço* e a peça *Don Gil das calças verdes* (1967)¹⁰⁰, de Tirso de Molina, no que diz respeito à clássica cena do engano, quando uma personagem se faz passar por outra.

Não é ocioso registrar, também, a consideração crítica de Vilma Arêas¹⁰¹: ressalta-se que o livro de sua autoria *Na Tapera de Santa Cruz – Uma leitura de Martins Pena* tornou-se uma referência obrigatória para o estudo do autor. A escritora destaca que a peça se inicia com a fala de Ambrósio denunciando “que as leis sociais” são feitas “para os ricos e que os desonestos jamais são castigados”, todavia o desenrolar e o desfecho da ação apresentam com ironia “o castigo do vilão”.

Da mesma forma, destaca-se ser consensual, para Vilma Arêas e Célia Berretini, o registro de que Martins Pena agradava a seu público ao utilizar como tema de suas peças a vida cotidiana da capital do país. Em contraponto, é legítimo alertar sobre a relatividade dos elogios tecidos à técnica teatral de Martins Pena, pois, apesar de ser o autor um inovador do teatro brasileiro, infelizmente seus textos são modestos imitadores da longa tradição do cômico europeu, que vem desde os tempos da comédia greco-romana até o drama romântico, passando pela farsa medieval, o cômico do classicismo francês e as peripécias da comédia Dell’Arte. Por outro lado, ao interpretar esse “agradar ao público” mencionado pelas duas críticas citadas, deve-se ter em mente que esse agradar referia-se ao público burguês do século XIX e não obrigatoriamente ao público atual, que encara os “lazzis” de Pena, às vezes, pouco risíveis.

¹⁰⁰ Eis trecho da citada cena: “D. JOANA, (vestida de homem, com calças e casaco verdes) QUINTANA – [...] Que perigo te disfarça de senhorita em varão? D. JOANA – Por ora não direi nada”. MOLINA, Tirso de. *Don Gil das calças verdes*. Tradução de Afonso Felix de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1967, p. 3 e 4.

¹⁰¹ ARÊAS, Vilma. *Na Tapera de Santa Cruz – Uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 227.

Conforme Berrettini, apesar de vivenciar a época do romantismo, o teatrólogo revela “um certo espírito independente¹⁰²” ao retratar o social. Por outro lado, ao destacar a prevalência do tema social sobre o amoroso, aproxima-se da postura crítica de Cafezeiro e Gadelha, valorizando assim os aspectos sociais de grande parte do teatro de Martins Pena.

Introduzo aqui alguns tópicos relativos às peças de Pena com o objetivo de contextualizá-las, informações essas colhidas em textos da historiografia literária brasileira. Para Sílvio Romero¹⁰³, o dramaturgo é considerado um legítimo memorialista dos usos e costumes da época do romantismo. Romero assegura, ainda, que, se fossem perdidos todos os documentos legais, escritos e memórias da história brasileira, dos primeiros cinquenta anos do século XIX, mas restassem as comédias de Pena, seria possível reconstituir por intermédio delas “a fisionomia moral” do período em questão. A assertiva acima é corroborada por Vilma Áreas ao afirmar que a produção dramática de Pena descreve com detalhes e fidelidade os usos e costumes sociais da sociedade urbana da capital do Brasil: as espécies de contrato de casamento, o elogio ao trabalho e a censura à mulher namoradeira¹⁰⁴. Em consonância com os historiadores citados acima, Bosi salienta o aspecto também social do teatro de Pena, quando reproduz em seus monólogos e diálogos o linguajar típico do povo brasileiro¹⁰⁵. Esse destaque deve-se ao fato de o teatro brasileiro anterior a Martins Pena apresentar na fala dos atores um forte sotaque lusitano. Tal circunstância decorre de o teatro brasileiro importar, na época, atores portugueses. Em contraposição, nesse cenário de atores estrangeiros, é relevante a presença da figura maior do ator brasileiro, João Caetano¹⁰⁶.

¹⁰² BERRETTINI, Célia. **O teatro, ontem e hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 50.

¹⁰³ ROMERO, 1949, p. 324 e 325.

¹⁰⁴ ARÉAS, 1987, p. 169.

¹⁰⁵ BOSI, 1994, p. 151.

¹⁰⁶ As representações de João Caetano eram tão bem referenciadas à época que, no romance *A moreninha*, o perdedor da aposta entre os jovens deveria pagar ao vencedor “um camarote no primeiro drama novo” que o ator representasse. MACEDO, 1993, p. 18.

Alguns outros aspectos de leitura textual e historiográfica poderiam ser aqui introduzidos, porém a proposta do trabalho foi mais modesta. Na seqüência, observa-se no texto de Chico Buarque a mesma linha de leitura.

2.2 CHICO BUARQUE & ÓPERA DO MALANDRO¹⁰⁷

No decorrer da análise anterior, quando se focaliza o texto de Martins Pena, o pensamento de Roland Barthes é aproveitado de forma antagônica à linha de sua formulação, quando se introduzem neste texto traços biográficos e bibliográficos do teatrólogo brasileiro. Nesta parte, quando se aborda a peça de Chico Buarque¹⁰⁸, repete-se postura idêntica sobre o autor.

A atividade artística de Chico, em especial a literária, é diversificada e significativa, tendo escrito poesia, ficção de espécies diferenciadas¹⁰⁹, letra de música e roteiro de filme¹¹⁰, porém, neste trabalho, dá-se destaque à produção teatral, em particular a “comédia musical” *Ópera do malandro*. Vale, a título de parêntese, estabelecer algumas analogias dessa peça com o cancionário de Chico, que desenha vários tipos de malandro, um dos quais tema da peça em questão. Outro alinhamento decorre da circunstância de ambos terem sua produção intensificada no período da ditadura militar, e ambos infligirem ao autor prisão e exílio, em decorrência do conteúdo ideológico nelas contido.

A estréia de Chico no cenário de nossa arte contemporânea acontece como autor de canções de grande sucesso nos festivais de música popular¹¹¹. E ressalta-se que o tema da malandragem, citado

¹⁰⁷ O texto lido é extraído da primeira edição, com prefácio de Luiz Werneck Vianna, no ano de 1978.

¹⁰⁸ Chico Buarque nasceu no dia 19 de junho do ano de 1944, na cidade do Rio de Janeiro, e logo aos dois anos de idade muda-se com sua família para a cidade de São Paulo.

¹⁰⁹ Quando se fala em ficção diversificada levam-se em consideração as várias espécies por ele produzidas, ou seja, histórias infantis, fábula moderna (*Fazenda modelo*) e romances (*Estorvo*, 1991; *Benjamim*, 1995; e *Budapeste*, 2003).

¹¹⁰ Quanto ao cinema, iniciou, em 1966, compondo as canções para o filme *Anjo assassino*, de Dionísio Azevedo, e da mesma forma o faz para outras obras cinematográficas, citando-se como exemplo os filmes *Quando o carnaval chegar* (1972) e *Veja esta canção* (1996), ambos dirigidos por Cacá Diegues.

¹¹¹ Conforme pode ser verificado por intermédio da dissertação de mestrado de Inês Valéria

acima, manifesta-se por duplo ângulo narrativo: pela voz feminina e pela voz masculina.

A produção da música dos poemas constantes da peça *Morte e vida Severina*¹¹², de João Cabral de Mello Neto, em 1965, marca a estréia de Chico no teatro. Prossegue compondo canções para peças de outros autores¹¹³ e, principalmente, compõe as músicas para toda sua obra teatral: *Roda viva* (1967); *Calabar*¹¹⁴ (1973); *Gota d'água* (1975); e *Ópera do malandro* (1978).

Em decorrência do espectro amplo de sua produção, os estudos sobre Chico e sua obra, apesar de recentes, são significativos, principalmente no campo acadêmico, quando é objeto de dissertações e tese. Entre as teses destaco as de autoria de Adélia Bezerra de Meneses e de Charles Perrone. A primeira tem como tema axial a presença do lirismo e da política na obra de Chico, abrangendo as letras de música de 1964 até 1980. Mais tarde, no ano de 1982, é publicada, pela editora Hucitec, sob o título de *Desenho mágico*. Em 2000 Adélia Meneses publica, pela Boitempo Editorial, um outro livro, *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*, uma coletânea de ensaios enfocando o papel da mulher no cancionário de Chico. Essa autora afirma que, nas canções de Chico e, em particular, nas canções da *Ópera do malandro*, a crítica social aparece de forma incisiva, quando desmistifica a “espiritualidade romântica do amor burguês”, o casamento e o amor “materno/paterno”, e aborda, também, “temas tabus”, tais como a prostituição e a bissexualidade. Registra, ainda, a “luta de classes”

Szatkovski, defendida junto à Universidade Federal de Santa Catarina, com o título *A dupla face trovadoresca de Chico Buarque: o eu feminino e a representação da mulher*. “Lembra-se de que, no II Festival da Música Popular, ocorrido em outubro de 1966, Chico ganhou o primeiro lugar com *A banda*, aos 22 anos de idade, junto com *Disparada*, de Geraldo Vandré.” SZATKOVSKI, 2005, p. 30.

¹¹² Pode-se dizer que a carreira teatral de Chico tenha iniciado ao musicar o poema *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto, para o teatro. RODRIGUES, Selma Calasans. John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque: a malandragem em três tempos. In: **Brecht no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 97.

¹¹³ Dentre os outros autores, cito como exemplos: Walter Quaglia, na peça *O patinho preto* (1966); Ronalta Pallottini, *Pedro pedreiro* (1966); Roberto Freire, *O&A* (1967); Augusto Boal, nos textos *Mulheres de Atenas* (1976) e *O corsário do Rei* (1985); Dias Gomes, nas peças *O Rei de Ramos* (1979) e *Dr. Getúlio* (1983); Naum Alves de Souza, *Suburbano coração* (1989).

¹¹⁴ A peça *Calabar* foi escrita em parceria com o cineasta Ruy Guerra.

oriunda da injustiça social e o ataque à malandragem existente nas instituições políticas e sociais brasileiras¹¹⁵. Na mesma linha de pensamento crítico, Perrone, quando escreve sobre as letras da música popular brasileira, dedica um capítulo às canções de Chico intitulado *Chico Buarque: banda, música e poesia*, no qual trata, também, especificamente de *A canção e o contexto dramático* do compositor. Enfatiza, sob tal ângulo, que a publicação dos textos em “obras de literatura dramática” é um meio pelo qual as canções passam a fazer “parte da literatura”. Esse argumento baseia-se, possivelmente, no fato de essa publicação gerar fortuna crítica¹¹⁶.

Desse modo, é de salientar-se a adequação e harmonia da música e da letra com a temática política e social das quatro peças dramáticas, desempenhando de forma contundente invectiva ao regime militar.

Na seqüência passa-se à leitura estrutural da *Ópera do malandro*, responsabilidade desta subunidade.

A afirmativa de caráter ousado, respeitante à presença do narrador em peças de teatro, manifestada nas marcações de cenário e ações das personagens, como é demonstrado na análise de *O noviço*, repete-se com dimensão diferenciada na *Ópera do malandro*. O diferencial eixa-se na existência de narradores personagens e seu arranjo inovador na estrutura dos textos.

Denominada por Chico de Introdução, a peça abre-se com a fala do primeiro narrador, a personagem Produtor. O conteúdo desse trecho introdutório expõe-se pleno de ironia tanto na sua construção quanto no seu discurso. A Introdução se caracteriza pela

¹¹⁵ O desenvolver do pensamento da professora Adélia Bezerra de Meneses pode ser observado no livro *Desenho mágico*, nas páginas 183 a 188. Inclusive leciona: “Mas será realmente com as canções da *Ópera do malandro* que Chico Buarque agudizará sua crítica social. Partirá para a dessacralização da cultura, a desespiritualização da mulher e do amor, a utilização da obscenidade e da linguagem da podridão como tentativa de ruptura com o universo lingüístico do *establishment*, para os torneios parodísticos”. MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico** : poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 183.

¹¹⁶ Diz Charles Perrone: “Um outro meio pelo qual as canções tornam-se parte da literatura é através da publicação de seus textos em obras da literatura dramática”. PERRONE, Charles A. **Letras e letras da MPB**. Tradução de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo Editora e Distribuidora Ltda., 1988, p. 49.

originalidade de ser em sua essência uma apresentação de figuras paratextuais: o produtor, o financiador do espetáculo, o autor, o escritor do texto, e a beneficiária, a receptora da receita da bilheteria. O personagem/narrador emprega, também, a sátira oblíqua, quando diz que a entidade beneficiária, Morada das Mães Solteiras, presta grandes serviços à sociedade.

Já o segundo narrador, João Alegre, apresentado como autor, registra no prólogo, sob forma de poeta cantador, a situação existencial do malandro, cuja artimanha dá causa a um encadeamento de outras manhas e artimanhas, findando por responsabilizar o malandro, que “é julgado e condenado”. Esse narrador/autor repete no segundo prólogo, sob forma de canção, a mesma temática, ao registrar a modificação do comportamento clássico do malandro agora institucionalizado em trabalhador. Observa-se nesse quadro uma pintura assemelhada ao mundo às avessas ao ocorrer a inversão de papéis ou até mesmo de ações relativas às personagens, e no texto de Chico percebe-se muitas vezes esse mundo invertido¹¹⁷. No *Epílogo do epílogo*, título poeticamente irônico, o narrador/autor volta a cantar a temática do malandro, agora na “sarjeta do país”, descrevendo sua agonia e morte, cadáver “que se move como prova Galileu”. Mas esse narrador metamorfoseado de personagem fez parte da ação ao comandar a passeata das prostitutas, cena integrante do final do segundo ato.

Ainda quanto à organização textual, assinala-se a quase ausência de descrição cênica, contudo, todas as cenas identificam o local da ação e as duas iniciais do primeiro ato vão um pouco além, ao introduzir breves traços descritivos. Um outro aspecto a destacar é que a fala dos narradores ocorre sempre no proscênio com a cortina cerrada. Tal estrutura enseja várias interpretações. Pode-se considerar esses personagens paratextuais, não fazendo parte do texto propriamente dito, ou são as personagens principais do texto

¹¹⁷ CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. Tradução de Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957, p. 98-102.

maior que engloba a peça, no velho estilo de uma coisa dentro da outra, ou, ainda, esses personagens funcionam como apresentadores de espetáculo circense às avessas. Para detalhar a cenografia, esclareço que, no primeiro ato, as cenas oscilam entre a casa de Duran, cenas 1 e 3, e o esconderijo de Max, cena 2:

Cena 1

*Casa de Duran; misto de sala de estar, escritório e bazar*¹¹⁸;

Cena 2

*Esconderijo de Max; o ambiente é rústico, quase uma cabana de pescadores; o espaço está tomado por uma montanha de caixotes e embrulhos revirados e semi-abertos*¹¹⁹;

Cena 3

*Casa de Duran*¹²⁰.

Em contrapartida, no ato seguinte, abrem-se em leque outros cenários, repetindo-se o esconderijo de Max e introduzindo-se outros espaços, um bordel, uma cadeia (nas cenas 3, 5 e 6) e uma rua (quando da passeata), todos sem precisão de identidade, conforme transcrição abaixo:

Cena 1

*Esconderijo de Max*¹²¹;

Cena 2

*Bordel*¹²²;

Cena 5

*Cadeia*¹²³.

É interessante chamar a atenção sobre esse pormenor. Na peça *Ópera dos três vinténs*, Brecht assume semelhante postura, omitindo toda e qualquer descrição e apenas indicando os locais onde acontecem as cenas:

¹¹⁸ BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo: Cultura, 1978, p. 27.

¹¹⁹ Ibid., p. 49.

¹²⁰ Ibid., p. 79.

¹²¹ Ibid, p. 105.

¹²² Ibid., p. 116.

¹²³ Ibid., p. 165.

*PRÓLOGO**Uma feira em Sobo*¹²⁴;

5

*Puteiro em Turnbridge*¹²⁵.

Por outro lado, verifica-se no texto de Chico, de forma idêntica ao texto de Pena, a indicação, dentro da fala das personagens, de posicionamento e movimentação das personagens que são distribuídas ao longo do texto:

VITÓRIA

*Mas isso é um absurdo! Brincadeira de mau gosto... Você vai ver só. Vem cá, moça... (Leva Fichinha para trás de um biombo) Vamos tentar o impossível (Alto) Ih, Duran, essa mulher pelada tá pior do que antes! Encolhe essa barriga d'água, vamos. Barriga... Isto é moringa cheia de ameba. (Alto) Que comissão você tratou, Duran?*¹²⁶.

Ou, então, essa indicação é anterior à abertura da cena:

2º. PRÓLOGO

Cortina fechada; luz em João Alegre, sempre batucando na caixinha de fósforos; a orquestra dá a introdução.

*João Alegre canta "Homenagem ao Malandro"*¹²⁷.

CENA 3

*[...] sentado à escrivaninha, Duran fala ao telefone, enquanto Vitória anda de um lado para o outro*¹²⁸.

Além disso, tais indicações podem acontecer em mais três situações, antes das falas das personagens, entre os diálogos e após as canções, de acordo com os seguintes exemplos, respectivamente:

MAX (Puxa Teresinha)

¹²⁴ BRECHT, Bertold. A ópera dos três vinténs. In: **Teatro Completo em 12 volumes**. Tradução de Wolfgang Bader, Marcos Roma Santa e Wira Selanski. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 13.

¹²⁵ *Ibid.*, v. 11, p. 59.

¹²⁶ BUARQUE, 1978, p. 35.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 103.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 79.

*Não faz diferença, Teresinha...*¹²⁹;

MAX

Nada feito. Você não é mais meu amigo, é meu carcereiro. Nunca mais lhe dirijo a palavra! Palavra de honra!

O juiz do casamento, algemado e escoltado, sai de uma porta e passa pelos dois aos prantos.

JUIZ

*Eu apenas cumpri ordens! Eu sempre cumpri ordens! (Sai)*¹³⁰;

*a orquestra continua tocando o tango para que cada um dance uma vez com Teresinha*¹³¹.

Com a finalidade de estabelecer laços analógicos entre as estruturas textuais da peça de Chico com estruturas de outros textos brasileiros de idêntica linha temática, constato marcações cênicas muito assemelhadas em *Gimba*, de Guarnieri e *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues¹³².

Dispensa-se, nas peças supracitadas, a exemplificação das marcações tradicionais, já encontradas em Martins Pena e em outros autores brasileiros do século XIX, conforme leitura anterior. Aqui se enfatizam apenas as indicações originais da dramaturgia do modernismo brasileiro, aquelas que se alternam com a voz das personagens. Em *Gimba* e em *Boca de Ouro*, a marcação entre os diálogos das personagens já ocorre, sendo esse modelo também encontrado no texto de Chico:

Gabiró – Tico!...

De um salto Tico levanta-se e atira. As duas mãos no gatilho. Gabiró deixa escapar um fraco gemido e cai. Tico chorando sobre a trilha. Pára junto de Gabiró, revólver na mão. Assume as atitudes de Gimba.

Apito agudo de polícia.

*Voz – É pro lado do barraco*¹³³;

¹²⁹ Ibid., p. 71.

¹³⁰ Ibid., p. 132.

¹³¹ Ibid., p. 57.

¹³² Apesar de constatar-se a distância temporal entre a publicação das citadas peças, a de Chico em 1978 e as de Nelson Rodrigues e Guarnieri em 1959, as aproximações de cunho estrutural são bastante expressivas.

¹³³ GUARNIERI, Giafrancesco. *Gimba. Revista de Teatro*, Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, n. 307, 308 e 309, jan./jun. 1959, p. 30.

*Leleco – Onde é que você esteve?
(Celeste põe a bolsa em cima da mesa)
Celeste – Por quê?*¹³⁴.

A última marcação de caráter original demonstra a influência de Bertold Brecht, que é a marcação que ocorre junto às canções:

*Sentados, mexem com os pés como se estivessem marchando*¹³⁵.

Algumas considerações em torno do título da peça merecem aqui um pequeno espaço dissertativo. Constatase que, diferentemente do que ocorre na peça *O Noviço*, a titulação declara a personagem principal da trama, ou seja, o malandro Max. Não desvia, como fez Martins Pena, o título do objeto da crítica. Pelo contrário, apresenta no título o malandro, para criticar a sociedade que o cria e o mantém ou o rejeita por oportunismo.

Além disso, consigna-se a característica que perpassa ambas as peças, a ambientação do enredo na cidade do Rio de Janeiro. Porém, se em Pena essa identificação de espaço é grafada no início da peça e repetida no decorrer da mesma, no discurso das personagens, na peça de Chico tal identificação ocorre apenas na fala da personagem Fichinha:

*FICHINHA
“Seu” Durão, eu não sei por que é que me levaram pra lá, não. Eu não conheço a cidade, sabe? Eu sou do Norte. Eu nem queria descer pro Rio, não senhor*¹³⁶.

Retomando-se o texto¹³⁷ propriamente dito, menciona-se o gênero assumido pelo autor, de comédia musical¹³⁸, em organização

¹³⁴ RODRIGUES, Nelson. Boca de Ouro. In: Magaldi, Sábato (Org.). **Teatro completo de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. v. 3, p. 293.

¹³⁵ BRECHT, 1988, p. 39.

¹³⁶ BUARQUE, 1978, p. 195.

¹³⁷ A peça mantém relações intertextuais com a *Ópera dos mendigos* (1728), de John Gay, e *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertold Brecht e Kurt Weill.

¹³⁸ São dezessete as canções que compõem a peça. Nomeio-as, aqui, por ordem de apresentação no texto: *O malandro*; *Hino de Duran*; *Viver de amor*; *Uma canção desnaturada*; *Tango do covil*; *Doze anos*; *O casamento dos pequenos burgueses*; *Teresinha*; *Homenagem ao malandro*; *Folhetim*; *Ai, se eles me pegam agora*; *O meu amor*; *Se eu fosse o teu patrão*; *Geni e o Zepelim*; *Pedaço de mim*; *Ópera*; e *O malandro n. 2*.

similar ao texto de Brecht, porém diferencia-se da comédia musical brasileira do século XIX, como *Capital Federal*, por introduzir inovações estruturais. Por exemplo, no texto de Chico a divisão da peça não é apenas em atos, mas os mesmos são precedidos por títulos originais, Introdução e Prólogo, mediado, por outro prólogo, e finalizado, por uma apoteose, denominada Epílogo do epílogo.

Sob o ponto de vista da representação teatral, *Ópera do malandro* estréia em julho de 1978, no teatro Ginástico, no Rio de Janeiro. São personagens da peça, por ordem de apresentação: o produtor/Duran, a patronese/Vitória, João Alegre, Fichinha, Teresinha, Geni, Max, Johnny Walker, Barrabás, Big Ben, General Electric, Phillip Morris, Chaves/Tigrão, Juiz, Lúcia, Dorinha, Shirley, Jussara, Mimi, Jarbas e Bonifácio.

A respeito da ação das personagens, o texto estabelece um conjunto de pequenos núcleos de história ligados diretamente pelo elo da intriga, tecido a todo momento pela personagem Geni, que ora resgata cenas passadas, ora informa, por antecipação, as circunstâncias das cenas seguintes.

Na Introdução o Produtor indica as razões do espetáculo, ressaltando, com ironia, que elas são desnecessárias, pois, quando um “*artista sente a necessidade de explicar sua arte ao público, um dos dois é burro*”¹³⁹. Todavia, a explicação dessa personagem justifica-se por ter chegado “*a hora e a vez*” de valorizar o autor nacional, e, então, apresenta e chama ao palco um autor anônimo, João Alegre, um malandro que goza de grande prestígio nas rodas de malandragem das noites cariocas.

Em seguida, João Alegre canta uma ode irônica, *O malandro*¹⁴⁰, em que este é responsabilizado por todos os problemas econômicos

¹³⁹ BUARQUE, 1978, p. 19.

¹⁴⁰ “O malandro/Na dureza // Senta à mesa/Do café // Bebe um gole/De cachaça // Acha graça/E dá no pé /// O garçom/No prejuízo // Sem sorriso/Sem freguês // De passagem/Pela caixa // Dá uma baixa/No português /// O galego/Acha estranho // Que o seu ganho/Tá um horror // Pega o lápis/Soma os canos // Passa os danos/Pro distribuidor /// Mas o frete/Vê que ao todo // Há engodo/Nos papéis // E pra cima/Do alambique // Dá um trambique/De cem mil réis /// O usineiro/Nessa luta // Grita (ponte que partiu) // Não é idiota/Trunca a nota // Lesa o Banco/Do Brasil /// Nosso banco/Tá cotado // No mercado/Exterior // Então taxa/A cachaça // A um

do Brasil. Vale transcrever, pela maneira concisa e objetiva, a interpretação de Adélia para essa primeira canção:

Desmascaramento do roubo “em escala industrial” operado pelo Capitalismo, n’O *Malandro*, em que se reconstroem os elos da malandragem, a partir do roubo “artesanal” até a “multimalandragem”¹⁴¹.

Tal canção transcreve o perfil do novo malandro, contrário ao malandro presente nas canções de voz feminina do cancionário de Chico e ao malandro criado pelas peças do século XIX, anteriormente lidas.

Vale observar que o primeiro ato é dividido em três cenas e constrói-se pela presença das personagens constantes na peça e por fragmentos dos núcleos dramáticos, urdidores da trama.

Mesmo não sendo objetivo principal apresentar uma síntese da peça, essa síntese torna-se presente para contextualizar o leitor no seu enredo.

Após a crítica feita por Duran, dono do prostíbulo, contra a malandragem, discurso ocorrido na primeira cena – *“É isso mesmo, tem que dar um basta nessa malandragem! No dia em que todo brasileiro trabalhar o que eu trabalho, acaba a miséria”* –, sucedem-se os seguintes fragmentos do enredo: o atendimento de Fichinha, que veio do Norte e após ser presa, por vadiagem, será empregada por Duran como prostituta; a conversa do dono do prostíbulo e sua esposa, Vitória, sobre o possível casamento de sua filha, Teresinha, com alguém de posses ou da alta sociedade; e a revelação feita pelo travesti Geni do casamento de Teresinha com Max, um malandro contrabandista.

preço/Assustador /// Mas os ianques/Com seus tanques // Têm bem mais o/Que fazer // E proibem/Os soldados // Aliados/De beber /// A cachaça/Tá parada // Rejeitada/No barril // O alambique/Tem chique // Contra o Banco/Do Brasil /// O usineiro/Faz barulho // Com orgulho/De produtor // Mas a sua/Raiva cega // Descarrega/No carregador /// Este chega/Pro galego // Nega arreglo/Cobra mais // A cachaça/Tá de graça // Mas o frete/Como é que faz? /// O galego/Tá apertado // Pro seu lado/Não tá bom // Então deixa/Congelada // A mesada/Do garçon /// O garçon vê/Um malandro // Sai gritando/Pega ladrão // E o malandro/Autuado // É julgado e condenado culpado // Pela situação”. BUARQUE, 1978, p. 21-23.

¹⁴¹ MENESES, 1982, p. 188.

É possível perceber que o primeiro ato, assim como toda a peça, segue a mesma estrutura de atos e seqüência de cenas do texto de Brecht.

No galpão, onde o malandro armazena suas mercadorias, ocorre, na cena seguinte do texto de Chico, o casamento de Max e Teresinha. Antes da cerimônia, na presença dos capangas de Max e do juiz que irá casar os noivos, o malandro e o delegado Chaves cantam em forma de coro dual a canção *Doze anos*¹⁴², de cunho saudosista, ao recordarem as traquinagens e peripécias de quando crianças. Após a canção, o delegado, para não prender Max e seus capangas, faz chantagem com produtos contrabandeados. Verifica-se ao longo da peça que a corrupção da polícia é uma marca constante, constituindo a face da malandragem legitimada pelo Estado, comportamento este atual e duradouro¹⁴³.

Dois núcleos dramáticos compõem a terceira cena, a revelação de Teresinha aos pais de seu casamento e a sugestão de Duran para a organização de um sindicato das prostitutas, que será por ele financiado.

Na estrutura do segundo ato constata-se um prólogo, sete cenas e um “epílogo ditoso”. No prólogo, João Alegre canta *Homenagem ao malandro*¹⁴⁴, em especial ao malandro da Lapa, como

¹⁴² “Ai, que saudades que eu tenho / Dos meus doze anos / Que saudade ingrata / Dar banda por aí / Fazendo grandes planos / E chutando lata / Trocando figurinha / Matando passarinho / Colecionando minhoca / Jogando muito botão / Rodopiando pião / Fazendo troca-troca // Ai, que saudades que eu tenho / Duma travessura / O futebol de rua / Sair pulando muro / Olhando fechadura / E vendo mulher nua / Comendo fruta no pé / Chupando picolé / Pé-de-moleque, paçoca / E disputando troféu / Guerra de pipa no céu / Concurso de piroca.” BUARQUE, 1978, p. 63 e 64.

¹⁴³ Diz Kathrin Saringen: “A temática do dinheiro está sempre presente. Justamente num país como o Brasil, com sua inflação extremamente alta [texto escrito em 1989] e o suborno sendo praticado nos escalões mais altos do governo, ela assume uma contundência toda especial e uma atualidade duradoura”. SARTINGEN, Kathrin. **Brecht no teatro brasileiro**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: HUCITEC, 1998, p. 104.

¹⁴⁴ “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.” BUARQUE, 1978, p. 103 e 104.

o *rapaz folgado*, de Noel, que já não existe mais, pois o malandro agora é *oficial*. Está de terno e *gravata* e ocupa a coluna social.

Ainda nesse ato prosseguem as ações iniciadas anteriormente: Max tenta fugir para não ser preso e assassinado por Chaves, Teresinha assume o controle dos negócios de Max, as prostitutas organizam os materiais para a passeata e Teresinha e Lúcia, a filha do delegado, que está grávida de Max, brigam pelo malandro.

A peça de Chico e o texto de Brecht apresentam a possibilidade de três finais, que na passagem para a representação teatral são mantidos. Um dos finais, integrante do segundo ato, termina com a passeata organizada pelas prostitutas, que finda por ser liderada por João Alegre, situação que deixa frustrados o Produtor e a beneficiária.

A construção do outro final, o epílogo ditoso, também constante no segundo ato, é configurada por dois núcleos dramáticos, a legalização do contrabando na constituição da empresa *MAXTERTEX LTDA*; e a anuência, pelos pais de Teresinha, do casamento com Max. O Epílogo do Epílogo é o terceiro final da peça. Nele o “autor” João Alegre volta a cena e canta o destino do malandro e do povo brasileiro, na canção *O malandro n. 2*¹⁴⁵. E abre-se aqui parêntese para incluir fragmento da análise feita por Adélia, que destaca nessa canção a “semântica da decomposição (moscas, pus, chulé, hematoma, peito putrefeito com jeito de pirão, sangue que forma lagos)”¹⁴⁶. Essa ordem de apresentação dos finais diferencia-se em parte no texto de Brecht, quando o primeiro ato inclui um dos finais, o segundo ato outro, e o terceiro final aparece isolado, podendo ser lido como terceiro ato.

¹⁴⁵ “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(banda) // 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/Abdômen // Desse homem/Jorra pus /// O seu peito/Putrefeito // Tá com jeito/De pirão // O seu sangue/Forma lagos // E os seus bagos(cacos)/Estão no chão /// O cadáver/Do indigente // É evidente/Que morreu // E no entanto/Ele se move // Como prova/O Galileu.” BUARQUE, 1978, p. 191 e 192.

¹⁴⁶ MENESES, 1982, p. 189.

Introduzem-se na seqüência breves considerações sobre a unidade, de certa forma clássica, da peça, observando-se o mesmo modelo da leitura anterior. Ainda que a peça esteja enquadrada na estética do pós-modernismo, ela não foge muito à tradicional unidade de tempo, pois o enredo ocorre em três dias. Tal assertiva é confirmada pela fala da personagem Vitória, que no final do primeiro ato assinala o dia do trabalhador como propício à passeata, conforme fragmento transcrito a seguir:

VITÓRIA

*E por falar em autoridade, Duran, depois de amanhã é dia do trabalhador. Dia de desfile, estádio repleto, chefe da nação e tudo. Quer melhor oportunidade para nossas funcionárias saírem numa passeata ordeira, pacífica e legítima?*¹⁴⁷.

Quanto ao espaço, é possível detectar um número diversificado de cenários (casa de Duran, esconderijo de Max, bordel, cadeia e rua), além do próprio proscênio, que, como visto, serve de cenário para os prólogos da peça.

Também o número de personagens é bastante expressivo e se contrapõe à regra clássica de redução de personagens.

Uma das preocupações de todo estudioso funda-se em tornar seu trabalho, senão “sedutor”, pelo menos o mais agradável possível. Então, para amenizar uma possível aridez causada pela leitura estrutural, introduzo, aqui, algumas considerações da historiografia da peça.

Constitui intencionalidade do autor satirizar, além do jugo militar de sua época, a constante intervenção em nossos usos e costumes da língua inglesa e da cultura norte-americana.

A intenção satírica concretiza-se no texto, de um lado, nos nomes dos capangas de Max – Big Ben, General Electric e Phillip Morris – e, de outro lado, pelo discurso das personagens, por exemplo, quando Duran critica o comportamento da mulher e da filha, mercadorias fáceis aos desejos baixos de homens estrangeiros.

¹⁴⁷ BUARQUE, 1978, p. 99 e 100.

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*¹⁴⁸.

No prefácio da primeira edição da peça, publicada pela Editora Cultura/SP, Luiz Werneck Vianna ilumina outros ângulos dessa crítica, “a paixão pelo moderno” e o interesse obsessivo “pela tecnologia e pela máquina”, findando por afirmar que “o americanismo constitui numa adequada práxis que em meio século transformou o país¹⁴⁹”. O crítico toca de leve na influência de um meio de comunicação que considero ser talvez o maior vilão da perda de nossa identidade, o cinema norte-americano. Vale destacar, também, que a TV brasileira, influenciada por esse veículo de comunicação, produz uma cultura híbrida quando mistura o tradicional com o moderno.

Segundo Darcy Ribeiro, no ano de 1978, as empresas multinacionais alargam suas ações e negócios em nosso país, prejudicando o desenvolvimento das empresas nacionais, com a importação de executivos de altos salários e mordomias, vantagens estas incluídas no preço do produto a ser pago pelos brasileiros, e o aumento das despesas de importação com máquinas e equipamentos¹⁵⁰, o que talvez possa ter impedido o surgimento de novas indústrias em nossa economia. O que Darcy Ribeiro não registra é que esse alargar da entrada de produtos estrangeiros possibilitou agravar um comércio, paralelo ao legalizado, efetuado com produtos contrabandeados. Esse domínio econômico de uma nação sobre outra motiva uma forma de capitalismo que, de um lado,

¹⁴⁸ BUARQUE, 1978, p. 37.

¹⁴⁹ Afirma, dessa maneira, Vianna: “O americanismo aqui surgirá como forma particular de salvação de todas as frações burguesas, inclusive da que perdeu em 30, e não como resultado do triunfo de uma concepção do mundo burguesa-progressista”. BUARQUE, 1978, p. 5-8.

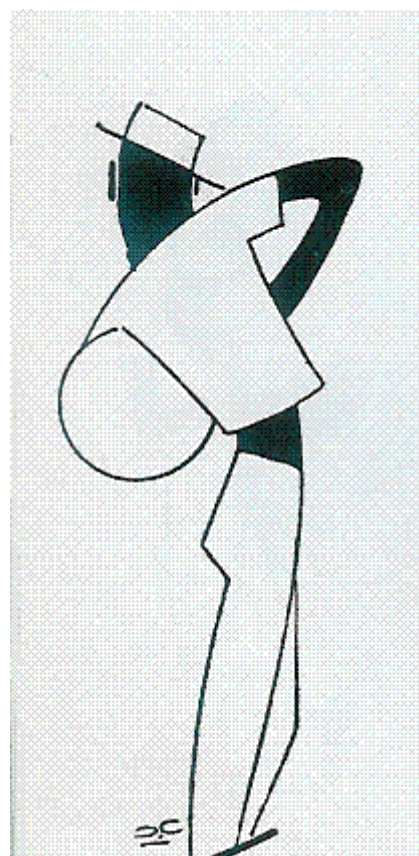
¹⁵⁰ O historiador afirma: “Esta expansão das **multinacionais**, embora substituindo efetivamente certas importações, resultou em aumentar as nossas despesas externas, uma vez que a nossa conta de importação de máquinas e equipamentos, que foi de 437,7 milhões de dólares em 1967, passou a dois bilhões e 240 milhões no corrente ano” (1978). RIBEIRO, 1985, itens 2291 e 2292.

onera a população com excesso de tributos e, de outro, em decorrência disso, intensifica o contrabando.

E a peça de Chico, em relação intertextual com a peça de Brecht, expressa pensamento crítico e idéias de resistência ao capitalismo selvagem e ao totalitarismo político, quando escreve uma *ópera popular* retratando a sociedade pervertida, o mundo às avessas, enquanto que a peça de Brecht satiriza a burguesia e o capitalismo alemães.

A metodologia empregada aqui é observada nas leituras seguintes em torno do tema da malandragem. Nessas leituras, a partir dos textos do *corpus*, são destacadas as semelhanças e diferenças que compõem o perfil do malandro do século XIX e do século XX.

3 ARTES, MANHAS E ARTIMANHAS: *UMA LEITURA TEMÁTICA DE FORMAS DA MALANDRAGEM*



*Eis o malandro na praça outra vez
Caminhando na ponta dos pés
Como quem pisa nos corações
Que rolaram nos cabarés.
(Chico Buarque)*

A leitura dos versos da canção popular brasileira aqui epigrafada acusa dois traços conceituais que integram o perfil comportamental do malandro: o caminhar “na ponta dos pés”, trejeito de astúcia, e o pisar “corações”, marca de sedução.

Em algumas das letras do cancionero de Chico encontram-se representados traços componentes das artes, manhas e artimanhas do *ethos* do malandro, também presentes, de forma assemelhada, nos textos de sua dramaturgia. As poéticas tanto do cancionero quanto da dramaturgia do autor alimentam-se das imagens de astúcia e sedução peculiares à malandragem.

Nesta unidade, o objetivo centra-se na leitura temática do *corpus*, quando se busca caracterizar a trajetória social do comportamento do malandro, partindo-se da personagem malandra astuta e sedutora Ambrósio, até o malandro criminoso Max.

Em decorrência, o foco principal desta unidade é uma leitura de implicações temáticas¹⁵¹ e interpretativas¹⁵², ao contrário da anterior, centrada na análise dos elementos estruturais da peça. Dentre os diversos conceitos de leitura, lança-se mão do pensamento de Roland Barthes expresso em *O rumor da língua*, quando volta sua atenção à intencionalidade e à subjetividade das emoções do leitor, o fascínio, “a vagância, a dor” e “a volúpia”. Enfoca, ainda, a aventura do ler sob três maneiras: ao relacionar o leitor com o “fetichismo” das

¹⁵¹ Em razão de *malandro* e *malandragem* envolverem em sua carga semântica um conjunto de temas, optou-se nesta dissertação pelo uso de temática para expressar esse conceito. Em relação à temática, vale-se do ensinamento de Tomachevski, que conceitua tema como a unidade constituída pelas “significações dos elementos particulares da obra”, organizando o “processo literário em torno de dois momentos importantes: a escolha do tema e sua elaboração”. TOMACHEVSKI, B. *Temática*. In: **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Tradução de Ana Maria Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Silberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 169.

¹⁵² Apesar das inúmeras conceituações de interpretação, inscreve-se aqui a linha psicológica da interpretação dada por Todorov que resulta de acomodação e assimilação. TODOROV, Tzevetan. **Simbolismo e interpretação**. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1978, p. 25.

palavras; ao puxar o leitor para frente, impulsionado por uma espécie de suspense, o prazer metonímico da busca da história; e ao suceder a leitura pelo gozo de uma nova Escritura¹⁵³.

O método de leitura aqui adotado mescla os dois últimos modelos da “aventura” de ler, substituindo a história pelo *ethos* do malandro e produzindo pela leitura interpretativa uma nova Escritura. A dissertação direciona essa leitura para três possíveis formas de composição da malandragem: astúcia, sedução e criminalidade, e busca iluminar, também, duas outras faces da conduta do malandro, a mentira e a trapaça.

Quanto às formas da malandragem, destaca-se que a primeira delas, a astúcia, de forma marcante, motiva seu agente a lograr a vítima, na singeleza de sua ingenuidade, formatando-se, assim, dois pólos do tema: de um lado o astucioso, e de outro o ludibriado. No decorrer da leitura, constata-se, em ambas as peças do *corpus*, a presença de várias personagens malandras, circunstância em que a astúcia de um (Carlos/Max) sobrepõe a do outro (Ambrósio/Chaves).

Tudo indica que o malandro, ao praticar o artifício da astúcia, acredita na força de suas manhas e artimanhas, e visa, com arte, a prejudicar seus adversários.

É conveniente expor a seguir uma habilidade de enganar diferente daquelas praticadas por Ambrósio e Max. Tal astúcia manifesta-se no texto *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, quando João Grilo, para defender-se do injusto tratamento de seus patrões, lança mão dessa forma de malícia para sobreviver. Serve de exemplo, a prática astuciosa de encomendar a benção e o enterro em latim mediante a promessa de participação financeira, de membros do clero, no testamento do “finado” cachorro; além de outros atos arditos como a fraude de vender um gato sob alegação de o mesmo “descomer” dinheiro; e o uso de uma gaita “mágica” que, associada ao disparo de uma arma de fogo, “garante” a “ressurreição”, após a entrevista no céu com o “padrinho” Pe. Cícero.

¹⁵³ BARTHES, 1988, p. 49 e 50.

João Grilo exercita sua malandragem através da astúcia sem violência física, atitude bem aceita pelo público leitor e expectador da comédia de costumes dessa época, conforme afirmativa do professor doutor Mário Guidarini¹⁵⁴. É proveitoso destacar que essa aceitação é válida quando relacionada à época de sua escrita e primeira apresentação, ocorrida em 1965, porém, não totalmente verdadeira nos tempos atuais, quando o público está acostumado com o binômio erotismo e violência.

Outra forma de malandragem, além da astúcia, é a sedução, cuja atração e fascínio marcam, em gradações diferentes, o comportamento dos dois malandros personagens do *corpus* deste trabalho.

Por considerar necessário, abro espaço de outro parêntese com a meta de pincelar breves diferenças do *ethos* de duas personagens sedutoras e fascinantes na ficção do Ocidente, Casanova e Don Juan.

Uma personagem como Casanova admite vários alinhamentos psicológicos, apresentando-se como um amante romântico em sua paixão por sucessivas mulheres, mas orchestra seu desejo em união com a mulher amada, isso até a chama do amor apagar-se e renovar-se com nova mulher em idêntico procedimento.

Contudo, uma outra faceta dessa assertiva configura-se em um traço do perfil de Casanova definido por Renato Janine Ribeiro como um homem que “apaixona-se, possui a amada e depois volta o seu interesse para outra – sem, porém, perder o gosto pela anterior, sem lhe querer mal algum¹⁵⁵”. A faceta distintiva mencionada pelo crítico consiste no fato de a personagem jamais abandonar quaisquer das mulheres amadas, possuindo a capacidade de amá-las simultaneamente, sem causar-lhes a dor do abandono¹⁵⁶.

¹⁵⁴ GUIDARINI, 1992, p. 21.

¹⁵⁵ RIBEIRO, Renato Janine. A política de Don Juan. In: **A sedução e suas máscaras**: ensaios sobre Don Juan. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 9.

¹⁵⁶ Deixo de adotar a definição de Janine Ribeiro, por não considerá-la adequada para comparar com a personagem Max, o malandro que apresenta uma certa semelhança com Casanova, nos termos da definição aqui adotada.

Don Juan, ao contrário, não deseja o amor. É um libertino, inconstante e luxurioso, que exerce todo seu fascínio na busca de saciar seus prazeres¹⁵⁷, e ordena suas conquistas num catálogo segundo “a condição social dos homens de quem roubou as mulheres¹⁵⁸”. Aprofundando a reflexão acima através do cotejo das posturas de Casanova e Don Juan, constata-se que o primeiro é um homem que sabia amar, proporcionando, no tempo em que fica com a mulher, o amor recíproco, enquanto o segundo é um egocêntrico que se interessa, apenas, no prazer auferido em suas relações amorosas.

Antes de fechar esse parêntese, é possível identificar alguns traços da aura de sedução de Casanova e Don Juan presentes nas personagens malandras encontradas nas peças brasileiras. Os dois malandros em tela neste trabalho exercem, de igual forma, o fascínio sobre as mulheres: Ambrósio aproveita da fraqueza de Florência e de sua solidão, e em contrapartida Max também exerce a sedução sob dois tipos de mulheres, uma de personalidade frágil, a ingênua Lúcia, tal como Florência, e outra cujo caráter forte assenta-se em seu poder de astúcia, Teresinha.

Entretanto, a sedução pode estar a serviço de outro procedimento, também inerente à malandragem, a ambição. Isso porque, de modo geral, o malandro sedutor, ao tomar consciência da inferioridade da classe à qual pertence, busca sua ascensão social, e para tanto utiliza a aura de fascinação e o poder de sedução também sobre a mulher, com intuito de inverter sua posição na sociedade.

Aproveita-se da máscara de bom amante a fim de fazer com que a mulher seduzida sinta uma experiência ou passe por uma situação que não imaginou sentir, nem passar. Procede, dessa maneira, com perfídia no intuito de colocar a mulher enganada a serviço de seus interesses¹⁵⁹.

¹⁵⁷ BERRETTINI, 1980, p. 121.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵⁹ MEZAN, Renato. Mille e quatro, mille e cinque, mille e sei: novas espirais da sedução. In: **A sedução e suas máscaras**: ensaios sobre Don Juan. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 88.

A terceira forma de malandragem, a criminalidade, está presente no enredo, de uma forma oblíqua, pela bigamia, no texto de Martins Pena, e pela contravenção explícita, no texto de Chico Buarque.

De acordo com a legislação penal, a todo crime corresponde uma pena. Vale o recurso de citar o Código Criminal do Império Brasileiro, de 1830, que impunha a pena de até seis anos de trabalhos forçados para quem cometesse o crime da bigamia, pena a ser aplicada em Ambrósio; e de acordo com o nosso atual Código Penal, de 1940, a pena de reclusão de um a quatro anos para quem pratica o crime de contrabando ou descaminho¹⁶⁰ seria a pena aplicada ao crime praticado por Max, isso no caso de ele permanecer preso, o que não ocorre na peça, em nenhum dos três finais.

Para dimensionar a relação de conflito da sociedade com a malandragem, é justificável introduzir aqui o pensamento de Cesare Beccaria, para quem “a verdadeira medida dos delitos é o dano causado à sociedade¹⁶¹”. Assim, é preciso constatar quais danos o bígamo e o contrabandista causam ao meio social em que vivem.

Enquanto o primeiro atinge uma pessoa ou um núcleo familiar em nível pessoal, às vezes íntimo, o segundo alcança toda a sociedade. A diferença estabelecida não se destina a comparar as duas situações, considerando uma mais leve do que a outra, pois ambas são crimes e prejudicam a sociedade.

No quadro da malandragem é impossível deixar de incluir a mentira e a trapaça, praticadas em maior escala pelos malandros para alcançar seus objetivos.

A mentira, um recurso bastante utilizado para ludibriar a vítima e lograr êxito, é marcada pela fraude e pela falsidade, apresentando-se em grau de maior gravidade perante a astúcia.

¹⁶⁰ O próprio Código Penal indica o conceito de contrabando e descaminho, no caput do artigo 334, in verbis: “Importar ou exportar mercadoria proibida ou iludir, no todo ou em parte, o pagamento de direito ou imposto devido pela entrada, pela saída ou pelo consumo de mercadoria”. Decreto-Lei n.º 2.848, de 7 de dezembro de 1940

¹⁶¹ BECCARIA, Cesare. **Dos delitos e das penas**. Tradução de Lúcia Guidicini e Alessandro Berti Contessa. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 57.

Para ser cômica, como nas duas obras tratadas na presente dissertação, a mentira não deve acarretar conseqüências trágicas e pode ser desmascarada¹⁶². Exemplo cômico ocorre em *O Noviço*, quando Carlos se traveste de mulher para escapar do retorno ao convento. Ao utilizar a mentira para fins emocionais, o malandro, assim como Don Juan, comete um desagravo ético ao mentir, pois a relação de amor entre seres humanos baseia-se na confiança recíproca, porém, o malandro costuma mentir sem pudor¹⁶³.

De forma diferente, a trapaça demarca-se como o ato de engano, de burlar alguém ou um preceito legal, sempre com o dolo, ou seja, com a intenção de fazê-la. É possível observar diversas posturas críticas em relação à trapaça, uma das quais exposta por Guidarini¹⁶⁴ em sua tese de doutorado, quando faz a leitura dos textos dramáticos de Ariano Suassuna. Guidarini conceitua a trapaça como um artifício utilizado pelas personagens exploradoras, aquelas que praticam o mal, ou seja, as que “articulam a força econômica, política e religiosa¹⁶⁵”, a quem denomina de trapaceiros. Tais personagens diferem-se, para Guidarini, daquelas que considera pícaras, que são “os explorados”, alinhados ao bem. Outra postura é recolhida no texto de Meletínski, que em posição ideológica diferenciada da anterior, atribui à personagem pícara função do trapaceiro, o *trickster*¹⁶⁶, e afirma que tal atitude, a trapaça, é predeterminada “pela própria situação de inferioridade social¹⁶⁷” dessa personagem. Constata-se que Guidarini vê a trapaça de uma forma quase radical, enquanto Meletínski torna relativo esse conceito, fazendo-o depender da injusta divisão da sociedade que impede a ascensão de pessoas oriundas de classes sociais mais baixas. Apesar de Ambrósio e Max não serem enquadrados, neste

¹⁶² PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992, p. 115.

¹⁶³ RIBEIRO, op. cit., p. 15.

¹⁶⁴ Apresentada no livro **Os pícaros e os trapaceiros de Ariano Suassuna**, em que o autor realiza a leitura das peças do dramaturgo paraibano.

¹⁶⁵ GUIDARINI, 1992, p. 14 e 22.

¹⁶⁶ MELETÍNSKI, 1998, p. 160.

¹⁶⁷ Ibid, p. 104.

trabalho, como trapaceiros, é impossível negar que a trapaça faz parte do perfil semântico da malandragem e do *ethos* desses personagens. Ambos servem-se da trapaça como instrumento de satisfação pessoal, um mecanismo de autodefesa, e como forma de lograr a terceiros.

Bakhtin, em um de seus livros¹⁶⁸, trata das funções do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance, três figuras destacadas no desenvolvimento do romance europeu. E nesse ponto retoma-se o problema da discordância entre Candido e Gonzáles referente ao malandro brasileiro ser um neo-pícaro. Pode o malando até ser trapaceiro, mas jamais será bufão ou ingênuo (bobo) da mesma maneira que o pícaro.

É proveitoso assinalar que se considera o bufão aquela figura fanfarrona que se revela por uma inteligência lúcida, alegre e sagaz. Pode aparecer, como diz Bakhtin, tanto “na forma de vilão, de pequeno aprendiz urbano, de jovem clérigo errante e, em geral, de vagabundo desclassificado¹⁶⁹”, quanto, como afirma Susanne Langer, na forma de uma personagem folclórica, que vive “caindo e tropeçando de uma situação em outra, entrando em apuro após apuro e saindo de novo, levando ou não uma surra”¹⁷⁰. No último conceito pode ser enquadrada a personagem Chicó, criação de Ariano Suassuna, no *Auto da Compadecida*. Contudo, dentre as peças lidas para este trabalho, a melhor representação do bufão encontra-se no comportamento de Arlequim, de Carlos Goldoni¹⁷¹. Como essas duas personagens logo acima citadas não se incluem no elenco do *corpus*, a figura do bufão não está contemplada neste trabalho. E o ingênuo é uma figura simples e desinteressada, o paspalho, que pode ser possuidor de ingenuidade ou estupidez, motivo pelo qual não creio

¹⁶⁸ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. 2. ed. São Paulo: UNESP, 1990, p. 275.

¹⁶⁹ Ibid, p. 278.

¹⁷⁰ LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 355 e 356.

¹⁷¹ GOLDONI, Carlo. **Arlequim, servidor de dois anos**. Tradução de Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ser um fator marcante e presente na figura do malandro, que é visto a seguir em Ambrósio e Max.

Apesar de concordar com a teoria de Candido, ousou dela discordar em parte, por considerar a possibilidade, na leitura do *ethos* do malandro, da existência de uma certa nuance de pícaro.

Serve de exemplo a tal assertiva o fato de o pícaro, assim como o malandro, não se predisporem a morrer, nem tampouco matar, por quaisquer causas ou ideologias. O importante para os dois não é ter o poder, mas sim as vantagens que ele, o poder, representa. O essencial para ambos é sobreviver e fazê-lo da melhor maneira, afinal o pícaro e o malandro, segundo Flávio Kothe, “entre levar uma surra e trair uma causa¹⁷²”, optam por “preservar a própria pele”. Porém, se a surra causar riso ao público, essa circunstância pode ocorrer no texto, a exemplo das surras sofridas por Ambrósio e Carlos.

Contudo, o que difere o pícaro do malandro é o fato de o primeiro assumir vez ou outra os papéis de impostor (trapaceiro/trickster), bufão ou simplório (ingênuo), sendo o bufão sempre uma personagem mediadora em relação ao simplório e ao trapaceiro, enquanto o malandro nunca será ingênuo ou bufão.

Com base nas digressões, dá-se seqüência às leituras das artes, manhas e artimanhas, do comportamento do malandro (Ambrósio e Max), circunscritas pelas formas de malandragem vivenciadas.

¹⁷² KOTHE, Flávio R. **O cânone imperial**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000, p. 414 e 431.

3.1 AS ARTES DAS MANHAS E ARTIMANHAS DO CAÇA-DOTES AMBRÓSIO

Retoma-se aqui a afirmativa anterior concernente à presença do malandro nas peças citadinas de Martins Pena e sua ausência nas peças de caráter rural. Dentre esses malandros merecem destaque, além de Ambrósio e Carlos, outras personagens que a eles se nivelam pelas artes da malandragem, caso de Felício (*O inglês maquinista*), Fróis (*Os meirinhos*), Cândido e Clemente (*O usuário*), Luís e Carlos Lima (*Comédia sem título*) e ciganos (*Um sertanejo na corte*). Outros autores dramáticos dessa época construíram, também, diversificados tipos de malandro, dentre os quais menciono: Gouveia, de Artur Azevedo (*Capital federal*); Henrique, de França Junior (*O tipo brasileiro*); e Adriano, de Joaquim Manoel de Macedo (*O primo da Califórnia*).

Essas personagens possuem o estigma das manhas e artimanhas da malandragem e sobrevivem, em uma sociedade que lhes é hostil, graças à arte dos ardis de astúcia e sedução, que às vezes acabam por chegar à criminalidade. Com o intuito de esclarecer as motivações da malandragem que conferem postura de malandro a essas personagens, utilizo as palavras de uma delas, Cândido, quando dá ciência aos amigos da “prudência” de sua intencionalidade de casar com herdeira bela e rica:

*Cândido – Pois, amigos, essa imensa riqueza e essa beleza admirável serão minhas*¹⁷³.

¹⁷³ PENA, [s.d.], p. 357.

O ideal para o malandro caça-dotes é reunir duas qualificações na mulher, beleza e riqueza, porém, não sendo possível tal aliança, opta sempre pela última qualidade.

Fora da ficção, encontra-se pensamento similar ao de Candido nas idéias do antropólogo Roberto DaMatta¹⁷⁴, quando consigna que “no mundo da malandragem a voz, o sentimento e a improvisação” são de grande valia. Mais adiante, ao tratar da atuação social do malandro, afirma nela haver ampla gradação, que se desenha a partir da “esperteza e vivacidade” até chegar a atitude desonesta¹⁷⁵. Nesse percurso o malandro vira marginal, torna-se um criminoso.

Duas formas dessa escala de gradação encontram-se representadas por ambos os malandros de O noviço, que convivem em posição de enfrentamento, gerada pelo choque de seus interesses. Não contente com o “golpe” de ascensão social, pelo casamento com viúva rica, Ambrósio aspira ao domínio da fortuna de Carlos, no desejo de sobressair seu interesse sobre a situação existencial e econômica deste último.

A antítese estabelecida entre esses dois malandros faz lembrar de outra, a preguiça de Deus e a preguiça do Diabo, proposta por Ariano Suassuna no prefácio de A farsa da boa preguiça¹⁷⁶. É possível utilizar-se desse pensamento dual para distinguir a malandragem de Ambrósio, com “chifres e rabos”, da malandragem de Carlos, fruto das “asas” do amor.

Ao tratar das formas de malandragem verifica-se que uma delas, a astúcia, pode ser considerada a protetora dos malandros, como afirmado por Cândido, já referenciado neste trabalho:

¹⁷⁴ DAMATTA, 1997.

¹⁷⁵ Damatta pronuncia-se da seguinte forma: “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”. DAMATTA, 1997, p. 269 e 270.

¹⁷⁶ SUASSUNA, 1979, pág. x. Conforme o trecho da peça: “Simão Pedro – Há um ócio criador, há outro ócio danado, há uma preguiça com asas, outra com chifres e rabo! / Miguel – Há uma preguiça de Deus, e outra preguiça do Diabo!” (p. 181).

Cândido – Assim vou bem; mais facilmente poderei de lá sair. Como me sairei desta empresa? A astúcia me ajudará¹⁷⁷.

Carlos e Ambrósio utilizam-se da astúcia para obtenção de fins diferentes. Enquanto o primeiro garante-se dessa proteção a fim de desmascarar o bígamo golpista, fugir do convento, ou, ainda, poder vivenciar seu amor pela prima Emília; o segundo faz uso dela com intuito de alcançar a riqueza dos órfãos que estão sob a tutela e curatela de Florência. Ambrósio utiliza-se de um discurso ilusório para manter o amor e a confiança da esposa. A transcrição abaixo confirma a natureza astuciosa da sua fala:

*Ambrósio – Dous filhos te ficaram do teu primeiro matrimônio. Teu marido foi um digno homem e de muito juízo; deixou-te herdeira de avultado cabedal. Grande mérito é esse... [...]
Quando eu te vi pela primeira vez, não sabia que eras viúva rica. (À parte:) Se o sabia! (Alto:) Amei-te por simpatia. [...]
E não foi o interesse que obrigou-me a casar contigo. [...]
Agora que me acho casado contigo, é de meu dever zelar essa fortuna que sempre desprezei¹⁷⁸.*

Mais adiante, a citada personagem, em forma de monólogo, reflete acerca da ideologia da malandragem do caçador de fortuna, da história de seu percurso de malandro caça-dotes, do alcance da riqueza a todos que por ela lutarem, com quaisquer armas, e da defesa da malandragem praticada por homens ricos, jamais penalizados. A luta pela riqueza a qualquer custo e os crimes não penalizados para os famosos, hoje denominados crimes de colarinho branco, torna esta parte da fala de Ambrósio bastante atual:

Ambrósio, só, de calça preta e chambre – No mundo a fortuna é para quem sabe adquiri-la. Pintam-na cega... Que simplicidade! Cego é aquele que não tem

¹⁷⁷ PENA, [s.d.], p. 360.

¹⁷⁸ PENA, [s.d.], p. 189.

*inteligência para vê-la e a alcançar. Todo o homem pode ser rico, se atinar com o verdadeiro caminho da fortuna. Vontade forte, perseverança e pertinácia são poderosos auxiliares. Qual o homem que resolvido a empregar todos os meios, não consegue enriquecer-se? Em mim se vê o exemplo. Há oito anos, era eu pobre e miserável, e hoje sou rico, e mais nada serei. O como não importa; no bom resultado está o mérito... Mas um dia pode tudo mudar. Oh, que temo eu? Se em algum tempo tiver de responder pelos meus atos, o ouro justificar-me-á e serei limpo de culpa. As leis criminais fizeram-se para os pobres...*¹⁷⁹

Verificam-se, assim, a atualidade e uma provável perpetuação da “velha” máxima de que os fins justificam os meios.

Por outro lado, a astúcia diferenciada de Carlos pode ser confirmada quando, para fugir dos meirinhos e passando-se por padre, troca, astuciosamente, de roupas com Rosa, e, sob a alegação de que Ambrósio os mandaram para prendê-la, faz com que a mesma seja levada, por engano. Seleciona-se do texto um exemplo motivado pela atitude desse malandro, cuja situação provoca desdobramento cômico:

*Carlos – O que será isto? (Vai à janela) Ah, com S. Pedro! (À parte:) O mestre de noviços seguido de meirinhos que me procuram... não escapo... [...] Oh, só assim... (Para Rosa: Sabe o que é isto?)[...]
É um poder de soldados e meirinhos que vem prende-la por ordem de seu marido. [...]
Os meirinhos entrarão aqui e hão de levar por força alguma cousa – esse é o costume. O que é preciso é engana-los. [...]
Vestindo a senhora o meu hábito, e eu o seu vestido.[...]
Levar-me-ão preso; terá a senhora tempo de fugir”¹⁸⁰.*

Outrossim, salienta-se que os momentos de comicidade da peça são mais freqüentes nas situações que têm Carlos como protagonista do que naquelas ocorridas com Ambrósio. Talvez esse fato ocorra em razão de maior uso de artifícios tradicionais da comédia de costumes, alguns deles já citados anteriormente.

¹⁷⁹ PENA, [s.d.], p. 303.

¹⁸⁰ PENA, [s.d.], p. 316.

Forma diferente de astúcia manifesta-se no metódico planejamento de Ambrósio para locupletar-se da fortuna, tanto do sobrinho quanto dos filhos de Florência.

Em razão de a peça iniciar-se *in media res*, parte do astucioso plano encontra-se completa – o casamento com Florência e o envio, à força, de Carlos ao noviciado – e a parte restante encontra-se em andamento: a obrigatoriedade do menino Juca de usar hábito em casa, com intuito de acostumá-lo ao ingresso no seminário menor; e a admissão de Emília ao convento para professar vida religiosa. Também, Carlos elabora um plano para desmascarar Ambrósio, ainda que esse tenha de ser arquitetado com urgência, em decorrência de dupla circunstância, pois de um lado depara-se com a revelação de ser Rosa a primeira esposa do bígamo, e de outro lado está diante da necessidade de escondê-la do marido.

Apesar dos cuidados de planejamento algumas situações fogem ao controle, daí ser necessário atuar conforme as oportunidades oferecidas pela ocasião. Para ilustrar esse recurso de aproveitar oportunidades, referencia-se a fala da personagem Clemente, um outro malandro de *O usuário*, quando afirma que, diante das adversidades, age sempre conforme os recursos do momento:

*Clemente – [...] ao menor contratempo desarranjam-se (os planos) e fica um homem com cara de tolo sem saber o que há de fazer. [...] tomo conselhos da ocasião e nunca me acho mal*¹⁸¹.

De modo geral, o malandro depara-se, às vezes, com situações de adversidades, ou seja, contrárias aos seus desejos. Apesar da possível perfeição do plano ocorrem circunstâncias de frustração ocasionadas ou pelo acaso, má-fortuna, ou pelo desmascarar, por outra personagem, do planejamento.

No texto de Martins Pena a frustração do plano de Ambrósio ocorre pela má-fortuna do vilão com o aparecimento de Rosa, e o

¹⁸¹ PENA, [s.d.], p. 370.

desmascarar da bigamia efetuado de forma astuciosa por Carlos. Esta última circunstância é revelada no diálogo de Carlos com Emília:

*Carlos – Teu padraço persuadia minha tia que me obrigasse a ser frade para assim roubar-me, impunemente, a herança que meu pai deixou-me. Um frade não põe demandas... [...]
Ainda mais; querem que tu sejas freira para não te darem dote, se te casares. [...]
Oh, que não possa eu desmascarar este tratante!... [...]
Que ventura, ou antes, que patifaria! Que tal? Casado com duas mulheres! Oh, mas o Código é muito claro...
Agora verás como se rouba e se obriga ser frade...¹⁸².*

Outras personagens criadas em peças do mesmo momento estético literário demonstram a ambição pela fortuna por intermédio do dote. Uma delas, Fróis, encontra-se na peça *Os meirinhos*, de Martins Pena. Tal personagem, por não ter ânimo para o trabalho e nem intenção de esperar que a riqueza lhe bata à porta, emprega-se a caçar dote, por ser a forma “mais suave” de alcançar fortuna:

Fróis – Enfim, caro Piaba, meteu-se na cabeça que havia de ser rico. E como não tenho grande vontade de trabalhar, nem paciência para esperar pela riqueza, procurei uma herdeira rica; é um meio de fazer fortuna como outro qualquer, e mais suave...¹⁸³.

Outra marca característica da malandragem é a sedução, mas, talvez, nos malandros estudados, a sedução não se apresente em plano de igualdade com aquela possuída por Casanova ou Don Juan.

Porém, dotada de encanto e fascínio, essa artimanha apresenta-se, muitas vezes, como peça fundamental para o malandro alcançar seus objetivos, servindo de exemplo o lograr a posse do dote por meio de um casamento de interesse. No caso de Ambrósio, a sedução é manifestada no discurso do malandro, que ocorre no final do segundo ato, quando tenta manter seu relacionamento

¹⁸² PENA, [s.d.], p. 193 e 195.

¹⁸³ PENA, [s.d.], p. 285.

“conjugal” e convencer Florência de seu amor, fazendo uso de metáforas ilusórias, mesmo admitindo a existência da primeira esposa, que ele jura não mais amar. Para demonstrar o teor dessa sedução, reproduz-se parte do discurso citado:

*Ambrósio – Amei a essa mulher. Amei, sim, amei. Essa mulher foi por minha amada, mas então ainda não te conhecia. Oh, e quem ousará criminar a um homem por embelezar-se por uma estrela antes de ver a lua, quem? [...]
só tu és o meu único amor, minhas delícias, minha vida...¹⁸⁴.*

Um outro malandro, Adriano, o músico da peça *O primo da Califórnia*, de Joaquim Manuel de Macedo, utiliza em seu discurso sedutor um estilo que se aproxima do uso naturalista de imagens do corpo humano para cativar a rica herdeira Celestina, musa que inspira suas composições. No caso em questão, o músico romântico explora com ardor as metáforas de partes do corpo da mulher amada:

Adriano – Mas, amiga de minh'alma, eu só trabalho bem quando estás presente: teu olhar me inspira, o sorrir de teus lábios enche de fogo minha imaginação, teu falar meigo derrama doçura Angélica em minhas melodias, teu coração me exala o suspiro, que quando estou só, procuro debalde... e se para completar um pensamento, ou pôr o remate em uma harmonia, uma nota me falta, acho-a sempre nas covinhas de tua face¹⁸⁵.

Da mesma forma, são desenhados por Martins Pena, na *Comédia sem título*¹⁸⁶, outros dois malandros: Luís e Carlos Lima. O primeiro deles emprega, também, no decorrer de um diálogo com Júlia, mulher cujo marido ausente é o outro malandro, uma fala sedutora plena de insinuações com a finalidade de conquista amorosa:

¹⁸⁴ PENA, [s.d.], p. 205.

¹⁸⁵ MACEDO, Joaquim Manuel de. *O primo da Califórnia*. In: **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979, tomo I, p. 6

¹⁸⁶ Em virtude do extravio da folha de rosto do texto, lugar em que constava inscrito o título da peça, ela passa a ser assim denominada, *Comédia sem título*.

*Júlia – Meu marido acha-se ausente, anda viajando.
Luís – Faz muito mal, pois deveria lembrar-se que tem uma mulher muito bonita, que ela tem um coração que deve ser sensível, que há moços que tem olhos e etc., etc. Em uma palavra, se eu fosse vosso marido não viajaria, porém vigiaria¹⁸⁷.*

O segundo, o boêmio Carlos Lima, freqüentador de “bailes mascarados, pagodes e teatro¹⁸⁸”, utiliza os encantos da sedução com o intuito de persuadir a costureira Ana. Em virtude de tratar-se de um boêmio “profissional”, Martins Pena elabora para ele falas eivadas de clichês ultra-românticos, servindo de exemplo o texto abaixo transcrito:

Carlos – Belo amor, cada vez que te vejo parece que o meu coração cada vez mais por ti se inflama¹⁸⁹.

Aborda-se na seqüência a última arte da malandragem aqui estudada, a criminalidade. Verifica-se que as personagens malandras de Martins Pena, e de alguns autores de sua época, além das artes de astúcia e sedução, incorrem, também, em atos considerados pela lei como configuradores de crime.

Na Introdução citam-se algumas dessas peças já referenciadas que contêm em seu elenco personagens que praticam atos delituosos, porém restritos a furtos de pequena monta, enquanto em Martins Pena, mais especificamente na peça estudada, depara-se com o crime da bigamia, praticado por Ambrósio. Em decorrência dessa circunstância, Ambrósio, ao final da peça, é preso e, segundo as leis criminais do Império, deverá cumprir a pena completa, incluindo trabalhos forçados. Essa circunstância de prisão aproxima a figura de Ambrósio ao famoso Tartufo¹⁹⁰ de Molière, quando ambos, por malandragens diversas, ultimam-se presos em decorrência de seus crimes e mentiras.

¹⁸⁷ PENA, [s.d.], p. 380.

¹⁸⁸ PENA, [s.d.], p. 381.

¹⁸⁹ PENA, [s.d.], p. 392.

¹⁹⁰ MOLIÈRE. **Tartufo**. Tradução de Jacy Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

Registra-se que nos quadros da criminalidade podem, ou não, estar inclusas as manhas e artimanhas da sedução e da astúcia. A bigamia de Ambrósio, o resultado de um processo de sedução junto de duas mulheres, inclui-se como crime no Código Criminal do Império, prosseguindo com tal configuração ao longo dos anos. Serve de exemplo aos acima citados furtos de pequena monta resultante de astúcia o praticado na peça *Um sertanejo na corte*, de Martins Pena, quando dois ciganos arquitetam o plano de lograr sua vítima. O exemplo desenvolve as duas formas integradas: enquanto o primeiro oferece com astúcia anel de pouco valor a um comprador ingênuo, o segundo aproveita-se da distração do incauto para furtar-lhe carteira e bens guardados no bolso:

Primeiro cigano – Eu te digo. Tu irás passear naquela travessa; logo que vires que eu converso com algum sujeito, vem te aproximando, porém como quem não quer a coisa; neste tempo eu estarei oferecendo este anel, que eu comprei na Cruz por uma pataca ao sujeito. Como por acaso eu te chamo para avaliar o anel; tu aproxima-te e avalia-o em cinqüenta mil-réis.

[...]

E enquanto eu estiver oferecendo o anel, vê lá se podes arranjar alguma coisa pelas algibeiras do sujeito.

Segundo cigano – Este é o meu forte. Ainda me lembro da carteira que roubei àquele mineiro no Campo de Santana¹⁹¹.

Ainda, com a astúcia de enganar para cometer o furto, pode ilustrar, também, tal assertiva a situação representada na peça *Capital federal*, de Artur Azevedo, quando a personagem Lourenço, servidor de Lola, disfarça-se de cobrador para extorquir dinheiro de dívida inexistente da patroa, logrando o ingênuo e apaixonado Eusébio, que se responsabiliza pela quitação do “débito”¹⁹².

Depara-se nessa circunstância com situações semelhantes ocorridas em algumas comédias medievais e no teatro Dell’Arte

¹⁹¹ PENA, [s.d.], p. 42 e 43.

¹⁹² AZEVEDO, Arthur. **Capital federal**. São Paulo: Martin Claret, 2002, p. 123, 124 e 125.

quando o servidor astuto está quase sempre pronto a praticar quaisquer atos a favor de seu amo.

Em contrapartida, no Brasil, nas comédias rurais de Ariano Suassuna, há os empregados que buscam enganar os patrões, isso sem considerar que os primeiros são, também, logrados pela exploração que sofrem nas mãos dos empregadores.

Acerca desses tipos de personagens, Vilma Arêas assegura que existem os criados que agem “por puro amor à travessura”¹⁹³ ou aqueles que como Pedro, da peça *O demônio familiar*, de José de Alencar, manipulam as informações ao seu livre arbítrio ou, ainda, como Beatriz, criada de Adriano em *O primo da Califórnia*, que semeia a discórdia entre o amo e sua musa por vingança pelo não-pagamento de seus serviços.

A artimanha do disfarce, como visto acima, utilizada por Lourenço parece ser bastante empregada pelas personagens malandras, da época, como é possível observar em *Cândido*, de Martins Pena, e em *Henrique*, de França Junior. Nos exemplos citados, os disfarces apresentam-se sob duplo procedimento. O primeiro quando o disfarce é empregado para encontrar a amada, e *Cândido* o faz para burlar a vigilância do usuário. Esse procedimento aproxima-se do disfarce usado por Romeu para entrar na festa dos Capuletos. O segundo quando é utilizado para desbancar um rival, atitude praticada por Henrique na luta pelo amor de Henriqueta.

Cândido – Lembrei-me, como tenho de ir para casa do usuário, de tomar este hábito e levar outro para a filha. [...]

*Se eu e sua filha vestirmo-nos de capuchinho, com a cara bem coberta – cá levo também barbas para ela – podemos facilmente lograr a sua vigilância*¹⁹⁴.

*Henrique (Com barbas e cabeleira postiça imitando um francês.) – Non é aqui que morra Monsieur Theodore Passion?*¹⁹⁵.

¹⁹³ ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 39.

¹⁹⁴ PENA, [s.d.], p. 360.

¹⁹⁵ FRANÇA JUNIOR. *O tipo brasileiro*. [s.l.]: MEC/SEAC/FUNARTE/SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO, 1980, Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, v. 5, tomo I, p. 8.

A realização da astúcia através do disfarce acontece, também, como já visto, quando o noviço troca de roupa com Rosa com o intuito de ludibriar o Mestre do convento:

*Carlos – Vestindo a senhora o meu hábito, e eu o seu vestido. [...] Levar-me-ão preso; terá a senhora tempo de fugir*¹⁹⁶.

Para Cafezeiro e Gadelha, o malandro evidenciado por Martins Pena é aquele que, sem emprego na capital, abre mão das diversas artimanhas, tais como “os casamentos por interesses”, “bigamias, roubo de noivas, namoros no escuro” e os pequenos “biscates”¹⁹⁷. Daí se constata que as personagens do dramaturgo, além de representarem os nobres da Corte, extremo mais alto da camada social, representam, também, os malandros e os escravos. E, assim, confirma-se o pensamento de Afrânio Coutinho, de que Martins Pena traça um amplo retrato brasileiro da primeira metade do século XIX, expondo a desorganização e a corrupção existentes no serviço público, os comerciantes que enganam seus fregueses, os casamentos sob encomenda, os homens que se casam por interesses financeiros e a exploração do sentimento religioso¹⁹⁸. Ressalta-se, portanto, que a peça do dramaturgo, assim como as demais comédias da época, segundo Vilma Arêas¹⁹⁹, retratavam o cotidiano, por ser este um tema banido pela tragédia e por outros gêneros literários.

¹⁹⁶ PENA, [s.d.], p. 197.

¹⁹⁷ CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 212 e 213.

¹⁹⁸ COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana S.A., 1955, v. II, p. 255.

¹⁹⁹ ARÊAS, 1987, p. 151.

3.2 AS ARTES DAS MANHAS E ARTIMANHAS DO CONTRABANDISTA MAX

Na *Ópera do malandro*, constata-se que as personagens tentam levar vantagens umas sobre as outras, o que se evidencia nas cooperações entre criminosos e policiais, cada um deles buscando maior lucro, e na manipulação, pelo poder político, da população menos instruída.

A dualidade dessa vantagem, que busca o benefício de um sobre o prejuízo do outro, manifesta-se, também, na metamorfose comportamental do malandro, que passa do “rapaz folgado”, do cancionista popular, incluindo o malandro boêmio de Chico Buarque, ambos não prejudiciais à sociedade, por outro tipo de malandro, que “legaliza” os seus negócios escusos.

Na estrutura de composição da peça, o primeiro malandro a se apresentar é a personagem autor, João Alegre, conhecido nas rodas de samba do subúrbio carioca, capaz de encarnar, como diz Sartingen, “o malandro brasileiro típico, o pequeno vigarista²⁰⁰”, eterna vítima dos poderosos.

Inclui-se, também, no elenco da peça, como personagens malandras, Duran, dono do prostíbulo, o delegado Chaves, o travesti Geni e Teresinha. Observa-se que todos, em sua tipicidade comportamental, desempenham os papéis principais em contraponto aos “malandros menores” constituídos pelas prostitutas e capangas. O *ethos* desses malandros, em sua dessemelhança, evidencia as contradições sociais e de classes existentes entre eles.

²⁰⁰ “João Alegre representa o homem simples do povo, o zé-povinho ou João Ninguém, manipulado pelos mais poderosos, representando ao mesmo tempo o malandro brasileiro típico, o pequeno vigarista que sempre foi e continua a ser vítima da história.” SARTINGEN, 1998, p. 106.

De acordo com referência anterior, as atitudes de Max confirmam o objetivo do malandro em ascender social e economicamente, e nesse texto é possível constatar duas formas de ascensão social. A primeira é o clássico casamento com moça rica, cujo pai possui grande poder na comunidade onde ocorre a ação da peça, e a segunda, a legalização sob a forma de empresa do negócio de contrabando, quando o contrabandista se transforma em empresário.

Não é ocioso citar aqui o estudo de Cláudia Matos, limitado à época de Getúlio Vargas, acerca da malandragem no cançãoeiro popular. A escritora assinala que a mobilidade social do malandro “é meramente horizontal”²⁰¹, e idêntica linha de pensamento pode ser lida no cançãoeiro de Chico e de Noel Rosa, quando o malandro vive alegremente a boemia, sem quaisquer preocupações financeiras.

Contudo, em posição contrária ao pensamento da ensaísta, é possível pensar que nos textos dramáticos de Chico, assim como nas canções compostas para as peças *Gota d'água* e *Ópera do malandro*, surge um tipo diferenciado de malandro que busca e alcança a ascensão social em decorrência de sua malandragem. Nos dois textos depara-se com um denominador comum, o casamento rico, situação semelhante à ocorrida em *O noviço* de Martins Pena.

Ainda no intuito de identificar de forma pontual a malandragem praticada por Max, esclarece-se que, além do casamento com moça rica, ele busca a ascensão social por intermédio da legalização de seu comércio ilícito.

Por conseguinte, na busca dos objetivos de mobilidade social o malandro lança mão de astúcia, sedução e crime, no caso de Max, o contrabando, a ser evidenciado na seqüência.

O *ethos* e o discurso de Max fundam-se em artimanhas que objetivam alcançar seus propósitos, e tal atitude imbrica-se com o pensamento de Cláudia Matos, para quem “a combinação do jogo de

²⁰¹ MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar**: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 97.

movimentos com o jogo de palavras²⁰² possibilita ao malandro engabelar sua vítima.

Demonstração dessa atitude comportamental do malandro comprova-se quando Max visita as prostitutas. Tal circunstância acontece por ocasião dos últimos preparativos da passeata, quando da composição das faixas e cartazes, com os dizeres: “*Morte aos contrabandistas*”²⁰³; “*Abaixo a corrupção / Max e Chaves na prisão*”²⁰⁴. Tal passeata é artimanha de Duran, que usa as prostitutas para provocar Chaves e por extensão Max. Em contrapartida, o discurso de Max objetiva a rebelião delas contra seu explorador. Trata-se de um jogo legítimo de interesses, de dois malandros, que se enfrentam como num tabuleiro de xadrez, no qual as prostitutas são simples peões no lance de cada jogador:

*MAX – Oh, não se incomodem, queridas. Vocês estão atarefadas com os trabalhos manuais, não é mesmo? Podem continuar, façam de conta que eu não estou aqui*²⁰⁵.

[...]

*Posso dar umas sugestões? Que tal ‘abaixo a exploração’? O Duran vai adorar. ‘Abaixo a escravidão!’ Abaixo o monopólio da cafetinagem*²⁰⁶.

[...]

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

TODAS – Eu também quero!

*MAX – Calma, tem pra todo mundo!*²⁰⁷.

²⁰² Ibid, p. 203.

²⁰³ BUARQUE, 1978, p. 117.

²⁰⁴ Ibid, p. 121.

²⁰⁵ Ibid, p. 117.

²⁰⁶ Ibid, p. 122.

²⁰⁷ Ibid, p. 122 e 123.

Max busca astutamente inverter as posições do jogo, tentando fazer as prostitutas abandonarem os propósitos da passeata que lhe era inconveniente e se rebelarem contra Duran. A artimanha do malandro ocorre sob dupla forma: de um lado a dádiva das meias de nylon para todas, e de outro a promessa de que elas ascenderiam do prostíbulo ao cabaré.

Porém, essa astúcia frustra-se após a delação de Geni feita ao delegado, apontando o prostíbulo como o local em que se encontra Max, determinando assim a prisão do malandro. Igual circunstância de traição encontra-se no texto de Brecht, quando o bandido Mac Navalha, freqüentador de prostíbulo, é traído pela prostituta Jenny²⁰⁸.

Um outro tipo de astúcia ocorre na canção *O malandro*, quando João Alegre, “na dureza”, satisfaz seu desejo de cachaça, “acha graça e dá no pé”²⁰⁹.

Referenciado anteriormente, o tema da sedução constitui uma das manhas e artimanhas do malandro, arte esta que Max utiliza na tentativa de convencer Teresinha e Lúcia a agirem conforme seu interesse. E o malandro, como um bom sedutor, faz Teresinha cúmplice de seus negócios de contrabando e lança mão de juras amorosas e pranto para livrar-se do cárcere, tentando seduzir Lúcia, a filha do delegado, com a astúcia de fazê-la credora de seu bem maior, a vida. Reproduz-se abaixo o teor do diálogo entre Max e Lúcia:

MAX – Eu prefiro morrer nos teus braços a viver nos braços de outra.

LÚCIA – Que lindo! Repete, vá!

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

LÚCIA – Tu és poeta pra caramba, hein?

*MAX – Mas eu quero te dever mais do que já devo. Quero te dever a própria vida*²¹⁰.

²⁰⁸ Eis o trecho da peça: “Enquanto Mac canta, Jenny, em pé do lado direito da janela, faz sinais para o policial Smith. A senhora Peachum vem juntar-se a ela. Debaixo do poste, os três observam a casa”. BRECHT, 1988, p. 62.

²⁰⁹ BUARQUE, 1978, p. 21.

²¹⁰ Ibid, p. 145.

A leitura leva a detectar resquícios da fala melíflua de Don Juan no discurso de Max, quando este busca o bom sucesso das manobras de sua conquista. Assim como Don Juan, que utiliza a sedução para transgredir, denunciar a hipocrisia social e ridicularizar os valores tradicionais da sociedade, sendo “imagem viva da contestação²¹¹”, segundo o crítico Fernando Peixoto, o malandro presente no *corpus* desta dissertação também o faz, quando não aceita a situação adversa e utiliza seus encantos para alcançar os objetivos de fuga da prisão e obtenção de dinheiro. E como Max alia a sedução à praticidade do malandro, instiga a ingênua Lúcia a completar “a boa ação” com o furto do dinheiro paterno. Ilustra-se tal afirmativa com a reprodução de fragmento do texto:

*MAX – Rápido, rápido. Eu também te adoro, quero e venero. Ah, Lúcia, quando apanhar as chaves, aproveita e pega uns dois contos do teu pai, que eu vou precisar pro táxi. Rápido, vai!*²¹².

Similar procedimento é encontrado na *Ópera dos três vinténs*, quando Mac Navalha seduz a ingênua Lucy, filha do chefe de polícia de Londres, para, assim, alcançar fuga da prisão²¹³.

No texto de Chico, antes do monólogo de Max acima transcrito, ocorre um dueto entre as duas mulheres do malandro, Teresinha e Lúcia, que disputam entre si o homem amado na canção intitulada *O meu amor*, transcrita na seqüência:

*Teresinha – O meu amor
Tem um jeito manso que é só seu
E que me deixa louca
Quando me beija a boca
A minha pele toda fica arrepiada
E me beija com calma e fundo*

²¹¹ PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Hucitec, 1980, p.134.

²¹² BUARQUE, 1978, p. 146.

²¹³ Reproduzo trechos da peça de Brecht: “Lucy – Você não sabe como eu fico feliz de ouvir você falar assim, do fundo do seu coração. Eu te amo tanto, tanto, que quase preferia ver na força do que nos braços de outra. Isto não é engraçado? Mac – Lucy, minha vida está nas tuas mãos. Lucy – É maravilhoso ouvir você dizer isso. Diz outra vez. Mac – Lucy, minha vida está nas tuas mãos. [...] Lucy – O que posso fazer para te ajudar? Mac – Traz o chapéu e a bengala. *Lucy volta com o chapéu e a bengala e os joga para dentro da cela*. Mac – Lucy, o fruto de nosso amor gerará sob o teu coração nos unirá por toda a eternidade”. BRECHT, 1988, p. 73 e 74.

*Lucia – Até minh'alma se sentir beijada, ai
 O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 Que rouba os meus sentidos
 Viola os meus ouvidos
 Com tantos segredos lindos e indecentes
 Depois brinca comigo
 Ri do meu umbigo
 E me crava os dentes, ai*

*As duas – Eu sou sua menina, viu?
 E ele é o meu rapaz
 Meu corpo é testemunha
 Do bem que ele me faz*

*Lucia – O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 De me deixar maluca
 Quando me roça a nuca
 E quase me machuca com a barba malfeita
 E de pousar as coxas entre as minhas coxas
 Quando ele se deita, ai*

*Teresinha – O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 De me fazer rodeios
 De me beijar os seios
 Me beijar o ventre
 E me deixar em brasa
 Desfruta do meu corpo
 Como se o meu corpo fosse a sua casa, ai*

*As duas – Eu sou sua menina, viu?
 E ele é o meu rapaz
 Meu corpo é testemunha
 Do bem que ele me faz²¹⁴.*

A letra está estruturada por duas sétimas, primeira e quinta estrofes, e duas oitavas, segunda e quarta estrofes, que se alternam, intercaladas e encerradas por dois quartetos, um medial e um final. As sétimas e as oitavas são cantadas em solo pelas duas mulheres e os quartetos, que formam o estribilho, são entoados a duas vozes. Ambas as mulheres em números iguais de versos louvam o *ethos* amoroso do seu homem, ao demonstrar todo o prazer erótico que ele estranhamento proporciona, de igual maneira, a elas.

A canção entoada por duas mulheres, conscientes de amarem o mesmo homem e satisfeitas pelo prazer que ele proporciona a elas, é um tema que torna possível a aproximação da malandragem amorosa de Max com o comportamento sedutor de Casanova, famoso pelo

²¹⁴ BUARQUE, 1978, p. 142, 143 e 144.

prazer de amor que desperta nas mulheres por ele apaixonadas, mantendo sempre acesa nelas a chama do desejo, sem abandonar uma por outra.

Essa canção apresenta uma textura dramática semelhante à composição *Bárbara*, que faz parte da linha musical da peça *Calabar*²¹⁵. Nela não se configura o duelo de *O meu amor*, mas um canto dual em que Bárbara, em tom de solilóquio, dirige-se ao marido morto, e Ana, a prostituta, tenta um diálogo de amor e consolação com a viúva.

No texto de Brecht há um dueto intitulado *Dueto do ciúme*, composto por K. Weill para a *Ópera dos três vinténs*. Em idêntico procedimento, Lucy e Polly, as mulheres que travam a luta pelo amor de Mac Navalha, valorizam o prazer que o bandido lhes proporciona, porém ambas invectivam com sarcasmo a adversária²¹⁶.

O dueto de Teresinha e Lúcia projeta, ainda, um ângulo diferente da relação amorosa com o malandro quando a mulher exalta o homem amado e mostra-se satisfeita na sua posição de mulher seduzida e enganada. A circunstância de mulher enganada mas satisfeita pela sedução do malandro encontra-se, também, nas peças *Gimba*²¹⁷, de Guarineri, e *Boca de ouro*²¹⁸, de Nelson Rodrigues, incluídas de forma oblíqua na leitura, graças à semelhança temática com o objeto do *corpus*.

A personagem Guigui, ex-companheira de Boca, mantém o discurso de mulher seduzida que valoriza o poderio sexual de seu “machão”²¹⁹. Na mesma linha temática de seduzida e submissa,

²¹⁵ BUARQUE, Chico; GUERRA, Rui. **Calabar, o elogio da traição**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 46 e 47.

²¹⁶ BRECHT, 1988, p. 70 e 71.

²¹⁷ Apesar de ser um tema de representação social, Décio de Almeida Prado faz críticas à peça, assinalando que sobra “espetaculosidade” e falta-lhe “pungência e penetração humana”. (PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em progresso**. São Paulo: Martins, 1964, p. 125.) Inclusive Darcy Ribeiro, que registra a estréia da peça *Eles não usam black-tie*, em 1958 (item 1546), não faz menção do registro da peça *Gimba*, em 1959. RIBEIRO, 1985, item 1546.

²¹⁸ O crítico teatral Décio de Almeida Prado, também, tece críticas à peça de Nelson Rodrigues, que copia o “processo narrativo de *Rashomon*”. PRADO, 1964, p. 179.

²¹⁹ Reproduzo parte do texto em que surge a fala da citada personagem: “D. Guigui – Machão! Como o “Boca” nunca vi e duvido, compreendeu? Duvido! (olha para os lados) Para usar de franqueza, e que meu marido não me ouça, era homem ali, como a mulher gosta, cem por cento,

depara-se em Gimba com o discurso amoroso de Guiomar, que, apesar de castigada por sua infidelidade, continua louvando as qualidades de beleza, valentia e macheza de seu homem²²⁰.

A última das três formas de malandragem que embasam a leitura, a criminalidade, exemplifica-se no *ethos* de Max como praticante do contrabando e do descaminho. O contrabando é conceituado, nas palavras do criminalista brasileiro Julio Fabbrini Mirabete²²¹, como sendo “a importação ou exportação fraudulenta de mercadoria”, diferenciando-se do descaminho, que é o “ato fraudulento destinado a evitar o pagamento de direitos e impostos”.

Contata-se que Max, ao vender mercadorias estrangeiras sem pagar os devidos tributos, enquadra-se tanto na tipificação legal do contrabando quanto do descaminho. Tal comportamento de Max, como malandro e criminoso, fere o princípio do direito internacional público e privado, conceituado por Beccaria como o direito de todo cidadão “de poder fazer tudo o que não contraria as leis”²²².

Todavia, Max, movido pela ambição de viver na segurança da riqueza, infringe a legislação, com a cumplicidade do representante da lei, na personagem do delegado Chaves, que concorda com as malandragens empregadas e dela obtém lucro, pela omissão de seus deveres institucionais.

Depara-se com uma nova forma de criminalidade, a corrupção ativa e passiva, quando Max submete-se a pagar a chantagem do delegado, o corruptor. Tal situação ocorre, na peça, após o casamento do malandro, quando o delegado exige um lote de finos produtos contrabandeados, uma caixa de *wisky*, “um gramofone novo”, uma caixa de charutos “El Ver Del Mundo” e um “perfume

batata! Porque isso de dizer que mulher não gosta, pois sim! Gosta e precisa”. RODRIGUES, 1985, p. 312.

²²⁰ “*Guio – Gimba é tudo [...] macho no duro, valente, bonito. Homem pra qualquer mulhé...*

[...]

Guio – Sim senhô, homem pra Guiomá. (passando a mão na cicatriz) Ta vendo? Bom no carinho e durão no castigo. Enganei ele, me estragô a cara. Papel de home.” GUARNIERI, 1959, p. 13 e 14.

²²¹ MIRABETE, Julio Fabbrini. **Manual de direito penal**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 1983, v. 3, p. 369.

²²² BECCARIA, 1991, p. 59.

Shalimar“ para a filha²²³. O conluio e a corrupção policial podem ser detectados em outro momento manifesto no pacto ilícito existente entre o delegado e Duran, quando este lembra ao primeiro o débito das “calças” e que precisa “acertar as contas”²²⁴.

O texto fornece o modelo do *modus operandi* de uma parte dos contrabandistas brasileiros, por intermédio do discurso de Max ao ensinar seu capanga Barrabás como ele deve agir quando da chegada da “mercadoria”, ou seja, colocando-se “estrategicamente junto à escadinha” do navio que atracar no porto e perguntar, em baixo tom, a cada homem que descer: “*message from Tony Smith?*”, até que um dos homens irá abraçá-lo e fingir “ser um velho amigo”. Assim, deve levá-lo até o “escritório”, onde indicará “no mapa o ponto exato em que a mercadoria foi lançada” ao mar²²⁵.

Na peça, a canção *O malandro* retrata a temática da criminalidade, que configura uma possível face do *ethos* do malandro:

*O garçom vê / Um malandro
Sai gritando / Pega ladrão
E o malandro/Autuado
É julgado e condenado culpado
Pela situação²²⁶.*

Enfoca o vigarista que furta apenas um “gole de cachaça”, mas ao final apresenta o destino de prisão ao malandro, que será detido, “julgado e condenado”.

De maior gravidade que os contrabandos praticados por Max e os crimes de Ambrósio e de outros malandros da dramaturgia do século XIX são os crimes de malandros assassinos construídos por alguns autores brasileiros do século XX, Guarnieri e Nelson Rodrigues, que são os criadores de Gimba e Boca de Ouro. O primeiro deles afirma que, embora lhe culpem por “tudo que é roubo

²²³ BUARQUE, 1978, p. 68 e 69.

²²⁴ BUARQUE, 1978, p. 48.

²²⁵ BUARQUE, 1978, p. 110.

²²⁶ BUARQUE, 1978, p. 23.

e morte”²²⁷, somente matou cinco homens e nunca o fez para roubar e nem por traição²²⁸. Já o segundo parece matar sem pestanejar a todos que se colocam como entrave aos seus interesses²²⁹.

Boca de Ouro é também contraventor, por organizar e gerenciar o jogo do bicho. Essa relação com o jogo, de certo modo, se faz presente no cotidiano do malandro boêmio da cidade do Rio de Janeiro, como era o caso de Gouveia, um malandro do século XIX que era assíduo freqüentador das mesas de carteados na peça *Capital federal*, de Artur Azevedo, além dos malandros cantados por compositores do início do século passado, como visto na Introdução.

Não sendo do *ethos* do malandro típico de Max chegar ao crime de morte, como Gimba e Boca de Ouro, limita-se às atividades ilegais do contrabando, e por fim o “legítima” como empresa de importação. É possível pensar que essa legitimação o livre do crime do descaminho, todavia, continua como criminoso pela prática do contrabando. Da marginalidade ascende a “legalização” de seus negócios tal qual Duran, aproximando-se assim da malandragem institucional de Chaves. Essa legalização ocorre quando Teresinha consegue, direto de “Nova Iorque”, a exclusividade para importação do nylon da “United Merchants and Manufactures”²³⁰.

O segundo prólogo da peça apresenta, na música *Homenagem ao malandro*, três opções para a malandragem: a louvação do malandro de antigamente, que já “não existe mais”, nem na Lapa, de Chico e Moreira da Silva, e nem na Vila Isabel, de Noel Rosa; a profissionalização ampla do malandro até “candidato a malandro

²²⁷ Transcrevo parte do texto: “GIMBA – [...] Agora ta assim – tudo que é roubo, morte – culpado é o Gimba”. [...] TICO – Quantos tu matô? GUIÓ – Cala essa bôca, Tico. GIMBA – Deixá perguntá. Conhecê a vida. Cinco, matá mesmo cinco. Mas nunca à traição, e nem pra roubá”. GUARNIERI, 1959, p. 16.

²²⁸ A peça não esclarece se se trata de crimes ocorridos por briga. Mas tudo indica que, por ser a personagem um “valentão”, deveria viver brigando, matando seus oponentes, provavelmente, utilizando armas brancas.

²²⁹ Reproduzo trecho da citada peça: “Boca de Ouro – Quando? Celeste – Faz tempo. Eu era garotinha. Debaixo da minha janela, você enfiou a faca na barriga do outro. E, depois, fugiu. Boca de Ouro – Gostou? Celeste (maravilhada com o assassinato) – Tive medo. O jornal botou um anúncio sobre o crime!”. RODRIGUES, 1985, p. 299.

²³⁰ “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 Manufactures...” BUARQUE, 1978, p. 139.

federal”, citado nas colunas sociais; ou o malandro humilde, agora proletário, que nas idas e voltas ao trabalho “chacoalha no trem da Central”.

Encontra-se em Gimba uma forma diferente de metamorfose do malandro quando ele sonha em trabalhar numa propriedade rural no Mato Grosso, ao lado de Guigui e Tico.

Retomando a peça de Chico, atenta-se para uma característica peculiar, a presença da mulher que se reveste da conduta de malandra, sedutora e astuciosa, no caso de Teresinha. Como mulher malandra, ao tentar regularizar as atividades de Max, afasta-se do protótipo da mulher de malandro, cantada pelo cancionista popular, que com açúcar e afeto²³¹ abre os braços em perdão ao boêmio inveterado²³².

Entre os estudos dedicados a essa peça, cito a apreciação de Adélia Bezerra de Meneses, que aponta como denominador comum, nas quatro peças de Chico, a crítica social, enfatizando em particular à *Ópera do malandro* por enfrentar com maior intensidade temas então tabus à sociedade da época²³³, como a prostituição e a bissexualidade. Esse aspecto encontra eco em Charles Perrone, cuja crítica destaca na obra dramática de Chico a intertextualidade entre as letras das músicas e as falas dos textos e a intensificação da temática social, principalmente a partir de 1969.

²³¹ Faço referência à canção de Chico *Com açúcar, com afeto*. Eis a letra: “Com açúcar, com afeto, fiz seu doce predileto / Pra você parar em casa, qual o quê / Com seu terno mais bonito, você sai, não acredito / Quando diz que não se atrasa / Você diz que é um operário, sai em busca do salário / Pra poder me sustentar, qual o quê / No caminho da oficina, há um bar em cada esquina / Pra você comemorar, sei lá o quê / Sei que alguém vai sentar junto, você vai puxar assunto / Discutindo futebol / E ficar olhando as saias de quem vive pelas praias / Coloridas pelo sol / Vem a noite e mais um copo, sei que alegre ma non troppo / Você vai querer cantar / Na caixinha um novo amigo vai bater um samba antigo / Pra você rememorar / Quando a noite enfim lhe cansa, você vem feito criança / Pra chorar o meu perdão, qual o quê / Diz pra eu não ficar sentida, diz que vai mudar de vida / Pra agradar meu coração / E ao lhe ver assim cansado, maltrapilho e maltratado / Quando for me aborrecer, qual o quê / Logo vou esquentar seu prato, dou um beijo em seu retrato / E abro os meus braços pra você”.

²³² Talvez a poesia que represente melhor a mulher de malandro seja a canção de Mário Lago *Ai que saudades da Amélia*, da qual aqui reproduzo a letra: “Às vezes passava fome ao meu lado / E achava bonito não ter o que comer / E quando me via contrariado / Dizia: Meu filho, que se há de fazer // Amélia não tinha a menor vaidade / Amélia é que era mulher de verdade / Amélia não tinha a menor vaidade / Amélia é que era mulher de verdade”.

²³³ MENESES, 1982, p. 40.

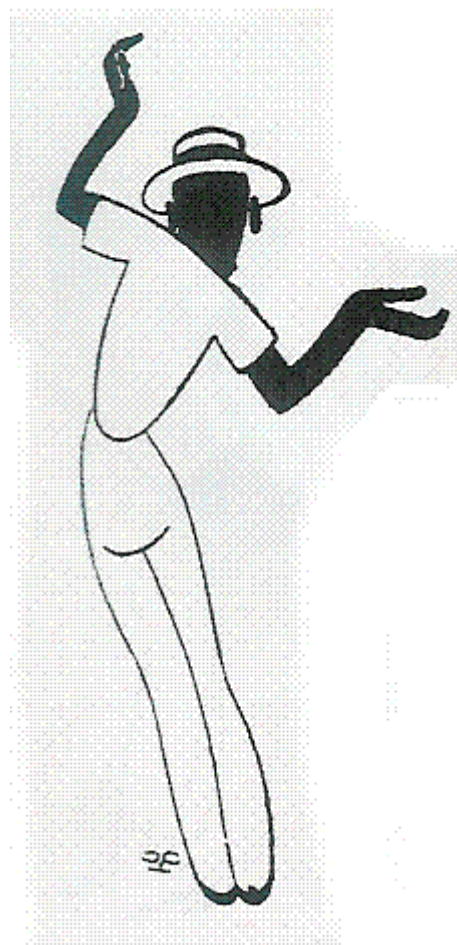
De outro modo, Saringen, ao abordar o tema político constante na peça, afirma que para Max há a impossibilidade de ser socialista ou contrabandista ao mesmo tempo, pois são impossíveis as duas coisas juntas e conforme a autora essas são as duas únicas alternativas do malandro, “que expõe assim o alcance da faixa de onda por onde navega em seu estágio de formação política”²³⁴. Refere-se ao trecho da peça em que Max, em conversa com o delegado, diz que só lhe restam duas condições: ou ser socialista ou contrabandista²³⁵.

Os remates aqui disseminados das leituras são organizados e refletidos na unidade a seguir.

²³⁴ SARTINGEN, 1998, p. 111.

²³⁵ BUARQUE, 1978, p. 65.

**4 CONSIDERAÇÕES À GUIA DE EPÍLOGO: ARREIMATE
DOS RESULTADOS E REFLEXÕES E QUESTIONAMENTOS
DIVERSOS**



*Coração de malandro
Não bate, balança
Pra lá e pra cá
Se bater é bobeira e malandro dança
E malandro não pode dançar.
(Martinho da Vila)*

Sob vertente diferente daquela acompanhada até aqui, o teor da epígrafe²³⁶ revela uma postura poética que ilumina não o *ethos* do malandro, mas a conduta psíquica, quando o coração oscila entre não bater & não dançar ou bater & dançar.

O duplo dilema ocorre, com maior freqüência, nos autores mais recentes do cancionero popular brasileiro, quando o eu lírico busca retratar a psique do malandro, diferente do distanciamento que o gênero dramático imprime ao texto, quando a malandragem torna o malandro sempre o sedutor e jamais o seduzido, o amado que não corresponde de maneira idêntica ao amor que lhe é oferecido, e esse amor imbrica-se com as vantagens e interesses próprios que ele extrai da relação amorosa. *O coração de malandro* apenas *balança*, senão o malandro dança.

Antes de dar seqüência aos movimentos projetados para fechamento da dissertação, abro espaço para algumas ponderações preliminares. A inicial diz respeito à relatividade da leitura, que segundo Barthes funda-se na conotação que “permite colocar o direito ao sentido múltiplo e liberar a leitura: mas até onde? Ao infinito”²³⁷. Contudo, na atualidade, esse caráter de infinito impresso na leitura, tanto por Barthes quanto por Umberto Eco²³⁸, perde a força de absoluto, tornando-se relativo. A configuração de produção subjetiva direciona a uma outra alegação, no sentido de que para Barthes “o leitor é o sujeito inteiro, e que o campo da leitura é a

²³⁶ VILA, Martinho da. **Coração de malandro**. [S. l.] : RCA Ariola, 1987, CD.

²³⁷ BARTHES, 1988, p. 45.

²³⁸ ECO, Humberto. **Obra aberta**. Tradução de Alberto Guzik e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1968.

subjetividade absoluta” desse sujeito²³⁹. A impossibilidade de rematar com sabedoria e precisão a pesquisa aqui proposta, por confrontar dois textos da dramaturgia brasileira que, apesar de serem enfocados sob mesmo prisma temático, apresentam diferenças estruturais decorrentes do fato de retratarem a sociedade urbana do Rio de Janeiro em espaço e tempo diferenciados, constitui a ponderação subsequente. Recupera-se aqui uma situação anteriormente destacada, e possível de incluir-se na questão acima, por tratar-se da relação do tempo de construção das peças, uma que foi escrita e teve estréia na mesma época, década de 40 do século XIX, em cotejo com outra que faz recuar a ação à década de 40 do século XX, época da ditadura de Getúlio Vargas, embora escrita e com estréia na década de 70, durante a ditadura militar. Cabe, ainda, considerar que, apesar de o *corpus* ser composto de textos do gênero dramático, em cada unidade uma epígrafe colhida no cancionero popular precede a leitura, em virtude de o material poético do cancionero fornecer uma visão mais inteligível das transformações sofridas pelo significado de malandro na ficção. Acrescenta-se que essas epígrafes adquirem um caráter de estímulo à matéria textual, o que justifica sua presença no início de cada unidade.

Para concluir essas alegações, afirma-se que, não obstante as pesquisas efetuadas ao longo da elaboração deste trabalho, o texto produzido não pretende ter atingido a compreensão plena da matéria, pois se configura em uma leitura nada mais que possível.

À guisa de epílogo, as considerações seguintes comprometem-se a percorrer a contrapelo a dissertação, com o propósito de atar as pontas das leituras, temática e textual, rematando resultados, questionado-os e complementado-os com reflexões diversas que envolvem a pesquisa e as leituras efetuadas, conforme planejamento descrito na Introdução.

²³⁹ BARTHES, 1988, p. 44 e 45.

Em decorrência, de acordo com as diretrizes estabelecidas, inicia-se o assentamento das semelhanças e dessemelhanças dos textos, objetos da leitura temática, ao destacar o significado dos elementos que, segundo Tomachevski, particularizam a obra, aqui figurados pelas artes e manhas dos malandros, que usam como armas a astúcia, a sedução e a criminalidade.

A primeira dessas armas, a astúcia, definida na Introdução como atributo de enganar ou lograr a outrem, é entendida por muitos escritores, entre antropólogos e historiadores, no mesmo plano de significação do “jeitinho brasileiro”. Entretanto, tal equiparação, em Flávio Kothe, comparece quando o autor trata da brasilidade picaresca e dedica uma parte do seu ensaio para abordar esse “jeitinho”, definindo-o como “uma solução oportunista individual, às custas das normas jurídicas e morais”²⁴⁰. Apesar de na Introdução ter me posicionado contra a generalidade com que Roberto DaMatta enquadra os brasileiros como malandros, considero proveitoso citá-lo aqui, quando restringe o conceito de “jeitinho” como “um modo simpático, desesperado ou humano de relacionar o impessoal com o pessoal”. Mais adiante, com algum risco, o autor afirma ser o “jeitinho” uma maneira simpática, pacífica e legítima de resolver os problemas a que se está submetido²⁴¹. Prossegue destacando algumas circunstâncias que, segundo sua visão, nivelam o “jeitinho” à malandragem e servem, pelo viés da obliquidade, como formas possíveis de viver numa sociedade adversa: no cumprimento de “ordens absurdas”; na tentativa de “conciliar ordens impossíveis de serem cumpridas com situações específicas”; e na busca de “burlar as leis e as normas sociais mais gerais”²⁴². Apenas a última das

²⁴⁰ KOTHE, 2000, p. 424.

²⁴¹ Segundo o antropólogo, o “jeitinho” “É, sobretudo, um modo [...] de permitir juntar um problema pessoal (atraso, falta de dinheiro, ignorância das leis por falta de divulgação, confusão legal, ambigüidade do texto da lei, má vontade do agente da norma ou do usuário, injustiça na própria lei, feita para uma dada situação, mas aplicada universalmente, etc.) com um problema impessoal”. DAMATTA, 1986, p. 99.

²⁴² Complementa o antropólogo: “Por tudo isso, não há no Brasil quem não conheça a malandragem, que não é só um tipo de ação concreta situada entre a lei e a plena desonestidade, mas também, e sobretudo, é uma possibilidade de proceder socialmente, um modo tipicamente

citadas circunstâncias é possível de ser identificada nas peças estudadas. Tanto Ambrósio quanto Max utilizam artimanhas no intuito de lograr a lei e como forma de navegação social, sobrevivendo às situações mais perturbadoras, que são bem dribladas por ambos para inverter as situações prejudiciais a seus interesses.

Constata-se, dessa maneira, que os malandros estudados usam o “jeitinho”, a mentira, a trapaça e o engodo, como forma de livrarem-se das situações de aperto.

Em posição simétrica, porém em valência não semelhante ao citado “jeitinho”, manifesta-se na sociedade brasileira o clichê de autoritarismo na expressão popular “sabe com quem está falando?”. Contudo, essa interrogação “politicamente incorreta” não encontra quaisquer ressonâncias nos malandros estudados, mas sua presença pode ser constatada em outras peças. Serve de exemplo O bem amado²⁴³, de Dias Gomes, quando a personagem Odorico Paraguaçu assume esse jargão para impor sua autoridade. Registra-se, também, que fora da ficção a expressão é empregada, em grande escala, por parcela significativa da classe política e por uma parte privilegiada economicamente da população, quando seus interesses chocam-se com o interesse público, ou com interesses individuais de pessoas menos favorecidas economicamente.

Todavia, entre as artes, manhas e artimanhas do malandro, a astúcia, serve, mesmo, para protegê-lo. Carlos, com sagacidade, desmascara o marido da tia, e lança mão de disfarce para enganar os meirinhos e manter fuga do convento. E Ambrósio, com o intuito de alcançar a riqueza dos órfãos, tenta pela burla e mentira usar de seu “jeitinho” para lograr a lei, planejando seus atos e utilizando-se

brasileiro de cumprir ordens absurdas, uma forma ou estilo de conciliar ordens impossíveis de serem cumpridas com situações específicas, e – também – um modo ambíguo de burlar as leis e as normas sociais mais gerais. Quer dizer, tal como acontece com o seu modo de andar, o malandro é aquele que – como todos nós – sempre escolhe ficar no meio do caminho, juntando, de modo quase sempre humano, a lei, impessoal e impossível, com a amizade e a relação pessoal, que dizem que cada homem é um caso e cada caso deve ser tratado de modo especial”. DAMATTA, 1986, p. 103 e 104.

²⁴³ A peça de Dias Gomes não é referenciada na Introdução por não se identificar, por seu tipo político, com os malandros estudados neste trabalho. GOMES, Dias. O bem amado. **Teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, v. I.

da máxima de que “os fins justificam os meios”. Na *Ópera do malandro*, Max emprega essa artimanha, inerente ao seu comportamento²⁴⁴ e discurso²⁴⁵, quando das falsas promessas e presentes para as prostitutas, ou para livrar-se dos contratempos ocorridos.

Quanto aos resultados auferidos na leitura da sedução, verifica-se que em Ambrósio e Max essa arte está presente no discurso por eles empregados. Para o malandro de Martins Pena, a sedução serve à tentativa de manter com Florência o relacionamento abalado pela revelação do casamento anterior, enquanto para o malandro de Chico a sedução reveste-se de duplo objetivo, na tentativa de mobilidade social, por intermédio do casamento, e na sedução de Lúcia, para fugir da detenção na delegacia. Resquícios do comportamento de Casanova são observados em Max, nas palavras do duelo exacerbado cantado em *O meu amor*, quando as duas mulheres por ele apaixonadas exaltam o prazer que a elas o malandro proporciona.

Após as leituras realizadas sobre a criminalidade, uma observação peculiar a ser feita diz respeito ao fato de Ambrósio e Max, quando agem como criminosos, encontrarem-se em atitude de oposição “à ordem social”²⁴⁶. Não se trata aqui da rejeição como ato consciente da sociedade, mas sim da marginalização indireta que a sociedade causa ao malandro, quando não proporciona igualdade de condições a todos os brasileiros. Essa rejeição lembra a afirmativa de DaMatta ao tratar do “bandido social”, explorado e vingador, porém distancia-se dos malandros Ambrósio e Max, que se opõem à sociedade, talvez, pela ausência de oportunidades de trabalho. Mas

²⁴⁴ Renova-se aqui um exemplo desse comportamento, como pode ser observado na fala da personagem Duran, ao falar de Max: “DURAN – Você quer dizer que esse vigarista fechou minha boutique, comeu minhas balconistas e ainda deu o beijo?”. BUARQUE, 1978, p. 43.

²⁴⁵ Da mesma forma, como na nota anterior, demonstra-se aqui outro exemplo da astúcia pelo discurso do malandro, quando Max tenta persuadir Barrabás: “MAX – Para com isso, Barrabás! Eu sei que você não é mulher nem criança pra cair em conversa fiada. Você é malandro, que eu sei! Muito mais malandro do que eu! Basta dizer que arranhou emprego na polícia, logo você que tem uma folha corrida mais suja que colchão de puta. Não precisa dizer mais nada, é só ver quem tá de que lado da grade pra saber quem é mais malandro”. BUARQUE, 1978, p. 166.

²⁴⁶ DAMATTA, 1997, p. 333.

a presença desse “bandido vingador” aparece no texto já citado de Guarnieri, quando ocorre a desforra do menino Tico, que mata o assassino de Gimba e assume o papel de “presidente dos valentes”.

O malandro é, portanto, produto quase sempre das injustiças de uma sociedade que age com a mesma ambigüidade daquela existente no cientista Victor Frankenstein, personagem criada por Mary Shelley. Victor é responsável pela construção de um monstro, conhecido pelo seu sobrenome, que, por não encontrar lugar para sobreviver na sociedade, finda por matar seu criador. E o prejuízo causado pelo malandro é de ordem pública e privada. A atuação de Ambrósio prejudica o direito individual, de cada cidadão, ao passo que Max, ao burlar a lei, prejudica toda a coletividade. Uma diferença mais sutil entre os dois malandros reside no fato de a malandragem de Ambrósio só ocorrer por ocasião da bigamia e de sua conseqüente prisão, em contraponto à marginalidade de Max presente em todo o decurso da peça.

Em virtude da periculosidade que essa marginalidade oferece aos cidadãos, a sociedade brasileira, no intuito de combater a violência, passa a aumentar as leis e as medidas coercitivas, com o objetivo de manter a ordem social. Todavia, nos procedimentos processuais essas medidas findam por produzir resultados quase sempre contrários, induzindo os malandros a aprofundar o contra-ataque com maior intensidade de violência e agravar, em conseqüência, a marginalidade.

Outro fator interessante observado durante a análise dos textos relaciona-se ao fato de que, enquanto Ambrósio é preso sob a égide do crime da bigamia com pena prevista para até seis anos de trabalhos forçados, o máximo da penalidade a ser imposta a Max seria de quatro anos de reclusão. Mas é possível detectar uma semelhança entre os dois malandros, e essa similaridade decorre de um dos objetivos da malandragem, a obtenção de riqueza e conseqüente ascensão social. Enquanto Ambrósio ascende por intermédio do casamento em regime de comunhão de bens, Max, ao

casar-se com Teresinha, repete o golpe, com ligeira nuance no segundo final da peça, quando a comunhão de bens alia-se à parceria com o sogro.

Indo um pouco além dos textos lidos, constata-se, com o decorrer do tempo, que os malandros astuciosos, sedutores e criminosos representados nas peças são acrescidos de outros, fora da ficção, que utilizam formas mais graves de malandragens aqui não consideradas: à astúcia agrega-se o aliciamento para atividades escusas mais graves; à sedução juntam-se as promessas de participação nos crimes e partilha dos lucros; ao golpe do baú incorporam-se o seqüestro e a compensação financeira pelo resgate; e ao contrabando de bebidas e vestuários integra-se o contrabando de armas e drogas²⁴⁷.

Com base na afirmativa de Barthes, para quem toda leitura passa pelo interior de uma estrutura, mesmo que seja para pervertê-la, mas que dela sempre será dependente²⁴⁸, cotejam-se os processos estruturais das duas peças.

Nos procedimentos efetuados, constata-se que a peça de Martins Pena enquadra-se dentro dos moldes estruturais do teatro clássico, respeitando de forma quase integral os cânones dessa dramaturgia, e se configura a partir dos protocolos da comédia de usos e costumes, que buscam o riso pelos clássicos quiprocós. Em contraponto, a peça de Chico apresenta uma visão pós-moderna da comédia, não compromissada com o ridículo das personagens nem com a comicidade das situações; de forma diferente, o elemento cômico alicerça-se na inversão da ordem e da moral social, instaurando o riso satírico do mundo às avessas. De maneira geral, o teatro cômico de Martins Pena apresenta, ainda, traços de identidade com a teoria aristotélica da comédia como “imitação de homens

²⁴⁷ A proposta do trabalho limitou-se ao tempo representado pelos dois textos e a um tipo definido de malandragem, entretanto a modificação dessa malandragem continua a ocorrer tanto no teatro quanto no romance, acompanhando o agravamento da situação social, política e econômica do país. Trata-se, por exemplo, da literatura dramática de Plínio Marcos e dos romances de Rubem Fonseca e Patrícia Melo.

²⁴⁸ BARTHES, 1988, p. 45.

inferiores”, cujo ridículo do comportamento das personagens é, algumas vezes, ingênuo, e outras vezes mais grave, enquadrando-se no torpe. O subtítulo de comédia constante da peça de Chico traduz uma comicidade diferenciada daquela definida por Aristóteles e presente, quase sempre, em Martins Pena. A Ópera do malandro identifica-se mais com o conceito de paródia, o mundo às avessas, onde o riso não expressa alegria, nem superioridade daquele que ri, em decorrência do ridículo, aproximando-se da comédia satírica que inverte os valores e provoca um certo riso de amargura.

Em *O noviço*, Martins Pena defende a sociedade e ridiculariza o malandro, sendo o riso provocado, principalmente, pelas situações de comicidade ingênua nas quais Carlos engana os meirinhos e o Mestre dos noviços, ao vestir-se de mulher, e nas tradicionais surras, uma sofrida por engano pelo noviço e a outra como castigo de Ambrósio. Distanciado da proposta da comédia de Martins Pena, Chico, na *Ópera do malandro*, inverte o objeto do ridículo: o malandro passa a ser o herói e a sociedade a responsável pelo surgimento de várias formas da malandragem. Invertem-se os papéis de “herói” e “bandido”, e o riso está presente nas situações em que Max tenta enganar ou ludibriar os outros, seja o delegado, sejam as prostitutas, ou ainda, quando da festa do casamento do malandro com Teresinha. Configura-se, assim, a paródia em sua visão mais atual²⁴⁹.

E, talvez, por provocarem o riso no leitor, como também no espectador, haja uma simpatia por parte do leitor e da platéia para com os malandros, especialmente Carlos, em Martins Pena, e Max, em Chico.

Um interregno de 133 anos isola as duas peças, com maior número de dessemelhanças do que similitudes entre elas, tanto de cunho temático quanto estrutural. Enquanto *O noviço* apresenta apenas dois cenários com descrições cênicas nas aberturas do

²⁴⁹ HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

primeiro e do terceiro atos, o que mantém a tradição da unidade de espaço, *Ópera do malandro* caracteriza-se pela ausência de descrição e diversidade de cenários, rompendo a regra de unidade espacial.

Outras dessemelhanças concretizam-se quanto ao número de personagens e divisão de atos. A peça de Martins Pena respeita os preceitos da estrutura clássica do texto dramático, compondo-se por três atos e por um número mínimo de personagens. Em contraposição, a peça de Chico apresenta um elenco significativo no que diz respeito à quantidade de personagens, e ordena-se de introdução, dois prólogos, anteriores a cada ato, dois atos, e três possíveis finais, sendo um deles o Epílogo do epílogo. Tal estrutura aponta para uma construção influenciada pela estética teatral do pós-modernismo.

A partir da hipótese assumida neste trabalho sobre a existência do narrador no texto dramático, diversa daquela postulada por Kate Hamburger e pela maioria dos estudiosos do gênero, o confronto entre as duas leituras incide em maior grau nas diferenças quanto à figura do narrador. Em *O noviço* esse narrador único encontra-se presente nas tradicionais descrições de cenários e didascálias, que surgem antes da abertura das cenas e dentro das falas. Em contrapartida, na *Ópera do malandro*, há as tradicionais indicações, que se estendem entre os diálogos e após as canções, e a presença inovadora de dois narradores personagens, Autor e Produtor.

Algumas semelhanças entre as peças foram constatadas no decorrer das leituras. Uma delas diz respeito à unidade de tempo, quando ambas, de acordo com a regra clássica, têm o lapso temporal num curto espaço, sete dias, intercalando-se os dois dias da ação em Martins Pena em contraponto aos três dias subsequentes em Chico.

A circunstância de o Rio de Janeiro ambientar as duas peças, que retratam a paisagem urbana e humana dessa cidade, então capital federal, referencia outro ponto de identidade. Apesar de

situadas em idêntico espaço, as referidas peças apresentam diferenças topográficas, urbana uma e suburbana outra. Pode-se acrescentar, ainda, outra nuance de caráter especial, manifesto no tocante ao espaço aberto e fechado. Em *O noviço* todas as ações acontecem em espaço fechado, o lar de Florência e suas dependências, ao passo que na *Ópera do Malandro* depara-se com a predominância, também, do espaço fechado (casa de Duran, esconderijo de Max, bordel e cadeia), com a exceção da passeata. Registra-se, também, a existência de duas cenas, Introdução e Epílogo do epílogo, que transcorrem no proscênio, com espaço e tempo indeterminados.

É salutar destacar que para DaMatta a rua, espaço aberto, “indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões”, ao passo que casa, espaço fechado, “remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares”²⁵⁰. Na comédia de Martins Pena o lar de Florência não se enquadra totalmente nesse “universo controlado”, pois a harmonia do espaço é quebrada pelos planos inescrupulosos de Ambrósio e pelas confusões de autodefesa de Carlos. Em outra peça de Martins Pena, *O sertanejo na corte*, a rua é o espaço de “trabalho” dos ciganos, onde utilizam artes e artimanhas para enganar os transeuntes incautos. Em posição diferenciada, na peça de Chico, esse espaço aberto encontra-se exemplificado na passeata das prostitutas, em Primeiro de Maio, “promovida” pelo “sindicato” de Duran e acompanhada, à revelia de Max, pelos seus ex-capangas.

No transcurso do trabalho, cada leitura encerra-se com fragmentos de fortuna crítica sobre autor e peça. Em conseqüência recorre-se, agora, a uma síntese comparativa das críticas. É conveniente destacar que, em virtude da distância temporal que o texto de Martins Pena possui em relação ao texto de Chico, é explicável a existência de um volume maior de fortuna crítica para

²⁵⁰ Afirma, ainda, o antropólogo: “é na rua e no mato que vivem os malandros, os marginais e os espíritos, essas entidades com que nunca se tem relações contratuais precisas”. DAMATTA, 1997, p. 90.

primeiro, ao passo que o texto de Chico, apesar de possuir um número menor de títulos, ela é mais expressiva quanto aos novos padrões de crítica, com base nas inovações da teoria literária. Destaca-se o cultivo das leituras de Chico, a partir de idos de 1970, no meio acadêmico, em dissertações e teses.

Verifica-se que a maioria dos estudiosos e críticos, entre os quais Vilma Áreas²⁵¹ e Célia Berretini²⁵², considera Martins Pena como fundador da tradição da comédia de usos e costumes, comparando-o a Molière, em virtude da perspicácia de ambos para compor um discurso crítico aos tipos ridículos da sociedade. E estudiosos tais como Cafezeiro e Gadelha, Afrânio Coutinho e Vilma Arêas imprimem ao autor o mérito de criticar tipos de cidadãos responsáveis pela corrupção, impunidade e tratamento desigual entre ricos e pobres perante a Justiça.

Já o texto de Chico, “palavra musical dramatizada”²⁵³, segundo Selma Rodrigues, parodia a sociedade ao representá-la às avessas do que deveria ser, através de marginais e com posturas de “quase heróis”. Detecta-se ao longo da leitura a sátira ao regime militar de 1964, disfarçada sob o manto do regime ditatorial de Getúlio Vargas, na década de 40 do século XX. Essa mesma postura satírica, de forma oblíqua ou direta, está presente também em outras peças do autor que simbolizam um gesto de repulsa veemente ao regime militar, em *Roda viva*²⁵⁴; a crítica aos desmandos do governo e o tema

²⁵¹ ARÊAS, 1987, p. 84.

²⁵² BERRETTINI, 1980, p. 51.

²⁵³ RODRIGUES, 1987, p. 97.

²⁵⁴ Os versos da canção cujo título é homônimo ao da peça revelam uma comparação do destino com uma roda viva, ou seja, em constante mutação: “Tem dias que a gente se sente / Como quem partiu ou morreu / A gente estancou de repente / Ou foi o mundo então que cresceu / A gente quer ter voz ativa / No nosso destino mandar / Mas eis que chega a roda-viva / E carrega o destino pra lá / Roda mundo, roda-gigante / Roda-moinho, roda pião / O tempo rodou num instante / Nas voltas do meu coração / A gente vai contra a corrente / Até não poder resistir / Na volta do barco é que sente / O quanto deixou de cumprir / Faz tempo que a gente cultiva / A mais linda roseira que há / Mas eis que chega a roda-viva / E carrega a roseira pra lá / Roda mundo (etc.) / A roda da saia, a mulata / Não quer mais rodar, não senhor / Não posso fazer serenata / A roda de samba acabou / A gente toma a iniciativa / Viola na rua, a cantar / Mas eis que chega a roda-viva / E carrega a viola pra lá / Roda mundo (etc.) / O samba, a viola, a roseira / Um dia a fogueira queimou / Foi tudo ilusão passageira / Que a brisa primeira levou / No peito a saudade cativa / Faz força pro tempo parar / Mas eis que chega a roda-viva / E carrega a saudade pra lá / Roda mundo (etc.)”. BUARQUE, Chico. **Roda viva**. São Paulo: Musical Arlequim, 1967.

de revanche, em *Gota d'água*; e o elogio de um “herói” dúbio que representa a ambigüidade das medidas coercitivas contra os combatentes da ditadura militar, em *Calabar*.

Nas leituras em torno da fortuna crítica da *Ópera do malandro* confere-se, ainda, o pensamento de Werneck Vianna, que expressa idéias de resistências ao capitalismo selvagem e ao totalitarismo político. Tal pensamento é corroborado pelos apontamentos de Darcy Ribeiro acerca das críticas à ditadura militar e à efetiva intervenção da língua inglesa e da cultura norte-americana em nossos usos e costumes.

O sucesso²⁵⁵ da peça de Chico pode ser explicado por alguns fatores, sendo um deles o *status* de comédia musical num contexto em que as canções de protesto eram muito cultivadas entre os poetas compositores e cantadas pelos jovens como forma de contestação ao regime da época. Um valioso testemunho sobre essa época é fornecido por Darcy Ribeiro ao registrar, apesar dos “trancos e barrancos” com a censura militar, o sucesso da peça²⁵⁶.

Abro aqui um pequeno espaço, por considerá-lo válido, para introduzir a reprodução da capa da primeira edição da peça, em setembro de 1978, e uma breve leitura interpretativa a ela atinente.

²⁵⁵ Diz o historiador: “No teatro alcançam sucesso os musicais *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, e, sobretudo *Macunaíma*, de Mário de Andrade, recriado por Antunes Filho”. RIBEIRO, 1985, item 2314.

²⁵⁶ Segundo Anatol Rosenfeld, *A ópera dos três vinténs*, uma das inspirações de Chico para escrever a *Ópera do malandro*, também teve boa parte de seu êxito em razão das canções existentes na peça. ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977, p. 164.



A ilustração, de responsabilidade de Romero Cavalcanti e Heitor Silva, assenta-se numa dualidade: de um lado, há a figura do ditador do Estado Novo, autoridade não legitimamente constituída, cercado por uma ordenação de crianças e bandeiras, simbolizando a “reorganização” do Estado; e, de outro lado, está presente o malandro, a face contrária do autoritarismo, cercado por cenas representativas da vida boêmia e da liberdade de cada cidadão viver de acordo com sua ideologia.

Fecho esse espaço para encetar reflexões a propósito de temas abordados no decurso do trabalho. A reflexão primeira recupera o assunto tratado na Introdução e na leitura temática, relativo à equivalência, na área ficcional, dos conceitos de malandro e pícaro. A equivalência rejeitada por Cândido e acolhida por Gonzáles, a partir do exemplo axial da personagem Leonardo, em *Memórias de um sargento de milícias*, é, também, por mim desconsiderada na arte literária. O pícaro pode ser o trapaceiro, o bufão e o bobo, porém o malandro associa-se apenas ao trapaceiro, conforme consta no

prólogo de cunho teórico da unidade de leitura temática. Tudo parece indicar que o cerne da questão repousa no conceito adotado para a palavra pícaro. Admitindo a definição *stricto sensu* constante da literatura espanhola, não teríamos em nossa literatura, salvo melhor juízo, exemplos de pícaros. Mas, por outro lado, se, *lato sensu*, outra carga semântica lhe for atribuída, como equivalente à picardia com o significado de “malícia, astúcia, sagacidade”²⁵⁷, é possível acolher que outras personagens da literatura brasileira podem assumir tal postura. Vale lembrar que Guidarini favorece um outro conceito de pícaro, diferenciando-o do trapaceiro, tendo como divisor de significação a exploração do homem pelo homem: de um lado os explorados, representados pelo pícaro esperto João Grilo e pelo ingênuo Chico da peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, em contraponto aos exploradores, presentes nas figuras de alguns membros do poder religioso e outros do poder econômico.

Ao se estender a questão para além das fronteiras da ficção, o problema assume uma feição diferente e cabe indagar se é possível identificar o homem brasileiro como homem pícaro? Segundo o senso comum, trazido à baila pelas palavras de Flávio Kothe, o homem brasileiro equipara-se ao pícaro, quando do reconhecimento do Brasil como a “terra do futebol, da malandragem e do carnaval”. Contudo, essa conceituação, além de afastar-se da definição do pícaro espanhol, também se desvencilha da conceituação adotada pelo senso comum por não considerar parcela significativa de trabalhadores brasileiros pertencentes a todas as classes sociais²⁵⁸. Por que, então, existe esse estigma para com o povo brasileiro? As

²⁵⁷ CUNHA, 1982, p. 603.

²⁵⁸ O autor assinala da seguinte forma: “Ao ‘homem brasileiro’ têm sido atribuídas as características do pícaro. O que se define como brasilidade corresponde aí à imagem do país como terra do futebol, da malandragem e do carnaval. [...] Pode-se admirar o carnaval e o futebol brasileiros. Ainda que marquem a imagem nacional no exterior, supor que definam o país é pretender monopolizá-los”. KOTHE, 2000, p. 418 e 419. Ele prossegue: “Trata-se, no entanto, de uma visão estreita e até falsa da vida popular. O pícaro não trabalha; o brasileiro médio trabalha muito. Incentivar a irresponsabilidade, o descumprimento da lei, a imoralidade, a bagunça, a falta de refinamento, o desrespeito pelos outros, a agressão gratuita, a grosseria, a baixeza, etc., a pretexto de privilegiar um gênero como expressão máxima da nacionalidade, é problemático [...]”. KOTHE, 2000, p. 426

respostas podem ser múltiplas. Todavia, creio que a marca é pontuada por duas circunstâncias, sendo uma pautada na opinião geral, equivocada e retrógrada de uma parte da sociedade, influenciada, talvez, pelo cancionista popular que canta com simpatia a malandragem; e outra em virtude de parcela da população que lança mão do "jeitinho" para driblar a lei. Ambas as circunstâncias tornam esse estigma uma característica da malandragem, ou seja, uma expressão de "brasilidade". É possível admitir que essa marca injusta pode ter sido alimentada pela visão sociológica de Sérgio Buarque de Holanda, quando destaca a cordialidade do homem brasileiro²⁵⁹.

Entretanto, alerta-se para o fato de que a generalidade aplicada a um povo, ou a um grupo étnico, é sempre perigosa, pois coloca injustamente homens trabalhadores e malandros no mesmo plano. Tais alegações levam-me a discordar de quaisquer tentativas de expressar o povo brasileiro como um povo pícaro ou malandro.

Prossigo com uma outra questão mencionada ao longo da dissertação: o contexto de ambientação das peças do *corpus*, a capital Rio de Janeiro. Em ambas as peças o malandro é "uma espécie de leitor"²⁶⁰ desse espaço, onde busca encontrar os mecanismos de sobrevivência, pois não é apenas a cidade o produto final das técnicas de sua construção, mas, também, como assinala Giulio Carlo Argan²⁶¹, são as técnicas e os ritmos que determinam "a realidade visível da cidade".

No período histórico contextual das peças de Martins Pena, o Rio de Janeiro era uma cidade "pequena e de aspecto colonial",

²⁵⁹ HOLANDA, 2002, p. 147.

²⁶⁰ Utilizo aqui o argumento de Roland Barthes, em que o escritor acusa ser a cidade uma escrita e o seu usuário uma espécie de leitor: "A Cidade é uma escrita, quem se desloca nela (o seu usuário) é uma espécie de leitor, que, conforme as suas obrigações e os seus deslocamentos, faz um levantamento antecipado de fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo". BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fonte, 2001, p. 187. Ou, também: "[...] leio textos, figuras, cidades, rostos, gestos, cenas, etc". BARTHES, 1988, p. 44.

²⁶¹ ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Tradução de Píer Luigi Cabra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 75.

conforme afirma Sílvio Romero²⁶², e, destarte, com costumes não muito refinados. E os habitantes de parte da população urbana de classe média que viviam pela subsistência, e que por assim viverem passam a adquirir uma relação mais próxima e real com a economia e a cultura da capital federal, como bem pontuou Angel Rama²⁶³, são representados, por exemplo, pelas personagens criadas pelo teatrólogo Martins Pena e pelos romancistas Manuel Antônio de Almeida e José de Alencar. Não se confere nas comédias de Martins Pena a freqüência tanto da classe mais pobre da sociedade quanto do subúrbio. Nesse ponto o teatrólogo diferencia-se de outros retratistas dos usos e costumes da cidade do Rio de Janeiro, entre eles José de Alencar, que em *Senhora* divide o espaço urbano entre o subúrbio e a cidade, com a particularidade de que o malandro converte-se de caça-dotes em um respeitável trabalhador. O desequilíbrio econômico da cidade, que impossibilita a mobilidade social, motiva alguns jovens pobres a várias espécies de artimanhas: além de Ambrósio, outros caça-dotes, sedutores e astuciosos, podem ser citados, como Fróis, Adriano, Luiz, Carlos Lima e Clemente. A malandragem, no período referenciado, expressa a face romântica do malandro, que ocasiona malefícios de ordem pontual.

A “cidade maravilhosa²⁶⁴” simboliza a harmonia dos casarios do centro e das mansões elegantes com a natureza que contorna a cidade com as águas do Atlântico em baías e praias. Essa expressão ícone da cidade do Rio de Janeiro é de autoria da poetisa francesa Jeanne Catulle Mendès, expressão que mais tarde, adornada pelo cancionista popular “como cheia de encantos mil²⁶⁵” e eleita o coração do Brasil, compõe, em 1935, o hino da cidade²⁶⁶.

²⁶² ROMERO, 1949, tomo V, p. 357.

²⁶³ RAMA, Ángel. Literatura e classe social. In: **Angel Rama: literatura e cultura na América Latina**. Tradução de Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. Orgs. Flávio Aguiar e Sandra Gardini T. Vasconcelos. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 352.

²⁶⁴ Segundo Renato Cordeiro Gomes, o título de cidade maravilhosa é criação da poetisa francesa Jeanne Catulle Mendès, quando de sua visita ao Rio de Janeiro em 1912. GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 103.

²⁶⁵ Reproduzo a letra da canção de André Filho: “Cidade maravilhosa / Cheia de encantos mil / Cidade maravilhosa / Coração do meu Brasil / Cidade maravilhosa / Cheia de encantos mil /

O espaço urbano do Rio de Janeiro, a partir da década de 40 do século XX, transforma-se em uma cidade dividida em zonas sociais: grosso modo, o centro com edificações elegantes e os confortos da modernidade, em contraste com os subúrbios com feição modesta e população de classe média baixa e pobre e o morro miserável em suas deficiências de infra-estrutura e com população, na sua maioria, sem trabalho regular. Esses subúrbios, constituídos por uma população pobre e desamparada pelo poder público, servem de contexto para *Ópera de malandro* e *Boca de Ouro*, assim como o morro é o espaço contextual de *Gimba*. Essa topografia da cidade – centro, subúrbio e morro – acentua cada vez mais a diferença de classes sociais e o choque violento de interesses entre elas. Assim, a cidade, antigo habitat do homem “cordial”, num espaço, e do malandro²⁶⁷ bicheiro (Boca de Ouro) e contrabandista (Max), num outro, passa a aglomerar em convivência conflituosa todos os tipos de pessoas, inclusive os assaltantes, os mendigos e as prostitutas, o que faz romper as barreiras que antes separavam esses mundos. A rua, “corpo e alma”²⁶⁸ da cidade, é, assim, invadida por assaltantes, ultimando essa situação por chegar às crianças e adolescentes, que passam, também, a praticar crimes, como pequenos assaltos e arrastões. E o morro é tomado por representantes de uma nova geração, que se alimenta da cultura da violência, como Tico, que assume ser o novo “presidente dos valentes” na peça de Guarnieri.

Os subúrbios e os morros, antigos redutos da vida boêmia e da ilegalidade menor, praticada por bicheiros e contrabandistas de perfumes e mercadorias estrangeiras, metamorfoseiam-se em espaço de guerrilha entre facções rivais, inclusive estendida aos bairros elegantes da cidade.

Cidade maravilhosa / Coração do meu Brasil // Berço do samba e das lindas canções / Que vivem n'alma da gente / És o altar dos nossos corações / Que cantam alegremente // Jardim florido de amor e saudade / Terra que a todos seduz / Que Deus te cubra de felicidade / Ninho de sonho e de luz”.

²⁶⁶ Conforme Darcy Ribeiro, o sucesso da música *Cidade Maravilhosa* no carnaval de 1935 transformou-a em hino da cidade do Rio de Janeiro. RIBEIRO, 1985, item 821.

²⁶⁷ GOMES, 1994, p. 150.

²⁶⁸ GOMES, 1994, p. 112.

A partir daqui passo a refletir de forma pontual alguns aspectos que tangenciam o tema central da dissertação. Trata-se um deles da figura da mulher, enfocada sob duplo prisma: a mulher de malandro e a mulher malandra.

Nas peças estudadas, com exceção de Teresinha, que possui traços de mulher malandra, as demais, Florência, Rosa e Lúcia, representam aquelas que são enganadas, usurpadas e usadas pelas malandragens de seus companheiros, as legítimas mulheres de malandro. Por outro lado, em outros textos da dramaturgia brasileira, já citados, depara-se com Lola²⁶⁹, a malandra sedutora, que lança mão de artimanhas para subjugar homens ingênuos e ricos, e Caroba²⁷⁰, a malandra astuciosa, cujas malandrices servem para unir dois jovens enamorados.

Contudo, é no cancionero popular que essas mulheres, malandra e de malandro, tornam-se presentes com maior nitidez. Recorre-se à figura de Amélia²⁷¹, na letra do poeta popular Mário Lago, que a louva com codinome de mulher de verdade, aquela que sem a menor vaidade viveu ao lado do boêmio na pobreza e nos momentos adversos da vida. É interessante observar que essa “mulher de verdade” só é lembrada quando o malandro passa a viver com uma mulher malandra, sedutora e astuciosa, que o explora, exigindo dele luxo e riqueza. Entre tantas Amélias, algumas são construídas por Chico, como a personagem narradora de *Com açúcar*, com afeto, que apresenta similar doçura, companheirismo e lealdade.

O cancionero popular também apresenta, em contrapartida, uma série de mulheres malandras que freqüentam a boemia e participam de orgias. Esse comportamento consta da canção *Ó Seu*

²⁶⁹ Personagem da peça *Capital federal*, de Artur Azevedo.

²⁷⁰ Personagem da peça *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna.

²⁷¹ Reproduzo a canção *Ai que saudade da Amélia*, de autoria de Ataulfo Alves: “Nunca vi fazer tanta exigência / Nem fazer o que você me faz / Você não sabe o que é consciência / Nem vê que eu sou um pobre rapaz / Você só pensa em luxo e riqueza / Tudo o que você vê, você quer / Ai, meu deus, que saudade da Amélia / Aquilo sim é que era mulher / Às vezes passava fome ao meu lado / E achava bonito não ter o que comer / Quando me via contrariado / Dizia: “meu filho, o que se há de fazer!” / Amélia não tinha a menor vaidade / Amélia é que era mulher de verdade”.

Oscar²⁷², cujo marido trabalhador, ao saber do abandono da mulher, e apesar do seu amor, reconhece que ela pertence à orgia. A mulher malandra finda por explorar, trair ou abandonar o companheiro e, assim como o homem malandro, não pertence a uma só pessoa, afinal ela “pertence a todos e todos lhe pertencem²⁷³”. E na canção *Dama do Cabaré*²⁷⁴, Noel Rosa canta essa mulher boêmia que dança nos cabarés e “usa e abusa” de artes e manhas femininas da sedução para proteger-se do amor e da exploração dos homens.

Outro aspecto temático que tangencia o trabalho diz respeito ao malandro da atualidade que, renunciado por *Gimba* e *Boca de Ouro*, deixa de lado a astúcia e a sedução para assumir, com maior grau de intensidade, o crime, sob o aspecto de assassinato, cruel e sem motor, em uma postura de malandro bandido, traficante, assaltante ou seqüestrador, mudança essa já apontada no decorrer das reflexões acerca da cidade do Rio de Janeiro. Esse malandro agride a sociedade, rompendo as fronteiras entre o crime público e o privado²⁷⁵.

Vale destacar que, de forma análoga aos malandros de outrora, os atuais almejam e atingem por outros meios a mobilidade social na estrutura de classes da favela²⁷⁶ e a ostentação²⁷⁷ de fazer parte de

²⁷² Eis a letra da canção, de Wilson Batista e Ataulfo Alves: “Cheguei cansado do trabalho / Logo a vizinha me falou: / – Oh! seu Oscar / Tá fazendo meia hora / Que sua mulher foi-se embora / E um bilhete deixou / O bilhete assim dizia: / “Não posso mais / Eu quero é viver na orgia” // Fiz tudo para ter seu bem-estar / Até no cais do porto eu fui parar / Martirizando o meu corpo noite e dia / Mas tudo em vão / Ela é, é da orgia / É... parei!”.

²⁷³ MATOS, 1982, p. 148.

²⁷⁴ Assim é a canção de Noel: “Foi num cabaré da Lapa que eu conheci você / Fumando cigarro, entornando champanhe no seu soirée / Dançamos um samba, trocamos um tango por uma palestra / Só saímos de lá meia hora depois de descer a orquestra // Em frente à porta um bom carro nos esperava / Mas você se despediu e foi pra casa a pé / No outro dia lá nos Arcos eu andava à procura da Dama do Cabaré // Eu não sei bem se chorei no momento em que lia / A carta que recebi (não me lembro de quem) / Você nela me dizia que quem é da boêmia usa e abusa da diplomacia / Mas não gosta de ninguém”.

²⁷⁵ Recentemente, MV Bill e Celso Athayde desenvolveram um projeto em periferias e favelas de todo o Brasil para acompanhar a vida de 17 meninos que viviam no mundo do tráfico. Desse projeto resultou um documentário e dois livros, um deles intitulado *Falcão, meninos do tráfico*, em que ambos os autores fazem o relato das experiências vividas. Por intermédio desses relatos, é possível observar a existência desse malandro bandido, traficante e assassino, seja na pessoa dos próprios jovens, seja nos gerentes e donos de boca-de-fumo.

²⁷⁶ Segundo MV Bill, a favela Cidade de Deus está dividida em classes: “No apê da Cohab é a classe alta. Tem a parte das casinhas, que é a classe média, e tem o Pantanal do Katatê, que é chamado de classe baixa”. ATHAYDE, Celso; MV Bill. **Falcão**: meninos do tráfico. Rio de Janeiro:

uma organização criminosa²⁷⁸, capazes de satisfazer-lhes os sonhos de riqueza.

Esse malandro considerado pela maioria dos habitantes das cidades como bandido, aquele que traz consigo o mal e a violência, é em contraponto respeitado pela maioria dos habitantes das favelas como o herói, aquele que protege e socorre a comunidade em caso de necessidades, em particular de doenças²⁷⁹.

E, infelizmente, é essa cultura e esse sonho que a sociedade brasileira atual vem oferecendo para a maioria das crianças e adolescentes. Esses jovens não ficam mais brincando o dia inteiro de jogar futebol, como de forma injusta, em recente entrevista²⁸⁰, disse um jogador da seleção francesa, quando afirmou que as crianças brasileiras não estudam e ficam das 8h às 18h a “jogar bola”. Contudo, nem todas as nossas crianças, principalmente as das classes mais baixas, que ocupam as favelas dos morros e da periferia das grandes cidades, possuem o privilégio de uma educação integral. Além disso, em triste imitação da vivência nas favelas, elas não brincam mais de bola ou de boneca, pois a brincadeira é imitar tráfico, é brincar de boca-de-fumo²⁸¹.

A situação atual é bem prenunciada pela personagem Tico²⁸², quando deixa as brincadeiras de infância para assumir a tarefa de vingar a morte de Gimba e sucedê-lo num campo mais vasto como

Objetiva, 2006, p. 87.

²⁷⁷ MV Bill, ao narrar alguns fatos do documentário, faz alusão a essa ostentação: “Peteca usava uns cordões grandes e anéis que chamavam a atenção, possivelmente demonstrando poder para outros marginais e para os puxa-sacos de bandidos”. ATHAYDE; MV Bill, 2006, p. 85.

²⁷⁸ Num dos relatos de Celso Athayde, é possível destacar essa organização: “Toda a cidade só poderia comprar com eles, através desses agentes. Eles repassavam para os agentes, que tinham exclusividade, que repassavam para os responsáveis da quadra, que também tinham exclusividade e que mantinham o sistema funcionando, ameaçando de morte aqueles que não fossem fiéis. Nada diferente da máfia italiana, da Cosa Nostra, ou mesmo da lógica político-partidária”. ATHAYDE; MV Bill, 2006, p. 95.

²⁷⁹ Circunstância relatada no documentário. ATHAYDE; MV Bill, 2006, p. 68.

²⁸⁰ Em sua declaração o jogador Henry afirma: “quando eu era criança, precisava estudar das 7h às 17h. Pedia ao meu pai para jogar bola, e ele dizia que antes vinham os estudos. Já eles [brasileiros] jogam futebol das 8h às 18h”. Disponível em: <http://esportes.terra.com.br/futebol/copa2006/selecoes/interna/0,,OI1056503-EI5720,00.html>.

²⁸¹ Celso Athayde e MV Bill, em dois trechos do livro, relatam a mesma brincadeira de boca-de-fumo. ATHAYDE, 2006, p. 50 e 169.

²⁸² Personagem em *Gimba*, de Guarnieri.

“presidente dos valentes”. E em outra linguagem, a cinematográfica, *Cidade de Deus* reproduz de forma realista a tragédia das crianças de nossas favelas, assim como o documentário produzido recentemente por MV Bill e Athayde, que antecede a publicação do livro *Falcão, meninos do tráfico*. Tanto o filme quanto o documentário giram em torno da vida sem futuro dessas crianças. Malandras ou vítimas de uma sociedade injusta? Eis uma questão que foge aos limites desta dissertação. Contudo, aproveito um pequeno espaço desta última unidade para reproduzir o discurso de um adolescente, habitante de favela, que faz reconhecer as razões da opção de vida desse novo malandro²⁸³, deixando ao leitor a reflexão:

Eu entrei com 14 anos nessa vida. Com 11 anos eu comecei a fumar cigarro, com 12 comecei a fumar maconha, com 14 comecei a cheirar cocaína. Foi aí que eu comecei a entrar na vida do crime, a vida que eu tô agora. [funga] Tudo começou há oito anos atrás, quando a minha família tava passando sufoco, aquela tragédia, né, irmão? O dia-a-dia, eu vendo minha mãe sair para trabalhar, aquelas condições, não podia dar o de bom e melhor para nós, né? Como? O que eu queria ter eu não podia ter. O carrinho de controle remoto, uma bicicleta... não podia ter. Até então, a gente morava num barraquinho de madeira, pegou fogo. Com dez anos, eu tomei foi um tapa na cara dum polícia. Isso até hoje eu guardo no peito, no coração. Criou uma mágoa dele mesmo, que até então eu comecei a entrar nessa vida que eu tô agora, a vida do crime, do lado certo na vida errada²⁸⁴.

Esse adolescente, que não brinca de bola, vive como olheiro de bandido, porta arma de fogo e solta rojões avisando a chegada da polícia na favela. E muitos desses jovens, assim como Tico na ficção, sonham em ser o dono da boca, “o presidente dos valentes”, o dono da favela.

Assim, as malandragens que antes se faziam presentes nas letras dos sambas do cancionero popular brasileiro, desde os idos

²⁸³ Apesar de o leitor poder estranhar a inclusão desse texto que a priori não faz parte direta do tema, ele aqui se inscreve por apontar uma possível raiz das artes, manhas e artimanhas do malandro brasileiro.

²⁸⁴ ATHAYDE; MV Bill, 2006, p. 78.

de 1920²⁸⁵, em razão de o malandro sambista cantar a “voz do morro²⁸⁶” e entoar a “a orgia e a vida boêmia²⁸⁷”, aparecem agora nos sons de novas vozes, o rap e o hip-hop da periferia:

Aí malandragem, é contigo mesmo, é contigo mesmo
 Reza aquela lenda que malandragem não tem
 Malandro que é malandro não fala pra ninguém
 Antigamente era seda, hoje a camisa é larga
 A noite começa em qualquer lugar e acaba é na lapa
 O que era calça branca agora virou bermudão
 Mas continua o anel a pulseira e o cordão
 Rolézinho a dois, de mustang 73
 O Hip-Hop com samba é Bola da vez

(*Malandragem* – Marcelo D2)

Conheço um cara que é da noite, da madrugada
 que curte várias fitas, várias baladas
 ele gosta de viver, e viajar
 sem medo de morrer, sem medo de arriscar
 não atira no escuro, um cara ligeiro
 faz um corre aqui ali sempre atrás de dinheiro
 ah jogar pra perder parceiro não é comigo óh
 esse cara é bandido, aham, objetivo
 um bom malandro, conquistador
 tem naipe de artista, pique de jogador
 impressiona no estilo de patife

(*Estilo cachorro* – Racionais MC)

Minha condição é sinistra não posso dar rolé
 Não posso ficar de bobeira na pista
 Na vida que eu levo eu não posso brincar
 Eu carrego uma nove e uma hk
 Pra minha segurança e tranqüilidade do morro
 Se pa se pam eu sou mais um soldado morto
 Vinte e quatro horas de tensão
 Ligado na polícia bolado com os alemão
 Disposição cem por cento até o osso
 Tem mais um paint lotado no meu bolso

(*Soldado do morro* – MV Bill)

²⁸⁵ MATOS, 1982, p. 39.

²⁸⁶ MATOS, 1982, p. 75.

²⁸⁷ MATOS, 1982, p. 42.

5 BIBLIOGRAFIA

*A vida me ensinou a caminhar...
Saber cair depois se levantar...
O tempo não espera...
Não há espaço pra chorar...
Andei no escuro agora vou brilhar.
Sobreviver é necessário
Também quero ser feliz
Permaneço no combate
Meu resgate é a minha fé
Minha luta causa medo e alegria lá laia
To na vida vem o que vier
Não vou amarelar seja o que quiser
ô ô ô, seja o que Deus quiser é é é
Na fé*

(MV Bill)

5.1 DO CORPUS

BUARQUE, Chico. **Ópera do malandro**. São Paulo: Cultura, 1978.

PENA, Martins. O noviço. In: _____. **Comédias de Martins Pena**. Edição crítica por Darcy Damasceno. [s.l.]: Editora Tecnoprint S.A., [s.d.].

5.2 ESPECÍFICA

ALENCAR, José de. **O demônio familiar**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ALMEIDA, Manuel Antônio. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

ARÊAS, Vilma Sant'Anna. **Na tapera de santa cruz**: uma leitura de Martins Pena. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ATHAYDE, Celso; MV Bill. **Falcão**: meninos do tráfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

AZEVEDO, Arthur. **A capital federal**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERRETTINI, Célia. **O teatro, ontem e hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRECHT, Bertold. Notas sobre a "Ópera dos três vinténs". Tradução de Aldomar Conrado. In: _____. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. A ópera dos três vinténs. In: _____. **Teatro completo em 12 volumes**. Tradução de Wolfgang Bader, Marcos Roma Santa e Wira Selanski. Volume 11. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena história do teatro no Brasil**: quatro séculos de teatro no Brasil. Tradução de Carla Queiroz. São Paulo: T.A. Queiroz/Ed. da Universidade de São Paulo, 1986.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro Brasileiro**: de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/FUNARTE, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. 4^a. ed. São Paulo: Martins, 1971. v. I e II.

_____. Dialética da malandragem. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FRANÇA JUNIOR. **O tipo brasileiro**. [s.l.]: MEC/SEAC/FUNARTE/SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO, 1980. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, v. 5, tomo I.

_____. **Como se fazia um deputado – Caiu o mistério – As doutoras**. Introdução e dados bibliográficos por Edwaldo Cafezeiro. [s.l.]: Editora Tecnoprint S.A., 1985.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Gimba. **Revista de Teatro**, Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, n. 307, 308 e 309, jan./jun. 1959.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GONZÁLES, Mário M. **A saga do anti-herói**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GUIDARINI, Mário. **Os pícaros e os trapaceiros de Ariano Suassuna**. São Paulo: Ateniense, 1992.

JATOBÁ, Tânia. **Martins Pena**: construção e prospecção. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1978.

MACEDO, Joaquim Manuel de. O primo da Califórnia. In: _____. **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979a. tomo I.

_____. Torre em concurso. In: _____. **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979b. tomo I.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar**: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.

PERRONE, Charles A. **Letras e letras da MPB**. Tradução de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo Editora e Distribuidora Ltda., 1988.

RIBEIRO, Renato Janine et al. **A sedução e suas máscaras**: ensaios sobre Don Juan. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

RODRIGUES, Nelson. Boca de Ouro. In: MAGALDI, Sábato (Org.). **Teatro completo de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. v. 3.

RODRIGUES, Selma Calasans. John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque: a malandragem em três tempos. In: _____. **Brecht no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949. tomo I, II, III, IV e V.

ROSENFELD, Anatol. O mito e o herói no moderno teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SUASSUNA, Ariano. **O santo e a porca**. Recife: Imprensa Universitária, 1964.

_____. **Auto da Compadecida**. 5. ed. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1967.

_____. **Farsa da boa preguiça**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

5.3 GERAL

ABAD, Francisco. **Retórica, poética y teoria de la literatura**. Madrid, 1987/1988/1989. Estudos Românicos, v. 4.

ANDRADE, Mário de. Introdução. In: ALMEIDA, Manuel Antônio. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. 19. ed. São Paulo: Martins Fontes; Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

ANDRADE, Oswald de. O rei da vela. In: CAMPOS, Haroldo de. **O rei da vela**: uma leitura do teatro de Oswald. 11. ed. São Paulo: Globo, 2002.

ACQUAVIVA, Marcus Cláudio. **Dicionário Jurídico Brasileiro Acquaviva**. São Paulo: Editora Jurídica Brasileira, 1993.

ARÉAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Tradução de Píer Luigi Cabra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

_____. **Arte Retórica e Arte Poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. 14. ed. São Paulo: Ediouro, 2000.

ATAYDE, Román Alberto Esquerda. Modernidad y postmodernidad. **Revista de Filosofia**, México: Universidade Iberoamericana, Departamento de Filosofia, n. 64, ano XXII.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil**: experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. 2. ed. São Paulo: UNESP, 1990.

BARBOSA, Caldas. **A vingança da cigana**. Lisboa: Officina de Simão Thadeo Ferreira, 1794.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 9. ed. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

_____. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fonte, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre a arte**. Organização e tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário/Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

_____. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BARATTA, Alessandro. **Criminologia crítica e crítica do Direito Penal**: introdução à sociologia do Direito Penal. Tradução de Juarez Cirino dos Santos. Rio de Janeiro: Freitas Bastos/Instituto Carioca de Criminologia, 1999.

BECCARIA, Cesare. **Dos delitos e das penas**. Tradução de Lúcia Guidicini e Alessandro Berti Contessa. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BENDER, Ivo C. **Comédia e riso: uma poética do teatro cômico**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/EDPUCRS, 1996.

BERTENS, Hans. **The Idea of the Postmodern: A History**. London: Routledge, 1995.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2. reimpressão. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BLOOM Harold. **O cânone ocidental**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. **Modernismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

BRASIL. **Constituição Brasileira de 1937**. Direitos Humanos. Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br/direitos/brasil/leisbr/1988/1937.htm>>.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa e Vera Whately. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

BROOKS, Cleanth; WINSATT, William K. **Crítica literária**. Tradução de Ivette Centeno e Armando Moraes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A.M. **Que é literatura comparada**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo; Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1990.

BUARQUE, Chico. **Roda viva**. São Paulo: Musical Arlequim, 1967.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Rui. **Calabar, o elogio da traição**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BUARQUE, Cristina. **Cristina Buarque canta Wilson Batista**. [S.l.]: Jam Music, 2000. CD.

BUTOR, Michel. **Repertório**. Tradução e organização de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Martins Pena**. Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1983. Literatura Comentada.

CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

_____. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CARVALHAL, Tânia Franco et al. **Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTAGNINO, Raúl Héctor. **Teatro**: teorias sobre el arte dramático. Buenos Aires: Centro Editor de Américas Latinas S.A., 1969.

Chico Buarque – À Flor da Pele. Direção: Roberto Oliveira. Produção: Roberto T. Oliveira. Intérpretes: Chico Buarque; Caetano Veloso; Milton Nascimento; Nara Leão; Francis Hime; e Leo Jaime. Rio de Janeiro: EMI Music Ltda, [s.d.]. 1 DVD vídeo (96min), NTSC audio dolby digital 2.0.

CISCATI, Márcia Regina. **Malandros da terra do trabalho**: malandragem e boêmia na cidade de São Paulo (1930–1950). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**: introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Loyola, 1989.

CORTNEY, Richard. **Jogo, teatro & pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **A literatura no Brasil**. 3. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986. v. I, II, III, IV e V.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. **Enciclopédia de Literatura Brasileira**. 2. ed. rev. ampl. atual. e il. sob a coordenação de Graça Coutinho e Rita Moutinho. São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL/Academia Brasileira de Letras, 2001. 2 v.

CULLER, Jonatham. **Teoria Literária**: uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CUNHA, Fausto. **O Romantismo no Brasil**: de Castro Alves a Sousândrade. Rio de Janeiro: Paz e Terra S.A., 1971.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura européia e Idade Média Latina**. Tradução de Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DAMATTA, Roberto Augusto. **O que faz o Brasil, Brasil?** 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia do comediante**. Tradução de Hesíodo Facó. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, Humberto. **Obra aberta**. Tradução de Alberto Guzik e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1968.

ECO, Humberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução de Beatriz Borges. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2001.

FARIA, João Roberto. **O teatro na estante**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FERGUSSON, Francis. **Evolução e o sentido do teatro**. Tradução de Heloísa de Hollana G. Ferreira. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1964.

FERNANDES, Millôr. **Pigmaleoa**. São Paulo: Brasiliense, 1965, p. v.

FOCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. 23. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

FREIRE, Gilberto. **Heróis e vilões no romance brasileiro**. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FRYE, Northrop. Os arquétipos da literatura. In: _____. **Fábulas de Identidade**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GASSNER, John. **Mestres do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1991. v. I e II.

GASSNER, John. **Rumos do teatro moderno**. Tradução de Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Lidor, 1965.

GOLDONI, Carlo. **Arlequim, servidor de dois amos**. Tradução de Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

GOLDONI, Carlo. **Mirandolina**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1965.

GOMES, Dias. **Teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. v. I.

GOMES, Dias. **O Rei de Ramos**: comédia musical. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GOMES, Renato Cordeiro. Que faremos com esta tradição? Ou relíquias da casa velha. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Salvador: Abralic, 2000.

GONZÁLES, Mário M. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Tradução e seleção de Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de Literatura Clássica – Grega e Latina**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

HAUSER, Arnaldo. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982. tomo I e II.

HEGEL. **Estética – Poesia**. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa, Portugal: Guimarães Editores, 1980.

HELENA, Lúcia. Dom Quixote e a narrativa moderna. In: VASSALO, Lígia (Org.). **A narrativa de ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HOBBSAWN, Eric. J. **Bandidos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1976.

HOBBSAWN, Eric. J. **Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1971**. Tradução de Marcos Santarrita. 2.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. 14. reimpressão. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988. Tradução do “Prefácio de Cromwell”.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da gíngua: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa das Palavras, 2001.

JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

JANSEN, Steen. Esboço de uma teoria da forma dramática. In: _____. **Linguística e Literatura**. Tradução de Isabel Gonçalves e Margarida Barahona. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1976.

JENNY, Laurent et al. Intertextualidades. **Revista Poétique**, Coimbra: Livraria Almeida, n. 27, 1979. Tradução de Clara Crabbé Rocha.

KOIFMAN, Fábio (Org.). **Presidentes do Brasil**. São Paulo: Cultura/ Departamento de Pesquisa da Universidade Estácio de Sá, 2002.

KOTHE, Flávio R. **O cânone imperial**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

_____. **O cânone republicano I**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **A crise do século XX**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

LAJOLO, Maria. **Literatura: leitores & leitura**. São Paulo: Moderna, 2001.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LIMA, Alceu Amoroso. **Introdução à Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Agir, 1964.

LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LINS, Osman. **Lisbela e o prisioneiro**. São Paulo: Scipione, 1998.

LINS, Ronaldo Lima. **O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

_____. **Violência e literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LITRENTO, Oliveiros. **Apresentação da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1973. tomo II.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de Alfredo Margaripo. Lisboa: Presença, 1962.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: _____. **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **A moreninha**. 23. ed. São Paulo: Ática, 1993.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues**: dramaturgia e encenações. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **Panorama do teatro brasileiro**. 3.ed. São Paulo: Global, 1997.

_____. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MARCOS, Plínio. **Navalha na carne**: quando as máquinas param. 3. ed. São Paulo: Editora Parma, 1984.

MAYER, Hans. **Os marginalizados**. Tradução de Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

MEYER, Marlyse. **As surpresas do amor**. Tradução de Raquel Prado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

MEDEIROS, Sérgio (Org.). **Makunaíma e Jurupari**: cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

MIRABETE, Julio Fabbrini. **Manual de Direito Penal**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 1983. v. 3.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

MOLIÈRE. **A escola de maridos**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Imprensa Nacional, 1957.

_____. **Tartufo**. Tradução de Jacy Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. **Don Juan, o convidado de pedra**. Tradução e adaptação de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1999.

MOLINA, Tirso de. **Don Gil das calças verdes**. Tradução de Afonso Felix de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1967.

OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. **Aspectos do teatro brasileiro**. Curitiba: Juruá, 1999.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Hucitec, 1980.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da Literatura Brasileira**: prosa e ficção – de 1870 a 1920. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: MEC, 1973.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PINHEIRO, Mário Portugal Fernandes. **Criminalidade e favelas**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1987.

PINTO, Júlio Pimentel. **A leitura e seus lugares**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

PIRES, Francisco Murari. A morte do herói(co). In: _____. **Filosofia e Literatura**: o trágico. Rio Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

PLAUTO; TERÊNCIO. **A comédia latina**. Rio de Janeiro: Globo, [s.d].

PLAUTUS, Titus Marcius. **A comédia da marmita**. Introdução, versão e notas de Walter de Medeiros. Brasília: Editora UNB, 1994.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em progresso**. São Paulo: Martins Fontes, 1964.

_____. **Peças, pessoas, personagens**: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

_____. **História concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 1999.

PROENÇA, Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RAMA, Ángel. Literatura e classe social. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Orgs.). **Angel Rama: literatura e cultura na América Latina**. Tradução de Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001.

RIBEIRO, Darcy. **Aos trancos e barrancos**: como o Brasil deu no que deu. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1985.

RIBEIRO, Hélcion. **A identidade do brasileiro**: “capado, sangrado” e festeiro. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

RICOEUR, Paul. **Introducción a la simbólica del mal**. Buenos Aires: Ediciones Megópolis, 1976.

ROSA, Noel. **Guiba**. [S.l.] : Empowerment, [s.d]. CD.

ROSA, Noel. **Revivendo**. [S.l.: s.n.], 1999. CD.

ROSA, Noel. **SongBook Noel Rosa**. [S.l.] : Lumiar Discos, [s.d.]. CD.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **Estrutura e problemas da obra literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1978.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. 5. ed. São Paulo: brasiliense, 1988.

SANTOS, J. M. de Carvalho, et al. **Repertório enciclopédico do Direito Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editor Borsoi, [s.d.] v. XIII.

SARTINGEN, Kathrin. **Brecht no teatro brasileiro**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: HUCITEC, 1998.

SCHÜHLY, Günther Franz. **Marginalidade**. Tradução de Maria Cecília Levenberger. Rio de Janeiro: Agir/Pontifícia Universidade Católica, 1981.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SILVA, Moreira da. **Moreira da Silva: MO“RINGO”EIRA [S.I.]** : Continental, 1970. CD.

_____. **O último malandro**. Rio de Janeiro: EMI, 2003. CD.

_____. **Para sempre**: Moreira da Silva. Rio de Janeiro: EMI, [s.d.] CD.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Formação histórica do Brasil**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1964a.

_____. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964b.

_____. **O naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. **História da burguesia brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **As razões da Independência**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

SOLLERS, Philippe. **Do mito à realidade**: Don Juan e Casanova. In: BRICOURT, Bernadette (Org.). **O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente**. Tradução de Leila Oliverira Benoit. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SOUTO, Andréa do Roccio. **A dramaturgia e sua trajetória milenar**: das Médias Clássicas à Gota d'Água Brasileira. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. **Sujeito e identidade cultural**. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Salvador: Abralic, 1993.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

STANLEY, J. Grenz. **Um guia para entender o modernismo**. São Paulo: Vida Nova, 1997.

SUASSUNA, Ariano. **A pena e a lei**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1971.

SZATKOVSKI, Inês Valéria. **A dupla face trovadoresca de Chico Buarque**: o eu feminino e a representação da mulher. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

TODOROV, Tzevetan. **Simbolismo e interpretação**. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1978.

_____. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. **Poética da prosa**. Tradução de Maria de Santa Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: _____. **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Tradução de Ana Maria Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Silberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. **Dionísio – Apologia do teatro**: o amador de teatro ou a regra do jogo. Tradução de Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília de Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, 1978.

TOURAINE, Alain. **Crítica da modernidade**. 5. ed. Tradução de Elia Ferreira Edel. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

TRACHTENBERG, Peter. **O complexo de Casanova**: os homens que têm a compulsão de trair e as mulheres que sofrem em suas mãos. Rio de Janeiro: Record, 1988.

VASSALO, Lúcia. Identidade e diferença na sociedade dual. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. Coleção Documentos Brasileiros, n. 74.

_____. **Teoria, crítica e história literária**. Seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa. São Paulo: EDUSP, 1977.

VICENTE, Gil. **Três autos**: da Alma; da Barca do Inferno; de Mofina Mendes. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

VILA, Martinho da. **Coração de malandro**. [S. l.] : RCA Ariola, 1987. CD.

WATT, Ian. Dom Quixote de La Mancha. In: _____. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto / Dom Quixote / Dom Juan / Robinson Crusoe. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WEBER, João Hernesto. **A nação e o paraíso**: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Tradução de José Palla e Carmo. Biblioteca Universitária, 1955.

WILLETT, John. **O teatro de Brecht**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução de Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

Folha de São Paulo. **Chico sem Chico**. São Paulo, sexta-feira, 15 ago. 2003. Ilustrada, p. E1.

Folha de São Paulo. **Don Juan e Julieta**. São Paulo, sexta-feira, 22 ago. 2003. Ilustrada, p. E1.

Folha de São Paulo. **O malandro clássico se retirou**. São Paulo, sexta-feira, 15 ago. 2003. Ilustrada, p. E3.

Revista Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira – Teatro e Realidade Brasileira, jul. 1968.

Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, v. 1, n. 1 – As Repúblicas da República, 1962.

Revista VINTÉM. São Paulo: Hucitec, n. 2 – Ensaios para um teatro dialético, maio/jun./jul. 1998.

Travessia – Revista de Literatura Brasileira. Florianópolis: Editora da UFSC, n. 28 – Nelson Rodrigues, 1994. Edição organizada por Ana Luiza Andrade.